Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КЛЮЧИНСЬКА НАТАЛІЯ ВАСИЛІВНА

УДК 783.6(477)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ТА РИТОРИЧНІ ПАРАМЕТРИ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПАРТЕСНОЇ МУЗИКИ

(на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького)

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня **доктор філософії.**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело_____Н. В. Ключинська
(підпис)

Наукові керівники

доктор мистецтвознавства, професор **Медведик Юрій Євгенович**

докторка мистецтвознавства, професорка **Сиротинська Наталія Ігорівна**

Львів – 2022

АНОТАЦІЯ

Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2022.

Дисертація представляє комплексне дослідження проблеми інтерпретації партесної музики в руслі історично інформованого виконавства.

У *першому розділі* охарактеризовано історично інформоване виконавство, як мистецький напрям, зосереджений на виконанні музики перерваної традиції, та як методологію інтерпретації давніх творів. Спочатку історично інформоване виконавство було відоме під назвою «давня музика» як конкретизація репертуару, обраного виконавцями 20-30-х років XX століття. Формування ідейної основи й теоретичного підґрунтя давніх виконань припало на повоєнний період й відоме під назвою руху автентичного виконання. Автентичне виконавство передбачало повернення до оригінального звучання твору, задуманого автором композиції. Відповідно, інтерпретація вибудовувалася на основі інформації про виконавську практику певного історичного періоду, отриману з музично-теоретичних й виконавських трактатів.

Музична епоха, що особливо привернула увагу історично зорієнтованих виконавців, – доба бароко. У період бароко трансформувалася музична нотація й була відсутня практика записування виконавських вказівок в нотах, тому інтерпретація барокових творів на основі віднайдених відомостей творила новий звуковий образ відомих композицій. Наприкінці XX століття ідея автентичного звучання доповнюється суб’єктивною інтерпретацією виконавця, сформованою на основі його попереднього музичного досвіду, знання й відчуття стилю. У 90-х

роках прийнято компромісний термін для позначення руху – історично інформоване виконавство, що допускає різні міри адаптації давніх практик.

Формування інтелектуального й слухового стилевідчуття музики бароко зосереджує увагу історичних виконавців на естетичних ідеалах епохи. Важливим елементом барокового світобачення було сприйняття музики як божественного мистецтва, яке виховує, змінює й підносить серця людей. Теми й сюжети музичних творів охоплювали різноманітні, навіть полярні образи й почуття. Митцями доби бароко розроблена теорія музичних афектів – широкого спектру емоцій втілюваних у музиці, спрямованих на сприйняття й пережиття слухачами.

Трактування образів музичних композицій поряд з емоційним пережиттям передбачає й глибоке інтелектуальне прочитання твору. На музичну мову проектують засоби риторичного мистецтва, формуються спеціальні виразові засоби – музично-риторичні фігури, передбачається наявність додаткової семантики й алегоричного змісту композицій. Музичну творчість співвідносять з іншими мистецтвами й науками, зокрема математикою, поетикою, риторикою і малярством. Зростають вимоги до музикантів, які поєднують особистісні, духовні, емоційні, інтелектуальні та професійні якості виконавців.

Українська музика бароко найяскравіше представлена партесною творчістю. Багатоголосий партесний спів було запроваджено в літургійну практику православної традиції наприкінці XVI століття. Жанр партесного концерту сформувався у другій половині XVII століття як наскрізна музична форма, що розвивається відповідно до словесного тексту й законів риторики. Характерними для партесних творів є поєднання поліфонічних й гомофонно-гармонічних епізодів, ансамблевих і туттійних фрагментів, наявність двохорних імітацій, антифонного викладу й частого контрасту темпо-метру, ритму, регістрів, фактури й ладовості. Партесний спів розвивався при монастирях, митрополичих кафедрах й освітніх осередках: братських школах, колегіумах й у Києво-Могилянській академії. Студенти академії провадили спів у братських церквах, були учасниками конгрегаційного, академічного, митрополичого й архімандритського хорів. Співом й грою на музичних інструментах супроводжувалися міські урочистості,

приїзд поважних гостей і навіть академічні філософські диспути. На заняттях музики в академії студенти вивчали теорію, нотну грамоту і спів, а гра на музичних інструментах заповнювала дозвілля. Важливими центрами розвитку партесного співу й музичної освіти на території України були Луцьк, Острог, Львів, Унів, Почаїв, Київ, Чернігів, Харків та Переяслав.

Другий розділ дисертації присвячений розгляду музичної риторики, як інструмента історично інформованого виконавства, і базується на риторичному аналізі творів М. Дилецького та І. Домарацького. Взаємозв'язок семантики слова й музичного втілення є особливою виразовою сферою партесних композицій, тому риторичне осмислення їх музичної мови необхідне для розуміння й виконання музики цього стилю.

Напрям історично інформованого виконавства часто називають риторичним виконавством. Цей термін акцентує увагу на ролі інтерпретатора у впливі на слухача, а також на сам спосіб виконання, що трактує засоби музичної виразовості як риторичні інструменти. Риторичні засоби класифікують відповідно до їх функцій та властивостей: як виразові та описові, фігури протиставлення, повторення і тиші, ті, що стосуються одного чи кількох елементів музичної мови. Для творчої складової історичних інтерпретацій важливою є багатозначність музично-риторичних фігур, залежність їх змісту, від контексту твору.

Науковою новизною дисертаційного дослідження є характеристика риторичного стилю письма Миколи Дилецького й Івана Домарацького та виділення спільних засобів, що творять образ риторичної мови партесних творів. Риторичні засоби у творах М. Дилецького служать збагаченню афективної сфери композицій, натомість у партесних концертах І. Домарацького риторика цементує музичну форму й увиразнює текстові акценти догматичного й дидактичного значення. Обидва композитори персоніфікують образи літургійного тексту за допомогою засобів музичної мови. М. Дилецький протиставляє фактуру й хоровий виклад, також поєднує різні мелодичні фігури для зіставлення образів та персонажів твору. І. Домарацький використовує протиставлення в гармонії та регістровий контраст. Спільним для музичної мови обох композиторів є

спеціальна семантика певного типу музичного розвитку. Зокрема поліфонічна й імітаційна фактура є символічним втіленням кількості, а категорія вічності відтворена спільним акордовим комплексом – низхідним рухом паралельними тризвуками.

У *третьому розділі* сформовано концепцію історично інформованої інтерпретації партесного твору на основі досліджень перших двох розділів. Історично інформована інтерпретація одного твору передбачає самостійне редагування виконавцем нотного тексту, відповідно до його знань про тогочасну виконавську практику. Найчастіше редакція стосується знаків альтерації, але може також передбачати видозміну ритмічного малюнка й мелодичної лінії. Важливими виразовими засобами на трактування яких впливає теоретичне дослідження є темп музичного твору, співвідношення темпів при зміні метру, музична артикуляція, загальна динаміка, кількість та розміщення виконавців. Обираючи темп музичного твору, необхідно враховувати зміст тексту, основний афект, наявність риторичних фігур та рух дрібними тривалостями. Барокові митці вказували на необхідність усвідомлення можливостей людського дихання, щоб процес виконання нагадував природне мовлення. Співвідношення темпів при зміні метру в партесному творі може відбуватися кількома способами (відповідно до музичного й словесного контексту): за пропорційними співвідношеннями, за тотожним ритмічним мотивом, як у сучасній практиці, або за співвідношенням, згаданим в анонімному трактаті «Препорцыя».

Музична артикуляція партесних композицій передбачає свідоме відтворення вербального тексту й стосується фразування, поєднання штрихів, застосування артикуляційних пауз, акцентування ритмічних і мелодичних вершин. Кожен із зазначених елементів артикуляції виконує функції протиставлення, розділення смислових побудов та акцентування окремих словесних чи музичних структур. Особливим засобом музичної артикуляції є виконання пунктирного ритму, звучання котрого висновується із згадок у давніх працях та характеру відповідного музичного фрагмента. На межі артикуляційних і динамічних виразових засобів лежить прийом *messa di voce* – роздування звуку і його

поступове згасання. Виконавський засіб *messa di voce* відображає естетику барокового звуковедення і підкреслює контраст мелодико-ритмічного розвитку різних голосів хору. Властивою для партесної музики є контрастна динаміка й особливе відчуття акустики приміщення, об'єм якого заповнюється просторовим розміщенням виконавців й спеціальними динамічними ефектами.

Науковою новизною дослідження є формулювання алгоритму вивчення й виконання партесного твору диригентом з урахуванням давніх праць й досвіду історично інформованих виконавців. Результати дослідження можуть бути використані у наукових та освітніх студіях партесної музики, барокового виконавства й музичної риторики, зокрема риторики в українській музиці XVII–XVIII століть. А сформована модель інтерпретації партесного твору відповідно аплікована у творчій діяльності сучасних хорових колективів та навчальній роботі студентів-диригентів.

Ключові слова: історично інформоване виконавство, українська партесна музика, духовна музика, музична риторика, українське бароко, літургічна музика, творчість М. Дилецького, партесна спадщина І. Домарацького, хорове мистецтво, диригент, нотний текст

SUMMARY

Kliuchynska N. Historically Informed Performance and rhetorical parameters in modern interpretation of Ukrainian partes music (on the example of M. Dyletskyj's and I. Domaratskyj's works) – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, specialty 025 Musical Art. – Ivan Franko National University of Lviv, - Lviv, 2022.

The thesis represents a complex research of interpretation of Ukrainian partes music in the terms of Historically Informed Performance.

In *the first draft* Historically Informed Performance is depicted as artistic trend of early music performance and as the methodology of such interpretation as well. Initially, Historically Informed Performance was known under the title «early music movement», which defined the repertoire chosen by the performers in 1920s and 1930s. The musical ideology and theoretical basis of Historically Informed Performance was formed in the post-war period. That phase of Historically Informed Performance was called «authentic performance». The authentic interpretation implied original sound of the composition intended by the author. Thus, such interpretations were built on the knowledge of performance practice of the definite historical period, retrieved from musical treatises of the time.

The epoch, which attracted the most attention of historically informed performers, was baroque. At that time, the practice of indication of expressional instructions in musical notation was not established yet, and the notation itself had been transforming. That is why a historical approach was able to create a new sound of the known music. At the end of the 20th century authentic performances were enriched by subjective interpretation of the performer based on his knowledge, experience, and sense of style. In the 1990s a new term was applied to express the variety of degrees in usage of historically informed approach that is Historically Informed Performance.

In order to form an intellectual and sensual stylistic perception of baroque music, historically informed performers turned their attention to aesthetics of the epoch. One of

the most important mind-sets of baroque period was regarding music as divine art, its main function was to nurture, transform, and elevate the human hearts. Subjects and plots of musical works portrayed the most contrary images and emotions. Baroque artists developed the theory of musical affects that is a wide range of feelings embodied in music and to be understood and embraced by listeners.

To rightly interpret the main subjects of musical work, one has to experience the piece rationally as deeply as sensually. Due to this idea the rhetorical means were applied to music. The musical rhetorical figures were formed and learned, and the special semantics was expected to be retrieved from the composition. Music was also regarded in cooperation with other arts and sciences, such as mathematics, poetry, rhetoric and fine art. The exemplary image of professional musician was formed with emphasis on high requirements to his personality, musical taste, knowledge, and technique in their integrity.

Ukrainian baroque music is mainly represented by partes works. The multi-voiced partes singing was inserted in the orthodox liturgical practice at the end of the 16th century. But, the genre of partes concert was formed only in the late 17th century. It was a continuous musical form that had been evolving naturally in accordance with verbal text and rhetorical rules. The intrinsic features of partes concert are combination of homophonic and polyphonic structures, juxtaposition of *solo* and *tutti* in musical texture, as well as contrary meter, rhythm, register, choral disposition, and mode. The partes singing was cultivated in monasteries, metropolitan residences, and educational centres that is brother's schools, collegiums, and in Kyiv-Mohyla Academy. Students of the academy conducted singing in the brother's churches, and participated in congregational, academic, metropolitan's and archimandrite's choirs. Singing and playing the musical instruments, they accompanied the main city festivities, greeted distinguished guests, and adorned philosophical debates, conducted in academy. In the music lessons students had been taught singing, musical notation, and musical theory, and had mastered their musical instruments at leisure time. The partes singing was cultivated in Lutsk, Ostrog, Lviv, Univ, Pochaiv, Kyiv, Chernivtsi, Kharkiv, and Pereyaslav.

The second draft of the thesis is devoted to musical rhetoric as important Historically Informed Performance tool, and contains rhetorical analysis of M. Dyletskyj's and I. Domaratskyj's works. The correlation between verbal semantics and its musical realization is a significant attribute of musical expression in partes works. That is why the rhetorical perception of musical language of the compositions is absolutely necessary to understand and interpret this music.

Historically Informed Performance movement is also known as rhetorical performance. The term emphasizes the role of an interpreter in emotional impact on the listener, and apprehension of performing process such as where expressional means are identical to rhetorical ones. Rhetorical figures are classified in accordance with their functions and qualities into: descriptive and expressional, figures of juxtaposition, repetition, or silence, which comprise one or more components of musical language. Regarding the creative side of the interpretational process, the polysemy of musical rhetorical figures is quite important, especially the dependence of their meaning on content and context of musical work.

The scientific novelty of the research is a characteristic of rhetorical style of both composers, and the selection of mutual means which represent the national version of rhetorical language in partes works. Rhetorical tools in M. Dyletskyj's compositions are more emphatic, while the concerts of I. Domaratskyj reveal the structural and didactical functions of rhetoric. Both composers personified Biblical characters using different elements of musical language. M. Dyletskyj preferred the texture and choral disposition for this aim, and I. Domaratskyj chose the contradiction in harmony and register. The mutual attribute of their rhetorical style is an intentional special meaning of definite kind of musical development. For example, the symbolic embodiment of quantity was represented by polyphonic structure (especially imitative polyphony), and the symbol of eternity was a complex of chords – the descending parallel triads.

In *the third draft* the concept of historically informed interpretation of Ukrainian partes music is composed on the basis of the theoretical research conducted in the previous chapters. Each performance of the early music work should include the redaction of the musical text prepared by the performer (conductor) himself as it was

usual for baroque performance practice. Mainly, it concerns the alteration of melodic line, rhythmic patterns, and accidentals. Expressional means, decision on which is deduced from the theoretical research, are tempo, correlation between tempo and meter changes, musical articulation, general dynamics, and finally, quantity and disposition of musicians. Choosing the tempo, one should bear in mind the content of verbal text, the main affect, rhetorical figures, and movement of notes with the smallest values. The ability of human breath is also has to be considered, so as not to overuse it. The performance should resemble the process of speaking. The tempo correlations in meter changes can be realized in several different ways, each in correspondence with musical and verbal context. Such correlations can be measured by proportions, by identical rhythmic motive, similarly to the modern metro-rhythmic practice, and in the manner described in the anonymous treatise «Proportion».

The musical articulation in partes works should reflect the thoughtful reproduction of verbal text. It concerns the phrasing, combination of the touches, application of the articulation rests, rhythm and melodic accentuation. Each of the listed elements of musical articulation serves as contradiction and seclusion of musical or language structures, and emphasizes important words and climax sounds. The elaborated mean of musical articulation is a dotted rhythm. To execute the dotted rhythm the instructions from ancient treatises and general mood of the piece should be taken into account. On the junction of musical articulation and dynamics lays the sound effect called *messa di voce* – a gradual inflation and deflation of the sound. This expressional tool was inherent for baroque sound emission and voice-leading furthermore, it also highlighted the contrast in melodic and rhythmic development of different choral parts. The most natural for partes music is the contrast dynamics. Historically informed interpretation implies also a special account of acoustics. The space of the stage (or other concert room) has to be filled with sound stereophonically through the disposition of performers, special dynamic effects and expressive musical articulation.

The scientific novelty of the research is a formulation of an algorithm of learning and performing the partes music by the modern conductor. This process includes knowledge from early treatises and practical experience of historically informed

performers. The results might be used in the subsequent studies of Ukrainian partes music, baroque performance, and musical rhetoric (especially the rhetoric in Ukrainian music of the 17th and 18th centuries). The described pattern of interpretation of partes works might be also applied into performances of Ukrainian choirs and ensembles, as well as into educational programs for choral conductors.

Keywords: Historically Informed Performance, Ukrainian partes music, sacred music, musical rhetoric, Ukrainian baroque, music for the liturgy, M. Dyletskyj's heritage, the partes works of I. Domaratskyj, choral art, conductor, musical text.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. **Ключинська Н.** Інтерпретація поняття «риторичність» на ґрунті української партесної музики бароко. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2018. Випуск 19. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. С. 80-87. http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10428
2. **Ключинська Н.** Риторична фігура ANTITHETON в партесному концерті Івана Домарацького «Благословлю Господа». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2019. Випуск 20. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. С. 57-66. http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10639
3. **Ключинська Н.** Історично інформоване виконавство в сучасній інтерпретаційній культурі. *Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX-XXI століть: [монографія].* Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2022. С. 157-166.
4. **Ключинська Н.** Метро-ритмічні пропорції в партесних творах. *Fine Art and Culture Studies.* Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 3. С. 39-46. http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/676/621

Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

5. **Ключинська Н**. Риторика музичної мови Івана Домарацького в концерті «Иже язиком ловец». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2019. Вип. 24. Том 1. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. С. 38-42. http://journals.uran.ua/index.php/2308-4855/article/view/176715

6. **Kliuchynska N.** Humor in the Musical-Didactic Works of the Baroque Period. *Scientific Journal of Polonia University.* Czestohowa: Educator, 2022. Vol. 52 No. 3. Pp. 60-65. http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/article/view/914/871

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. **Ключинська Н.** Сучасна практика історично-інформованого виконавства та українська хорова музика бароко. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики.* Матеріали ІІ всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Харків 25 жовтня 2018 р.). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. С. 43-46.
8. **Ключинська Н.** Інтеграція словесної та музичної риторики – один з теоретичних аспектів дослідження партесної творчості Миколи Дилецького. *Молоді музикознавці:* тези доповідей XIX міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 9-11 січня 2019 р.). Київ, 2019. С. 94-96.
9. **Ключинська Н.** Герменевтичні кола у сучасному історично інформованому виконавстві. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі:* матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 8-9 лютого 2019 р.). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2019. С. 48-52.
10. **Ключинська Н.** Партитури партесних творів: про що мовчить нотація. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень.* Матеріали ІІ науково-практичної конференції (м. Дніпро, 28-29 лютого 2020 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2020. Ч. 1. С. 9-13. http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/44feb2020/1.pdf
11. **Ключинська Н.** Музика й музиканти у трактатах XVII–XVIII століть. *Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та Польщі:* збірник тез Міжнародної науково-практичної студентської конференції (Львів, 20 травня 2022 р.) Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 87-90. https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/06/Elektronnyy-zbirnyk-tez-konferentsii-20.05.22-.pdf

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2
ВСТУП 15
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО: ІСТОРІЯ, ЕСТЕТИКА, МЕТОДОЛОГІЯ 24
1.1. Зародження та розвиток історичного виконавства 24
1.2. Естетико-стильова домінанта барокового музичного мистецтва 41
1.3. Функціонування партесного співу в українських освітніх осередках барокової доби 52
Висновок першого розділу 63
РОЗДІЛ 2. РИТОРИЧНІ ПАРАМЕТРИ УКРАЇНСЬКОГО ПАРТЕСНОГО СПІВУ 68
2.1. Музична риторика в контексті історично інформованого виконавства 68
2.2. Художньо-виразова проекція риторичного мистецтва на партесний спів 75
2.3. Комплекс риторичних засобів у творах Миколи Дилецького 83
2.4. Риторичність хорового письма Івана Домарацького 104
Висновок другого розділу 123
РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВИЙ КОМПЛЕКС СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ М. ДИЛЕЦЬКОГО ТА І. ДОМАРАЦЬКОГО 125
3.1. Засоби музичної виразовості в історичному виконавстві 125
3.2. Темп і метро-ритмічні пропорції 139
3.3. Музична артикуляція 150
3.4. Загальна динаміка і мистецька модифікація барокових творів 163
Висновок третього розділу 172
ВИСНОВКИ 176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 183
ДОДАТКИ 202

ВСТУП

Актуальність теми. Історично інформоване виконавство відображає мистецьку культуру інтерпретації музики перерваних традицій. Більшу частину свого розвитку воно існувало в емпіричній формі – як ініціатива окремих музикантів, які через власне дослідження старовинних джерел та практичну реалізацію цих знань у виконанні й часткову імпровізацію творили образ історичного виконавства як музичного явища, феномену культури. Тривалий час (понад пів століття) музичних інтерпретацій, музикознавчих дискусій та теоретичних публікацій присвячених цій темі дозволяє розглядати історично інформоване виконавство як методологію, комплексну виконавську систему. Відповідно узагальнення, систематизація та аналіз досліджень окремих аспектів історично інформованого виконавства необхідні для формування систематичного підходу до виховання інтерпретаторів давньої музики.

Науковий інтерес, який викликав розвиток історичного виконавства, стимулював переосмислення ролі виконавця у прочитанні, розшифруванні музичного твору, а особливо у формуванні образу музичної композиції в уяві слухача. Важливим наслідком наукового зацікавлення історично інформованим виконавством в європейському музикознавстві стало нове дослідження музично-теоретичних праць XVI–XVIII століть з метою їх практичної аплікації, а не лише як історичних пам’яток.

Історично інформоване виконавство вивчають у двох ракурсах. Музично-критичні публікації аналізують естетичну сферу й ідеологію напряму, проблему можливості відтворення давньої музики так, як вона звучала оригінально, а при визнанні неможливості повної автентичності звучання, звертають увагу на цінність саме такого підходу для інтерпретації давніх творів. Виконавські дослідження зорієнтовані на пошук практичних рішень інтерпретаційних завдань та особливо стилістично вірного відтворення музичних композицій давніх періодів.

Дисертаційне дослідження розглядає історично інформоване виконавство як методологію інтерпретації, тому його структура опирається на порядок вивчення

музичного твору виконавцем до репетиційного процесу і під час нього. Автором виділено кілька рівнів такого підходу: вивчення естетичних категорій, цінностей і завданнь історично інформованого виконавства, описано специфіку роботи з теоретичними історичними джерелами й самим нотним текстом, й на завершення на прикладі обраних композицій розглянуто виконавські проблеми й способи їх вирішення згідно з принципами історично інформованого методу інтерпретації.

Все вище сказане переконує в актуальності теми дисертації у сфері наукових досліджень проблематики історично інформованого виконавства. Актуальність теми зумовлює вагомість історично інформованого виконавства в сучасній українській культурі. Теоретичне вивчення української музики давніх періодів, зокрема партесної спадщини розпочалося ще наприкінці минулого століття. Проте виконання цих творів все ще досить рідкісне явище, часто пояснюване «складністю» партесної музики. Вирішити проблему «складності» розуміння й виконання партесних творів можуть інтерпретаційні наукові дослідження присвячені реалізації партесних творів через методологію історично інформованого виконавства. Таке дослідження не лише сприятиме автентичному та стилістично вивіреному виконанню партесних творів хоровими колективами, а й створить основу для формування навчального предмету в спеціалізованих музичних закладах, пов’язаного з історичним виконавством, що забезпечить глибше знайомство з музикою давніх періодів та способами її реалізації.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах планових наукових тем кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка: «Сучасний дискурс українського музикознавства: історія, традиції інновації наукових та музично-педагогічних студій», номер державної реєстрації 0117U001314 (термін виконання з 01.01.2017 по 31.12.2019) та «Українська музикознавча наукова думка та національна хорова культура в умовах інтеграційних культурно-мистецьких процесів розвитку сучасного європейського суспільства», номер державної реєстрації 0120U101905 (термін виконання з 01.01.2020 по 31.12.2023).

Об'єктом дослідження є історично інформоване виконавство як метод інтерпретації барокової музики.

Предмет дослідження – риторичні параметри та інтерпретація українських партесних творів в контексті історично інформованого виконавства на матеріалі композицій М. Дилецького та І. Домарацького.

Метою наукової праці є формулювання алгоритму інтерпретації музичного твору за принципами історично інформованого виконавства, що включає роботу з нотним текстом, контекстуальними матеріалами, риторичний аналіз та сам репетиційний процес.

Реалізація поставленої мети вимагає виконання таких **завдань**:

- ✓ Простежити історію зародження руху історично інформованого виконавства й процес формування теоретичної основи й виразових засобів цього напряму;
- ✓ Висвітлити ідейно-ететичну суть напряму сформовану в назві «історично інформоване»;
- ✓ Дослідити історично інформоване виконавство як метод інтерпретації барокового твору, визначити основну методологію й засоби вивчення музичного твору згідно з принципами історично інформованого виконавства;
- ✓ Розглянути функціонування партесного співу в українських освітніх осередках барокової доби;
- ✓ Окреслити основні естетичні ідеали західноєвропейської та української музики бароко;
- ✓ Провести компаративний аналіз музично-риторичних засобів застосованих для увиразнення змісту літургійних текстів композиторами партесної доби Миколою Дилецьким та Іваном Домарацьким;
- ✓ Визначити основні критерії вибору темпу виконання партесного твору та приклади темпових співвідношень при зміні метру;
- ✓ Запропонувати способи звукової реалізації музично-словесних фраз відповідно до законів музичної артикуляції барокового виконавства та семантики вербального тексту композицій;

- ✓ Виокремити завдання, що постають перед диригентом при вирішенні проблеми загальної динамічної реалізації твору, розміщення виконавців та врахування позамузичних факторів інтерпретації.

Методологія. Історично інформоване виконавство як методологія інтерпретації барокового твору опирається на ***метод герменевтики***. Саме у XVII столітті термін «герменевтика» було вперше застосовано як синонім до слова «інтерпретація» у творі Йогана Даннхауера (*J. C. Dannhauer*) «*Hermeneutics sacra sire methodus ex ponedarum sacrum litterarum*» 1654 року. Принципи герменевтики як науки розуміння текстів розробив Фрідріх Шляйєрмахер (*F. Schleiermacher*), Вільгельм Дільтей (*W. Dilthey*) увів історичний контекст у процес інтерпретації, а Мартін Хайдеггер (*M. Heidegger*) – особистий досвід читача. Відповідно герменевтична методологія охоплює два рівні інтерпретації текстів: емпіричний та інтерпретаційний. В історично інформованому виконавстві емпіричний рівень становить дослідження нотних текстів та давніх музичних трактатів. Інтерпретаційний рівень в свою чергу поділяється на індивідуальний та колективний, тобто враховуючи особистий досвід виконавця та попередній досвід інтерпретаторів та дослідників давньої музики. Герменевтичне дослідження передбачає також ***контекстуальний метод*** та ***принцип конгеніальності***, тобто поєднання творчих потенціалів автора музичного твору й виконавця. Ганс-Георг Гадамер (*H.-G. Gadamer*) таке відношення між суб'єктом та об'єктом інтерпретації розглядав як відношення між горизонтами: творення значення через інтеграцію іншого горизонту. Внаслідок такого розуміння герменевтики, інтерпретація барокового твору, згідно з принципами історично інформованого виконавства, передбачає обов'язкове теоретичне дослідження. Герменевтичний метод у такій структурі є основною методологією цієї дисертаційної праці.

У роботі використаний ***культурно-історичний*** метод для висвітлення історичного й естетичного контекстів інтерпретації партесної музики. ***Ретроспективний метод*** застосований у вивченні зародження й формування ідеології й методології історично інформованого виконавства як мистецького руху. ***Джерелознавчий метод*** відбору й аналізу давніх музичних трактатів, які є

основою теоретичного дослідження історичних інтерпретацій. Також застосований ***метод кореляційного аналізу*** естетичного підґрунтя елементів музичної мови і виконавських прийомів західноєвропейських барокових творів та української партесної музики. На основі цього ***гіпотетичним методом*** висунута концепція адаптації виконавських засобів, описаних у західноєвропейських трактатах XVII–XVIII століть при відтворенні української хорової музики бароко. Для вивчення риторичної мови партесних творів М. Дилецького та І. Домарацького було застосовано ***методи абстрагування та моделювання***. Моделювання причин та контексту застосування музично-риторичних фігур у творах західноєвропейського бароко на встановлення відповідних словесно-емоційних комплексів в українській партесній музиці. Метод абстрагування окремих елементів музичної мови (гармонії, фактури) застосований для виявлення їх семантично-риторичного значення.

Теоретичну базу дослідження склали праці, що висвітлюють різні сфери проблематики дисертації:

- наукові дослідження, в яких *розглядається історично інформоване виконавство*, його методологія, ідеологія, історія розвитку й розповсюдження, а також сучасна наукова проблематика в межах цього інтерпретаційного напряму: Н. Арнонкур, Р. Донінгтон, У. Голомб, В. Гайнес, Дж, Керман, Л. Дрейфус, Дж. Косман, П. Ківі, Б. Куйкен, К. Лоусон, Д. Фабіан, Е. Любарскі, М. Мерфі, М. Шнайдер, І. Становіч, К. Веролі, О. Жукова, Н. Кашкадамова, О. Філіпова, Р. Стельмащук.
- наукові праці, зосереджені на *виконавських проблемах музики бароко* в світлі історично інформованого напряму: А. Бейшлаг, І. Браудо, Й. Форкель, Дж. Бат, В. Атчерсон, Дж. Керман, Р. Раш, К. Фолькерс, М. Топоровський, О. Жукова, Н. Фоменко, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, М. Марченко.
- *дослідження культури й естетики доби бароко*, зокрема музичного бароко й особливостей стилістики цього часу: Д. Чижевський,

М. Довгалевський, Н. Дічек, Н. Ємець, В. Соболь, Д. Степовик, Н. Левченко, М. Симчич, І. Бондаревська, І. Ісіченко, Я. Ісаєвич. Л. Ушкалов, Л. Тимошенко, Є. Антоненко, М. Букофцер, В. Шестакова, Ф. Блуме, Ю. Ваш, Ю. Бочаров, М. Кароль, О. Странк, Н. Суклян.

– музикознавчі праці присвячені вивченню *музичної риторики*: Р. Андерсон, Дж. Мейз, Б. Варвіг, Б. Вільсон, А. Парадізо-Лорін, К. Стедман, Л. Коуч, Т. Тоумполідіс, Т. Ясінські, П. Завістовські, О. Захарова, А. Мальцева, Т. Олейнікова, Н. Сиротинська, Р. Стельмащук.

– наукові розвідки про *українську музичну культуру XVII–XVIII століть*, зокрема українську партесну музику та її творців: О. Шреєр-Ткаченко, М. Антонович, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Л. Корній, П. Бажанський, Б. Кудрик, П. Козицький, Н. Сиротинська, Ю. Ясіновський, Ю. Медведик, Є. Ігнатенко, М. Підгорбунський, І. Кузьмінський, О. Шуміліна, Б. Дем'яненко, В. Безпалько, І. Бермес, О. Гнатишин, У. Граб, А. Левченко, С. Лісецький, І. Савчук, О. Сапожнік, О. Стріхар, Т. Трегубенко, З. Хижняк.

– останню групу теоретичних джерел дисертаційного дослідження становлять *давні музичні праці, трактати* що описують музичну теорію й виконавську практику барокової доби: Музична Граматика М. Дилецького у редакціях О. Цалай-Якименко та С. Смоленського, трактат невідомого автора «Препорцыя», опублікований Б. Дем'яненком, музичні праці європейських авторів: італійських композиторів: Ф. Джемініані, Дж. Спаді, А. Агаццарі, французьких музикантів: Г. Ніверса, Дж. Вейляна, Ф. Куперена, А. Могара, німецьких: К. Ф. Е. Баха, Й. Кванца, К. Бернгарда, Дж. Кірнбергера, Ф. Нідта, К. Шубарта, британських: Ч. Авісона, А. Бейлі, Р. Бремнера, Т. Дорінгтона, В. Голдера, Т. Мейса, Т. Морлі, Дж. Плейфорда,

Т. Селмона, К. Сімпсона, В. Тернера та американського композитора Т. Вальтера.

– риторичний та виконавський аналіз проведено на прикладі композицій М. Дилецького та І. Домарацького. Розглянуто партесні концерти І. Домарацького, опубліковані у книзі «Партесні концерти XVII–XVIII століть із київської колекції» під редакцією Н. Герасимової-Персидської та Є. Ігнатенко. Обрані восьмиголосі Вечірня та Реквіяльна Служба Божа із приватної бібліотеки вокального ансамблю *A Cappella Leopolis*.

Наукова новизна. У дисертаційній роботі *вперше*:

– запропоновано алгоритм сучасної інтерпретації української партесної музики крізь призму історично інформованого виконавства;
– структуровано процес вивчення й підготовки партесного твору до виконання диригентом-хормейстером з урахуванням давніх праць про барокову виконавську практику й досвіду музикантів історично інформованого напряму;
– висвітлено роль музичної риторики в українських партесних композиціях як невід'ємного елемента історичних інтерпретацій;

Доповнено відомості про виконавську практику барокового часу введенням у дисертаційну працю теоретичних положень музичних трактатів, що раніше не розглядалися в українському музикознавчому дискурсі.

Набуло подальшого розвитку вивчення співвідношення слова й музики в українській партесній музиці в контексті ґрунтовного аналізу музично-риторичних засобів обраних композицій, із виокремленням фактурних й гармонічних риторичних фігур як найбільш властивих.

Теоретичне значення. На основі отриманих результатів дослідження сформульовано методологію вивчення та особливості інтерпретації музики українського бароко. Вивчено музичну риторику партесних композицій як виразовий композиційний елемент і як важливий фактор інтерпретації нотного тексту партесного твору. Результати дисертації можуть бути використані у

подальших студіях партесної творчості й барокового виконавства, а також у дослідження риторичних параметрів інтерпретації української хорової музики цього часу. Отримані результати доповнять матеріал навчальних дисциплін виконавсько-хорового й музично-теоретичного напрямів, присвячений музиці бароко.

Практичне значення. Сформована у дисертації модель інтерпретації української партесної музики за методологією історично інформованого виконавства у максимальному наближенні до стилістики епохи й поєднанні з досягненнями сучасного хорового виконавства може бути застосована у практичній роботі диригентів-хормейстерів, керівників колективів, а також у процесі підготовки професійних музикантів, зокрема диригентів, інтерпретаторів давньої музики.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні. Використання ідей, текстів та результатів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях та науково-методичних семінарах кафедри музикознавства та хорового мистецтва, а також наукових семінарах факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Основні результати були висвітлені на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях, а саме: II Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 2018), XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 2019), Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства» (Київ, 2019), Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI» (Київ, 2019), II Науково-практична конференція «Теорія і практика актуальних наукових досліджень» (Дніпро, 2020), Всеукраїнська науково-практична конференція «Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX–XXI століть» (Львів, 2021), Міжнародна науково-практична

студентська конференція «Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та Польщі» (Львів, 2022).

Публікації. За матеріалами дослідження опубліковано 11 одноосібних публікацій, з них шість статей, три з яких у фахових виданнях затверджених МОН України.

Структура роботи зумовлена логікою розкриття теми наукового дослідження. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (211 позицій, з них 76 – іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг роботи 210 сторінок, з них основного тексту – 182.

Розділ 1. Історично інформоване виконавство: історія, естетика, методологія

1.1. Зародження та розвиток історичного виконавства

Музична культура XX століття характеризується появою нових стилів, нових концепцій музичного мистецтва і виконавських течій. Особливою подією було зародження культу інтерпретації давньої музики поряд із виконавською практикою музики модернізму. Виконавці та музикознавці минулого століття почали розділяти твори написані до 1800 року (або ж до Французької революції 1789 року) та після. Такий поділ стосувався переважання певних виразових засобів та способу сприйняття музичного твору виконавцями і слухачами. Утвердилася думка, що музика написана до 1800 року «говорить». У процесі компонування музичного твору, виборі засобів впливу на слухача використовували прийоми риторики, ораторського мистецтва. Тому, сприйняття давньої музики і її виконавська інтерпретація передбачала раціональне осмислення композиційних засобів. Натомість пізніша музика все більше зображала і виражала, апелюючи до емоційного сприйняття слухачів. Усвідомлення відмінності природи та засобів давніх творів спричинило появу нового виконавського напряму, котрий зосереджувався на пошуку правильної інтерпретації, тлумаченні давньої музики. Цей музичний напрям отримав назву Історично інформоване виконавство (*Historically Informed Performance, HIP*).

Історично інформоване виконавство як музичний рух сформувався у міжвоєнний період та популяризував виконання давньої музики, тобто творів написаних до 1800 року. Звернення до давнього репертуару розпочалось із творів XVII–XVIII століть. Така зосередженість була зумовлена подібністю певних соціальних, філософських та культурних процесів обох історичних періодів (XVII та XX століть). Історично інформоване виконавство, що вивчає давні твори із метою пошуку відповідних засобів їх практичного втілення, звертається передовсім до XVII століття, тобто доби бароко. В цей період *musica practica*

почала набувати пріоритетного значення, що попередньо належало *musica theoretica*, тобто математичній основі музичного мистецтва. Цей феномен сучасний музикознавець Джон Бат (*J. Butt*) охарактеризував початком становлення виконавської практики як науки, усвідомленої діяльності, що творила концепції реалізованого, озвученого мистецтва [143, с. xiv].

Близькою людям XX століття була також емоційна сфера барокової музики, адже саме в музиці XVII століття представлена багата палітра людських емоцій, зокрема й негативні: біль, гнів, страх, розпач. Окрім того феноменом музики минулого століття стало неприйняття частиною суспільства тогочасного модерного мистецтва. Тож критики історичного виконавства звертають увагу на роль цього напряму як способу втечі від творів композиторів-сучасників. Адже нове прочитання відомих композицій, чи віднаходження давно загублених задовольняло прагнення новизни, яку зазвичай забезпечувала сучасна музика.

Термін «історично інформоване виконавство» не відразу утвердився в музикознавчій та музично-критичній думці, йому передували поняття «давня музика» та «автентичне виконавство». Кожне із цих означень відповідало певній стадії розвитку напряму.

Перший із термінів – «давня музика» як позначення виконавської практики, а не репертуару відноситься до 20-30-х років XX століття, коли лише з'являється зацікавлення давніми творами, та ще відсутнє ідейне підґрунтя таких виконань. Згодом, в період розквіту напряму, звучала критика щодо «машинного», беземоційного способу виконання початку століття. Та саме ці перші спроби стали важливим кроком до відмови від романтичного трактування барокової музики. У фокусі уваги музикантів міжвоєнного періоду постав великий пласт давніх творів: відомих і щойно віднайдених; та розуміння потреби іншого, нового способу її відтворення. Чисті, позбавлені композиторських позначень та вказівок партитури стають основним джерелом інтерпретації, котра потребує уміння їх трактувати.

Сприйняття перших історичних інтерпретацій було неоднозначним. Вони піддавалися критиці у період формування методології історичного виконавства та

здобули прихильників у пізніший час. Наприкінці 80-х років музичний критик Річард Тарускін (*R. Taruskin*) та музикознавець Джозеф Керман (*J. Kerman*) всупереч загальноприйнятим поглядам відзначили креативність інтерпретацій початку століття. Особливу увагу дослідники зосередили на виконаннях Арнольда Долмеча (*A. Dolmetsch*) та Ванди Ландовської (*W. Landowska*). У музично-критичних диспутах їх виконавська діяльність часто розглядалася у паралелі з філософією віталізму, проте у досить своєрідному його трактуванні. Це віталізм, що підкреслював цінність суб'єктивізму в процесі інтерпретації текстів, історичних матеріалів й самої історії [174, с. 1]. Сучасний музикознавець Ерік Любарські (*E. Lubarsky*) охарактеризував інтерпретації А. Долмеча та В. Ландовської як такі, що містять «виявлення внутрішніх зв'язків музики та життя, представляючи принципи віталізму, які пов'язані не з текстовою герменевтикою, а з біологічною філософією щодо живого та механічного» [174, с. 42]. Стрімкий технологічний прогрес початку XX століття пробуджував несвідомий страх, тривогу. Тож відновлення давніх інструментів він пов'язав із більшою значимістю виконавця при грі на старовинних інструментах (мається на увазі фізіологічна активність, коли на старих духових інструментах інтонація коригувалась лише губами виконавця, або ж рухами руки у раструбі).

Повернення до творів минулого супроводжувалося також реконструкцією давніх інструментів. У своїй статті про історичне виконавство Наталія Кашкадамова висловила думку, що відродження старих, начебто недосконалих інструментів співпало з періодом пошуку «справжніх» цінностей, який виявився у мистецьких рухах дадаїзму, зацікавленні народними малюнками та африканським живописом [45, с. 56], тобто зверненні до архетипів, закладених у давньому мистецтві. Аналогія із цими мистецькими рухами пов'язана із прийнятою тоді концепцією про постійний прогрес музики та музичних інструментів, а значить будь-яке повернення до старих інструментів – це повернення до простого, примітивного.

Таким був перший етап виконавських пошуків XX століття у відтворенні давньої музики. Водночас важливим здобутком раннього періоду історичного

виконавства стало відродження клавесина та органа, що отримали нове життя у виконавській практиці того часу й досі звучать на естраді. Інтерпретації ще не підкріплювалися жодними додатковими відомостями про барокове виконавство чи традиції в музиці XVII століття, але все ж вони пропагували зацікавлення давньою музикою, дали імпульс для розвитку нових, більш ґрунтовних виконавських підходів. Це був період інтерпретацій Едварда Данройтера (*E. Dannreuther*), Арнольда Долмеча, Ванди Ландовської та Альберта Швайцера (*A. Sweitzer*).

Другий термін «автентичне виконавство» позначив період формування ідейної та теоретичної основи напряму, котрий припадає на 50-70-ті роки XX століття. Після Другої світової війни, внаслідок знищення безлічі мистецьких пам'яток, звернення до музики попередніх епох стало способом збереження культурної спадщини. Основним гаслом цього часу було повернення до історичної правди, автентичності звучання, так як їх уявляли композитори минулих епох.

Період формування історично інформованого виконавства характеризує пошук додаткових вказівок, що мали стати своєрідним «словником» у тлумаченні чистих барокових партитур. Це час віднаходження, дослідження і перевидання музичних трактатів XVI–XVIII століть, праць виконавців, композиторів, теоретиків, що описували музичні традиції свого часу та тогочасні новації. Окрім естетичних роздумів, опису музичних інструментів та виконавських вказівок, у давніх трактатах містяться також згадки про композиторів цього періоду чи їх попередників. Зустрічаються маловідомі імена, і ці відомості творять простір для музикознавчих пошуків біографій давніх композиторів та віднаходження їх творів. Наприклад, у трактаті англійського барокового музиканта Томаса Мейса (*Th. Mace*) згадано імена Альфонса Ферабоско (*A. Ferabosko)*, Джона Варда (*J. Ward)*, Люпо (*Lupo*), Ільбайта (*Ilbite*), Річарда Дірінга (*R. Deering*), Вільяма Лоуса (*W. Lawes)*, Джона Дженкінса (*J. Jennkins)*, Крістофера Сімпсона (*Ch. Simpson)*, Копераніо (*Coperanio)* та Монтеверді (*Monteverde)* [175]. Тож робота із давніми джерелами стала вагомим кроком у формуванні технічних

виконавських засобів для відтворення музики бароко і сприяла появі нових тем у музикознавчих дослідженнях.

З 1950-х років напрям історично інформованого виконавства отримав сильний імпульс, завдяки діяльності Ніколауса Арнонкура (*N. Harnoncourt*) [1]. Новітнім на той час було трактування музикантом давньої музики як самодостатньої та рівноцінної з усіма пізнішими стилями. Н. Арнонкур відкинув ідею прогресу та вдосконалення музики й музичних інструментів з плином часу, натомість пропагував давні інструменти як найбільш відповідні для вираження композиторського задуму в творах цього періоду.

Разом з Н. Арнонкуром виконання барокової музики на основі давніх трактатів пропагував Густав Леонгардт (*G. Leonhardt*). На прикладі діяльності згаданих митців можемо спостерегти внутрішній розлом в естетиці історичного напряму. Сучасний дослідник історично інформованого виконавства Урі Голомб (*U. Golomb*), порівнюючи виконавську еволюцію обох музикантів, звернув увагу на статичність виконань Г. Леонгардта і більш вільне трактування виконавських вказівок Н. Арнонкура, з урахуванням художнього образу та емоційної зумовленості кожного виконавського засобу [156]. Така позиція диригента виражена у його книзі «Музика як мова звуків»: «Вірним творові у справжньому розумінні цього слова є лиш той, хто знайде в нотах задум композитора і згідно з ним ці ноти зіграє», та слід пам’ятати, «що “помилка”, яка виникає з мого переконання, мого смаку й відчуття, більш переконлива, ніж теоретичні погляди, втілені у звуках» [118, с. 40].

Творча інтерпретація давніх вказівок швидко здобула прихильність виконавців, тож вже у 80-х роках основна ідея історичної інтерпретації була сформульована як «уява та фантазія у рамках стилю» [147, с. 6]. Незважаючи на вдалі практичні спроби втілення ідеї автентичного виконання, воно все ж існує як опозиційне до академічного. В цей час також звучать інтерпретації Джона Бекета (*J. Beckett*), Алана Кертіса (*A. Curtis*), Філіпа Брета (*Ph. Brett*), разом з

[1] Ніколаус Арнонкур – віолончеліст і диригент, засновник ансамблю «*Concentus Musicus*» із котрим записав велику частину музичної спадщини бароко, зокрема усі кантати Й. С. Баха.

Г. Леонгардтом співпрацюють брати Куйкени (*Barthold*, *Sigiswald Kuijken*), а після 70-х років виконавський напрям доповнюють виступи Ніколаса Макжегана (*N. McGegan*).

У музикознавчих колах прикметник «автентичне» спричинив гарячу дискусію та швидко був відкинений. Натомість він укоренився у суспільному мовленні через використання його медіа-компаніями як маркетингового лозунгу при реалізації записів давньої музики. Приблизно після публікації у 1995 році книги Пітера Ківі (*P. Kivy*) «*Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance»* [167], в котрій автор зазначив, що не існує однієї автентичності, а їх принаймні чотири (композиторська, звукова, особистісна та практична [2]), утвердився термін «історично інформоване виконавство» для позначення цього руху. Це період поступової інституалізації напряму та формування школи історичного виконавства. Дослідження сучасної музикознавиці Дороті Фабіан (*D. Fabian*) висвітлюють закономірність в інтерпретаціях музикантів минулого століття. Ті виконавці, чия музична кар'єра ще була на етапі формування у період розквіту історично інформованого виконавства, значно швидше та природніше перейняли нову манеру виконання, ніж їх попередники [150, с. 102]. Це свідчить про формування *HIP* традиції, і вже не протиставлення цього напряму академічному виконавству, а сплав обох підходів у сучасній виконавській практиці.

Впродовж кількох десятиліть практичних спроб та теоретичних пошуків історичне виконавство зрештою відстояло свій статус у системі академічного мистецтва. Найпершим центром спеціальної музичної освіти на основі давньої музики стала швейцарська *Schola Cantorum Basiliensis*. Заснована в 1933 році Паулем Захером (*P. Sacher*), Августом Венцінгером (*A. Wenzinger*) та Іною Лор (*I. Lohr*) як вищий навчальний музичний заклад, що спеціалізується на вивченні давньої музики. У 1999 році школа перейменована на Інститут старовинної музики, на навчання до якого вступають випускники вищих музичних закладів

[2] Композиторська автентичність – оригінальне авторське бачення твору, звукова – відновлення давніх інструментів, таке ж звучання як і при виникненні твору, особистісна – вірність виконавця власному відчуттю та трактуванню, а практична – сенс твору та значення, котре публіка висновує із виконання [179, с. 26].

для додаткової кваліфікації на базі традиційної музичної освіти. На сучасному етапі це один із найпотужніших світових центрів історично інформованого виконавства. За прикладом швейцарської музичної академії у європейських освітніх музичних закладах формуються кафедри давньої музики. В Україні кафедра старовинної музики при Національній музичній академії була створена у 2000 році. З цього часу напрям історичного виконавства поступово завойовує українські концертні естради [3].

Історично інформоване виконавство як музичний рух унікальний тим, що це водночас і метод інтерпретації музичних творів. Термін «інтерпретація» часто трактують як синонім до «виконання», але з акцентом на більш творче переосмислення музичного твору виконавцем. Галина Падалка запропонувала таке визначення мистецької інтерпретації, що містить «не тільки відтворювальні, репродуктивні аспекти, але і значний потенціал виявлення творчого ставлення до твору. Виконавцю треба не лише заглибитись у авторські почуття, … а і виявити власне розуміння тексту, виразити власні почуття, передати особливості власного сприйняття того, що створив автор» [85, с. 190].

У філософському трактуванні інтерпретація твору мистецтва (літературного, художнього чи музичного) – це момент зустрічі реципієнта із твором та процес творення цього тексту чи композиції у часі читання чи слухання. Залучення особистого досвіду в процес інтерпретації текстів називається естетичним читанням, основна увага зосереджується на тому як читач проживає твір мистецтва. Маріса Сільверман (*M. Silverman*) охарактеризувала музичну інтерпретацію як особливе буття, присутність особистості у часі звучання музичного твору: «Інтерпретація – це цілковита присутність – інтелектуальна, соціальна, культурна, творча, фізична, емоційна й особистісна – в часі виконання» [190, с. 109]. Оскільки музичний твір реалізовується в часі, то важливе значення має сприйняття цього твору в конкретний момент життя виконавця. Відповідно роль музиканта-інтерпретатора полягає у творенні такого живого досвіду

[3] Про сучасний стан історично інформованих інтерпретацій та досліджень цього напряму в українській сьогоденній культурі більше у публікації автора «Історично інформоване виконавство в сучасній інтерпретаційній культурі» [52].

сприйняття змісту музичного твору слухачем. Його роль підноситься до функції співтворця композиції. Музикознавиця доповнила, що інтерпретація – це процес постійного вибору. Щоб творити зміст через мистецький твір, читач чи виконавець повинен приймати рішення. Адже творення значень залежить від багатьох змінних чинників: здобутого під час навчання розуміння, особистого досвіду, асоціацій, образів та активування всіх цих складових при виконанні, тобто творення особистого контексту, з котрого повніше значення буде сприйняте слухачем [190, с. 109].

Історично інформоване виконавство це не лише музичний рух зорієнтований на виконання музики давніх періодів, а також метод інтерпретації та спосіб вивчення музичного твору. Як вивчати виконавську практику минулих епох, як знайти баланс між ідеалами музики давнього часу й особистим трактуванням, як формувати розуміння барокового твору? – ці та інші подібні питання щоразу постають перед дослідниками цього напряму. Сучасний англійський диригент, клавесиніст та музикознавець Дж. Бат суперечливість об'єкту історичного виконавства сформулював так: «Ми вивчаємо традиції, застосовувані до певного репертуару, не усвідомлюючи до кінця чим ці традиції були зумовлені, не уявляючи справжніх думок та переконань тогочасних музикантів та наскільки виконавська традиція відповідала цим переконанням. Вивчати це справді історично ми зможемо лише, якщо зрозуміємо насамперед мотиви творчого та інтерпретаційного процесу, тобто у який спосіб співпраця композитора та виконавця мала впливати на тогочасного слухача» [143, с. xi].

Методи історично інформованого виконавства тотожні методології герменевтики літературних текстів [4]. У західноєвропейському ренесансі герменевтика як мистецтво тлумачення текстів була поділена на два види: *hermeneutica sacra*, її основним завданням було тлумачення біблійних канонічних текстів, і *hermeneutica profana*, сферою інтерпретації котрої була світська

[4] Методологія вивчення барокової музики за принципами герменевтики описана також у публікації автора «Герменевтичні кола в історично інформованому виконавстві» [56].

творчість [71, с. 36]. Паралель між методологією герменевтики музичної, зокрема духовних хорових композицій варто здійснювати із біблійною герменевтикою.

Тлумачення Біблії відбувалося на різних рівнях: «екзегетичному (врахування символічного змісту), алегоричному (врахування іносказання), буквальному (врахування історичних реалій), антропологічному (врахування психологічного стану душі віруючого), аналогічному – як образ і відблиск Царства Небесного» [91, с. 63]. Подібну схему можемо витворити щодо прочитання, виконання та сприйняття барокових духовних композицій. Екзегетичний та алегоричний рівні стосуються «прочитання» словесних образів авторами музики і відтворення їх у духовних композиціях за допомогою мелодичного, ритмічного чи гармонічного розвитку, або ж за допомогою спеціальних музично-риторичних фігур. Ці ж два способи трактування стосуються й історично зорієнтованих виконавців – прочитання символічного та алегоричного змісту і відповідне риторичне втілення виразово-виконавськими засобами (штрихи, темпи, динаміка, тембровість). Буквальний рівень герменевтичної інтерпретації музичного твору стосується історичних реалій і матеріальних пам'яток, тож відображений у історичному виконавстві як пошук та вивчення трактатів, листів, манускриптів і першодруків датованих XVII–XVIII століттями. Антропологічний рівень інтерпретації передбачає реакцію реципієнта, тобто слухача і основується на принципах барокової теорії афектів. Процес виконання духовних творів можемо трактувати як аналогічний рівень, де спів реалізований у часі й просторі є відображення співу хорів ангелів у вічності. Таке сприйняття знаходимо й у працях барокових музикантів, наприклад у трактаті Джона Плейфорда (*J. Playford*) присутня характеристика музики як божественного, досконалого мистецтва, співзвуччя та гармонії котрого здатні очищати і розвеселяти людські серця [184, с. 4].

Досліджуючи методологію герменевтики літературних текстів Ірина Бондаревська виділяє поетапність герменевтичного сприйняття, котра характерна й для історично інформованого виконавства: «Перше читання – цілком наївне і відкрите – актуалізує наш досвід як безпосереднього адресата твору (ніби він написаний для нас), далі здійснюється тлумачення, реконструкція

авторської-читацької позиції у минулому через відтворення соціального та культурного контексту… і вже насамкінець напрузі розрізнення, шляхом діалогу, розгортається ймовірний сенс твору» [12, с. 48]. Перше читання музичного твору – це відповідно музично-слуховий, практичний, емоційний та інтелектуальний досвід сучасного інтерпретатора, суб'єктивна інтерпретація. Далі реконструкція музичної практики та естетики звучання певного історичного часу на основі музичних трактатів, листування композиторів, поміток на рукописах, але й також трактування цих композицій виконавцями наступних періодів, зокрема й виконавцями та теоретиками історично інформованого напряму. Важливим є підібране дослідницею словосполучення «ймовірний сенс твору», адже різниця емоційного й інтелектуального досвіду інтерпретатора, глибина його занурення в історичний контекст творять різницю виконавських трактувань. І саме ця різниця формує творчу складову історичної інтерпретації, котра й здобула цьому методу таку велику кількість адептів.

Отож, основні етапи підготовки виконання барокової партитури співзвучні герменевтичним принципам і стосуються вивчення філософського та естетичного контексту музичного твору, робота з давніми трактатами, що містять практичні вказівки щодо виконання та риторичний аналіз музичних композицій і підбір відповідних виразових виконавських засобів для їх втілення. Риторичність барокової музики виявляється і як спосіб вивчення твору, і як спосіб звукової реалізації – риторичність виконання. Описані методи здебільшого стосуються роботи з «контекстом» музичних творів та аналізу партитур.

Першим етапом історично інформованого підходу є розгляд особливостей нотного запису. Історичні виконавці надають перевагу так званим уртекстам, або якнайменше редагованим виданням. Відкинення редакторських вказівок було способом повернутися до того вигляду твору, з яким мали справу барокові виконавці, та водночас уникнути інших стилістичних нашарувань, набутих протягом наступних віків. Такі «чисті» партитури ставали своєрідним викликом для сучасних інтерпретаторів.

У добу бароко композитори були зазвичай учасниками процесу виконання власних творів, тому й не було потреби виписувати окремі інтерпретаційні побажання чи вказівки. Такі деталі обговорювалися усно, або ж зовсім не потребували уточнень – достатньо було тогочасних виконавських конвенцій. Також збереглися відомості, що барокові музиканти в процесі виконання редагували нотний текст, знаки альтерації та додавали музичні прикраси. Це було ознакою універсальності тогочасних виконавців, які використовуючи гармонічний слух та теоретичні знання під час виконання, змінювали звуковисотність, ладовий нахил чи ритміку своєї мелодичної лінії, паралельно відтворюючи музичний матеріал із високим рівнем технічної майстерності та яскравою емоційною виразністю. Відповідно спів репертуару XVII–XVIII століть вимагає розуміння голосоведення та знання законів розвитку гармонічних побудов характерних для музики того часу. Тому редакція нотного тексту для одного окремого виконання, або самими виконавцями в часі репетиційного процесу, або ж диригентом заздалегідь є характерною рисою історичного напряму.

Наступним завданням історично зорієнтованих музикантів став пошук відомостей про виконавську практику доби бароко, тобто вивчення історичних документів. До таких матеріалів відносяться музично-теоретичні, виконавські та естетичні трактати написані протягом XVII–XVIII століть, позначки та дописи самих композиторів чи перших виконавців на рукописах партитур та поголосників, епістолярна спадщина, а також додаткові історичні матеріали, наприклад тогочасна іконографія, на основі котрої можна визначати склад та кількість виконавців, їх розміщення, музичні інструменти, що застосовувалися, чи приміщення, у яких звучали музичні твори. Відповідно до цих відомостей, сучасні інтерпретатори історичного напряму облаштовують й позамузичні елементи виконання. Наприклад, вибір кількості учасників для певного твору за згадками давніх документів (хоча склад виконавців коригувався також відповідно до фактури виконуваного твору) чи розташування колективу при співі.

Завершальним етапом історично інформованого підходу є робота над виконавськими засобами. Починаючи із знаменитої тези Н. Арнонкура «музика як мова», принцип наслідування ораторської промови перестає бути лише відображенням композиційного процесу як його розуміли в період бароко, а стає завданням сучасного виконавця історично інформованого руху. Як у мовленні ритор приспішує чи уповільнює темп, виділяє окремі слова та посилює емоційну напругу силою звучання голосу, або ж переходить на шепіт чи змінює інтонацію від розповідної до питальної чи окличної, залежно від змісту оповіді, або ж робить спеціальні паузи для привернення уваги слухача – всі ці завдання переносяться на музичний твір, а саме на процес виконання.

Основою виконавської виразовості стає інтерпретація слів, відтворення емоційного змісту та афектів, закладених в словесному та музичному текстах. Звідси й поява таких характерних для історичних інтерпретацій гнучких темпів з частими агогічними змінами, багатство та виразність музичної артикуляції, різноманітність штрихів, яскравість ритмічного малюнка (різні види пунктирів від майже тріольного до надзвичайно гострого звучання, акцентовані синкопи), випуклість мотивних фраз (із застосуванням принципу роздування звука), динамічна виразність як великих періодів, так і окремих мотивів. Міра застосування того чи іншого виразового елемента не усталена, тож кожне виконання залишається оригінальним і неповторним.

Відповідно, історичні інтерпретації характеризуються різним ступенем прийняття ідей напряму. Ольга Філіпова виділила чотири ступені історичності трактування:

- «Виконання музики тільки заданої епохи на історичних інструментах, з використанням характерних прийомів у історичному інтер’єрі та відповідних акустичних умовах;
- Виконання того самого репертуару на історичних інструментах, але в сучасній концертній залі;
- Виконання старовинної музики на сучасних інструментах з якомога точнішим збереженням автентичних прийомів…;

- Використання сучасних інструментів та дотримання лише деяких історичних стилістичних норм» [114, с. 150].

Характерною ознакою всіх історичних виконань різної міри автентичності є багатство музичної артикуляції. Саме артикуляція стала тим виконавським елементом, який найбільш властивий історичній інтерпретації, але також тим виразовим засобом, що спричинив загострення дискусій навколо напряму. Одним із гасел історично інформованого методу є відхід від усталених традицій академічного кола, прийнятої манери виконання через оригінальну інтерпретацію на основі теоретичних пошуків. У сучасну епоху медіа-комунікацій, із постійним звучанням найвідоміших виконань давньої музики в записі, виникає проблема сліпого наслідування артикуляційних прийомів, що суперечить ідеї історичного виконавства. Оглядаючись на кілька останніх десятиліть, спостерігаємо тенденцію до перетворення історичних виконань у певну усталену форму, пов'язану із переважанням музично-артикуляційних прийомів над іншими виконавськими елементами. Важливо пам'ятати, що в своїй суті історичне виконавство – це насамперед свідома інтерпретація, переосмислення давніх творів, способів гри, естетичних канонів та витворення власної інтерпретації на основі компромісу цих знань, сучасної виконавської традиції та сучасного сприйняття характеристик музичного звуку (строю, тембру, яскравості, сили).

Питання історичної достовірності виконання музики бароко завжди було предметом суперечок. У 90-х роках американський критик та музикознавець Дж. Керман зауважив, що до давньої музики слухачів привблює особливий виконавський стиль, котрий сформувався як реакція на певні сучасні естетичні ідеали, [166, с. 114] тобто наголосив на модерній складовій цього явища. Він також звернув увагу на неоднозначне сприйняття «автентичності» самими виконавцями, адептами цього напряму. Адже протягом минулого століття спостерігається поступова зміна трактування віднайдених у трактатах виконавських вказівок – від догматичного до більш ліберального.

Критики історичного напряму, зокрема Р. Тарускін, протиставляли виконання початку та середини століття як прояви суб'єктивізму та об'єктивізму

інтерпретацій. Така характеристика виконань середини століття (50-60-ті роки) пов'язана із тогочасною тенденцією відмови від власної інтерпретації та використання віднайдених вказівок при виконанні, з метою відтворення автентичного звучання композицій. Проте, коли минула перша хвиля відкриття старовинних пам'яток та виявилося безліч «білих плям» щодо різних елементів інтерпретації, пошук правильного виконання почав включати в себе також вивчення естетичних ідей епохи.

Розуміння естетичних ідеалів певної доби та функції музики у цей час, її вплив на слухачів формували необхідні межі для суб'єктивних трактувань, адже як зазначила І. Бондаревська, суперечності котрі бачать сучасні дослідники в мистецьких явищах минулого, були відсутні в історичному контексті, органічному для цих явищ [12, с. 31]. Тож термін «історично інформоване виконавство» є точнішим щодо вираження ідейної основи напряму, а також відображає реалістичність виконавських пошуків його послідовників. Адже навіть у докладному відтворенні вказівок писемних пам'яток епохи, все ж залишається велика часова та культурна прогалина між мисленням людей періоду бароко та свідомістю сучасних музикантів.

Жоден митець не може уникнути впливів свого часу, і хоча б несвідомо сучасні йому соціальні та культурні процеси відображаються у виконаннях. Про цю властивість історичного виконавства писав Н. Арнонкур: «Ми – сучасні живі музиканти, а не дослідники старовини; ми можемо грати лиш ту музику, котра нам щось розповідає, котра здається нам важливою… ми повинні оживити це своїми почуттями, своїм менталітетом» [4, с. 35-36]. Таке переосмислення творів минулого характерне не лише для сприйняття музики, але й також для інших видів мистецтв. Досліджуючи проблеми естетики минулих епох І. Бондаревська зазначила: «при уважному розгляді теперішнє у своїх термінах "переписує" іншу культуру, створює зрозумілий для сьогодення її образ» [12, с. 21]. Тож пошук стилістично вивіреного виконання, відповідного традиції певного історичного періоду стимулює народження нового втілення музичного твору, яке включає в себе також особистість сучасного інтерпретатора.

Власну гіпотезу щодо значного поширення історичного виконавства висунув музичний критик Джошуа Косман (*J. Kosman*). Він спостеріг, що одним з найбільш постійних зацікавлень публіки, слухачів є новизна. Бажання новизни зумовлювало весь музичний розвиток попередніх століть. Адже до XX століття кожна епоха популяризувала своє мистецтво та свої естетичні принципи, відкидаючи при цьому всі попередні. Тож у минулому столітті спостерігаємо унікальне явище пошуку новизни відмежоване від музики сучасних композиторів. Цю функцію успішно виконав історичний напрям, відновлюючи давно втрачені полотна чи презентуючи по-новому відомі композиції. Таким чином саме історичне виконавство забезпечувало водночас і новизну, і традиційність [166].

Американський музикознавець та виконавець-гамбіст Лоренс Дрейфус (*L. Dreyfus*) вважав, що суперечливість історичного напряму корениться набагато глибше, у світосприйнятті того часу. Історичні виконавці, що фанатично відстоюють перевагу давніх інструментів та техніки виконання, тим самим мовби декларують деградацію модерної культури, надаючи перевагу давньому знанню та мисленню [166, с. 114]. Ця думка є протилежною поширеному раніше погляду про «недосконалість» давньої музики і сліпу віру в постійний прогрес мистецтва. Озвучена суперечність породжує нову істину, своєрідну синтезу про взаємопроникнення та взаємовплив обох культур: давньої та модерної. Адже мистецтво кожної попередньої епохи до XX століття було зосереджене на власній, новітній у той час культурі, митці ж XX включили у свої новації також розуміння, сприйняття та відтворення культури попередніх епох.

Феномен втечі від проблем сучасності у зверненні до давньої музики критикував також Н. Арнонкур, наголошуючи, що однією із причин відвернення від сучасного мистецтва є те, як воно нас вражає й непокоїть, але хвилювати й розворушувати слухачів і є основним завданням мистецтва [118, с. 4]. Музикант вважав, що переосмислення давніх творів навчить сучасних людей знову справді чути та розуміти музику, і це стане шляхом повернення до сучасного мистецтва. Адже саме в музиці бароко було втілено найрізноманітніші емоції. Тож найімовірніше привабливість цього стилю була у його рівновазі контрастів: злого

і доброго, красивого та неправильного звучання. Саме брак такої рівноваги у сучасному мистецтві зумовив звернення до давнього. В цей спосіб виконавство XX століття збалансовувало мінливі суспільні процеси. Щоб наголосити важливість історично інформованого напряму Н. Арнонкур зазначив, що лише зрозумівши музику Монтеверді та Моцарта можна повернутися до сучасної музики, лише вивчивши мову давньої музики зрозуміємо й сучасну культуру [118, с. 5]. У такому ракурсі історичне виконавство постає не лише явищем модернізму, а й своєрідним шляхом розуміння і прийняття модерної культури.

Взаємозв'язок тенденцій у сучасній музиці та окремих технічних елементів історичного напряму відстоював музичний критик, у певний час журналіст *New York Times* Джон Роквел (*J. Rockwell*). Він спостеріг часову синхронність між появою гнучких темпів виконання та багатої орнаментики в інтерпретаціях історичних виконавців та виникненням риторичної драми, залученням аудиторії у перфоменс композиторами постмодерністами [166, с. 123]. Мова іде про другу половину століття, коли ідеали «елітарної» музики відійшли у минуле, натомість переважали моменти випадковості, експромту, імпровізації.

Дискусія навколо історичного виконавства розглядала й певні негативні явища всередині напряму. Однією з таких проблем є існування утверджених та закріплених у виконавській практиці певних формул виконання давньої музики. На це явище звернув увагу Л. Дрейфус. За словами музиканта, те, що звучить на естраді, – це деградована версія виконання першопрохідців напряму. Вважає артикуляцію виконавців середини століття неймовірно промовистою, такою, що відтворює найменші зміни мелодичного рисунка. А сучасні виконання називає механічними й холодними, через адаптацію виконавських прийомів завдяки медіа-записам. Замість власного осмислення кожного виконавського засобу музиканти репродукують попередні інтерпретації [166, с. 115]. Кожен великий напрям тяжіє до стандартизації та систематизації, тому митець висловив тривогу, що ідейне у своїй основі історичне виконавство може перетворитися на таке ж механічне як на початку століття, лише у новій версії. Ідея історично інформованого виконання полягає у відкритті та особливому прочитанні кожного

музичного твору. Подібне відношення до процесу інтерпретації було озвучено ще митцями XVII століття, зокрема британським музикантом Т. Мейсом, котрого обурювало наслідування якоїсь манери гри чи співу лише за віяннями часу, без глибокого аналізу [175].

Зважаючи на цю аргументацію, детальне вивчення партитури перед її практичним втіленням має важливе значення, адже естетика музики бароко передбачала пробудження у слухача широкого діапазону емоцій та почуттів, якого неможливо досягнути без власного, оригінального трактування кожного елементу твору і вибору виконавських засобів у відповідності з цим переконанням. Про важливість спеціального підходу для кожного твору як характерну рису історичного напряму наголосила у своїй статті й Н. Кашкадамова: «Історично інформовані виконавці не визнають одного ідеалу і для кожного конкретного твору намагаються віднайти зумовлений історичним контекстом звуковий образ, тільки йому властиві засоби виконання, в цьому вбачаючи єдиний шлях глибокого зрозуміння його унікального змісту» [45, с. 61].

Тож наприкінці XX століття побутували три позиції сприйняття історично інформованого виконавства:

- історичний підхід як природнє та закономірне явище при виконанні давньої музики;
- як феномен сучасності, похідна гілка модернізму;
- як результат постмодерністських змін в музичній техніці та стилі письма, що позначилися на сприйнятті давньої музики та виконавській практиці.

У сучасній музикознавчій думці домінує сприйняття напряму як явища культури модернізму. Про подібність ідеологічних основ історичного виконавства та філософії повоєнного часу писав сучасний американський музикознавець Майкл Мерфі (*M. Murphy*): «Зосередження на наукових та об’єктивних відкриттях проявилося у вивченні трактатів, поверненні до уртекстових видань і віднайдені втрачених творів. Пошук однієї правдивої автентичної інтерпретації композитора і відтворення її замість творення власної – прояви модернізму та позитивізму в музиці» [179, с. 16].

Слід визнати, що усі позиції висвітлюють різні грані істини. Історичне виконавство за часом свого виникнення є феноменом мистецтва XX століття. Нова свідомість людини модернізму оглядає всі попередні здобутки культури та присвоює їх як «вічні», а значить «сучасні». Хоча розвиток технічних виконавських засобів справді розширив межі уяви інтерпретаторів, та все ж історичний підхід при виконанні давньої музики є закономірним і сам по собі, адже він є природним вираженням розуміння стилістики виконуваних творів. Такий підхід поєднує в собі сприймання тексту і контексту музичного твору, зокрема приміщення, в яких ця музика виконувалась, тогочасні інструменти та естетичні норми виконавської практики цього періоду, а отже все філософське та естетичне підґрунтя.

Епоха бароко була періодом новацій, перелому мислення та світогляду людей того часу. Щойно сформувалися європейські держави, переважно абсолютистські монархії, була доведена геліоцентрична теорія, виведений закон всесвітнього тяжіння, винайдені телескоп, мікроскоп, годинник з маятником та ртутний барометр, описаний кровообіг у тілі людини; ця епоха була надзвичайно плідною у філософській думці – це праці Мішеля Монтеня (*M. de Montaigne*), Френсіса Бекона (*F. Bacon*), Рене Декарта (*R. Descartes*), Томаса Гоббса (*Th. Hobbes*), Блеза Паскаля (*B. Pascal*), Джона Локка (*J. Locke*), Бенедикта Спінози (*B. de Spinoza*), Готфріда Ляйбніца (*G. Leibniz*); в музиці це поява нових жанрів: опери, ораторії, кантати, *concerto grosso* та сольного концерту, сонати, тріо-сонати, прелюдії і фуги, хоральної прелюдії та фантазії; зародження речитативу, поява монодії в супроводі *basso continuo* на зміну поліфонії ренесансу, поступове утвердження тонально-функційної системи замість модальної гармонії. Тому усвідомлення незвичайності процесів культури періоду бароко є невід’ємним елементом інтерпретації творів цього часу.

1.2. Естетико-стильова домінанта барокового музичного мистецтва

В період бароко музика займала особливий статус, вона була невід'ємним та незамінним компонентом освітнього процесу та богослужіння, тобто релігійності й духовності в цілому. Роль професійного, вишуканого церковного співу полягала й у естетичному вихованні прихожан, незалежно від їхнього статусу чи статку. Мислення музикантів XVII–XVIII століть різних національностей споріднює сприйняття музики як особливого інструмента впливу на людину, її емоції і світосприйняття. Найважливішою властивістю музики вважали її здатність надихати й перемінювати людські серця, підносити їх до вищої істини, до Бога.

Англійський музикант К. Сімпсон у праці 1732 року писав: «Найпевніше те, що саме музика має силу співом хвалити і славити неосяжне Джерело, Душу, Сутність та Автора усієї створеної гармонії» [191, с. 112]. Подібні думки висловлюють й інші британські музиканти й композитори того часу:

Дж. Плейфорд: «Музика – мистецтво неосяжне, божественне й досконале, котрим твориться справжнє співзвуччя звуків та гармоній, що розвеселяє та очищає серця людей» [184, с. 4]; Чарльз Авісон (*Ch. Avison*) вважав, що музичні звуки впливають на наш розум і мислення, вливаючи безтурботну радість, яку не можна передати словами, виховують серце, наповнюючи його щастям, добром та спокоєм [138, с. 3]. Американський композитор Томас Вальтер (*Th. Walter*) писав, що співом ми водночас славимо Бога й виховуємо один одного, «співаючи з блаженством у серцях, із думками зверненими на правду в псалмах, піддаємося їх впливу, щоб серцями творити мелодію Господеві» [206, с. ii-iii]; Німецький співак та теоретик Крістіан Шубарт (*Ch. Schubart*) у трактаті «Про людський голос» відзначив: «як кожен може формувати своє серце морально, так само може формувати й музично… хто ж нічого не відчуває й закриває своє серце від музичних вражень – ніколи не стане майстерним співаком, ніколи не створить вічних пісень, що імітують звучання ангелів» [189, с. 169]. Французький музикант Андре Могар (*A. Maugars)* вважав призначенням музики зворушувати серця, звертати їх до Бога, бо саме музика віддзеркалює небесну радість [82, с. 30].

Такі висловлювання формували у сучасників благоговійне відношення до співаного тексту й до музики як до мистецтва божественного, котре найбільш

відповідне для хвали Творця. У свідомості барокових митців їх творчість була невіддільною від духовного переживання, тож кожен описував музику як інструмент, що підносить нас від землі до небес, до вічності. Усвідомлений спів та музикування перемінюють серце людини, мовби настроюючи його на небесну гармонію, тож переживання музики крізь призму різноманітних емоцій є універсальною характеристикою світосприйняття митців того часу.

Англійський музикант Ч. Авісон описав здатність людини переживати музичні емоції в особливий спосіб: «Через мистецтво музики ми часто перенесені у шаленство битви чи бурі, часом піднесені радістю, або ж занурені у приємний смуток, приспішені відвагою чи придавлені благодатним трепетом, який розчиняється у співчутті, ніжності та любові, або ж перенесені на вершини блаженства у екстазі божественної хвали» [138, с. 4-5]. Інший англійський митець Ансельм Бейлі (*A. Bayly*) зазначав, що саме духовна музика, в якій звук підпорядковується глибшому смислу може пом'якшувати та заспокоювати пристрасті, розвеселяти серця, полегшувати турботи й відновлювати духовну ревність, а особливо музика сучасників, які додавши гармонію до монодії винайшли спосіб дивувати й зачаровувати та передавати будь-який настрій [140, с. iv].

Роздуми про вплив музики на емоції слухача і музиканта знаходимо і у «Граматиці музикальній» Миколи Дилецького: «Музика то єсть, котра співанієм албо ли іграніем своїм сердца людскіє албо до веселости албо до смутку і жалю побуждаєт» [32, с. 3], та про роль самого виконавця у пробудженні цих емоцій: «Співаючи, уважай як где мієш голосом модеровать… і відал як смутную, як жалобную співать фантазію; в смутной і голосом потреба смутним співать, в веселой – веселійшим і охотнійшим голосом» [32, с. 79].

Проте, у період бароко ще не було сучасної інтерпретації динаміки (розвитку) емоцій. Різні почуття були класифіковані в групи так званих афектів, кожен з яких являв собою статичний емоційний стан. Німецький вчений Атаназіус Кірхер (*A. Kircher*) виділяв три основні афекти: радість (*laetitia*), рівновага або гармонія (*remissio*) і милосердя (*misericordiae*), всі решта (біль,

смуток, любов, гнів, співчуття та ін.) вважав похідними. Виражати і викликати ці почуття було завданням музики.

В бароковій теорії афектів певні емоційні стани пов'язувались з людськими темпераментами. Афектами холерика вважались гнів та злість; любов і радість були характерні для сангвініка; біль, страх і милосердя – афекти притаманні меланхоліку, а спокій, віра та задоволення – флегматику. Єдиним афектом, якого не могла викликати музика вважалась печаль. Ця емоція невластива музиці, на думку А. Кірхера печаль є відображенням смерті, а музика – це мистецтво життя [83, с. 208]. Музикант розробив особливу теорію впливу музичних афектів на людину, за якою на кожну людину найбільше впливає такий стиль музики, що відповідає її темпераменту й природнім нахилам [83, с. 192]. Важливого значення надавалось часу та місцю звучання музики, все мало сприяти найкращому сприйняттю, сильному враженню. Здатність музики породжувати в душі людини різні емоції підносилась до глибокого етично-виховного значення, адже «музика має виражати Божу славу як джерело всієї гармонії і викликати людську радість як реакцію на гармонію Божого творіння» [210, с. 10].

Мистецтво бароко творило свою афективну мову спочатку в Італії, згодом принципи цієї нової музики, як і виконавські прийоми проникли в культуру інших національностей. Цей процес відбувався двома способами: або через захоплення новою виразовістю, або через її заперечення. Внаслідок чого утворилися своєрідні національні різновиди барокової музичної мови, де переважають різні виразові засоби при збереженні спільних естетичних ідеалів та розуміння доброго виконання.

Однією з найвиразніших рис мистецьких барокових творів є їх «театральність», тобто надзвичайна виразність, емоційність, зверненість до слухача, читача, глядача з очікуванням відповідної реакції. Це мистецтво живого контакту, де творець – виконавець – слухач (в музиці), творець – глядач (в живописі, скульптурі, архітектурі), творець – читач (в літературі) утворюють єдину реальність існування мистецького твору, повний вияв сенсу якого можливий лише в такій гармонії вираження та сприймання. Важливість реакції

реципієнта мистецького твору зазначають багато дослідників. Спрямованість літератури на читача описала Валентина Соболь: «Письменники та митці бароко вважали, що література має не тільки просвітлювати реципієнта, але й створювати для нього певну ілюзію, дивувати і приголомшувати яскравими і навіть незвичайними картинами, каскадом образів, красномовством героїв» [101, с. 116].

Подібне завдання до музичних виконань ставили барокові композитори. Музика доби бароко зосереджена на почуттях, емоціях, їх втіленні в музиці та, що найважливіше – їх впливу на слухача. Тож за кожним виконавським прийомом, зазвичай, прихована певна естетична мета, емоційне наповнення, причина, що викликала цей засіб. В центрі художнього втілення є людина, її внутрішній світ, емоції, почуття, суб'єктивне сприйняття дійсності. Англійський музикант Ч. Авісон присвятив цілий трактат музичній виразовості, котра поряд із мелодією та гармонією визначає майстерність і композитора, і виконавця: «Енергія і витонченість музичної експресії надто делікатна за своєю природою, щоб бути вираженою словами; це швидше справа смаку, ніж розумування, і вона ясніше зрозуміла через приклад ніж припис» [138, с. 70]. Завдання вдосконалювати експресію музичного твору ставив не лише перед композиторами, а й виконавцями, адже саме виконавець може зберегти і відтворити повноту краси композиції задуману автором. Як приклад майстерного виконавця з погляду його музичної експресії згадує музиканта Джардіні (*Giardini*) й характеризує його виконання як сповнене блиску й рішучості, насиченості звуку й різноманітності виразовості, стрімкості виконання й багатства фантазії, але водночас як легке й витончене [138, с. 103].

Одним з найчастіше описаних у трактатах композиційних завдань є вплив слів на гармонію, зокрема підпорядкування гармонічної мови емоції, закладеній у словах. Гармонія у новій музиці бароко стала одним із основних виразових засобів. Будь-яка зміна емоції, часом навіть окреме слово, мало знайти свій шлях до сприйняття слухачем засобами гармонії. На таку властивість цього виразового засобу звертали увагу насамперед італійські митці, творці італійської монодії. Джуліо Каччіні (*G. Caccini*) писав, що гармонією можна говорити [197, с. 18], і

нам «слід передавати смак слів пристрасними акордами і такою ж пристрасною виразовістю в співі» [197, с. 20]. Клаудіо Монтеверді (*K. Monteverdi*) наголошував, що одна й та ж гармонія в поєднанні з різними словами може змінювати своє значення, тим самим підкреслюючи багатство виразових можливостей цього елемента музичної мови. Агостіно Агаццарі (*A. Agazzari*) зазначав, що вербальний текст, лише одягнений у відповідну гармонію може пробуджувати й викликати пристрасті [197, с. 66]. В XVII столітті лише починала формуватися тонально-функційна система, тож колористичність поєднання різних акордів стала надзвичайно важливим і яскравим виразовим засобом.

Багатохорний спів, хоча й був витвором венеційських композиторів початку XVII століття, швидко розповсюдився Європою. Наприклад, у Німеччині того часу музична творчість побутувала у різноманітних формах: у церквах та навчальних програмах поступово впроваджувався фігуральний спів (*musica figuralis*) на зміну безтактовій монодії (*musica choralis*), які продовжували співіснувати. Описуючи проникнення італійського стилю до Німеччини сучасний дослідник Дж. Бат наголосив, що неможливо однозначно визначити які саме форми італійської музики це були. Проникнення могло однаковою мірою стосуватися поліхоральної й концертної фактури, монодійного співу чи експресивних мадригальних жестів. Безумовним було сприйняття музики як форми мовлення [143, с. 13]. Подібно в українській бароковій культурі в православних богослужіннях одночасно побутували монодійний одноголосий та партесний багатоголосий спів, поєднані вони були й в освітніх програмах братських шкіл та колегіумів. Про сприйняття партесного багатоголосся як поліхорального, тобто зі збереженням сталого групування окремих голосів, знаходимо згадку й у вступі до «Граматики» М. Дилецького видання Степана Смоленського [5]: «Колико можеть разногласитися согласно мусикія? На колико творець хощеть сотворити, аще и на сто, невозбранно ему есть, но токмо на лики; в лицѣ же обычныхь 4 разногласій…» [33, с. 17].

[5] О. Цалай-Якименко довела, що цей вступ помилково приписують І. Коренєву, насправді це фрагмент трактату «О пінії Божественном…» Є. Славинецького [121, с. 296].

Передумовою запровадження поліхорального багатоголосся стало переосмислення філософських категорій простору та часу в музиці. Ефекти розширення та стиснення простору були втілені засобами багатохорності: зміною ансамблів, хорів, *solo* і *tutti*, антифонним зіставленням, імітаціями між хорами і всередині них. Багатство й різноманітність музичної тканини українських партесних творів описував Мирослав Антонович: «крім протиставлень повнозвучних *tutti* меншим ансамблям, принцип контрасту найвиразніше проявляється ще 1) у протиставленні різних за барвою груп голосів, як ось високих (дитячих) та низьких чоловічих голосів, 2) у протиставленні в різних уступах твору чи навіть у різних партіях (голосах) різних типів мелодії, колоратурний, речитативний, ритмічно зрізничкований та ритмічно більш одностайний (однорідний), 3) у застосуванні різної контрапунктичної техніки в різних уступах твору… протиставляються також уступи з дводільним метром уступам із тридільним розміром» [3, с. 140].

Категорія часу поєднувала в собі швидкоплинний час як рух і час як вічність, безмежність, що являє собою статичне усвідомлення часу як «безчасовості». Час виражався темпами, які мали конкретне емоційне забарвлення, відображаючи таким чином окремі миті, цінність та яскравість кожної хвилини життя. Категорія руху стосується не лише розвитку музичної тканини, а рух – як чергування емоційних переживань в душі людини, рух – як сам процес творчості, рух – як особливість сприйняття (переконливість, здатність музики хвилювати). Тому в барокових музичних творах поєднуються реальний (словесно-звуковий) і надреальний (алегоричний) плани, звідси поєднання і протиставлення консонансів та дисонансів, мелодичного голосу та гармонічної опори басу, гомофонної та поліфонічної фактури, *solo* і *tutti*, високих регістрів (інструментів чи голосів) та низьких, і в цілому, характерна для епохи, боротьба та співіснування пишного ефектного і строгого поліфонічного стилів.

Естетичні ідеали музичного бароко скоріше об’єднували різні національні його прояви, ніж диференціювали. У бароковій Німеччині практичне музикування поділяли на звичайне, що обмежувалося знанням нот, умінням співу та

усвідомлене, котре поєднувало також розуміння естетики та риторичності музики, знання принципів композиції та свідомого застосування виконавських засобів. Відповідно і вимоги до хорошого виконавця включали наявність музичного смаку та відчуття, значну ерудованість, що давала можливість відрізняти добру музику від поганої, розуміти голосоведення, розвиток гармонії, бачити де необхідно прикрашати мелодичну лінію, а також технічну майстерність чи то у володінні голосом, чи музичним інструментом. К. Шубарт характеризував як доброго співака того, хто може співати чисто й не потребує вказівок й підказок, в котрого усі звуки звучать однаково добре, котрий відрізняє як подавати мелодію, а як акомпануючий мотив, котрий може імпровізувати мелодичні прикраси й володіє далекосяжним голосом [189, с. 167]. Музикант вказав на чистоту інтонування, вивіреність регістрів, на музичний смак і розуміння як орнаментувати як необхідні кваліфікації. А також на правильне звукоутворення із застосуванням резонаторів, завдяки чому звук линув, заповнюючи акустику. Вимоги ж до наставника співу були значно більшими. Його функції не до кінця відокремлювали від завдань композитора, адже він повинен володіти глибоким розумінням музики, щоб давати вказівки, відчувати музику й компонувати її при потребі [189, с. 167].

Оволодіння мистецтвом співу К. Шубарт вважав можливим лише при постійній рутинній праці над собою з метою набуття вокально-технічної свободи. Починати рекомендував із співу гам, далі опановувати прийоми крешендування та філірування звука, після цього практикувати стрибки на різні інтервали (від вузьких до широких). А коли ці базові навики закріплені, можна приступати до співу пасажів та рулад, тобто випрацьовувати рухливість голосу. Вершиною ж вокальної майстерності митець вважав уміння імпровізувати музичні прикраси в процесі виконання твору. Цю послідовність можемо використовувати при розспівуванні хору для набуття необхідної вокальної техніки учасниками для виконання барокових творів.

Поєднання технічної майстерності та особистісних рис співака, музиканта-виконавця чи вчителя співу знаходимо й у трактаті А. Бейлі, котрий на підтримку

своїх поглядів звертається до висловлювань та порад знаменитого італійського співака П'єра Франческо Тозі (*P. F. Tosi*). Наведемо роздуми авторів:

А. Бейлі рекомендував «вдосконалювати чесність і старанність, вправляти розвиток голосу, вимову слів, атаку та ведення звуку, і граційні пози тіла» [140, с. 28]; «У вивченні сольфеджіо нехай учитель делікатно повчає учня як відкривати рот так, щоб звуки виходили вільно, без перешкод горла, язика чи губ, як з найнижчого звуку поступово вдосконалювати однорідність звучання голосу аж до дзвіночків верхніх звуків, брати нижні міцно, округло, повним диханням, а верхні з пропорційною м'якістю, уникаючи крику та пошкодження голосу» [140, с. 31];

П. Ф. Тозі основні вимоги до співака окреслював так: «повинен бути справедливою людиною, старанним і досвідченим, без дефектів співу через ніс чи горло, має добре володіти своїм голосом, мати проблиск смаку, здатність бути легко зрозумілим, з досконалою інтонацією і терпеливістю, щоб витримати сильну втому цієї надважкої праці» [Цит. за 140, с. 30].

Така вимогливість до музикантів, зокрема співаків корениться у розповсюдженні слави про майстерність італійських виконавців та мистецьких ідеалів нової музики, витвореної італійськими майстрами. Протягом свого перебування в Італії французький музикант А. Могар захоплювався майстерністю та професіоналізмом італійських співаків, котрі за словами музиканта читають з листа без помилок, незалежно від складності музичного твору й неймовірно злагоджено, навіть якщо виконавці обох хорів співають твір разом вперше [82, с. 21]. Зауваження про непомильність у виконанні з листа вказує на добру теоретичну підготовку італійських музикантів того часу, адже співаючи за поголосниками вони оперували різними ключами, лише зі своєї партії визначали метр та темп виконання і витримували його протягом усього твору, окрім цього при виконанні коригували звучання, додаючи знаки альтерації чи музичні прикраси. Французький музикант також зауважив органічність та цілісність виконавського мистецтва, зокрема співаків, котрих називає неповторними не лише у володінні голосом, а й у відповідності поз та жестів, й виразності слів [82,

с. 28]. Як приклад характеризує для читача співачку Леонору, котра «наділена гострим розумом, прекрасним судженням, відрізняє погану музику від доброї… повністю володіє своїм співом, вимовляючи слова і передаючи їх зміст досконало… Голос у неї високий, чистий, звучний, мелодійний, затихає та посилюється без напруги та кривляння» [82, с. 30].

В описах характеристик необхідних для доброго виконання вимальовується єдність інтелекту, особистісних рис виконавця та його вокальної техніки. Самих авторів трактатів, і їх уявлення про доброго музиканта характеризує універсалізм, багатогранність музичного таланту. Давні митці також відзначають позитивний вплив музики, а особливо співу на здоров'я й фізичну силу людини. Англійський музикант Томас Селмон (*T. Selmon*) розглядав музику як єдине дозвілля із усіх інших розваг, котре є корисним. Вважав, що спів тренує легені, покращує кровообіг та сприяє відділенню мокротиння, тобто стає профілактикою захворювання дихальних шляхів [187]. Бачимо й зворотній погляд, коли фізичне здоров'я та спорт допомагають у вокальній майстерності. Окрім духовних та інтелектуальних характеристик, Йоахім Кванц (*J. Quantz)* відзначив також фізіологічні особливості необхідні професійному співакові й виконавцю на духових, а саме сильні легені, рухливий язик, й натреноване довге дихання [46, с. 106]. Для цього А. Бейлі радив співакам бігати вранці, особливо під гору, та слідкувати, щоб не було задишки, це допомагатиме їм у формуванні співочого дихання [140].

У настановах Й. Кванца проглядається барокова патетичність у сприйнятті професії музиканта. Композитор зазначив, що потрібно палко бажати досягти успіху на цьому шляху й невтомно працювати, незважаючи на всі можливі труднощі [46, с. 107]. В описі вимог до композитора об'єднав і естетичні характеристики музики періоду бароко, і особистісні якості митця, і знання та досвід музиканта: «знаходити й зіставляти музичні думки, певним чином виражати душевні переживання, зберігати плавність мелодії, бути цікавим, але природним у модуляціях, дотримуватися метру, постійно чергувати світло і тінь;

викладати свої ідеї лаконічно, узгоджуючи із вимогами форми… у вокальних творах не суперечити віршовому розміру, і тим більше змісту слів» [46, с. 114].

Англійський композитор Ч. Авісон музиканту, що навчається рекомендував постійне вивчення партитур найкращих композицій, адже саме в них можна знайти відповіді на усі питання, що виникають при занятті музикою. Подібно й український композитор та теоретик М. Дилецький радив постійно вдосконалювати свої вміння композиційні слухаючи й аналізуючи твори інших авторів: «Послухавши албо увидівши фантазію якую доброго автора, мієш собі нотовать і до таблятури вписавши, обачиш якая в тої єго фантазії диспозиція і якіє регули і протчая»; «Як ретор, не читаючи, не будет добрим ретором і до того не будет міти вживання, а читаючи нотує собі розніє сентенції і повісті, а так до своєї орації компонуючи, до річи ноти тії свої апплікує» [32, с. 32].

Період бароко – це час тісних взаємозв’язків між вокальною та інструментальною музикою. Як танцювальна ритміка проникала у ритмічні рисунки вокальних, навіть духовних, творів, так і окремі вокальні прийоми звуковедення переносились на виконавську техніку музичних інструментів. Бували випадки (як описував Н. Арнонкур) коли хорові голоси при нестачі виконавців замінювали інструментами [4]. Цей взаємозв’язок спостерігається і в барокових трактатах, автори яких пишучи про інструментальну музику обов’язково згадують про спів.

Порівняння музики з іншими науками характерне для праць того часу. Часто це ораторське мистецтво, поетика, але трапляються й алюзії до художнього мистецтва – малярства. Ч. Авісон порівнював музичну експресію із виразовими засобами картин, світлотінь у малюнку із приготуванням та розв’язанням дисонансів у гармонії музичних творів. Та навіть звернув увагу на розміщення виконавців, віддаленість їх від публіки: «Розглядаючи картину ти маєш знаходитися на певній відстані, що називається точкою споглядання, з якої усі частини картини помітні у їх точній пропорції, так само у концерті є певна відстань на котрій звуки зливаються один з одним і різні партії досягають вуха у відповідній силі та симетрії» [138, с. 29]. Тож для кращого ефекту музичного

твору на слухача барокові музиканти звертали увагу й на приміщення в якому звучить музика, розміщення музикантів, їх відстань один від одного та віддаленість від слухача.

Сценічний простір, у якому звучать історичні інтерпретації є невід'ємною частиною відтворення барокових творів. Адже повнота історичності виконання стосується й відтворення середовища звучання композицій певного історичного періоду. Тож часто історично інформовані виконавці обирають камерні сцени в історичних будівлях для інструментальних виконань та храми, базиліки й катедри для виконання духовних творів.

1.3. Функціонування партесного співу в українських освітніх осередках барокової доби

Бароко є особливим не лише в історично-часовому плані, як епоха чи стиль, терміном бароковість характеризують усю українську культуру [122]. Процес вивчення й осмислення культури бароко різних мистецьких сфер триває вже понад століття. Дослідниця літературного бароко в Україні В. Соболь спостерегла, що однією з перших проблем при вивченні бароко було питання трактування його значення та масштабу. Теоретики експресіонізму в 20-30-ті роки XX століття намагалися визначити чи вважати бароко культурною епохою чи мистецьким стилем [101, с. 25]. Протиріччя та бунт характерний для епохи бароко до певної міри співзвучний суперечності мистецтва XX століття. Протиставлення людини та вороже налаштованого світу в модерному мистецтві та людини і ще непізнаного, неосяжного Всесвіту у мистецтві бароко. Тому звернення до вивчення культури XVII століття було природнім для людей XX, в обох аспектах: спорідненості драматизму культур та втечі в більш «гармонійну» історію. Часова синхронність звернення до культури бароко у різних мистецьких сферах, зокрема в літературі, та поява виконань давніх творів у музичній практиці того часу (20-30 роки XX століття) є ще одним важливим аргументом гіпотези щодо модерного походження феномену історичного виконавства.

У гуманітарних дисциплінах об'єктом вивчення стала етимологія слова та становлення його як терміна, що позначив певний стиль мистецтва. Відоме нам визначення «перлина неправильної форми» застосовувалося у ювелірному мистецтві цього періоду, це була перлина у формі спадаючої сльози [101, с. 24]. Таке уточнення споріднює термін із естетичними ідеалами музики бароко, коли інтерпретація та вираження суб'єктивних людських почуттів, емоцій та переживань постала в основі переосмислених старих та нових сюжетів творів мистецтва. Застосування ж терміну «бароко» до слов'янської культури відбулося аж у XX столітті. В німецькомовній літературі поняття «світ слов'янського бароко» з'явилося завдяки угорському славісту Ендре Ангялу (*E. Angyal*) лише в 1961 році [100, с. 25]. Отож, саме у XX столітті світова скарбниця барокового мистецтва стала доповнюватися здобутками слов'янських народів. Та процес вивчення такого великого культурного пласта триває досі. Пріоритетним завданням сучасних науковців залишається виведення культурних надбань того часу у загальноєвропейський науковий дискурс.

Зацікавлення поняттям стилю, щодо визначення його барокового вияву, правомірне і в історичному плані, адже в цей період сформувалися головні європейські абсолютистські монархії, утворились національні культури, та почали диференціювати їх відмінності. Визначення стилю поєднує у собі як масштабні історичні процеси, так і дрібні прояви, так-звані виразові засоби притаманні різним видам мистецтва. Дефініцію стилю в музичному мистецтві пропонує у своїй монографії Ольга Шуміліна: «За безумовної залежності від змісту, поняття стилю має безпосереднє відношення до сфери засобів вираження, оскільки відображує елементи музичної мови, принципи формотворення, композиційні прийоми, визначає спільність мовних засобів, що коріняться в соціально-історичних умовах, у світогляді й світовідчутті митців, у їхньому творчому методі, у загальних закономірностях музично-історичного процесу» [128, с. 6].

Бароко у мистецтві безпосередньо відображало суперечливість соціальних, економічних та наукових процесів цього періоду, віддзеркалювало формування нових ідеалів та цінностей. Один з перших дослідників цієї епохи в українській

філософській думці Дмитро Чижевський, описував протиріччя епохи так: «Замість прозорої гармонійності ренесансу зустрічаємо в бароко таку саму скомпліковану різноманітність, як у готиці; замість можливої простоти ренесансу зустрічаємо в бароко ускладненість готики; замість антропоцентризму, ставлення людини в центр усього в ренесансі, зустрічаємо в бароко виразний поворот до теоцентризму, до приділення центрального місця знову Богові, як у середньовіччі; замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм бачимо в бароко знов помітне посилення ролі церкви й держави» [123, с. 75]. Теоцентризм українського бароко яскраво виявлений в музиці даного періоду, адже незважаючи на побутування світських кантів, обрядових дійств чи інструментальної, лютневої музики, переважна більшість музичних творів цього часу це сакральні композиції, чи у вигляді монодійного співу, чи партесного багатоголосся.

Партесний спів у богослужбову практику на наших теренах було впроваджено наприкінці XVI століття. В цей час він входив в освітні програми шкіл Львівського та Луцького братств, Острозької школи, згодом Лаврської школи та Києво-Могилянського колегіуму. Іван Кузьмінський встановив, що термін «партесний спів» було вперше вжито приблизно у 1630-х роках [68, с. 13]. Проте жанр партесного концерту сформувався лише у другій половині XVII століття.

Появу багатоголосого співу інший український дослідник того періоду та композитор, Пилип Козицький обумовлював територіальними факторами й перетворенням традиції візантійського співу й західноєвропейської тогочасної музичної культури. Основними передумовами запровадження багатоголосся в духовній музиці вважав: «а) живі стосунки з Грецією та знайомство з її ісонним співом, що являв собою середній ступінь між мелодичними та гармонічними типами, б) політичний зв’язок із Західною Європою (Польщею), що давав змогу знайомитись з католицькою та протестантською церковною музикою» [59, с. 19]. М. Антонович наголошував на природному розвиткові української культури та взаємовпливу з заходом: «головною причиною появи багатоголосної партесної

музики на Україні та включення її до церковних богослужінь, був загальний ріст української музичної культури та її тісні зв'язки з музичною культурою Західної Європи, що закріплювалися завдяки великій кількості русинів-українців, що студіювали по різних країнах Західної Європи, завдяки українським музикантам та співакам, що працювали при дворах польських королів і магнатів, де плекалась західноєвропейська музика, та завдяки українській молоді, що вчилась в різних єзуїтських і піярських школах, перебувала в польських музичних бурсах і конвіктах, розсіяних по українських землях» [3, с. 145].

Микола Підгорбунський пов'язував розповсюдження багатоголосого співу на наших теренах впливом реформаційного руху. Дослідник виділив три періоди поширення багатоголосся: перший – XV – середина XVI століття, період коли почалося знайомство із багатоголосою музикою через реформаційні течії й музику католицької Польщі; другий – середина XVI – початок XVII століття, охоплює діяльність світських капел та музичних цехів, а також протестантських шкіл, де навчали багатоголосої музики; та третій – XVII – початок XVIII століття, коли багатоголосий спів використовувався у православних службах, завдяки діяльності братств [88, с. 155].

Медієвістичні дослідження в українському музикознавстві започаткувала Онисія Шреєр-Ткаченко. Взявши участь у міжнародному конгресі *Musica Antiqua Europae Orientalis* у Бидгощі (Польща) 1966 року, вона вперше винесла здобутки української давньої музики на європейську арену. Особистий приклад музикознавиці та її науковий інтерес спонукав молодших українських дослідників вивчати музичну спадщину XVII–XVIII століть.

Великий вклад у відкриття нових, раніше невідомих граней постаті українського барокового композитора Миколи Дилецького зробила Олександра Цалай-Якименко. Музикознавиця знайшла та опублікувала Санкт-Петербурзький рукопис Граматики музикальної М. Дилецького, відомий за місцем зберігання як Львівський [32], презентувала цю його працю на другому конгресі в Бидгощі у 1969 році, також опублікувала монографію про київську музичну культуру XVII–XVIII століть [121]. Згадуючи постать М. Дилецького, не можна оминути значний

вклад дослідниці Ірини Герасимової у виявленні нових біографічних відомостей про композитора та знайдення таких його творів як восьмиголоса Вечірня, Реквіяльна Служба Божа та чотириголосі партесні концерти [19; 146].

Дослідженням партесної музики, пошуком і реконструкцією партитур, та вивченням стилістичних особливостей багатоголосих композицій XVII–XVIII століть займалася Ніна Герасимова-Персидська. Починаючи із другого конгресу в Бидгощі, вона стала постійним його учасником, презентуючи все нові відкриття давніх пластів української музики. Дослідниця видала монографії: «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII століттях» [20], «Партесний концерт в історії музичної культури» [22], їй належать перші видання партесної музики, зокрема «Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції» [86]. З 2000 року Ніна Олександрівна очолила першу в Україні кафедру старовинної музики; запровадила тематичні наукові конференції: «Бах та сучасність», «Старовинна музика – сучасний погляд». Дослідницька діяльність та наукові зацікавлення Н. Герасимової-Персидської стимулювали не лише віднаходження та вивчення музичної спадщини українського бароко, а й впровадження цих творів у виконавську практику українськими хоровими колективами.

Продовжили досліджувати партесну музику учні Н. Герасимової-Персидської: Євгенія Ігнатенко та Іван Кузьмінський. У колі наукових зацікавлень Є. Ігнатенко стильові ознаки партесної спадщини, питання взаємодії слова і музики [40], та висвітлення історії української музикознавчої медієвістичної школи [41]. Наукова пошукова діяльність І. Кузьмінського представляє збір матеріалів та відомостей про музикантів того історичного часу, їх побут, діяльність, а також статус музики як в академічному середовищі (Києво-Могилянська академія [68]), так і в світських колах – князівських та воєводських дворах [66; 67; 69]. Збираючи архівні матеріали, дослідник укладає картину української музичної культури ранньомодерного часу та проливає світло на міжнаціональні зв’язки (мігрування музикантів, залучення іноземних виконавців у капели вельмож), спадкоємність – переймання музичних традицій. Появі нових матеріалів щодо життя та творчості представників київської

партесної школи (Івана Домарацького та Германа Левицького) завдячуємо науковим публікаціям Ольги Шуміліної [128-130]. Стильові ознаки партесних творів, зокрема статистична атрибуція окремих елементів їх музичної мови, є об'єктом наукової діяльності Богдана Дем'яненка [29; 31].

Підсумовуючи усю дослідницьку роботу кінця минулого століття й до тепер, спостерігаємо природню тенденцію віднаходження та реконструювання творів давнини, а також їх музично-теоретичне вивчення. Проте в останні роки, подібно як і в західноєвропейському музикознавстві, виникає зацікавлення такою галуззю як виконавська практика, котра вивчає певні історичні виконавські традиції. Тож об'єктом розгляду стають віднайдені трактати, іконографія, органологія та «безліч інших засобів та документів, що допомагають досліднику теоретизувати як виконання могли звучати» [179, с. 3]. Цей напрямок в українському музикознавстві ще досить молодий. Як спробу висвітлення виконавської практики партесного багатоголосся можемо розглядати публікації Романа Стельмащука [101] та молодої дослідниці Марії Марченко [75-77]. Вивчення барокового виконавства важливе не лише для розвитку однієї із галузей української музикознавчої думки, а й як засіб наближення цього репертуару до виконавців, спонукання до нового осмислення барокових композицій.

Дослідники партесного стилю виділяють три основні партесні школи: віленську, представниками якої є Микола Дилецький, Тома Шеверовський, Арсеній Цибульський та Серапион Замаревич (відомості про авторів партесних творів див. у Додатку Б). До цієї школи можемо віднести й композиторів, що працювали у Львові: Семена Пекалицького, Івана Календу (Колядчина), Гавалевича, Бишовського, Мазурека й Лаконика [6]; київську, до котрої відносимо Йосипа Загвойського, Василя Пикулинського, Івана Домарацького та Германа Левицького; а також російську, представлену творчістю Василя Титова, Івана Хоржевського, Герасима Завадовського та Василя Тредьяковського.

[6] У Львівському реєстрі 1697 року згадано ще ім'я композитора Яжевського, можливо мається на увазі польський музикант Adam Jarzębski.

Усі три школи об'єднані постаттю М. Дилецького. Навчався у віленській єзуїтській академії. Імовірно працював керівником хору Успенського кафедрального собору уніатського митрополита (Гавриїла Коленди (1655-1674)) [131], після смерті котрого, наступний митрополит Кипріян Жоховський (1674-1693) прийняв на цю посаду Тому Шеверовського. У Вільнюсі М. Дилецький написав свою першу редакцію «Граматики музикальної» польською мовою (її на жаль ще не знайдено), тож вважаємо його представником віленської партесної школи, разом із Т. Шеверовським та С. Замаревичем. Вплив музичних композицій і теоретичної праці М. Дилецького на партесну творчість молодших композиторів безумовний. Традиція партесного співу в Росії теж була поділена на дві школи. Віра Антонова визначила їх як російську, основану на постійному багатоголоссі, та українську, котра основувалася на практиці перемінного багатоголосся [2, с. 144]. Саме українську школу представляли капели членів царської сім'ї та знатних вельмож.

Говорячи про партесний спів, неможливо оминути роль українських братств у розвитку музичного мистецтва того часу та формуванні музичної освіти. Братствами називались культурні згромадження, при яких діяли школи, організовані міським населенням. Вони дали надзвичайний поштовх розвитку рівня освіти усіх верств населення, а також сприяли процвітанню книгодрукування, музики та літератури. Вже на початку XVII століття братства діяли не лише в центральних, а й невеликих містах України, усього налічували до 30 братств [119, с. 15].

Важливу роль в культурі XVII–XVIII століть відіграли освітні осередки Правобережної України, серед яких Острозький культурний центр. При ньому діяла школа, заснована князем Острозьким, де серед інших наук навчали музики, тобто співу. Учні школи ставали співаками хору Богоявленського собору. У свій час тут навчалися: Іов Борецький, Єлисей Плетенецький, Мелетій Смотрицький та майбутній гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний [109, с. 124]. Відомий острозький культурний осередок і своєю друкарнею.

Розвитку церковного співу сприяло Луцьке братство, котре дбало, щоб до утримання співаків долучився й ігумен монастиря. Тетяна Трегубенко у своїй дисертації про осередки церковного співу в Україні подає один із документів Луцького братства 1624 року, в якому бачимо ставлення братчиків до церковного співу та пошуку, навчання й утримання співаків: «Так как и пѣвчіе принадлежат ко внѣшней церковной красотѣ, то мы требуем и того, чтобы игумен содержал на общем столѣ протопсалта, т.е. старшаго пѣвца, и школьнаго учителя; и о других отроках способных к пѣнію заботился бы отечески; и если встрѣтятся такіе отроки, то представлял бы их нам, и совмѣстно с нами старался бы о их продовольствіи» [109, с. 129].

А у 1585 році було відкрито Львівську братську школу за зразком острозької, та утримувало школу саме братство, тобто міщани. Партесний спів був нововведенням Львівської школи. Шкільний хор, окрім участі у церковних богослужіннях, був обов'язковим учасником міських свят та урочистостей. О. Цалай-Якименко відзначила, що саме у Львові наприкінці XVI століття ввійшла у практику нова писемність, подібна на західноєвропейську, тобто лінійна нотація [121, с. 227].

Цікавий вплив католицької культури на появу й використання у богослужіннях інструментальної музики у Львові. Львівське Успенське братство перейшло в унію у 1709 році, з того часу воно почало впроваджувати й інструментальну музику, «на свята гра капели лунала з вежі Корнякта, всупереч єпископській забороні» [109, с. 135].

Саме у Львові в друкарні Юрського монастиря було видано перший друкований Ірмологіон 1700 (1707) року, який почали використовувати для навчання нотної грамоти у братській школі. Видання Львівського братства розповсюджувалися і як подарунки іншим братствам Галичини та Люблінському й Віленському братствам, а також монастирям Почаївському та Скитському. Важливим осередком церковного співу й книгодрукування була також Унівська лавра, що поблизу Львова.

При Почаївському Успенському монастирі утримувався хор, що супроводжував буденні та святкові відправи. Оскільки Почаївський монастир перейшов до унії на початку XVIII століття (у 1713 році), тут почали використовувати музичні інструменти, що є характерним для унійних богослужінь того часу. У Почаєві діяв оркестр у такому складі: орган, квартвіола, баседла, 6 скрипок, 5 кларнетів, 4 гобої, 2 фаготи, 4 труби, 4 валторни [109, с. 142]. Діяла і монастирська друкарня, зокрема тут був виданий почаївський Ірмологіон 1766 року. Відомим виданням є також збірник духовних пісень 1791 року – Богогласник.

Осередком церковного співу та музичної освіти в Києві була Києво-Печерська лавра. Визначними діячами лаври були Тарас Земка (автор друкованої праці про історію церковного співу, 1629 року) та Памво Беринда. Збереглися згадки, що співці Києво-Печерської лаври виконували твори Олекси Лешковського, Клима Коновського, Йосифа Загвойського, Івана Календи та Єлисея Завадовського [109; 104].

Монастирська друкарня при лаврі – одна з найпотужніших того часу. Протягом XVII–XVIII століть було видано 276 книг музичного змісту [109, с. 66]. Існувала практика книжкових пожертв лаврського друку для західноукраїнських монастирів, що на той час були у складі Речі Посполитої. Це сприяло уніфікуванню й розповсюдженню музичних традицій та практик, словесних літургійних текстів, а також естетично-ціннісного характеру виконання і самих вказівок щодо співу. Використання богослужбових книг лаврського друку засвідчено і в уніатських осередках. Зокрема про використання книг лаврської друкарні у Вільнюсі робить висновок Т. Трегубенко на основі листування Азарія, ігумена Віленського монастиря Святого Духа та печерського архімандрита Зосима Валькевича [109, с. 73].

Важливим центром музичної освіти в Києві була Києво-Могилянська академія, утворена на базі Києво-Братського монастиря. Організація освітнього процесу в академії послужила зразком для колегіумів у Чернігові, Харкові та

Переяславі. Академія ж у свою чергу перейняла принципи діяльності братських шкіл.

Разом із введенням партесного багатоголосся змінилося і значення музики та хорового співу в освітніх програмах. У навчанні та дозвіллі студентів Києво-Могилянської академії музика займала вагоме місце. Спудеї забезпечували спів у братських церквах, виступали на урочистостях академії, філософських диспутах. Спів на богослужіннях був обов'язковим. З найкращих студентів формувалися співочі колективи для виконання партесних концертів, окремі співаки крилосів та студенти, що читали Апостола. Музикування на різних інструментах було невід'ємною частиною дозвілля та розваг студентської молоді. А на курсі поетики, створені студентами вірші відтворювали співаючи. Навіть студентський гуртожиток, чи так-звана «бурса» протягом XVII століття називалася співочою, адже музика була важливою складовою студентського побуту [59; 68].

Існував також звичай «вітати» приїжджих церковних діячів чи правлячої верхівки хоровими концертами, кантами і, навіть, урочистими процесіями за участю співаків. Спів та гра на музичних інструментах надавали величі події, служили вираженням пошани до гостя, а також показником духовної культури, єдності студентської та релігійної громад. При академії діяли академічний та конгрегаційний хори. Саме про спів конгрегаційного хору з великим захватом відгукувався Гербіній, котрий відвідав Київ у 1675 році: «В найприємнішій та гучній гармонії чується нарізно дискант, альт, тенор та бас. У них простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають з'єднавшись із кліром, та й ще так гармонійно та благоговійно, що я бувши в захваті від прослуханого, уявляв собі, що я в Єрусалимі й бачу там образ і дух первовічної християнської церкви» [Цит. за 59, с. 58].

Для допомоги найменш забезпеченим бурсакам двічі на рік виряджали кілька студентів на так-званий збір милостині – миркування. Під час обходу хат прихожан студенти співали канти та презентували драматичні дійства. У

Німеччині XVII століття була подібна традиція – виконання вокальних творів групами учнів та студентів служило їм також способом заробітку, особливо для найбідніших із них [143].

Студенти академії освоювали нотну грамоту, теорію музики та спів. Гра на музичних інструментах була частиною позакласної діяльності, тобто дозвілля учнів. Лише наприкінці XVIII століття в академії був створений оркестр. Є згадки, що музичні твори писали й ректори академії: Іов Борецький, Лазар Баранович, Іриней Фальковський, а також викладачі: Єпифаній Славинецький, Симон Тодорський. Характерним є синкретичне трактування музики культурними діячами того часу, про що свідчить присутність опису музично-теоретичних понять у тогочасних поетиках та риториках, зокрема авторства Митрофана Довгалевського та Феофана Прокоповича [35; 92].

Вихованці Києво-Могилянської академії забезпечували також співочий склад митрополичого хору при київському архімандриті. Отож, третім важливим співочим центром у Києві була митрополича кафедра. Із Києво-Софійським монастирем пов’язані імена Єлисея Ільковського, Василя Пикулинського, Івана Гурковського та Ісайї Васильківського [109, с. 89]. О. Шуміліна припустила, що у цьому соборі працював також представник київської партесної школи – Герман Левицький [130].

Чернігівський культурний осередок був зорганізований Лазарем Барановичем, який в той час був архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським (з 1657 року). Раніше Лазар Баранович очолював Києво-Могилянську академію, тож зорганізував співочий процес подібним чином. У 1700 році було відкрито Чернігівський колегіум, у якому навчали й нотної грамоти. Учні колегіуму ставили шкільні драми, а студенти з піснями й кантами також ходили миркувати. Серед відомих студентів Чернігівського колегіуму – Марко Полторадський – майбутній керівник Придворної співочої капели. Архієпископ Чернігівський і Новгород-Сіверський утримував хор власним коштом, а керував хором Симеон Пекалицький. За наступного архієрея Йоана Максимовича (1697-1711) у Чернігові творив та працював Димитрій Туптало [109, с. 102]. Протягом

XVIII століття співаків із Троїцького монастиря у Чернігові разом із співаками з київських монастирів відправляли до Росії. У Новгород-Сіверську діяла і друкарня, згодом перенесена до Чернігова. Тут здійснено передрук львівського видання Ірмологіона, а також передруки книг лаврської друкарні.

У XVIII столітті на Лівобережній Україні ще одним осередком церковного співу був колегіум та хор при Харківському Покровському монастирі під патронатом єпископа Єпифанія Тихорського (1722-1731). Дослідниця історії цього періоду Т. Трегубенко згадує опис протоієреєм Андрієм Прокоповичем формату навчання музики у цьому колегіумі: «1) Обучать познанію нот и мѣр по азбукѣ, 2) Ирмолойному по правилам пѣнію, 3) Партесному пѣнію, 4) Познанію церковного круга» [109, с. 110]. Учні Харківського колегіуму також часто поповнювали ряди співців Придворної капели.

Ще одним осередком музичної освіти був Переяслав. Хор був організований при Вознесенському монастирі, співаки якого навчалися музики у Переяславському колегіумі. Як і попередньо згадані центри цей також був під опікою тодішнього єпископа – Арсенія Берло (1733-1744).

Хоча лише три такі осередки отримали статус партесних шкіл: Віленська, Київська, і згодом Московська, це свідчить, що практика партесного співу була поширена не лише по всій Україні, але й за її межами, і вивчення партесного співу було важливою частиною тогочасної музичної освіти.

Висновок першого розділу

Історично інформоване виконавство – музичний рух, що виник на початку XX століття у міжвоєнний період, який відображав звернення виконавців до давнього репертуару. Давньою називали музику написану до 1800 року. Проте, зародженням історично інформованого виконавства прийнято вважати середину століття (50-60 роки) – час, коли формувалася теоретична основа й методологія напряму. Цей період відомий під назвою руху автентичного виконавства, основною ідеєю якого було відтворення звучання музичних композицій, так як

його уявляли їх творці. Після 60-х років спостерігається тенденція до поєднання та взаємовпливу суб'єктивних інтерпретацій виконавців та інформації про виконавську практику, почерпнуту з давніх джерел. 80-ті роки позначені спалахом музикознавчих дискусій і, навіть, критики напряму, після чого в середині 90-х усталено назву «історично інформоване» як компромісну та більш відповідну ідеям і об'єктивному звучанню історичних інтерпретацій.

За своєю суттю історично інформоване виконавство є явищем культури модернізму, яке відобразило тогочасні філософські й соціальні процеси у своїй методології. Звернення до давніх матеріалів у пошуку виконавських вказівок для збереження музичної традиції минулих епох припало на повоєнний час. Така матеріальна основа історичних інтерпретацій наслідує принципи об'єктивізму та позитивізму філософії XX століття. Повернення до давнього репертуару та старовинних інструментів відобразило концепцію віталізму, у його протиставленні живого та механічного, тобто зверненні уваги на людину – суб'єкт інтерпретації.

Дослідження культури та естетики минулих століть співзвучне із методологією герменевтики. Процес роботи із партитурою давнього твору відображає принцип герменевтичної інтерпретації текстів, при якій поєднуються інтерпретація самого твору згідно певного часового контексту та інтерпретація виконавця на основі його знань та практичного й естетичного досвіду. У взаємодії цих трактувань зароджується також остання інтерпретація – сприйняття музичного твору слухачем. Для замкнення герменевтичного кола «автор – текст – виконавець – слухач» склалися три етапи історично інформованої інтерпретації музичних творів:

- Вивчення нотного запису та його трактування у відповідності з теоретичними матеріалами даного історичного періоду;
- Робота із контекстом музичного твору – естетичними та філософськими концепціями цього періоду для інтерпретації літературного тексту (при наявності) та визначенні риторичних особливостей музичної мови творів;

– Процес виконання побудований на інформації попереднього теоретичного дослідження та особистому відчутті стилю виконавцем.

Музичним стилем наново переосмисленим завдяки історично інформованим інтерпретаціям стала музика XVII–XVIII століть, тобто періоду бароко. Властивою рисою музики цього часу є музична риторика й риторичність як спосіб компонування, та й мислення і висловлення загалом. Відповідно риторичність як спосіб мовлення переноситься в площину інтерпретації, де риторика стає також способом виконання. Термін риторичне виконавство вживається як синонім до історично інформованого. Акцент на риторичності виконань спричинив збільшення ваги музичної артикуляції з-посеред інших виразових засобів. Властивими ознаками історичних виконань також є гнучкість темпів, імпровізація мелодичного матеріалу та прикрас і редакція нотного тексту виконавцями.

Українська музична культура сьогодення лише із початку XXI століття приєдналася до руху історично інформованого виконавства, спочатку лише як звернення до давнього репертуару та пошук музично-теоретичних праць, а в останнє десятиліття також як спосіб інтерпретації. Про стрімкий розвиток історичного виконавства в Україні свідчить поява музичних фестивалів давньої музики (Фестиваль давньої музики у Львові 2003, Музика старого Львова 2014), відкриття кафедр давньої музики у музичних академіях та поява численних музикознавчих досліджень в царині медієвістики, а також організація конференцій, присвячених проблематиці музики попередніх епох.

В українській культурі XVII століття є часом зародження партесного багатоголосся. На території сучасної України партесний спів був запроваджений при різних освітніх та музичних осередках, зокрема у Львові, Луцьку, Острозі, Почаєві, Києві, Чернігові, Переяславі та Харкові. Хори організовувались при монастирях та зазвичай були на утриманні архімандритів та архієпископів. Готували співаків при братських чи монастирських школах і колегіумах. Згідно з тогочасною богослужбовою практикою студенти однаково вивчали і монодійний спів (за Ірмолоями), і партесне багатоголосся. При більших церковно-освітніх осередках існували друкарні, видання котрих були доступні для співаків інших

міст та, навіть, інших конфесій (зокрема використовувались однакові богослужбові книги уніатськими та православними громадами).

Найбільшим центром музичної освіти була Києво-Могилянська академія, де музика була не лише частиною освітнього процесу, а й елементом побуту й дозвілля студентів, а також невід'ємною частиною філософських диспутів, церковних і міських урочистостей.

Українська партесна творчість, сформувавшись як окремий жанр барокового стилю, все ж перейняла важливі естетичні ідеї барокової музики, що сформувалися у західноєвропейській культурі. Найважливішим аспектом було трактування музичного мистецтва й музичного твору як земного відображення небесної музики, тобто спів й музикування, особливо духовних творів, сприймалися символічно, як віддзеркалення небесної гармонії й співу ангелів. Участь у співаних богослужіннях на переконання барокових митців, впливала й на самих співців, формуючи морально їх серця, перемінюючи й одухотворюючи їх.

Особливою властивістю музики була її здатність викликати різні емоції. Усвідомлення всього спектру емоцій котрі людина може переживати через музику спричинило формування теорії афектів – систематизації й класифікації емоційних станів, котрі виражає музика. Вираження емоцій в період бароко було пов'язане із театралізацією музичних засобів. Завданням музики не було вводити слухача у медитативний, зосереджений стан для внутрішнього осягнення істини, а насамперед викликати різні емоції, розворушити, здивувати. Відповідно й змінюється роль виразових засобів та елементів музичної мови. Особливого виразового значення в бароковій музиці та партесній творчості зокрема набула гармонія. Вона виконує роль символічного й колористичного засобу, що було можливим через процес формування тонально-функційної системи.

Переосмислення виражальної здатності музики спричинило виділення трьох філософських категорій, котрі барокові митці намагались втілювати у творах, це були простір, час і рух. Відтворення просторових ефектів у музичних творах стало можливим завдяки багатохорності й поєднанню різних видів хорової

фактури. Час втілювався засобами поліфонії, а категорія руху стосувалася всіх виразових засобів й навіть сприйняття музичного мистецтва. Рух проявлявся як поєднання непоєднуваного, контрастність, зіставлення реального звукового й алегоричного планів музичних композицій.

Розуміння впливу музики на слухача й зростання виразової ролі елементів музичної мови призвело до збільшення ваги музиканта-виконавця. Формуються критерії й вимоги до особистості музиканта, рівня його технічної майстерності, теоретичної підготовки, музичного смаку й відчуття. Загальна освіченість й різноманітність зацікавлень митців того часу була зумовлена синкретичним сприйняттям музики, у її взаємозв'язку з іншими науками та мистецтвом, зокрема, математикою, поетикою, риторикою й малярством.

Розділ 2. Риторичні параметри українського партесного співу

2.1. Музична риторика в контексті історично інформованого виконавства

Вивчення музичної риторики як набору риторичних фігур, що раніше було сферою музичних теоретиків, у другій половині XX століття набуває нового вияву. Виникають поняття риторична музика, котра стає синонімом до словосполучення давня музика та риторичне виконавство. Термін «риторична музика» вперше використаний Брюсом Гайнсом (*B. Haynes*) у книзі «Кінець давньої музики», де він пропонує його як найвідповідніший для вираження духу до-романтичної музики [158, с. 12].

Важливим імпульсом у сприйнятті музичного виконання як риторичного мистецтва стало твердження Н. Арнонкура, що музика має говорити не лише через композитора чи нотний запис, а завдяки виконавцям. До 1960-х років XX століття розподіл окремого музичного твору на фрагменти та фрази з метою дослідження їх семантики, систематики застосування, виявлення підтексту твору завжди було лише теоретичним процесом здійснюваним дослідниками та музичними критиками до чи після виконання. Та починаючи від інтерпретацій Н. Арнонкура у період формування історично інформованого виконавства, риторику починають розглядати і в контексті музичної мови та виконавських засобів: штрихів, артикуляції, динаміки. Кожен виразовий засіб отримує додаткову семантичну функцію. Прихильники риторичного виконавства хоча й визнають неточність теорії риторичних фігур, та наполягають, що вона дає можливість зазирнути у виконавську практику даного періоду. В такий спосіб вивчення музичної риторики стає незамінною складовою історично інформованого напряму у виконавстві.

Великою мірою така ідеологія позначилася на музичній артикуляції, або як Н. Арнонкур її називає – мікродинаміці. З'являється безліч гасел та закликів про наближення виконання до мови та ораторського мистецтва. Зростає значення пауз, ритмічної гнучкості, агогічних відхилень, тобто виконання орієнтується на

фізіологічні особливості дихального процесу людини і має нагадувати емоційну мову. В оцінці тенденцій виконання давньої музики після 1960-х років Урі Голомб зазначив, що «риторичні виконання намагаються внутрішньо виокремити фігури, фрази та певні ноти через динамічні, артикуляційні, метрові зміни та інші фактори» [156, с. 60], таким чином наближуючи мистецтво інтерпретації до ораторського.

Формулювання Н. Арнонкуром тези «музика як мова», і на основі неї сприйняття та виконання музики бароко є співзвучним роздумам німецького барокового музиканта Й. Кванца: «Музика – не що інше як штучна мова, за допомогою котрої можна передати слухачеві свої думки» [48, с. 155]. Й. Кванц окреслив також лінію подібності ораторського, риторичного та музичного мистецтва насамперед їх основним завданням – заспокоїти чи розпалити пристрасті, надихати серця, викликати афекти [48, с. 154]. Ба більше, музикант підкреслив роль виконавця і процесу озвучення твору для досягнення такого ефекту на слухачів. Гарне враження від твору однаково залежить від майстерності виконавця і композитора. Про значимість процесу інтерпретації кілька століть по тому писав Н. Арнонкур, а його виконання спричинили появу в музичних публікаціях XX століття терміну «риторичне виконавство».

Риторичний аналіз може заповнити прогалини в інформації доступній сучасному виконавцю щодо звучання та відтворення композицій періоду бароко. Розуміння семантики музичного твору зумовлює емоційну визначеність виконання, тобто ставить виразове завдання, до якого пристосовуються виконавські засоби: тембр, темп, динаміка, артикуляція, агогіка. А відтак процес інтерпретації стає міцно пов'язаний з теоретичним осмисленням риторичного призначення чи додаткової семантики кожного елементу музичної мови. Тому виявлення музично-риторичних фігур, визначення емоції та афекту, що в них закладені стає одним із основних завдань виконавця зорієнтованого на історичну достовірність інтерпретації.

Музиканти-практики історичного інформованого напряму наполягають, що теоретична заангажованість виконавця не обмежує його творчу свободу, а

навпаки, створює простір для суб'єктивної інтерпретації. Сприяє цьому багатозначність семантики риторичних фігур, їх глибока залежність від літературного тексту, яка створює можливість для різних виконавських втілень, навіть в межах одного афекту.

Особливістю барокових афектів є їх неоднозначність, яка зумовлена впливом різних музичних факторів на інтерпретацію характеру самих афектів. Й. Кванц зазначав, що кожен музикант має власну виконавську манеру, котра формується під час навчання, але оригінальність манери виконання спричинена властивостями темпераменту музиканта й проявляється в особливому, притаманному лише йому відчутті музичного твору [48, с. 156]. Окрім практичних вказівок щодо інтерпретації, Й. Кванц також зазначив взаємовплив музики, риторики й математики: «Кожен хто знає, який вплив на музику має математика, і пов'язані з нею науки, філософія, поезія і риторика, підтвердить не лише те, що музика – наука більш об'ємна, ніж здається, а й те, що відчутний брак знань перелічених наук – перешкода у розвитку тих, хто зацікавлений музикою, і причина того, що музика ще не досягла ідеалу» [46, с. 115].

Сучасний дослідник історичних виконань У. Голомб наголошував, що музичний афект можна визначити й зрозуміти лише у контексті, зважаючи на ладо-тональний розвиток, темп, гармонічну напругу навіть більше, ніж на наявність самих риторичних фігур [156, с. 62]. Про різноманітність трактування значень музично-риторичних фігур згадував і німецько-американський дослідник Манфред Букофцер (*M. Bukofzer*). Причини цього явища містяться у характері самих фігур: «ідентичні музичні фігури, з огляду на те, що вони не виражали, а лише представляли чи означали афекти, могли набувати вкрай різних значень» [142, с. 525], корелюючи свій смисл із характером слів. Важливість музичної риторики для барокових виконавців зауважив також польський музикознавець Павел Завістовський (*P. Zawistowski*), котрий визначив статус риторики як науки композиції і виконавства. Особливо виконавства, адже вона сприяє глибшому розумінню музичного твору [210, с. 42].

Використовуючи музичну риторику як джерело інтерпретації, історично інформоване виконавство опирається на взаємозв’язок музики та риторики в період бароко. Зорієнтованість на риторичне мовлення не була чимось винятковим, адже у системі тогочасної освіти музика та риторика разом з іншими науками були об’єднані у групі семи вільних мистецтв, і викладалися як взаємодоповнюючі та взаємопов’язані предмети. Цей зв'язок відобразився й у розвитку самої музичної риторики, якій характерні чотири сфери прояву: теорія афектів, риторичні фігури, символіка тональностей та зв'язок музики з семантикою чисел [210]. А відтак, незнання музичної риторики може стати причиною викривленого, невідповідного виконання. Тому наука риторика, зокрема музична риторика барокової доби, є одним із основних джерел історичної інтерпретації.

Теоретичне опрацювання музична риторика отримала відразу після свого виникнення. Досліджували це явище Йоахім Бурмайстер (*J. Burmeister*), Йоганнес Нуціус (*J. Nucius*), Джон Едвард Гербст (*J. E. Herbst*), Атаназіус Кірхер (*A. Kircher*), Крістоф Бернгард (*Ch. Bernhard*), Вольфганг Каспар Прінтц (*W. C. Printz*), Йоган Георг Алє (*J. G. Ahle*) та багато інших. Серед сучасних досліджень музичної риторики виділяються праці Томаша Ясінського (*T. Jasiński*) про історію виникнення, відмінність її національної інтерпретації та особливості риторики в музиці польських композиторів періоду бароко [161]. Анна Парадізо Лорін (*A. Paradiso Laurin*) розглядала подібність принципів музичної риторики та класичної риторики античності, паралелі між мовними та музичними фігурами [183]. Дослідження Павла Завістовського (*P. Zawistowski*) торкалися алегоричного аспекту цього феномену, тобто додаткового семантичного значення риторичних фігур [210]. Риторика та алегорія творчості Йогана Себастіана Баха була висвітлена у працях Йогана Форкеля (*J. Forkel*) [116] та Катажини Корпанти (*K. Korpanty*) [170]. Новітні дослідження музичної риторики та часткову критику інтерпретації праць А. Кірхера та Й. Бурмайстра висловила Бетіна Варвіґ (*B. Varvig*) [202, 203]. Про риторичність в українській партесній музиці вперше згадала Ніна Герасимова-Персидська, дослідниця ввела термін «постійні епітети»

для означення риторичних фігур у партесних творах [20; 25]. Окремі риторичні засоби західноєвропейського типу притаманні для української музики даного періоду описував Роман Стельмащук [103]. Проблематику музичної риторики в європейській музиці також опрацьовувала Ольга Захарова [38]. Проте особливої актуальності в сучасному музикознавстві проблема риторики набуває у дослідній сфері історично інформованого виконавства, яке розглядає музичну риторику як один з найважливіших інтерпретаційних засобів щодо розуміння музичного твору та форми його вираження, тобто виконання.

Згадки про взаємозв'язок музики та риторики зустрічаються і у трактатах присвячених виконавській проблематиці та листуванні барокових митців. Наприклад Андре Могар так висловився про риторичність музики: «подібно до риторики, музика володіє власними фігурами мовлення, функція котрих від першої до останньої полягає в тому, щоби зачаровувати та вражати слухача, і не дозволити йому при цьому зрозуміти, як це відбувається» [82, с. 20]. Отож, музичній риториці відводиться роль непомітного для слухача способу викликати почуття й афекти.

У великому спектрі досліджень музичної риторики значне місце займає класифікація риторичних фігур відповідно до їх функцій, виразового значення та інших властивостей. У процесі вивчення характеристик музично-риторичних засобів виокремлюється все більше їх видів. Вже до середини XVII століття кількість відомих фігур налічувала сотню, а утворених назв було значно більше (через подвійні латинські та грецькі назви для одних і тих самих фігур). Терміни запозичували зі словесної риторики, або ж формулювали нові, які пояснювали суть музичного явища. Однією з найбільш ранніх класифікацій є поділ фігур на виразові чи емфатичні (ті що втілюють конкретні афекти, почуття, емоції) та описові, зображальні. Обидві групи сформувалися ще в жанрі мадригалу, через що й отримали назву «мадригалізми».

Сучасна виконавиця барокової музики А. Парадізо Лорін свою класифікацію вибудувала на основі функцій риторичних фігур і виділила три основні групи: фігури повторення, фігури протиставлення (що є співзвучними естетиці

контрастів епохи бароко), а також фігури тиші, мовчання (в музичних творах це різні види пауз та цезур) [183]. Остання група стала невід'ємним атрибутом історичного виконання. Риторика «мовчання» проявила себе в артикуляційних прийомах зосереджених на вираженні знаків пунктуації, вигуків, пауз та ефекті театралізації. Оскільки митці епохи бароко опиралися на еталон ораторської промови, у їхній свідомості моменти тиші мали особливе, наповнене змістом звучання. При опрацюванні літературного тексту композитори велике значення надавали знакам пунктуації, та їх втіленню в музиці, така ж увага до літературного тексту характеризує й сучасні історичні інтерпретації.

Метою фігур мовчання було постійне утримування уваги аудиторії та можливість ефекту здивування. До цієї групи належать фігури *suspiratio* – короткі переривання фрази, що імітують зітхання; *tmesis* – пауза між двома суміжними, прилеглими фразами; *ellipsis* або *abruptio* – несподіване пропущення консонансу чи розв'язання; *aspiration* – тимчасове припинення, зняття ноти ще до завершення її тривалості, *aposiopesis* – мовчання в усіх голосах, генеральна пауза (дефініцію музично-риторичних фігур подано у додатку А). З риторичною фігурою *aspiration* тісно пов'язана виконавська практика артикуляційних пауз. Усвідомлення еталону оратора несло в собі й візуальне представлення тексту, коли паузи в мовленні мали заповнюватися особливими виразовими жестами. Відповідно, кожна пауза або продовжує попередню емоцію, або стає моментом емоційного зламу. В танцювальній музиці, чи в будь-якій іншій, що в своїй основі має ритміку барокових танців (наприклад, павани чи гальярди) важливе значення отримують каденції, тому аналіз завершень словесних та музичних побудов стає одним із елементів риторичної інтерпретації музичного твору.

Риторичні фігури можуть бути застосовані в мелодії, гармонії чи водночас в обох компонентах музичної мови (мелодико-гармонічні фігури). Вони є невід'ємними від загального музичного контексту, і залежно від нього можуть змінювати своє значення. Однією з найбільш деталізованих класифікацій є поділ риторичних фігур Блейка Вілсона (*B. Wilson*):

- фігури мелодичних повторень;

- фігури основані на фугованій імітації;
- фігури сформовані дисонансовими структурами;
- інтервальні фігури;
- фігури *hypotyposis* – описові, зображальні фігури;
- фігури утворені тишею [208].

Польський теоретик Т. Ясінський у власному дослідженні музичної риторики підкреслив різну національну інтерпретацію музично-риторичних фігур [161]. В італійській музиці вагомого значення набула їх емоційно-виразова функція. Вираження сильних афектів відбувалося за допомогою сміливих фактурних зіставлень, незвичайної гармонії, віртуозної мелодії, тобто емфатичних риторичних фігур. У німецькій музиці сила виразовості була рівноцінна інтелектуальному сприйняттю та розумінню риторичних фігур, звідси алегоричний зміст риторичних засобів, додаткова семантика та наявність музичних символів та емблем. У французькій музичній культурі фігури зазвичай приховані у плетінні музичної тканини, адже цілісність структури та виваженість форми мала пріоритетне значення.

Усвідомлюючи відмінність національного сприйняття та багатоманітність видів риторичних фігур варто припустити, що в українській партесній музиці могла сформуватися своєрідна, національна риторична мова. На притаманну бароко взаємопроникність культурних компонентів вказувала Наталія Дічек: «Яскрава афектованість і певною мірою театралізація всіх галузей європейського життя сприяли тому, що в цей час поширилися тенденції активного засвоєння, запозичення і творчої переробки різних культурно-філософських традицій з подальшим уведенням їх до національного загальнокультурного контексту окремих етнічних земель» [34, с. 48]. Оскільки італійські музиканти працювали при дворах різних країн Європи, передавання досвіду *musica moderna* і практики музичної риторики набуло значного поширення. Застосування європейських принципів музичної риторики в українській бароковій музиці стає можливим при врахуванні національної перцепції цього явища і також локального взаємовпливу польської та української музичних культур протягом XVII–XVIII століть.

Відома дослідниця партесних концертів Н. Герасимова-Персидська запропонувала термін «постійні епітети» для означення спеціальних виразових мелодичних зворотів. Мелодичні риторичні фігури у партесних творах ґрунтуються як на європейській традиції, так і на православній монодії. Проте поняття музичної риторики як воно зазвичай окреслюється в європейському музикознавстві охоплює значно більший діапазон музичних виразових засобів. Тому глибину взаємозв'язку, силу проникнення законів риторики в українську партесну творчість XVII та XVIII століть ще належить дослідити.

2.2. Художньо-виразова проекція риторичного мистецтва на партесний спів

Розглядаючи проблему інтерпретації партесної музики набуває актуальності висвітлення характеристики риторичної мови барокових творів українських композиторів. Усвідомлення співвідношення тексту словесного та музичного – важливий етап інтерпретації музики бароко в історичному виконавстві. Афекти й образи закладені у словах богослужбових текстів партесної музики є визначальним чинником відбору засобів вокальної й хорової виразовості. Тому особливу увагу в цьому розділі хочемо зосередити на риторичних засобах хорового письма творців партесної музики.

Для розгляду особливостей історично інформованої інтерпретації обрано твори двох композиторів: 1) творець теорії партесного стилю, представник віленської школи – Микола Дилецький та 2) київський автор партесних концертів першої половини XVIII століття – Іван Домарацький. Риторичний аналіз композицій М. Дилецького та І. Домарацького включає визначення найбільш уживаних фігур у партесній музиці, з урахуванням їх якості, структури, функції, виразового та семантичного значення. До розгляду обрано два восьмиголосі хорові цикли М. Дилецького: Вечірня та Реквіяльна Служба Божа. Реквіяльна літургія за припущенням Ірини Герасимової була написана з нагоди смерті унійного митрополита Гавриїла Коленди 1674 року, а Вечірня уже в московський період. Обидва твори споріднені ладово, інтонаційно та навіть однаковими

фрагментами музичних періодів. Обрані для риторичного аналізу концерти І. Домарацького «Иже язиком ловец», «Прийдѣте стецемся», «Благословлю Господа», «Праотцев днесь всѣх» та «Благости навик» із зібрання Києво-Софійського собору опубліковані Н. Герасимовою-Персидською [86].

Перед тим як розпочати аналіз музичної риторики у композиціях М. Дилецького та І. Домарацького, варто окреслити значення ораторського мистецтва в культурі українського бароко. Риторика як засіб виразності та спосіб усвідомлення й відображення світосприйняття є невід'ємною рисою барокової культури. Більше того, всю культуру до кінця XVIII століття характеризують як «риторичну», адже логіка риторичної репрезентації не лише стосувалася освітніх дисциплін, а й відображала соціальні відносини та статусну ієрархію тогочасного суспільства [12]. Вагомим центром освіти, науки, філософії та мистецтва в цей період була Києво-Могилянська академія, діяльність якої проходила під патронатом як церковної, так і державної влади. Навчальні програми університету поєднували в собі тенденції розвитку європейської науки і східнослов'янську філософську та культурну традицію. Однією з основних вимог до професорів Києво-Могилянської академії було творення власних курсів лекцій, в яких перепліталися здобутки тогочасної європейської науки й власна риторична традиція.

В західноєвропейській культурі розвиток мистецтва красномовства охоплював тривалий період, починаючи з давніх еллінських та римських промовців. Церковне красномовство, мистецтво виголошування проповідей активно розвивалося в добу середньовіччя. В цей же період виникають перші університети і риторика, як одна з семи вільних наук, міцно вкорінюється в навчальних програмах. Курси риторики у Києво-Могилянській академії відображали не лише постулати класичних ораторів, а й єзуїтську риторичну практику. Однією із причин сплаву західноєвропейських, польських (єзуїтських) та національних принципів красномовства є практика здобуття освіти українцями у польських, чеських, литовських, італійських та німецьких університетах. Таку освіту здобули й викладачі академії, зокрема: Гедсон Вишневецький, Варлаам

Ясинський, Сильвестр Тосов, Мелетій Смотрицький, Стефан Яворський, Йоасаф Кроковський, Феофан Прокопович, Варлаам Аящевський та Давид Нащинський [97].

Курси риторики лекторів Києво-Могилянської академії в аналізі сучасних дослідників охарактеризовані як ті, що «відображають своєрідність світоглядних ідей, які становили особливий синтез провідних західноєвропейських гуманітарних течій – гуманізму, Реформації та раннього Просвітництва, і традицій, притаманних духовному життю українців, тобто традицій, що ґрунтувалися на здобутках княжої доби і православ'ї як продовженні візантійського церковного канону» [34, с. 48]. Серед провідних діячів українського бароко професори академії: Кирило Ставровецький, Інокентій Гізель, Стефан Яворський, Феофан Прокопович, Георгій Кониський, Мануїл Козачинський, праці яких вплинули на розвиток української культури цього періоду. Окрім академії, риторика входила до навчальних програм братських, і навіть гільдійських шкіл, утворених купецькими об'єднаннями. А значить риторичне мислення та світогляд стосувалися не лише наукової та релігійної сфер тогочасного життя, а й світської, побутової.

Навчальний процес у Києво-Могилянській академії характеризувався синкретизмом дисциплін та методів. Шкільна драма, яка була частиною курсів поетики та риторики, тобто передбачала розвиток поетичних та письменницьких навиків студентів, зазвичай містила музичні номери. Ці номери передбачали не лише музичну грамотність студентів для їх відтворення, а й також виховання драматичного мислення, де музика доповнювала та виражала те, що неможливо було передати лише словом. Про взаємозв'язок музичного мистецтва та риторики в побуті студентів Києво-Могилянської академії свідчить також їх участь у похоронах (як спеціальних богослужбових дійствах). Окрім пісень та молитов, студенти виголошували над померлими жалібні промови – епітафії. Досліджуючи музичний побут студентів Києво-Могилянської академії, І. Кузьмінський наводить документальні витяги з інструкцій викладачів щодо музичних номерів, за якими Митрофан Довгалевський обов'язковою складовою драми вважав не

лише хори та спів, а й інструментальні номери, а Феофан Прокопович трактував хор у драмах як збірний образ, окремий персонаж драми, озвучений гуртовим співом із обов'язковою жестикуляцією і танцювальними рухами [68].

Для кращого розуміння значення риторики для митців XVII–XVIII століть варто детальніше ознайомитися з риторичними працями професорів академії. Сприйняття слова як засобу впливу на емоції та почуття слухачів, інструменту здатного виховувати, змінювати та переконувати аудиторію, бути рушієм суспільної, творчої та наукової думки – це основна світоглядна позиція митців періоду бароко. І такий емоційно-ціннісний аспект красномовства є важливим для розуміння його ролі у музичному мистецтві даного періоду.

Одним з видатних мислителів того часу, певний час ректором академії (1710-1716), був Феофан Прокопович. На початку своєї книги «Про риторику» філософ насамперед апелює до емоційного сприйняття слухачів: «Що можна уявити собі принаднішим, приємнішим, солодшим, ніж красномовство… і що могутніше та більш нездоланне ніж людський дух», проте сила красномовства «легко проникає в душу, відводить її звідки хоче, захоплює і жене куди хоче, робить якою хоче, викручує, обертає, зміцнює, запалює гнівом, хвилює обуренням, дотикає любов'ю, спонукує до сліз, розвеселяє, наповнює зворушенням чи страхом. Але ті самі емоції, якщо захоче, виполює й викорінює без зусиль!» [92, с. 109]. Таке сприйняття риторики є надзвичайно співзвучним із бароковою теорією афектів у музиці, де емоції, почуття, пристрасті були основою всього композиційного процесу. Усі музичні засоби: тональність, ритм, гармонічні побудови, регістр, форма, фактура, темброве забарвлення, усе підпорядковувалося єдиній меті – досягненню конкретного афекту. Тому музична риторика стала одним із найбільш дієвих засобів теорії афектів. Як зазначила дослідниця української культури цього періоду Н. Дічек, пієтет риторики за часів Прокоповича був надзвичайно великим, її ставили понад інші науки. Проаналізувавши праці філософа, зокрема його курси лекцій, дослідниця виявила в них спорідненість з «Поетикою» Арістотеля, поезією італійського Відродження та українською практикою творення силабічних віршів й драматичних творів [34, с. 53].

Прикладом внутрішньої подібності принципів риторики та компонування музичного твору в епоху бароко є синтаксичний розвиток, тобто, динаміка словесних періодів. Про їх будову Ф. Прокопович писав: «В періоді є дві частини: протасис і аподосис. Протасис – це та частина, що починає речення, і почувши яку, слухач напружується і чекає закінчення. Аподосис – це саме закінчення речення, яке заспокоює розум» [92, с. 254]. Якщо придивитися до кінцівок окремих епізодів партесних творів, навіть не беручи до уваги заключні акорди, спостерігаємо уповільнення музичного руху, аугментацію ритмічного малюнку і спад емоційної напруги. Усвідомлення довершеності словесної чи музичної думки у сприйнятті митців епохи бароко поєднувалося з заспокоєнням, «розчиненням» звуку.

Варто згадати, що звукові прийоми гри з простором запроваджені венеційськими композиторами поширились по Європі та ввійшли в практику хорового письма. Проте, заспокоєння останніх акордів, їх розсіювання в просторі храмів являється не лише даниною виконавської традиції, а є взірцем правильної побудови словесного та музичного періоду, його логічним завершенням, з урахуванням якнайкращого сприйняття слухачем. Орієнтація на строгий канон побудови ораторської промови підкреслює бажання музикантів-композиторів досягти довершеності музичної форми, яка приваблювала б і хвилювала слухачів своїм виразним структурно-логічним розвитком, а також багатством музично-виразових засобів, подібно як риторичні фігури та особливі мовні звороти прикрашають та збагачують оповідь.

Метою композиторів епохи бароко було так розпалити серця слухачів як це робить надзвичайно схвильований, пристрасний промовець. Можливо саме тому риторика стала тією ознакою музики бароко, що об’єднувала різні національні школи – італійську, французьку, німецьку, англійську, польську та українську. Описуючи українське козацьке бароко Лідія Корній зазначила, що слово прирівнювали до зброї, ораторська майстерність виконувала надзвичайно важливу роль в суспільних відносинах, особливо в тих історичних умовах, що характеризують XVII століття [60, с. 188].

Риторичність барокової культури, зокрема української культури тісно пов'язана зі символічністю мистецтва даного періоду. Як у європейських, так і в слов'янських країнах митці сповнювали свої роботи багатьма символами: в живописі це символіка кольорів та окремих предметів, в літературі алегоричне зображення дійсності, поява нових мовних зворотів, в тому числі різні літературні «забавки» (акроніми, вірші-раки та ін.), в музиці семантика гармонії, яка набула значної виразності через присутній тоді перехідний період між модальною та функційною системами, і така ще неоформленість давала можливості ширшого трактування її символіки, а також спеціальні мелодичні звороти, ритмічний розвиток та великий спектр риторичних фігур.

Про символічність українського барокового мистецтва згадує Дмитро Степовик у своїй праці про український іконопис: в бароко «майже нічого не було без певного символічного й алегоричного значення. Декоративні прикраси, орнаменти обов'язково мали щось означати. Пишні обрамування становили своєрідні символічні "оповідання", які доповнювали зміст того, що було змальовано на дошці або полотні» [105, с. 67]. Трактування та розгадування символіки музичних засобів є ще однією гранню риторики, особливо у її софістичній формі.

В ораторському мистецтві риторичні фігури набувають усталеності їх значення та функції, в музичних творах залишається проблема багатозначності одних і тих же фігур в різних епізодах твору. Сучасний дослідник ролі риторики в сприйнятті слухачами композиторського задуму модерного твору, Кайл Стедман (*K. Stedman*) визначив особливістю музики здатність висловлювати кілька речей водночас, викликати асоціації у різних слухачів інші, бути суперечливою, софістичною, тобто втілювати собою Ціцеронівське бачення риторики [196, с. 73]. Дослідники барокової риторики намагалися закріпити за фігурами сталу семантику, та багатозначність їхніх виразових функцій є безумовна. «Одна і та ж фігура, відповідно вписана у плин музичної дії, могла "малювати" образ, підсилювати текст, викликати афекти, розширювати семантичне значення та асоціації, викликати додаткові символи, підкреслювати важливість слів та їх

етичне значення, щоб разом з іншими риторичними фігурами видобути приховане в тексті послання» - так визначив роль риторики в музичних творах польський дослідник Томаш Ясінський [161, с. 30].

В українській теорії музики XVII століття, зокрема у праці М. Дилецького «Граматика музикальна» про риторику згадано у двох аспектах: перший – риторика як засіб відтворення тексту виконавцями, вказівка модерувати темп та динаміку відповідно до характеру слів; другий – риторика як зразок для компонування музики, у виборі фактури, складанні музичних заготовок, чи застосуванні тієї чи іншої музичної «регули». Композитор наголошував на подібності процесів підготовки ораторської промови та компонування музичного твору. Описуючи основи сольмізації порівнює музику з математикою: «где ж мілем екстра терміно музикас, котрая, як і арифметика, смотрить своїх регул между лічбою, так і музика – между лініями і между літерами» [32, с. 18]. Спостерігаємо взаємодію принципів риторики, музики й арифметики в свідомості українських митців барокової доби, як і в західноєвропейській культурі даного періоду.

В історії культури Київської Русі сформувалися два основні риторичні жанри: дидактичний та панегіричний. Ці ж риси притаманні партесним творам, адже метою хорового концерту було просвічувати вірних стосовно догм християнської віри, релігійної історії, виявляти чесноти святих, які мали служити прикладом для наслідування, а також величальні концерти, співані з нагоди великих церковних празників чи як вітання приїжджих представників світської та церковної влади. Це своєрідне вираження характерного для українського бароко теоцентризму. В такому світлі стиль партесного концерту набуває етичних рис, виконує виховну функцію. Поряд з гомілетикою, церковними проповідями, музичне мистецтво цього періоду також послуговується риторичними засобами вираження та переконання.

Зважаючи на етично-естетичну функцію барокового мистецтва, можна вивчати українську партесну творчість крізь призму музичної риторики, для якої характерні водночас і різноманітні, і спільні в окремих національних традиціях

засоби впливу на слухача. Постає питання, чи можна опирати вивчення риторичної мови партесних творів на здобутках західноєвропейських риторичних досліджень та теорії риторичних фігур. Першим та надзвичайно важливим проаргументом є стилістична подібність композицій даного періоду. Естетика бароко, що вплинула на розвиток гармонічної мови та побудови музичних структур, є спільною як у західноєвропейській, так і в українській музиці. Про стилістичну подібність, а навіть спадкоємність партесного багатоголосся від західноєвропейських барокових композицій неодноразово згадували українські дослідники цього періоду:

І. Кузьмінський: «Вибір європейського типу багатоголосся як основи для нового літургійного співу міг бути обраний з двох причин: по-перше, у братчиків не було інших зразків, окрім багатоголосся європейського типу […], а по-друге, братчики мали на меті продемонструвати опонентам з католицької церкви та переконати своїх прихильників у можливості існування модерної православної музично-літургійної практики» [63, с. 9];

О. Шуміліна: «від польської духовної музики першої половини XVII ст. йде техніка концертування, яка одержала визначення перемінного багатоголосся, сприйняті формотворчі тенденції, пов’язані з утворенням контрастно-складених структур, походять особливості тематичної організації багатоголосих духовних співів, зокрема – опора на народнопісенні джерела, але без прямого цитування» [128, с. 39].

Вище згадана техніка концертування, просторова сонористичність, багатохорність в партесних творах продовжує традицію поліхоральності та звукової колористики започаткованих італійськими композиторами Антоніо та Джованні Габріелі (*Gabrieli*), творчі новації яких вплинули на стилістику багатоголосних композицій інших національних шкіл. Така спадкоємність у музично-виразових засобах дозволяє припустити застосування принципів вивчення музичної риторики розроблених у європейському музикознавстві при вивченні української партесної музики.

2.3. Комплекс риторичних засобів у творах Миколи Дилецького

Риторична мова композиторів бароко перейняла характер зображальності мелодичних зворотів, що сформувався в італійському мадригалі. Приклади найпростіших риторичних фігур групи *hypotyposis* присутні також у хоровому письмі творців української партесної музики, зокрема творах М. Дилецького. Найпростіші мелодичні риторичні фігури *anabasis* (висхідний рух) і *catabasis* (низхідний рух), окрім буквального відображення піднесення чи сходження, часто набувають інших образних значень, пов'язаних з емоційними станами. Наприклад фігура *catabasis* може виражати плач, терпіння чи смуток, а поєднання обох фігур протиставляти контрастні образи тексту: небо і землю, Бога і людину.

У Реквіяльній Літургії М. Дилецького фігура *catabasis* часто зустрічається у другому значенні. Композитор використовує її для зображення страждань Христа у першій частині служби «Єдинородный Сыне». Низхідним рухом також виражене благання вірних, прохання про помилування: «Спаси нас, Сыне Божий, воскресый из мертвых» (рис. 2.1).

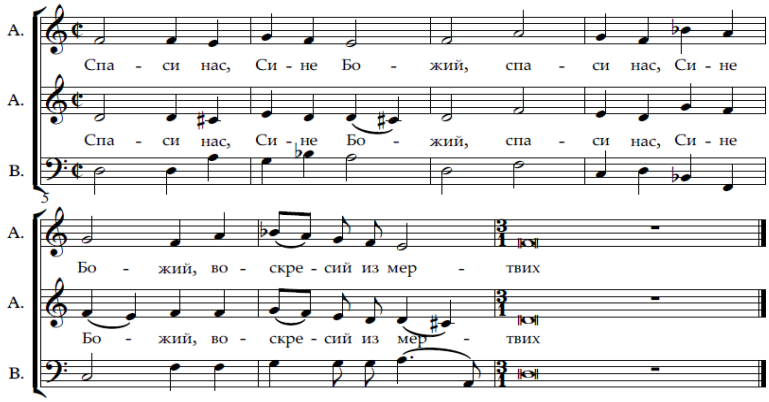

Рисунок 2.1. М. Дилецький «Придите поклонимся» т. 6-12.

Поєднання фігур *anabasis* та *catabasis* як протиставлення емоцій використано в Херувимській пісні на словах «Всяку нынѣ житейскую отвержем печаль». На слові «житейскую» мелодія спадає, зображуючи приземленість наших проблем та переживань. Натомість текст «отвержем» переданий висхідним рухом як образ

визволення людського духа від переживань, емоційного та душевного піднесення (рис. 2.2).

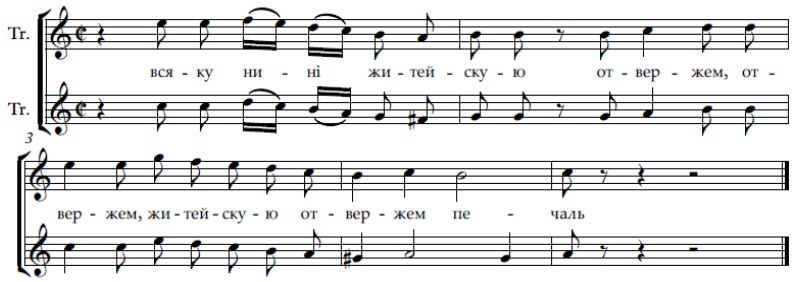

Рисунок 2.2. М. Дилецький «Херувимская пѣснь» т. 34-38.

Протиставлення образів за допомогою обох фігур М. Дилецький застосував і в останній частині літургії «Достойно єсть», на словах «Матерь Бога нашего», де завдяки мелодичному руху композитор зіставив образ Богородиці та людей (рис. 2.3).

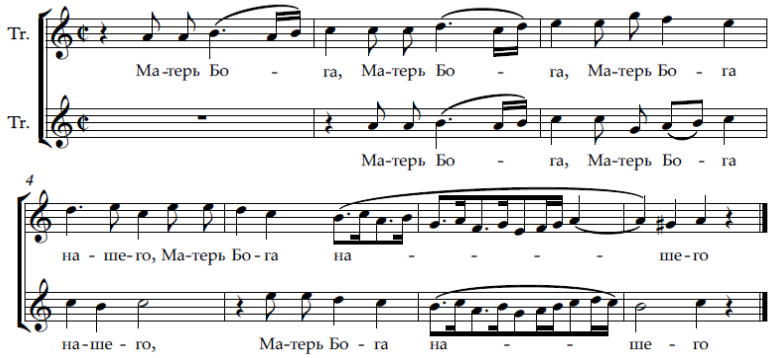

Рисунок 2.3. М. Дилецький «Достойно єсть» т. 17-23.

Виразова сфера партесної музики включає також групу емфатичних виразових засобів. Емфатичні риторичні фігури можуть стосуватися мелодичного руху, гармонії, фактури та ритміки музичних творів. Основною їх ознакою є різке вирізнення із поміж супутнього музичного розвитку, наприклад нагромадження дисонансів посеред консонантної гармонії, нетипові стрибки у мелодії, раптова поява хроматизмів, чи несподівана пауза, що перериває плинність музичного матеріалу. Це фігури, що безпосередньо впливають на слух і зосереджують на собі увагу аудиторії. Цей риторичний засіб найкраще служить для розподілу

окремих структур музичної форми, виділення кульмінаційних моментів, чи важливих слів літературної основи твору.

Поряд із риторичними фігурами *anabasis* та *catabasis* від епохи ренесансу музика бароко успадкувала також фігури повторення: *epizeuxis* і *climax*, що належать до групи виразових риторичних засобів. Обидві фігури є мелодичними та прослідковуються в межах одного голосу і проявляються як секвенція мелодичного розвитку. На виразність риторичних фігур напрям мелодичного руху не впливає, тож секвенція може бути як висхідною, так і низхідною. Різняться фігури тривалістю та кількістю секвенційних мотивів. Риторична фігура *climax* є значно довшою, часто виражена яскравими мелодичними юбіляціями, та на відміну від *epizeuxis* може містити хроматичний рух. Т. Ясінський описував ці музично-риторичні фігури як виразово універсальні, застосування яких не обмежується спеціальними словами літературного тексту музичних творів. Музична яскравість цих засобів обумовлює їх зв'язок із втіленням інтенсивних емоцій у творі.

Музичні образи та афекти, що накладаються на фігури *epizeuxis* та *climax* це – хвала, радість, міць, багатство, активність. Польський дослідник виокремив також певні слова, що зазвичай виражені цими риторичними фігурами, такі як «алилуя» та «вічність» [161, . с. 76]. У Реквіяльній Літургії М. Дилецького еквівалентом латинського «*aeternum*» («вічність») є слова «и нынѣ и присно», які композитор гармонізує секвенційним рухом всіх голосів партитури (рис. 2.4).

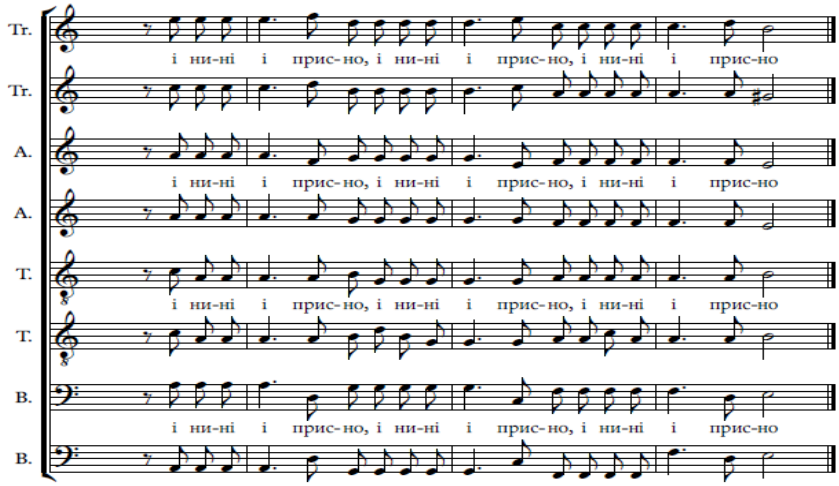

Рисунок 2.4. М. Дилецький «Слава… Єдинородный» т. 4-7.

У духовній музиці М. Дилецького емоцією, що найчастіше виражена фігурами *epizeuxis* та *climax* є хвала, прославлення Бога чи Богородиці. Хвалебний текст «достойно и праведно» виражений фігурою *epizeuxis* в одній музичній фразі, в наступній втілений за допомогою фігури *climax*, у її висхідному та низхідному проявах поряд із урізноманітненням ритмічного рисунку мелодичних ліній (рис. 2.5). Окрім піднесеної радості у славленні Пресвятої Трійці та Божої Матері, музично-риторичною фігурою *epizeuxis* М. Дилецький передає також людську радість, стан легкості та свободи від переживань та трудностей земного життя на словах «отвержем печаль» Херувимської пісні.

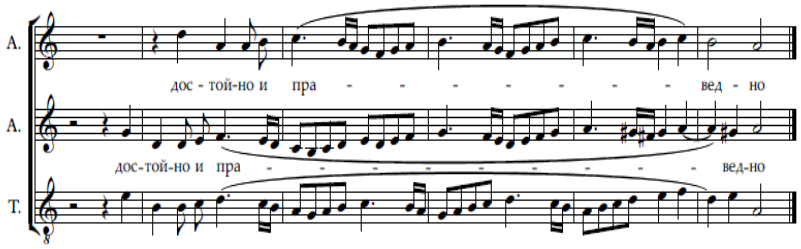

Рисунок 2.5. М. Дилецький «Милость мира» т. 37-42.

Основною тональністю Служби Божої Реквіяльної є *a-moll*, що відповідає її призначенню – заупокійній молитві. У загальній структурі літургії композитор надає важливого значення музичному втіленню слова «алилуйя», як символу безконечної хвали. Розспіви «алилуйя» переростають у самостійні епізоди більших молитов, чи навіть в окремі номери служби. В такий спосіб епізоди «алилуйя» набувають також вагомого музично-формотворчого значення, адже своєю періодичністю мовби об’єднують літургію та стають символом єдності хвали небесної та земної, молитви живих та вже померлих, грішних та святих у небі. У третьому номері літургії «Придите поклонимся» це музичний фрагмент «поющих Ти: алилуйя» (т. 12-28); п’ятий номер «Алилуйя», в котрому композитор поєднує різні виразові засоби: гомофонний виклад, міжхорові імітації, фігури *epizeuxis* та *climax* як в окремих голосах так і в проведеннях хору

tutti, три різні склади солістів у кантових триголосих епізодах (два сопрано та бас, два альти та бас, два альти та тенор); у сьомому номері «Херувимська пѣснь» завершальні слова «алилуйя» також виділені окремим епізодом (т. 100-120). Основними виразовими засобами вираження цього слова стають риторичні фігури *climax* та *epizeuxis* (рис. 2.6).

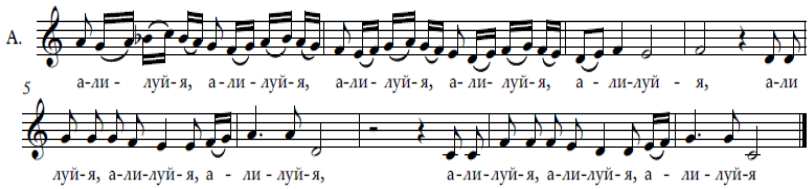

Рисунок 2.6. М. Дилецький «Херувимская пѣснь» т. 105-113.

Особливим прикладом застосування фігури *climax*, як довгої мелодичної юбіляції, є фрагмент восьмого номера літургії «Милость мира» зі словами «Благословен Грядый во имя Господнє». Риторична фігура стосується лише одного слова «грядый». Якщо провести аналогію з емоціями та образами, що виражені цією фігурою в музиці польських композиторів періоду бароко, описаних Т. Ясінським, то найбільш відповідним для цього прикладу буде образ Божої могутності (рис. 2.7).

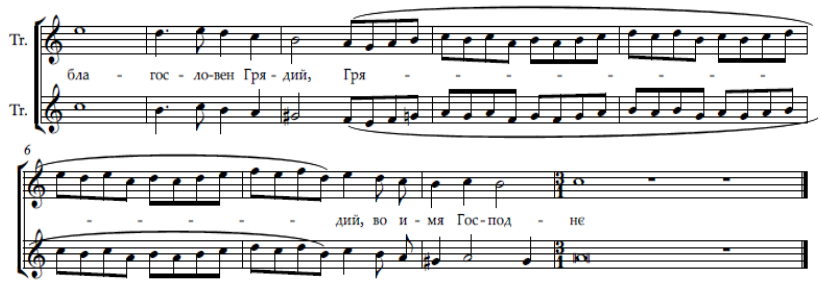

Рисунок 2.7. М. Дилецький «Милость мира» т. 76-84.

Одним із виразових прийомів ораторського мовлення є повторення кількох слів зі зміною інтонації. Про цей засіб згадував Ф. Прокопович: «Немає більше риторичних прийомів, коли те саме подвоєння виголошується з притиском» [92,

с. 194], тому й не дивно, що таке «подвоєння» стає одним із елементів музичного вираження. У Вечірній М. Дилецького текст прокимну «Господь воцарися і в ліпоту облечеся» повторюється двічі як секвенція, коли перше проведення звучить в тональності *a-moll*, а друге в *C-dur*. Виклад, при якому піднімається теситура та змінюється лад з мінорного на мажорний можемо порівняти з риторичним прийомом «подвоєння» з посиленням інтонації мовлення. У словесній риториці за ним закріплений термін *commoratio*. У Трисвятому Реквіяльної Літургії спостерігаємо яскравий приклад такої динаміки розвитку періоду на словах «Святый Безсмертный помилуй нас». Як і в мовному періоді посилення емоційності виражено рухом до мажорної ладовості, а згодом послаблення з поверненням до мінору.

Згадуваний принцип як спосіб підкреслення важливості словесного тексту знаходить своє відображення і в суто музичних засобах виразності. У Вечірній М. Дилецького музична фраза на текст «єже єси уготовал пред лицем всѣх людей свѣт» репрезентує приклад фігури повторення лише у музиці (без повтору в словесному тексті). Композитор використовує лише два акорди (*C* і *G*) для посилення емоційності «виголошення». Риторичне підкреслення слів засобом *commoratio* передбачає відповідне відтворення – посилення динаміки звучання і, навіть, пришвидшення темпу. Адже природно для людини, промовця збільшувати швидкість мовлення при емоційній схвильованості, подібним чином відбувається і при співі. Цю фразу Микола Дилецький завершує генеральною паузою *tmesis* τμῆσις (що теж може служити доводом такого припущення). В часі пауз оратор має можливість поновити дихання і продовжити оповідь у попередньому темпі, так само і хористи після емоційного *accelerando* завдяки паузі матимуть змогу спокійно «ввійти» у наступний музичний розвиток. В такий спосіб у цьому фрагменті поєднано три риторичні фігури: повторюваність (*commoratio*) у гармонії, що є водночас одним із варіантів риторичної фігури *exclamatio* (радісного вигуку) та генеральна пауза, що перериває фразу – *tmesis* – емфатичний засіб, що посилює кульмінаційну напругу фрагменту (рис. 2.8).

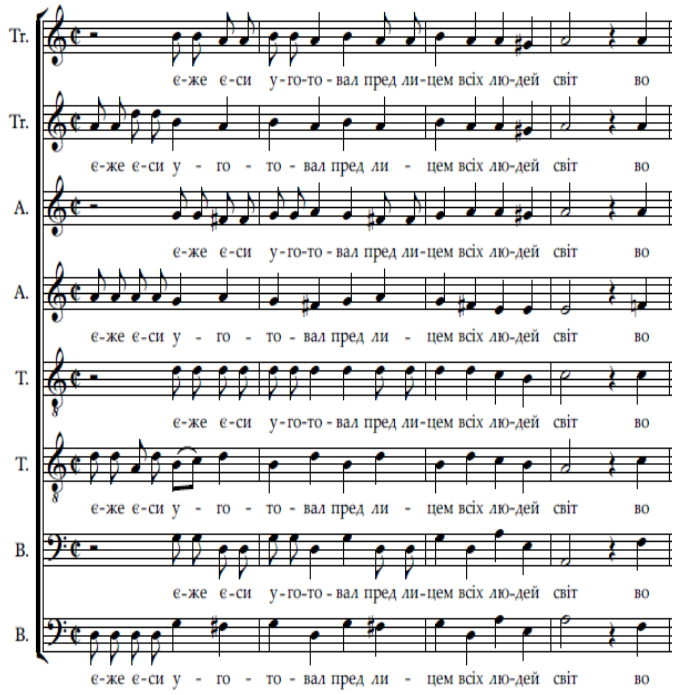

Рисунок 2.8. М. Дилецький «Вечерня» т. 95-98.

Яскравою рисою хорових творів періоду бароко є експресивність виразових засобів та емоційна насиченість музичної тканини. Ідентифікатором експресії музичної мови з поміж інших факторів стала також музично-риторична фігура *exclamatio*, у всіх її проявах. Приводом до застосування цієї фігури можуть бути будь-які радісні чи благальні оклики та звертання.

На відміну від світської музики епохи бароко, де фігура *exclamatio* посилює афективність співаної мови та виявляється за допомогою стрибків на незвичні інтервали, раптових ритмічних зрушень чи несподіваних дисонансів, в духовних творах ця ж фігура втілюється іншими музичними засобами. Важливими елементами у формуванні *exclamatio* стають музична фактура та паузи. Мелодичний різновид фігури *exclamatio*, тобто стрибок на широкий інтервал, у творах М. Дилецького зустрічається вкрай рідко. Цей засіб композитор використав у першому номері літургії «Слава… Єдинородный». Рух на малу сексту у солюючих сопрано на словах «Сыне Слове Божий» є емфатичним виразовим засобом, що передає звертання (рис. 2.9).

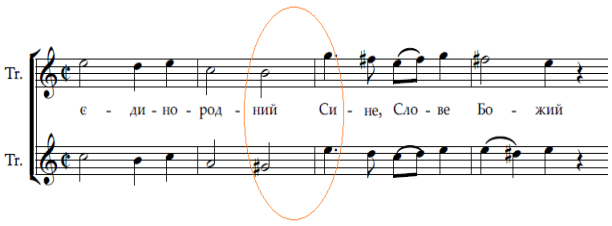

Рисунок 2.9. М. Дилецький «Слава… Єдинородный» т. 12-15.

Фактурний тип фігури *exclamatio*, часто вживаний у духовній музиці це гомофонно-силабічна гармонізація одного слова чи групи слів виділених паузою із загальної музичної тканини (рис. 2.10). Окрім згаданого гармонічного варіанту риторичної фігури *exclamatio*, М. Дилецький застосовує ще один, подібний до нього – скандування певних слів (часто хвалебних) на одному акорді. Урізноманітнює такий виклад ритмічний рисунок самої фрази, або ж ритмічне протиставлення обох хорів (рис. 2.11).

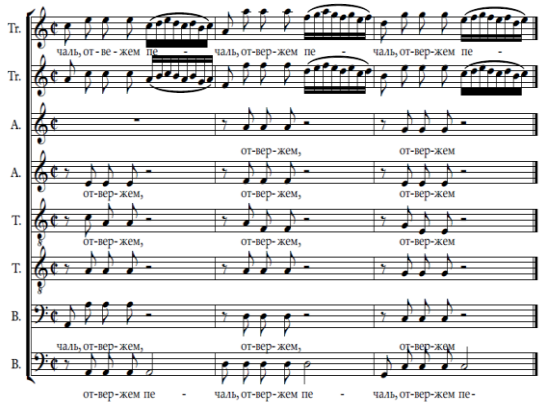

Рисунок 2.10. М. Дилецький «Херувимская пѣснь» т. 49-51.

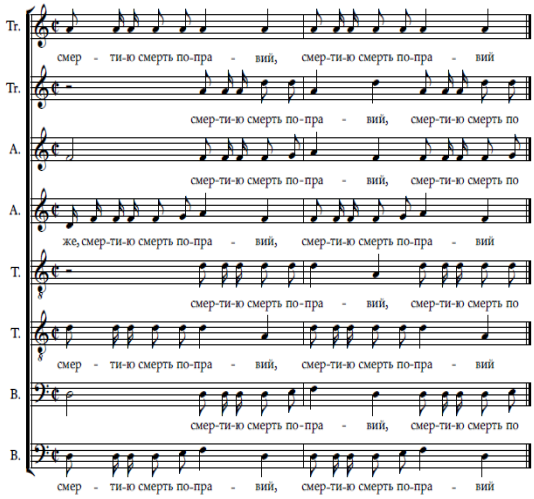

Рисунок 2.11. М. Дилецький «Слава … Єдинородный» т. 46-47.

Іншим видом музично-риторичної фігури *exclamatio*, що часто зустрічаємо у творах М. Дилецького, є одночасне фактурне та ритмічне протиставлення з метою виділення певного звертання чи оклику (рис. 2.12). Ритмічний варіант фігури *exclamatio* можливий і у виділенні необхідного слова за допомогою гармонізації його довшими тривалостями. Прикладом цього служить звертання «Свят Господь Саваоф» з восьмого номера літургії «Милость мира», де таким способом із хорової фактури композитор виділив слово «свят» (рис. 2.13).

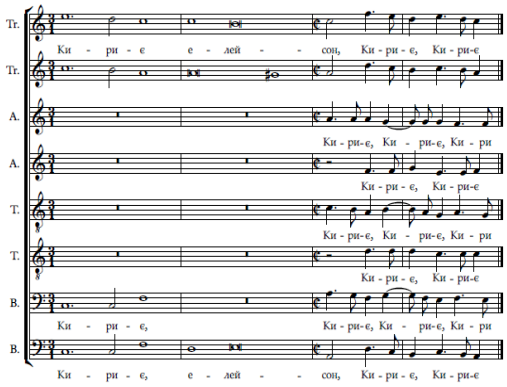

Рисунок 2.12. М. дилецький «Сугубая ектения» т. 66-69.

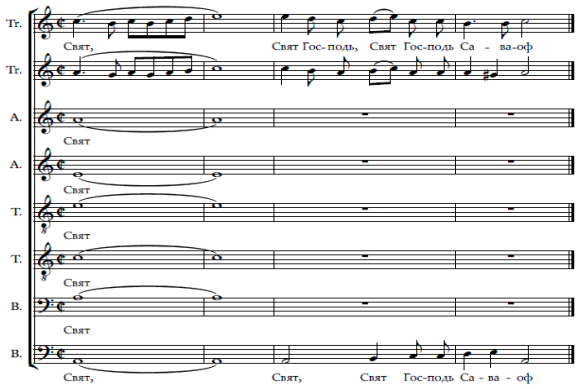

Рисунок 2.13. М. Дилецький «Милость мира» т. 47-50.

В основі розвитку музичної тканини композицій періоду бароко лежить протиставлення. Зіставлення контрастних ладу та тональності, фактури, мелодичного розвитку та ритміки є музичними засобами, що представляють групу мутацій (*mutatio per melos*, *per motus* та ін.). Проте у конструкції музичних фраз та епізодів такі мутації часто накладаються одна на одну, повніше представляючи словесні образи. Саме поєднання протиставлень кількох елементів музичної мови формує риторичну фігуру *antitheton*. Таким способом М. Дилецький передає контраст образів страждання Христа та Його Воскресіння у першій частині Реквіяльної літургії «Слава… Єдинородный». Композитор посилює протиставлення кількома засобами водночас: фактурою (поєднанням ансамблевого проведення та викладу *tutti*), зміною ритмічного руху та поєднанням плавного хвилеподібного мелодичного розвитку в ансамблевому фрагменті та її статикою у проведенні *tutti*.

За допомогою риторичної фігури *antitheton* М. Дилецький досягнув своєрідної персоніфікації образів. У третьому номері літургії «Придите поклонимся» за допомогою цього риторичного засобу композитор розділив образи Сина Божого та людей, що Його прославляють («Сыне Божый, воскресый из мертвых, поющих Ти: алилуйя»). Контрасту досягнено за допомогою зміни метру з дводольного на тридольний, протиставлення співу солістів та хору *tutti*, зміни ритмічного малюнку і тональним зіставленням фрагментів (рис. 2.14).

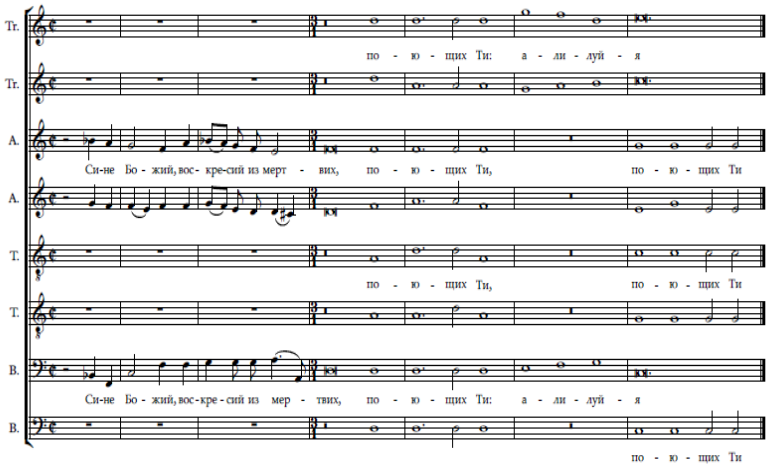

Рисунок 2.14. М. Дилецький «Придите поклонимся» т. 9-15.

Описані приклади є скоріше винятками у виразовій сфері Реквіяльної літургії М. Дилецького. Контраст фактури, ритміки та гармонії часто стає лише новою гранню вияву того самого образу для його багатшого музичного вираження та посилення впливу цього афекту на слухача. Елементи музично-риторичної фігури *antitheton* використані в межах однієї емоції – хвали («алилуйя») чи прохання («Кириє елейсон») і служать засобом урізноманітнення музичної тканини.

Характерним емфатичним засобом риторичного стилю композитора є несподівані поєднання гармоній. В останній частині Вечірньої «Нині одпущаєши» гармонічно виділені слова «раба Твоєго» акордом *a-moll* після тривалого звучання *C-dur*, мовби зображаючи «упокорення» старця Симеона, і також слово «очі», яке гармонізоване зіставленням акордів *A* та *F*, що створює ефект раптового осяяння, просвітлення. Аналізуючи ці приклади, бачимо спроби М. Дилецького увиразнити окремі слова літературного тексту подібно як це робили його зарубіжні

сучасники. Ще у 1613 році Й. Нуціус виокремив три групи слів, які слід особливо виражати в музиці: *verba affectuum* – радіти, плакати, боятися, гніватися, сміятися; *verba motus et locorum* – стояти, бігти, підноситися, спадати, небо, висота, прірва; *adverbia temporis*, *numeri* – спішити, стримувати, тривати, раз, двічі, часто, рідко, світло, день, темрява [161]. Весь перелік становлять слова, що виражають почуття, рух, місце, час та кількість. На відміну від західноєвропейських митців, в українській музиці таке вираження отримало втілення через гармонію. Про компенсування гармонічними ефектами відсутність інструментальних тембрів в українській музичній культурі бароко писала Л. Корній: «Українські композитори досягли яскравої і різноманітної звукової колористики, і в цьому акапельне хорове звучання їхніх творів не поступалося “латинському” вокально-інструментальному концертові» [60, с. 231].

У Реквіяльній літургії яскравими виразовими моментами, що виділяються із загального розвитку музичної тканини є тридольні епізоди. У всій Службі Божій розмір 3/1 зустрічається лише чотири рази: у третьому номері «Придите поклонимся» на словах «поющих Ти: алилуйя», у шостому номері «Сугубая ектения», і двічі у восьмому номері «Милость мира» на словах «осанна во вышних». Усі тридольні фрагменти є емфатичним засобом, що відображає афект хвали та прославлення. Навіть у «Сугубій ектенії» тридольний фрагмент є емоційно найяскравіший, з танцювальною ритмікою гальярди, пунктирним ритмом та геміолами, що споріднює його з іншими хвалебними тридольними епізодами літургії (рис. 2.15).

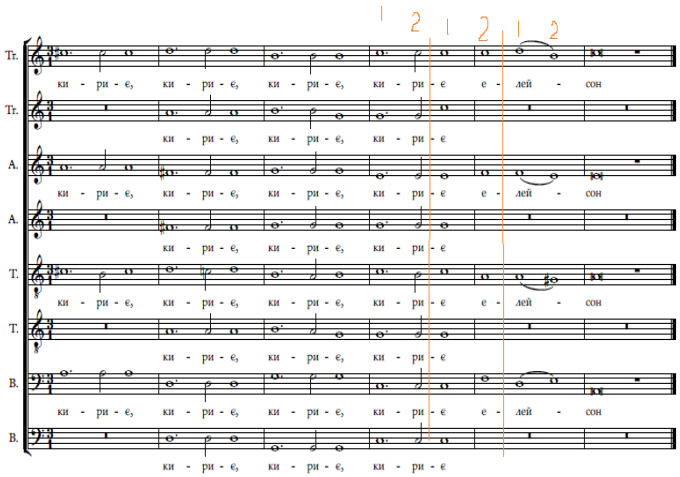

Рисунок 2.15. М. Дилецький «Сугубая ектения» т. 53-58.

Про пріоритетність семантики тексту та його характеру у компонуванні музичного твору свідчить висловлювання самого композитора: «Текст який-нибудь взявши до компоновання, мієш в оного зрозуміть, яка в оном натура, як мовилем вишше, потом диспоновать оного ведлуг поданої диспозиції; і єжели не припадет тебі латво до него натураліс фантазія, йди до регул концертових, до способов, до тактов і полтактов…» [32, с. 56], а також: «когда і текст веселий, і нота веселая, албо ли контра» [32, с. 7].

На відміну від усталених риторичних засобів у мовленні (анафор, метафор, ампліфікацій та ін.), де не виникає сумніву у їх призначенні, в музичних творах залишається проблема багатозначності одних і тих же фігур в різних епізодах твору. Варто також враховувати поза-словесний вплив музики на слухача та асоціативний ряд, що вона в нас викликає. Тож пам’ятаючи бажання композиторів бароко якомога переконливіше втілювати художні образи та афекти, закладені у літературному тексті, необхідно налаштувати власне сприйняття на філософські та естетичні проблеми, що хвилювали митців цієї доби. Нові відкриття, що відбулися на зламі століть, перевернули світосприйняття людей того часу, посилили усвідомлення прогресу, руху, швидкоплинності та минущості життєвих процесів. Тому однією з найбільш втілюваних в музиці XVII століття філософських категорій є час, його рух, плинність, а також вічність, як один з проявів часу.

Для риторичної мови західноєвропейських хорових творів звичним є трактування довгих витриманих акордів як зображення вічності чи позачасовості, або ж особливих мелодичних зворотів з використанням пунктирного ритму та руху дрібними тривалостями як зображення плину часу (наприклад у творах К. Монтеверді). Усвідомлення національної своєрідності виразових засобів дає змогу розширити наше трактування втілення категорії часу в творах М. Дилецького.

Зокрема, гармонічний зворот у Реквіяльній Літургії – низхідний рух паралельними мажорними тризвуками: G-F-E, що з погляду функційних зв'язків становить різкі тональні зіставлення, а значить усвідомлюється нами як перемінність, рух, що є спорідненим і з іншими способами вираження часу (рис. 2.4). Таке трактування знаходить своє підтвердження при розгляді цього гармонічного звороту в поєднанні зі словесним текстом «и нынѣ и присно», тож логічно поєднується в нашій уяві з образом безперервного руху, часовою плинністю. Такий самий гармонічний комплекс у частині «Алилуйя» стає символом безконечності, безмежності божественної слави, яку оспівують херувими у вічності та вірні на землі. В сугубій ектенії («Киріє елейсон»), рух цими акордами сприймається як вираження вічного благання вірних з покоління в покоління. Цей гармонічний зворот з'являється на окремих словах протягом усієї Літургії. Тож асоціювавши його зі зображенням часу, таке постійне застосування не видається нам випадковим, адже заупокійна служба у її богословському значенні має схиляти до роздумів про вічність та минущість усього тілесного.

У виразовій сфері західноєвропейської барокової музики важливе місце посідав прийом звуконаслідування, імітування – *onomatopoeia*. Це могли бути батальні сцени, як у знаменитому творі К. Монтеверді «Поєдинок Танкреда і Клорінди» (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*), зображення співу птахів, звуків природи чи імітація звучання музичних інструментів: фанфарний розвиток мелодії по звуках тризвука (*imitatio tubarum*) чи відтворення у ритміці вокальних голосів звучання ударних інструментів. Також якщо у духовному тексті з'являлося слово «спів», «співати», то мелодичний розвиток віддзеркалював цей образ.

У заключному фрагменті першого номера Реквіяльної літургії «Слава… Єдинородый» композитор використав мелодичний рух по звуках тризвуків (мінорних, мажорних почергово) з оспівуванням окремих звуків, тобто прийом *imitatio tubarum*. Цей засіб посилює урочистість хвали («спрославляємый Отцу и Святому Духу»), окрім того містить й алегоричний зміст. Семантика застосування труби у музиці бароко була пов'язана з найурочистішими моментами, вона стала

символом царської влади, величі та могутності [4]. Тож риторичний засіб *imitatio tubarum* як вираження величі та слави Пресвятої Трійці є прикладом подібності виразової сфери західноєвропейської та української барокової музики (рис. 2.16).

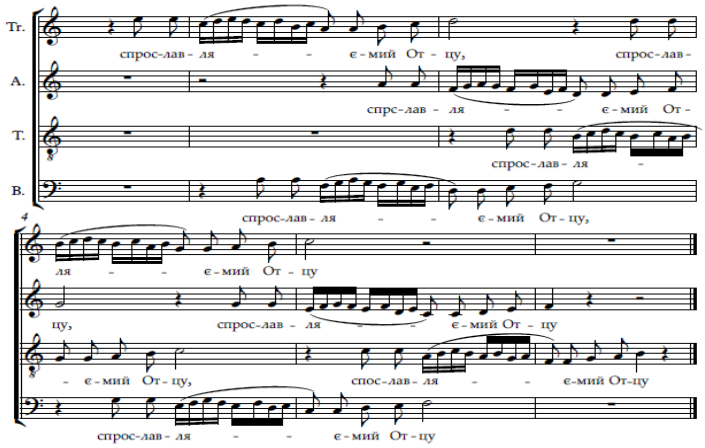

Рисунок 2.16. М. Дилецький «Слава… Єдинородный» т. 57-62.

У дослідженні Т. Ясінського щодо музичної риторики у творах польських композиторів періоду бароко сформульовано узагальнений спосіб зображення співу в хорових партіях. Це рух дрібними тривалостями, секундові інтервали та поступеневий розвиток мелодії [161, с. 102]. У третьому номері літургії М. Дилецького «Придите поклонимся» засоби вираження тексту, що описує спів подібні до зазначених Т. Ясінським. Секундовий рух на слові «алилуйя», а також ритміка тридольного фрагменту. Ритмічний малюнок виписаний цілими нотами, половинними та бревісами у розмірі 3/1, та за принципом пропорційного співвідношення дводольного та тридольного метрів, тридольний буде значно швидшим [7]. Половинна нота дводольного розміру дорівнюватиме бревісу з крапкою тридольного, відповідно твердження про вираження співу дрібними тривалостями стосується також цього фрагменту твору (рис. 2.14). Дрібні тривалості та секундовий рух мелодії композитор застосовує при зображенні співу також у сьомому номері літургії «Херувимская пѣснь».

[7] Опис різних темпових співвідношень парного й непарного метрів подано у третьому розділі дисертації.

Поліфонічні конструкції барокових творів також містять алегоричний підтекст. Найчастіше це не слуховий образ, а поєднання прихованого смислу літературного тексту та нотного запису. Музика відповідає семантиці слів не буквальним її відображенням, а відповідністю алегоричного змісту музичного засобу із символом тексту. Імітація як виразовий поліфонічний засіб використана М. Дилецьким у ключових, кульмінаційних фрагментах номерів Реквіяльної літургії: ритмічно-інтонаційна імітація між голосами першого хору у першому номері літургії на словах «спрославляємый Отцу»; імітація між першим та другим хорами із запізненням на одну долю у п’ятому номері літургії «Алилуйя», де слово «алилуйя» розспівується зі зміщенням метричного акценту дводольного метру на тридольний при сталості музичного розміру. Неспівпадіння фразово-метричних наголосів першого та другого хорів посилює ефект просторового об’єму та повноти фактури (рис. 2.17).

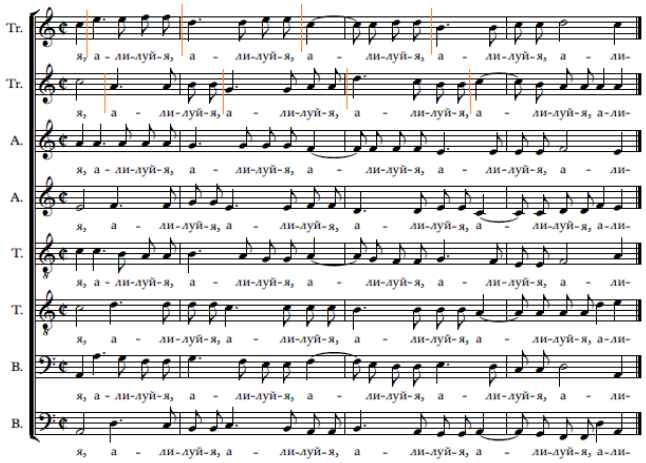

Рисунок 2.17. М. Дилецький «Алилуйя» т. 39-42.

Подібна ритмічна імітація зі зміщенням на одну долю використана композитором у сьомому номері «Херувимская пѣснь» на словах «тайно образующе». У цьому ж номері застосована імітація між хорами не лише ритмічна, а й звуковисотна на різний інтервал у кожному голосі на словах «трисвятую пѣснь». Імітаційний розвиток хорової тканини із поступовим додаванням голосів М. Дилецький застосував для гармонізації тексту «житейскую

отвержем печаль», а також у заключному фрагменті останньої частини літургії на словах «Тя величаєм». Розвиток музичної фактури як антифонне зіставлення обох хорів із ритмічним дублюванням другим хором першого використано у восьмому номері Служби Божої «Милость мира» на словах «осанна во вышних».

Символіка поліфонічних епізодів літургії М. Дилецького пов'язана із втіленням філософських категорій у мистецтві, зокрема категорією кількості. Описані фрагменти відрізняються змістом словесного тексту, це прославлення, хвала, молитва, таїнство віри, згадка покликання людини – життя для Бога. Натомість, весь текст втілений за допомогою імітаційних прийомів об'єднує його кількісний вимір. Поліфонічна фактура стає алегоричним вираженням чисельності молитов, прохань чи прослави, а поступове додавання голосів у поліфонічній фактурі розтягує цю кількість у часовому вимірі, стаючи одним із багатьох засобів музичного зображення безкінечності. Зіставленням двох хорів та міжхоровими імітаціями М. Дилецький виражає всезагальну хвалу також у Вечірній на словах «Господь воцарися», «піт бити гласи преподобними».

Фактура хорових композицій є особливим стилістичним атрибутом партесної музики. У риторичному аналізі символіки фактурного викладу композицій важливо спостерегти приклади відходу від традиційного способу розвитку музичної тканини з можливим додатковим семантичним її наповненням. Музикознавець Богдан Дем'яненко статистичним методом визначив властиві форми хорового викладу й фактури для партесних творів різних шкіл [31]. Наприклад, застосування представниками віленської школи двохорної імітації значно частіше ніж однопластового *tutti*. М. Дилецький, котрий є представником цієї школи (принаймні в час навчання у Віленській академії, а це водночас і час написання його Реквіяльної Літургії) натомість використовує двохорні імітації у поєднанні з таким текстом, що підкреслює їх семантичне значення (образ кількості, численності), а імітація між хоровими партіями всередині однопластового *tutti* виступає засобом втілення безкінечності.

В період бароко семантика імітаційної поліфонії, зокрема точної імітації (такзваної *fuga totalis*) охоплювала категорії порядку, закону, догми. Таке точне

повторення між партіями обох басів та взаємне імітування мелодій сопрано у дев'ятому номері літургії «Достойно єсть» М. Дилецький використав для зображення особливого статусу Богородиці. Окрім того, *fuga totalis* як виразник порядку, істинності є найбільш відповідним засобом для втілення одного із догматів християнської віри – воплочення Бога Слова через Марію (рис. 2.18). Алегоричний зміст цього фрагменту доповнює наступний музичний розвиток, що повністю побудований на гармонії мажорного тризвука (A-D-G-C-E-A). В епоху бароко мажорний тризвук вважався досконалою гармонією, тому він як основний засіб гармонізації тексту «блажити Тя Богородицу» підкреслює святість, чистоту та боговибраність Марії.

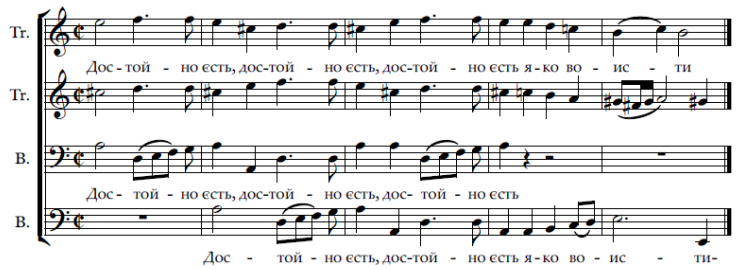

Рисунок 2.18. М. Дилецький «Достойно єсть» т. 1-5.

Творчість М. Дилецького характеризує персоналізація образів словесного тексту засобами фактури. Про залежність хорового викладу від слів М. Дилецький писав у своїй теоретичній праці: «Текст який-нибудь взявши до компоновання, мієш уважить і розположить, где мають бить концерта, где всі» [32, с. 14]. В акапельному звучанні партесних творів семантичне значення отримує не лише гармонічна мова, а й фактурний виклад. Хоча «кантове» триголосся було характерним для української музики, композитор надавав йому спеціального виразового значення. У першій частині Вечірньої «Світе тихий» зі загального розвитку *tutti* сольним триголоссям виділено три Божі істоти: «Безсмертнаго Отца… Ісусе Христе… Святаго Духа Бога». В останній частині Вечірньої «Нині отпущаєши» солістам композитор доручив текст, що підкреслює суб'єктивність молитви Симеона, таким способом відтворюючи його покірний образ: «раба

Твоєго Владико… яко же видіста очи мої спасеніє Твоє». У Реквіяльній літургії ансамблевий склад солістів, що протиставляється звучанню хору *tutti* зазвичай чотириголосий, з різними комбінаціями голосів партитури. Проте триголосі проведення теж зустрічаються, хоча значно рідше, що наштовхує на думку про наявність додаткового алегоричного значення цих фрагментів.

Характерним для київської партесної школи Б. Дем'яненко називає застосування кантового чотириголосся, тобто такого, де обидва баси дублюють один одного в октаву. Переважання чотириголосого викладу ансамблевих фрагментів у Реквіяльній літургії (серед яких часто саме кантове чотириголосся) свідчить також про спорідненість партесного стилю М. Дилецького із київськими творцями цього жанру. Тож якщо атрибутувати всі чотириголосі фрагменти як вияв стилю партесної школи, тим більше виділяється триголосий виклад із відповідною семантикою, традиційною для риторики античності та середньовіччя.

У західноєвропейській бароковій музиці поліфонічні виразові засоби, мажорний тризвук, чи виділення триголосся із загальної фактури були символами Святої Трійці. Двічі триголосий виклад у Реквіяльній літургії пов'язаний із озвученням тексту де згадується Свята трійця: перший номер «Слава… Єдинородый», слова «єдын сый Святыя Тройцы» та сьомий номер «Херувимская пѣснь» на словах «і животворящей Тройцѣ». У згаданих прикладах символіка фактурного викладу досить проста й очевидна. Проте триголосні ансамблеві епізоди зустрічаються також з іншим текстом. Наприклад у третьому номері літургії «Придите поклонимся» такий виклад супроводжує слова «спасы нас Сыне Божий воскресый из мертвых». Тут символіка числа три пов'язана із тайною воскресіння, адже за християнським переданням Христос воскрес із мертвих на третій день свого перебування у гробі. Відповідно триголосся акцентує увагу слухачів на таїнстві воскресіння.

Польський музикознавець П. Завістовський зазначив, що взаємозв'язок музики із семантикою чисел бере свій початок ще в епоху античності, зокрема у вченні Піфагора, але водночас в період середньовіччя, коли числа співвідносили зі символікою Святого Письма. Український дослідник церковного мистецтва

Дмитро Степовик вказав, що особлива символіка чисел була присутня в літературних працях Георгія Кониського, Митрофана Довгалевського, Феофана Прокоповича й Дмитра Туптала. Зокрема числа три, чотири, сім та вісім, де три – символ триєдності Бога, чотири – кількість євангелістів, сім – число святості, а вісім – безкінечності [104, с. 208]. Також зазначає, що українські діячі барокового часу адаптували піфагорійське трактування чисел як початку й сутності речей.

В античному розумінні число три виражало досконалість буття і відображало початок, середину та кінець певного явища. Середньовічне його трактування відповідало образу Святої Трійці та трьом дням протягом яких Христос перебував у гробі. Число три як відображення початку, середини та кінця простежується у всіх триголосих фрагментах Реквіяльної літургії. Історія спасіння у Новому Завіті веде свій відлік із народження Христа, його воплочення (перший номер літургії слова «воплотитися от святыя Богородицы», дев'ятий номер – текст «без истлѣния Бога Слова рождшую»), а кінець у Його воскресінні з мертвих (номер три «воскресый из мертвых»). Ще три приклади ансамблевого триголосся пов'язані з алегоричним образом досконалості, а саме досконалості християнина. Увага композитора зосереджена на молитві та прославленні Бога, що є обов'язком та покликанням вірних. Це фрагменти у п'ятому номері «Алилуйя», шостому «Сугубая ектения» та восьмому «Милость мира» на словах, що підкреслюють значимість визнавання Святої Трійці. Семантика числа три співвідноситься із триголосим епізодом сьомого номеру літургії зі словами «отвержем печаль», адже досконалість християнського життя передбачає подолання труднощів й досягнення повноти радості у Бозі (χαίρε).

Відповідно розуміння стилістики партесних творів як у вимірі партесної школи чи індивідуального композиторського стилю буде неповним без риторичного аналізу музичної мови композицій. Риторичність є невід'ємною рисою української барокової культури, вона зумовлювала навіть спосіб мислення митців того часу. Тому справді глибоке відчитання змісту партесних творів вимагає їх риторичного осмислення.

Технічна майстерність митців барокової епохи (як і в літературі, так і в живописі та музиці) була такою вишуканою, що у їх творчості мають місце різні зашифровані послання чи інтелектуальні «забавки». У музиці це символи, які не можна розпізнати на слух, але можна «відчитати» у нотному записі. «Наприклад, слово «*сонце*», лат. «*sol*» співається на ноту G. А «*ніч*» / «*nox*» чи «*темрява*» / «*tenebre*» увиразнюються чорними нотами – їх колір взагалі не можна «почути»» [11, с. 25]. У першій частині Вечірньої «Свѣте тихий» на словах «пришедше на запад солнца, видѣвши свѣт вечерній», М. Дилецький гармонізує слово «солнце» акордом *D-dur*, що розв'язується в *G* – музичну емблему сонця, а у слові «вечерній» в акорді *g-moll* композитор приховує «чорний» бемоль (*b*). Схожим прикладом семантики гармонічної мови є поява тризвуку *C-dur* посеред гармонічного розвитку в основній тональності *a-moll* на слові «безсмертнаго». Мажорний акорд, тобто досконала гармонія, невипадково використаний як символ безсмертя та вічності.

Серед особливих риторичних засобів періоду бароко виділяють емблематичне зображення хреста. Цей музичний символ є атрибутом творів Й. С. Баха. Т. Ясінський описав також кілька прикладів використання *imaginatio crucis* польськими бароковими композиторами, та наголосив на винятковості цього явища. Для української партесної музики цей риторичний засіб не є характерним. Проте у Реквіяльній літургії М. Дилецького знаходимо мелодичний розвиток подібний на цю риторичну фігуру на словах про страждання Христа. В першому номері служби на тексті «распятся Христе Боже» емблематичне зображення хреста приховане у мелодіях солюючих голосів, а також прослідковується у візуальному вигляді фактури (рис. 2.19). Оскільки хорові партії літургії М. Дилецького записувалися у різних зошитах, тому щодо візуального зображення хреста ми не можемо стверджувати напевно, лише висувати гіпотезу. Хоча російська дослідниця партесної музики та творчості М. Дилецького Наталія Плотникова зазначила, що практика формування партитур, ще до розписування поголосників, для певного вивірення вже

побутувала, підтвердженням цього вважає зразки партитур наведені у «Граматиці» М. Дилецького [90, с. 88].

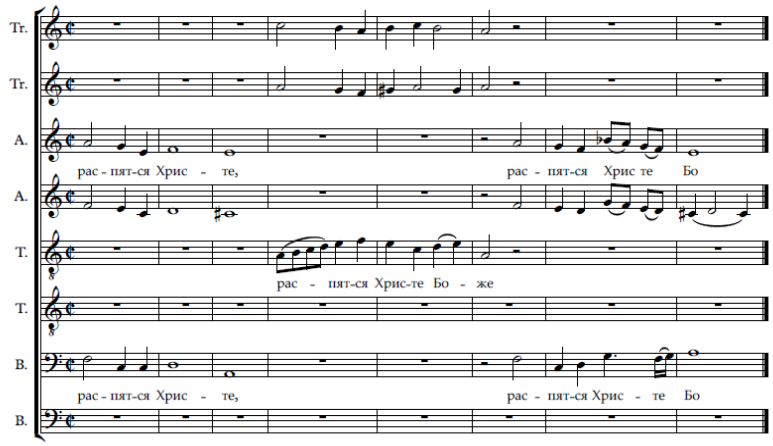

Рисунок 2.19. М. Дилецький «Слава… Єдинородный» т. 38-45.

Партесний стиль М. Дилецького поєднує три групи риторичних засобів: зображальні й виразові фігури, та алегоричність елементів музичної мови. Аналіз музичного втілення слів духовних текстів виявив переважання експресивних засобів у риторичній мові композитора. Виразності музичної мови та яскравості втілення словесних образів досягнуто також завдяки особливим риторичним засобам, що мають алегоричне значення чи виконують додаткову семантичну функцію. Серед них музичні емблеми – емоційно важливі слова, виділені за допомогою гармонії («вічність», «ніч», «сонце»), візуальне та музичне зображення хреста на словах про Христову муку та розп’яття (*imaginatio crucis*); виразовий засіб прославлення побудований на мелодичному русі по звуках тризвука (*imitation tubarum*), персоніфікація словесних образів за допомогою фактури та символіка чисел вплетена в образний зміст і хоровий виклад творів. Тож Реквіяльна літургія та Вечірня за зовнішнім спокоєм музичного розвитку (мінорний лад, постійність метру) приховують глибоку барокову пристрасність та експресивність. Контрастність та емоційність музики з вираженням глибоких переживань та впливом на свідомість слухача – це ті характеристики, що найкраще визначають риторичний стиль М. Дилецького.

2.4. Риторичність хорового письма Івана Домарацького

Риторична виразовість партесної музики продовжує традицію західноєвропейського музичного мистецтва і водночас монодичних піснеспівів українського православ'я. Риторика партесних творів містить засоби утворені ще в період ренесансу (мелодичні риторичні фігури) й власне барокові, які формувалися за допомогою фактури й метро-ритму. Багатоманіття засобів риторичної виразовості було спричинене бажанням хвилювати, дивувати, розчулювати та захоплювати слухачів. Тому всі музично-виразові засоби ставали носіями додаткової семантики. У музичній тканині партесних творів риторика проявляється двома способами: як усталені музично-риторичні фігури та як додаткова семантика, алегорія й зображальність гармонічних, мелодичних та фактурних засобів. Творча діяльність Івана Домарацького припала на 40-ві роки XVIII століття. В цей період партесна епоха поступово згасала, модифікувалася, прилаштовуючись до нових музичних тенденцій.

Риторичне мислення в усіх сферах життя, а особливо в мистецтві було ключовим аспектом барокового стилю. На рівні з поширеним застосуванням в церковному красномовстві, полемічній літературі, житіях та поетиці, риторичні принципи яскраво виявлені і в системі виразових засобів партесних творів. На прикладі партесних творів І. Домарацького спостерігаємо взаємозв'язок риторичного мислення та формування структури музичного твору. У концерті «Прийдѣте, стецемся», присвяченому рівноапостольному князю Володимиру, важливе формотворче значення відіграють музична фактура, хоровий виклад та розмір твору. Словесний текст концерту нагадує латинську літанію із перечисленням заслуг святого та чергуванням хвалебних епітетів: «радуйся вѣрним правителю», «радуйся чудо чудесем преславное», «радуйся всесвятий каменю вѣри» та ін. Така структура молитовного тексту вплинула і на музичний розвиток твору.

Умовно цей партесний концерт можна поділити на три частини. Перша виконує функцію своєрідного вступу, заклику вірних до прослави святого князя

Володимира. Початки музичних фраз доручені ансамблям солістів, а завершення фраз та періодів озвучені хором *tutti*. Такий виклад сприяє виокремленню та завершеності словесних фраз у музичній тканині. Окрім зіставлення ансамблю солістів та всього хору, ці фрагменти розділені також зміною метру. Кожне проведення *tutti* виписане у тридольному розмірі, а сольні періоди у дводольному.

Середина концерту охоплює величальний текст святому Володимиру із закликом «радуйся». Для музичного втілення цього фрагмента композитор поєднав ансамблевий спів та звучання всього хору, проте в інший спосіб, ніж на початку концерту. Фрази *tutti* короткочасні та зазвичай припадають на заклик «радуйся». Відповідно ми сприймаємо їх як риторичну фігуру *exclamatio*. Лише дві з таких фраз гармонізовані повним складом хору: «радуйся всесвятий каменю вѣри», «и притѣкающим тихое пристанище». У першій виражено непорушність християнської віри, заради чого у словах концерту використане порівняння до каменю. Слово «камінь» виділене також двома іншими риторичними засобами. Довга витримана нота у басових партіях, так-звана фігура *tenuta*, що виражає незворушність, та поєднання двох яскравих мажорних тризвуків *B-Es*, після попереднього музичного розвитку із бекарами на цих звуках. В семантиці італійських мадригалів акорд *Es* асоціювався із заспокоєнням, станом застиглості. Застосування І. Домарацьким цього акорду мовби підкреслює непорушність каменю. Друга фраза *tutti* «и притѣкающим тихое пристанище» висвітлена як музичний образ пристановища. Композитор виокремив цю фразу хоровим викладом та ладово, чергуючи мажорні акорди: *A-D-G-D-E-A*. Зупинку, що відповідає змісту слова «пристановище», автор зобразив за допомогою довгих тривалостей та мелодичних розспівів одного складу в кількох голосах водночас. Цей мелодичний розвиток наповнив гармонію додатковими прохідними дисонансами, тим самим привертаючи увагу слухача. Образне втілення отримало також слово «тихое», котре виокремлене із загальної фрази восьмими паузами (риторична фігура *suspiratio*), що при виконанні дає можливість застосувати контраст динаміки і буквально відтворити характер слова (рис. 2.20).

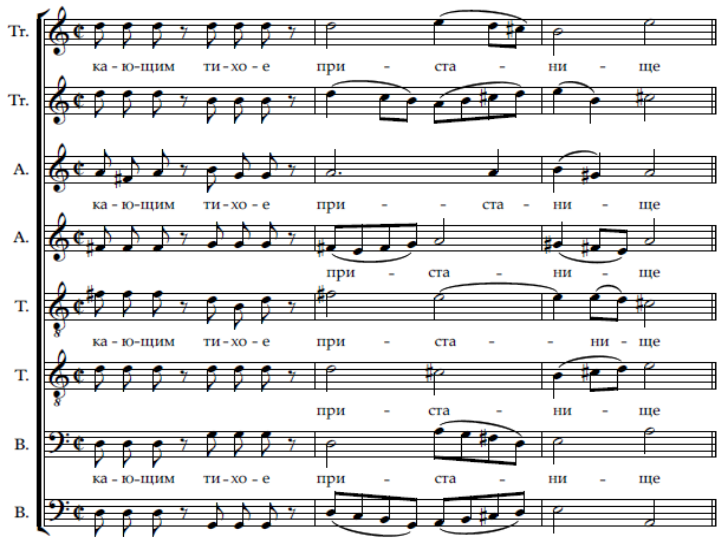

Рисунок 2.20. І. Домарацький «Прийдѣте, стецемся» т. 82-84.

Заключна частина концерту написана у тридольному розмірі і виконує роль своєрідного підсумку концерту. Повний склад хору, гомофонно-гармонічний виклад, тридольний метр, всі ці засоби мовби ще раз закріплюють основну ідею – величання апостола. Описана структура концерту нагадує три основні елементи ораторської промови: *exordium* – вступ, *ipsum corpus carmine* – головний виклад та *finis* – висновок. Музичний розвиток за прикладом словесної промови служить ще одним аргументом сприйняття музично-виразових засобів як риторичних способів впливу на слухача. Така структурна схема застосування хорового викладу з метою кристалізації завершеності музичних епізодів характерна для усіх проаналізованих концертів І. Домарацького.

Єдність музичної структури концерту, як і в мовленні, була досягнена засобами повторення, зокрема метро-ритмічною та мелодично-інтонаційною повторюваністю. Усі завершення фраз, періодів та епізодів виписані у тридольному розмірі. Цілісність музичної форми посилена також за допомогою короткого висхідного мелодичного звороту від тонічного до квінтового звука, котрий з’являється протягом усього концерту почергово в різних голосах, підкреслюючи важливі слова: ім’я апостола «Владимире», заклик – «прийдѣте», «стецемся», славлення – «похвало», «радуйся», слова-характеристики апостола – «наставника», «каменю вѣри» (рис. 2.21).

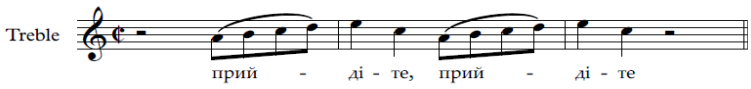

Рисунок 2.21. І. Домарацький «Прийдѣте, стецемся» т. 15-17.

Тридольні епізоди контцертів І. Домарацького у поєднанні з хоровим викладом виступають формотворчими виразовими засобами. Проте, тридольні фрагменти також виконують функцію посилення експресії слів, підкреслення їх догматичного характеру. Наприклад, у концерті «Праотцев днесь всѣх» словесні фрази «яко державна и сильна и от них показавша жезл сили нам» та «едину неискусомужную Богоотроковицу» виписані у тридольному розмірі та виражають два догмати християнської віри: всемогутність Божу і непорочність Марії.

Тридольність, на відміну від риторичного втілення афекту радості та хвали у творах М. Дилецького, в концертах І. Домарацького стає емфатичним засобом посилення етично-виховного значення певних слів чи фраз. У концерті «Благости навик» тридольним метром виділені слова «почерпл еси от сосуда избраннаго неизреченная, и вѣру соблюд, равное теченіе совершил еси». Тобто повністю повторено весь попередньо співаний солістами текст тропаря, підкреслюючи в такий спосіб важливість цих слів. У заключній фразі концерту так само виражені слова «спастися душам нашим», котрі служать нагадуванням, що благодать отримана святим від Бога, його життєвий приклад і молитви – все задля нашої користі, бо наслідуючи його, ми можемо досягти спасіння.

Цікавим є вільне трактування композитором духовного тексту творів. Гармонізуючи молитовний текст він видозмінює фрази, скорочує їх, переставляє чи замінює окремі слова, або вставляє словосполучення попередніх фраз у наступні. Одним із таких прикладів вільного трактування слів є застосування композитором заміни імен. У гимнографії за браком окремих текстів для всіх святих була практика заміни імені одного святого на інше. Згодом така практика стала мовним риторичним засобом (антономазією), який вперше був застосований ще в «Ізборнику Святослава» 1073 року. Застосування антономазії композитором продовжило співочу й писемну традицію Київської Русі. Така заміна використана у концерті «Иже язиком ловец». В основу тексту цього партесного концерту

покладено кондак апостолу Филипу, ім'я якого автор замінив на Тимофій. О. Шуміліна виснула припущення, що в такий спосіб композитор присвятив концерт митрополиту Тимофію Щербацькому [129, с. 112].

Ще одним прикладом видозміни богослужбового тексту служить концерт «Праотцев днесь всѣх», написаний на текст тропаря неділі праотців. У тридольному фрагменті концерту композитор виділив слова «жезл сили нам» як риторичну фігуру *exclamatio*. Цією ж фразою закінчується наступний тридольний епізод, хоча текст фрагмента зовсім інший і вставка здійснена лише з музичною метою. В такий спосіб І. Домарацький підкреслив завершеність тридольного фрагмента музично-риторичною фігурою *exclamatio*, а спільний текст стає риторичним засобом, що пов'язує обидва епізоди (рис. 2.22).

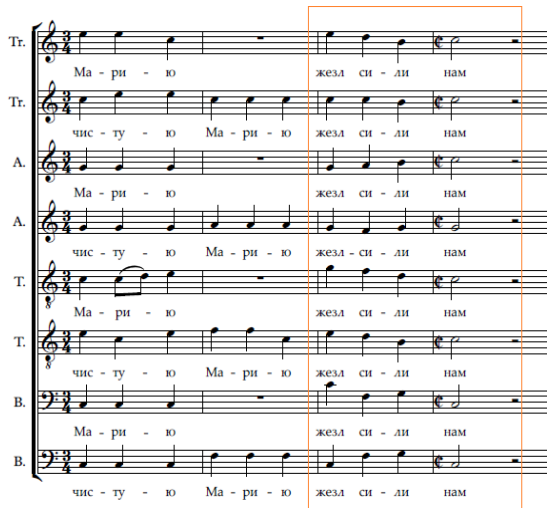

Рисунок 2.22. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 59-62.

Окрім розділення структурних елементів музичної форми, хоровий виклад концертів набуває також інших риторичних функцій. Поєднання кількох риторичних засобів, що є характерним для письма І. Домарацького, сприяє інтенсивності вираження, яскравій бароковій емоційності. У партесному концерті «Иже язиком ловец» композитор двічі використав риторичну фігуру *tmesis* – генеральну паузу, що розсікає музичну фразу. В одному з цих випадків І. Домарацький використав її у поєднанні з хоровим викладом *tutti* після звучання кантового триголосся. Таким чином поєднання паузи та фактурного викладу утворило фігуру *exclamatio* (вигук), як благання про допомогу, відображене

словами «спаси нас». У такий самий спосіб виділене слово «спастися» у партесному концерті «Благости навик». Прикладом одночасного застосування двох різних риторичних засобів є також тридольний епізод концерту «Иже язиком ловец». Фрагмент гармонізований гомофонним викладом хору *tutti* з силабічним виголошенням тексту, що формує фігуру *poeta* (думка). Разом з семантикою радості, атрибутом якої є тридольність, цей епізод виражає хвалу, прославляння апостола.

Виразові засоби концерту «Праотцев днесь всѣх» належать до емфатичної групи риторичних фігур, тобто тієї, що посилює емоційність вираження словесного тексту. Наприклад, кількість святих праотців, чи численність вірних, що творять молитву виражено за допомогою різних емфатичних риторичних фігур: виділення слова «всѣх» фактурним видом фігури *exclamatio*; величального тексту «и воспоем Христа» імітацією між обома хорами як засобом вираження афекту хвали та чисельності вірних; риторичної фігури *epizeuxis* у поєднанні із ритмічною імітацією-запізненням другого хору для нагнітання експресії слів «возвеличившаго их», повторених тричі із висхідним напрямом руху цієї фігури (*anabasis*), що водночас відображає образ піднесення, возвеличення. Семантичної виразності набувають ті фрагменти *tutti*, що написані у поліфонічному, а саме імітаційному викладі. Ритмічна, інтонаційна імітація між обома хорами у поєднанні з антифонним викладом та запізненням другого хору на один такт – стає алегоричним зображенням спільноти вірних, що творять хвалу (рис. 2.23).

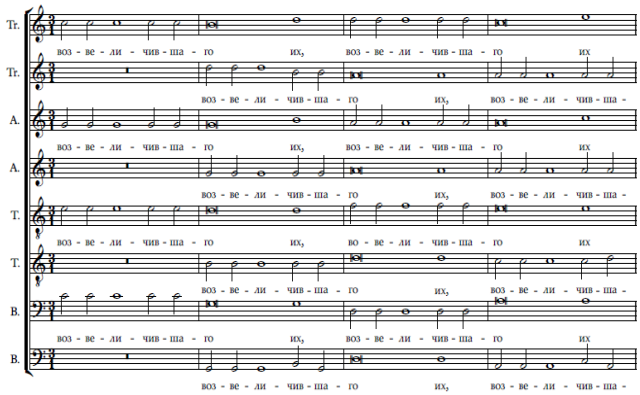

Рисунок 2.23. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 16-19.

У партесному концерті «Прийдѣте стецемся» за допомогою хорової фактури виділена фраза «чудо чудесем преславное». Лише її композитор гармонізував імітацією між першим та другим хорами та зіставив їх антифонно. Такий гармонічно-просторовий ефект, що виділяється з поміж інших гомофонно-гармонічних проведень всього хору, відтворює образ чудесного. У концерті «Иже язиком ловец» точна імітація між обома хорами відображала універсальний характер молитви вже не в хвалебному, а у благальному контексті.

Зображальна сфера партесних концертів І. Домарацького (коли мелодичний рух відтворює образ літературного тексту) надзвичайно багата. Це досить короткі та дрібні деталі, проте в своїй єдності та частоті застосування творять своєрідний риторичний стиль письма композитора.

Наприклад у концерті «Благости навик» тривалі мелодичні розспіви на слові «сосуда» у фразі «почерпл еси от сосуда избраннаго» служать алюзією до біблійної алегорії благодаті. У євангелії від Йоана описано епізод, коли Ісус у розмові із самарянкою порівняв благодать Святого Духа із невичерпним джерелом живої води (Йо. 4, 10). Образ благодаті, котру «черпає» святий, виражено за допомогою плинності мелодії, плавних розспівів як відтворення руху води (рис. 2.24). У цьому ж концерті подібне звукозображальне втілення отримала також фраза «равное теченіе совершил еси». Композитор використав поступеневий розвиток мелодичної лінії для відображення плинності і рух однаковими восьмими нотами на слові «равное» у кожній хоровій партії.

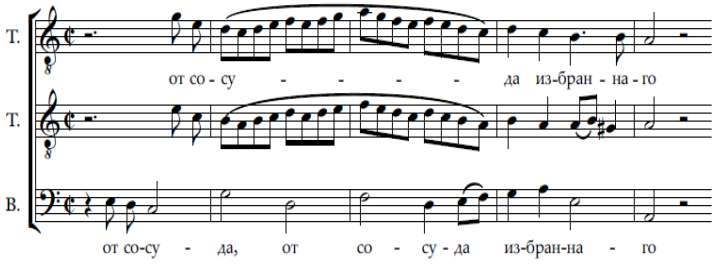

Рисунок 2.24. І. Домарацький «Благости навик» т. 32-36.

Так звані елементарні риторичні фігури, які виникли ще в епоху ренесансу і призначалися для виділення певних слів тексту, є найзагальнішими,

універсальними риторичними засобами періоду бароко в різних національних школах. Чимало таких прикладів знаходимо в концертах Івана Домарацького. Подібно як у творах М. Дилецького семантика риторичних фігур *anabasis* та *catabasis* відображає алегоричне піднесення чи сходження, пов'язане із станом людської душі. Висхідний розвиток мелодії підкреслює текст, що описує чесноти апостола у партесному концерті «Иже язиком ловец», його духовну вищість, і відповідно появляється на словах «апостолом сожителю». Композитор застосував поєднання обох фігур – *catabasis* та *anabasis* на словах «покривай от обстояний тебе благохвалящих», де висхідний рух підкреслював духовну велич апостола, а низхідний відображав неміч вірних, що просять заступництва (рис. 2.25). Подібне поєднання фігур було використане на словах «спаси нас молитвами си, апостоле».

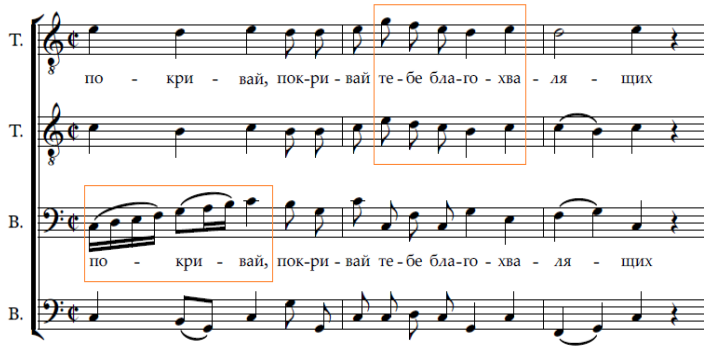

Рисунок 2.25. І. Домарацький «Иже язиком ловец» т. 57-59.

Важливого виразового значення у письмі І. Домарацького набувають фігури-паузи, зокрема коротка пауза-зітхання *suspiratio*, та згадувана раніше генеральна пауза *tmesis*. Завдяки постійному застосуванні коротких восьмих пауз у першому епізоді концерту «Иже язиком ловец», І. Домарацький досягнув ефекту «погоні», «ловлення душ». Паузи з'являються почергово у різних голосах завжди на початку долі, спів же починається на другій слабкій вісімці. Риторична фігура *suspiratio* використана разом із фактурним засобом гокет, при якому короткий мотив з восьмої та четвертної ноти на слові «ловец» звучить в одних голосах, заповнюючи в той час паузи в інших, і навпаки. Таким чином ця фігура-пауза творить один з найзображальніших епізодів твору (рис. 2.26).

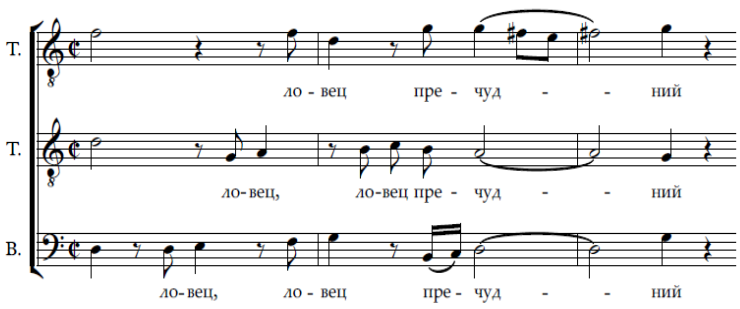

Рисунок 2.26. І. Домарацький «Иже языком ловец» т. 7-9.

Найяскравішою характеристикою музики бароко є контрастність. Вона виявляється в сюжетах – в зіставленні ідей та образів, у виразових засобах – темпових, тембрових, фактурних та динамічних протиставленнях. Контраст у вигляді фігури *antitheton* є незмінним атрибутом риторичного мовлення як і західноєвропейських, так і українських барокових творів. Протиставлення в музичному творі виявляється по-різному, через так-звану групу мутацій: *mutatio per genus* (зміна діатоніки на хроматику), *mutatio per systema* (зміна низького регістру на високий чи навпаки), *mutatio per modum aut tonum* (або *mutatio per tonos* – зміна ладу чи тональності), *mutatio per melopoetiam* (чи *mutatio per melos* – зміна типу мелодики, наприклад зі спокійної на схвильовану), та *mutatio per motus* (зміна ритмічного руху) [161, с. 84].

В українській партесній музиці фактурний та темповий контраст лежить в основі розвитку музичної структури та форми твору. Проте, контрастність є також важливим засобом риторичного мовлення Івана Домарацького. Хоровий концерт «Благословлю Господа», в основі котрого текст 33-го псалма вирізняється переважанням викладу хору *tutti*, ансамблеві фрази зазвичай короткі (до трьох тактів) і з'являються рідко. Зважаючи на це темброво-регістровий контраст, набуває яскравого виразового значення.

Для втілення тексту «уклонися от зла и сотвори благо» композитор зіставив регістрово нижчі голоси (Т і Б, А і Б) з викладом *tutti* і верхнім g^2 у перших дискантів (рис. 2.27). Таким чином темброво та регістрово протиставлені образи «зла» та «блага». Подібний контраст зустрічаємо на словах «очи Господни на

праведния… лице же Господне на творящия злая» – образ зла композитор виразив за допомогою мелодичного розвитку лише в чоловічих партіях хору.

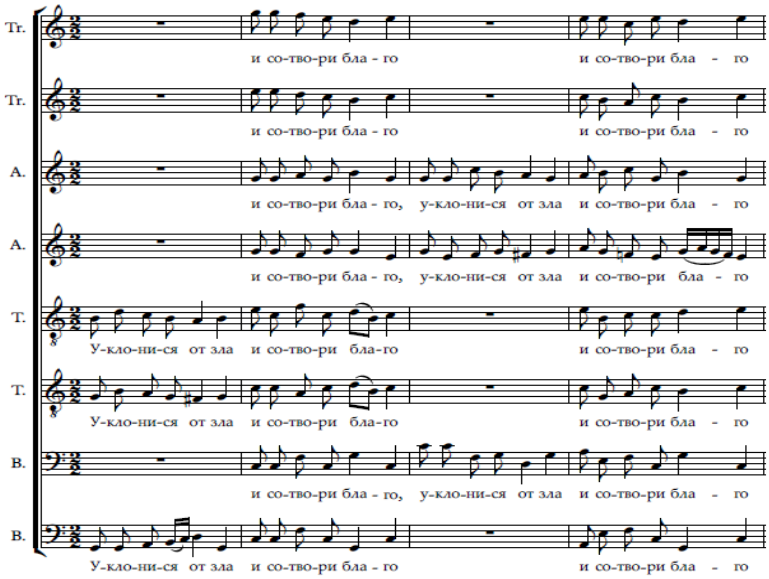

Рисунок 2.27. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 95-98.

Описані протиставлення містять регістровий контраст, тобто належать до сфери фактурного викладу твору. Зіставлення ансамблю голосів та хору *tutti* часто виступає буквальним відповідником кількісних протиставлень в семантиці словесного тексту. Прикладом цього служить гармонізація слів «и вознесем имя Его вкупѣ». Щоб виділити спільність цієї хвали, композитор двічі повторив слово «вкупѣ», і хоча попередній музичний розвиток ведеться всіма голосами хору водночас, І. Домарацький доручив текст «и вознесем» тріо двох тенорів та басу, після якого звучання *tutti* ще яскравіше виразило єдність, сукупність вірних.

Відображення нестачі, браку чогось навпаки втілено за допомогою випускання хорових голосів. Спів тексту «яко нѣсть лишения боящимся Его» лише чоловічим ансамблем, на противагу постійному викладу *tutti* у цьому фрагменті, є буквальним зображенням нестачі через відсутність верхніх голосів фактури. Кількісне протиставлення в словесному та музичному тексті на словах псалма «хранит Господь *вся* кости их, и ни *едина* от них сокрушится» відображене зіставленням звучання *tutti* та ансамблю альтів і басів (рис. 2.28).

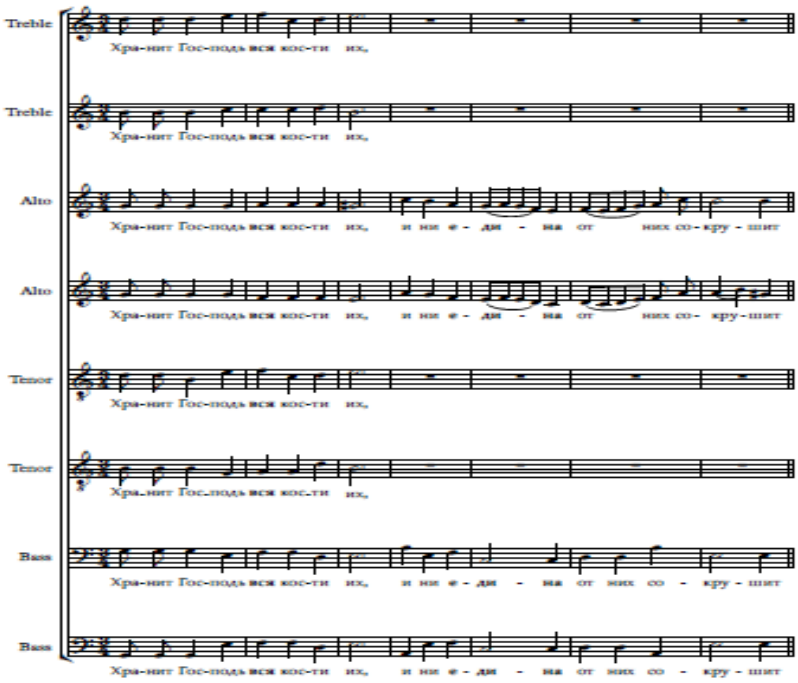

Рисунок 2.28. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 128-134.

Партесним творам композитора притаманний також інший вид фігури *antitheton – mutatio per modum aut tonum* – ладовий або тональний контраст. Зіставлення далеких тональностей чи зміна ладу відмежовує фрагменти музичної форми, або виступає в ролі фігури *hypotyposis* (змалювання), коли зміна ладу відображає характер слова, чи у вигляді емфатичної фігури, при якій несподівана зміна гармонії підкреслює важливість та виразність певного слова. У концерті «Благословлю Господа» *mutatio per tonum aut modum* зустрічається у всіх трьох риторичних значеннях.

Тональний контраст як формотворчий елемент в цьому концерті часто посилений зіставленням дводольного та тридольного метру. Поєднання мажорних тональностей *G-A* відмежовує тридольний фрагмент «да услишат кротции и возвеселятся» як окремий епізод форми концерту. Крім формотворчої, таке зіставлення тональностей виконує зображальну роль, виражаючи слова «да услишат», адже різкий тональний контраст відразу сприймається слухачами. Музичний розвиток на три є одним з найпоширеніших в епоху бароко засобів вираження афекту радості, що разом із мажорним звучанням підкреслює текст «и возвеселятся».

Таке ж тональне зіставлення (*G-A*) у поєднанні з тридольністю композитор використав у наступному епізоді концерту (текст «и от всѣх скорбий моих избави мя»). Тридольність відображає легкість, радість після зникнення скорбот та переживань від яких може звільнити Господь. А тональний контраст передає контраст двох станів: молитву-благання та час, коли молитва почута («взисках Господа и услиша мя» *G-dur*, «и от всѣх скорбий моих избави мя» *A-dur*). Зіставлення далеких тональностей часто виступає як емфатична риторична фігура, що загострює увагу слухачів на котромусь слові літургійного тексту. У цьому ж епізоді поєднанням акордів *E* та *F* композитор виділив слово «скорбий». Раптова деальтерація звука *f* (який у соль мажорному фрагменті звучав з діезом) привертає нашу увагу до цього слова, характер якого підкреслений появою гармонії *d-moll* у цьому ж такті (рис. 2.29).

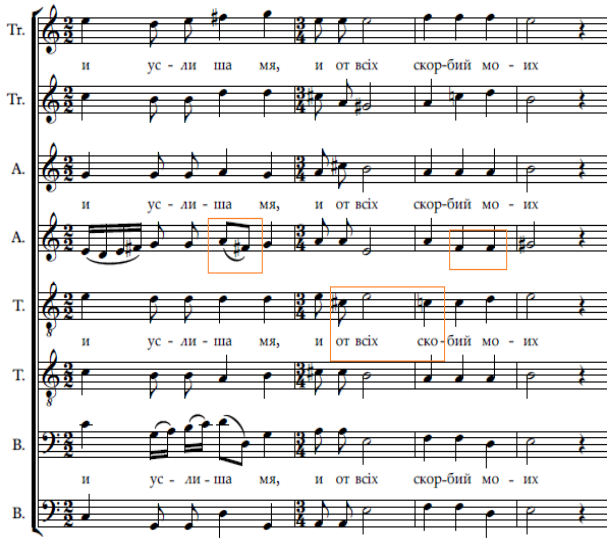

Рисунок 2.29. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 28-31.

Часто зустрічається у творі ладовий контраст, що відтворює значення слів. Гармонічну «персоніфікацію» спостерігаємо в епізоді, що припадає на слова псалма «сей нищий воззва и Господь услиша и». Протиставлення мінорної та мажорної гармонії відображає різницю між «нищим» і «Господом». Поєднанням двох мажорних тональностей (*A-C*) композитор протиставляє образи Бога та людини в наступному епізоді («вкусите и видите яко благ Господь: блажен муж иже уповает на Него»). У попередньому прикладі мінорний лад виражав

зубожіння людини, тут лише тональний, а не ладовий контраст, адже за допомогою мажорного ладу І. Домарацький підкреслив праведність людини («блажен муж»).

Семантика мінорного ладу у концерті стосується сфери образів нестачі, бідності, душевного голоду. Текст псалма «богатии обнищаша и взалкаша» переданий заміною руху мажорними акордами на мінорні, причому поєднання далеких *E* та *F*, що передує мінорній гармонії загострює увагу слухачів на ладовому контрасті, тобто виступає як емфатична риторична фігура.

У партесному концерті застосовано різні види контрасту, зокрема фактурно-регістровий та ладо-тональний, котрі є різновидами риторичної фігури *antitheton*. Контрастність не лише лежить в основі розвитку музичної структури, але часто буквально відображає образи словесного тексту. Протиставлення через лад та тональність може водночас відігравати роль емфатичної риторичної фігури, чи нести в собі додаткове семантичне значення. Для хорового письма Івана Домарацького також характерне застосування *mutatio per melos ma mutatio per motus* (тобто ритмічне та мелодичне протиставлення). Єдиним видом мутацій непритаманним письму композитора є *mutatio per genus*, тобто контраст діатоніки та хроматини. В концертах зустрічаємо лише короткочасні півтонові альтерації при зміні тональностей, які класифікуємо як риторичну фігуру *pathopoeia*, що драматизує окремі слова.

В процесі риторичного аналізу музичних творів було виявлено цікавий приклад спільності виразових засобів Миколи Дилецького й Івана Домарацького. У Реквіяльній Літургії М. Дилецького спостережено особливе семантичне наповнення руху паралельними тризвуками, як вираження плину часу, вічності. В концерті І. Домарацького «Иже язиком ловец» двічі використано такий паралельний рух, не характерний для решти гармонічного розвитку музичної тканини. Можемо припустити що таке запозичення гармонічного засобу вираження вічності було свідомим. І. Домарацький використав його на словах «апостолом сожителю» зображаючи перебування у вічному блаженстві раю. У партесі «Праотцев днесь всѣх» І. Домарацький також застосував риторичний

прийом відображення вічності – рух низхідними паралельними тризвуками, що супроводжують слова «израстивий всѣм жизнь» та «и неиждивенную пищу» (рис. 2.30). Обидві фрази акцентують увагу на вічності, неминущості цих речей.

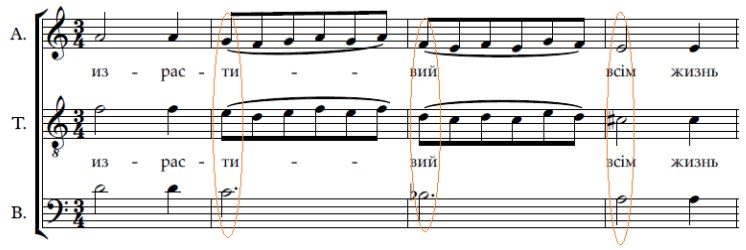

Рисунок 2.30. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 66-69.

У християнському богослов’ї є певні вічні, непорушні догми та категорії, відображення яких у музиці набувало особливої форми. Наприклад «страх Божий», що є одним із семи дарів Святого Духа, і також пов'язаний з другою із шести правд віри. «Страх Божий» як догматичне поняття, що не піддається впливу часу і є незмінною істиною, отримує особливе втілення в музичній мові концерту «Благословлю Господа». Фраза «страху Господню научу вас» гармонізована рухом паралельними низхідними мажорними тризвуками. Такий гармонічний комплекс відображає вічність, незмінність. У цьому прикладі композитор пов’язує мажорні тризвуки паралельними мінорними акордами (*C-a-B-g-A*), проте мажорні гармонії припадають на сильні долі такту і витримані довшою тривалістю, тому допоміжні акорди не змінюють слухового сприйняття фрагмента (рис. 2.31). Подібний рух паралельними тризвуками зустрічаємо в заключній фразі концерту «и не прегрѣшат вси уповающии на Него» як семантичний образ непохитної віри у спасіння тих, хто надіється на Господа.

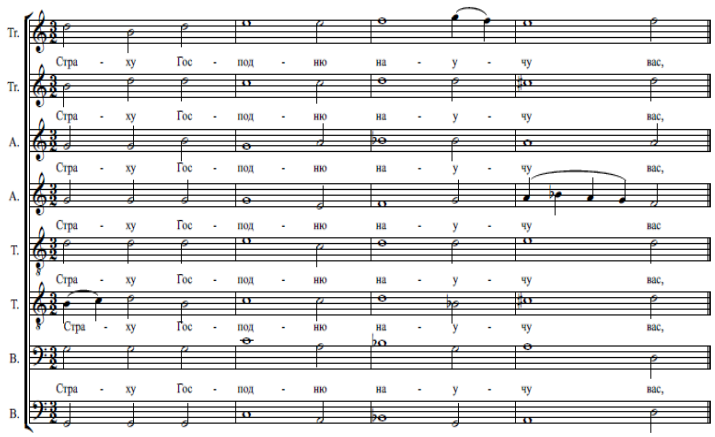

Рисунок 2.31. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 78-81.

Часто, крім явного слухового вияву, риторичні фігури отримують більш приховане, алегоричне втілення, яке потребує не лише бути почутим, а й побаченим у нотному тексті та зрозумілим у своїй семантиці. Прикладом цього є епізод «многи скорби праведнии, и от всѣх их избавит я Господь». Перша частина фрази виражена поєднанням далеких тональностей *E-F* та відхиленням в *A-dur*, що утворює у мелодичних лініях альтерацію та деальтерацію звуків *g* і *f*. Такий незвичний мелодичний розвиток і поєднання гармоній служать алегоричним зображенням скорбот. Друга частина фрази викладена у тональності *C-dur* без ключових та додаткових знаків, тож мовби позбавлена усіх труднощів й скорбот.

Як і у творах М. Дилецького, спостерігаємо у композитора прийом виділення окремих слів за допомогою гармонії, хоча й значно рідше. Причиною цього мабуть є більший рівень сформованості тонально-функційної системи у період виникнення концертів І. Домарацького. У творі «Праотцев днесь всѣх» за допомогою паралельного руху акордів, з прохідними дисонансовими співзвуччями композитор виділив слова «и чудеса», ефект містичності посилює також хаотичне чергування хорових голосів (рис. 2.32).

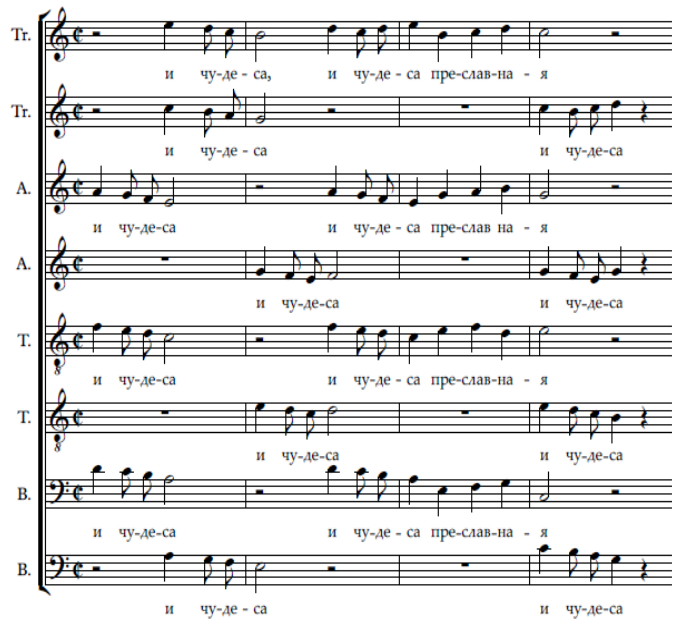

Рисунок 2.32. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 26-29.

Творчість Івана Домарацького репрезентує глибокий взаємозв’язок принципів побудови музичної форми та структури ораторської промови. Чергування ансамблевих та туттійних фрагментів виконують роль розмежування музичних фраз та періодів. Формотворчого значення також набувають тридольні епізоди концертів, котрі зазвичай підсумовують попередній музичний та словесний розвиток. Окрім цього, тридольність супроводжує текст не лише хвалебного характеру, а й підкреслює фрази важливого виховного та догматичного змісту.

Характерною рисою риторичного письма композитора є поєднання кількох емфатичних виразових засобів водночас для посилення експресивності словесного образу. Наприклад поєднання тридольного розміру та поліфонічної фактури, чи риторичної фігури *exclamatio* і фігур-пауз *suspiratio* та *tmesis*. Поліфонічні, зокрема імітаційні епізоди, набувають двоякого значення: як емфатичний виразовий засіб, що підкреслює певні слова та фрази, і як алегоричне зображення чисельності. Важливої ролі у стилістиці І. Домарацького набувають несподівані поєднання гармоній. Ладовий та тональний контрасти служать формотворчим засобом, що розділяє елементи музичної структури, водночас це засіб персоніфікації образів словесного тексту.

Характерним для усіх концертів є контрастність елементів музичної мови: регістровий контраст для зображення словесних образів, фактурний контраст для виокремлення структурних компонентів музичної форми, метровий контраст для протиставлення афектів епізодів та посилення етично-виховного значення слів. Присутній у партесних концертах І. Домарацького також спеціальний гармонічний комплекс, що символізує вічність та безкінечність. Зазначені характеристики не вичерпують усього багатства виразових можливостей хорового письма композитора, але служать зразком глибшого усвідомлення «риторичності» музичної мови партесних творів у її взаємозв'язку зі словесним текстом, різноманітністю засобів та раціональною інтерпретацією окремих її елементів.

Риторика як засіб виразності та спосіб усвідомлення й відображення світосприйняття була невід'ємною рисою барокової культури. Понад те, всю культуру до кінця XVIII століття характеризують як «риторичну», якій притаманна «єдність слова і смислу», що «пронизує всі види словесної діяльності, від побутового мовлення до сакрального і поетичного» [12, с. 115]. Логіка риторичної репрезентації відображала соціальні відносини та статусну ієрархію, впливала на пріоритети освітніх дисциплін і закони побудови навчальних курсів.

Тож якщо прийняти всю музичну спадщину барокового періоду за риторично виражену, постає питання – яка ж роль історичних виконавців у відтворенні цієї музичної «мови». І. Бондаревська зазначила: оскільки «риторика вважається мистецтвом переконливого мовлення, то в ній можливими є два напрями розробки: виразно представити те, про що мовиться, та зробити ефективним, ефектним те, як (!) мовиться» [12, с. 111].

У згаданих раніше наукових дослідженнях, що відзначають риторичність інтерпретацій історично зорієнтованих виконавців, ця риторичність виводиться насамперед із багатства засобів музичної виразовості (зокрема музичної артикуляції). Також риторика вивчається як логіка розгортання музичного твору та спеціальний композиційний засіб, застосований для досягнення певного ефекту. Але метод історичної інтерпретації не розділяє ці дві сфери: теоретичну, тобто історичний, філософський та естетичний контексти музичного твору, і

практичну – процес звукової реалізації твору. Відповідно, виникає потреба розглядати музично-риторичні фігури не лише як засіб представлення певного тексту й образу, а й щодо їх найвиразнішого втілення при виконанні.

Риторичне трактування ладовості як вираження афекту було характерним для музики бароко. Навіть випускаючи факт детальної символіки кожної тональності, наприклад, як у Йогана Маттезона (*J. Mattheson*), композитори бароко все ж розділяли сюжетні образи, що мали бути передані за допомогою мажору чи мінору. Англійський музикант Роберт Бремнер (*R. Bremner*) радив вибирати лад найвідповідніший до предмету оповіді: «Якщо він радісний і піднесений, тон має бути жвавий і натхненний, якщо предмет жалісний і смиренний, тон має бути поважним і урочистим» [141, с. XIX]; «тони у мажорній гармонії більш веселі й легкі, тож найвідповідніші для подяки, а тони у мінорній гармонії, маючи поважну й меланхолійну природу, підходять для жалібних оказій» [141, с. 10]. Праця Р. Бремнера була опублікована у 1763 році (у другій половині XVIII століття), коли мажоро-мінорна система вже остаточно сформувалася. А в раніших творах, написаних в час формування функційної системи (до яких відносимо й українську партесну музику), така образність стосувалася й окремих акордів чи музичних періодів з нахилом до певного ладу. Співвідношення смислу тексту із гармонічним втіленням є важливим елементом історичної інтерпретації.

Музично-риторичні фігури визначають як засіб, що вирізняється із загальної тканини музичного твору [8]. Тож і звукове втілення має виділяти їх з-поміж попереднього й наступного озвучення музичного тексту. Природно надаються до такого виділення риторичні фігури основані на контрасті, чи то регістровому, фактурному, чи ладо-тональному (так-звана група фігур мутацій). Основними засобами виділення таких фігур є динамічний контраст та поєднання різних видів звуковедення, зумовлених словесним образом.

---

[8] За визначенням Й. Бурмайстра, музична фігура – це мелодичний чи гармонічний зворот, який відрізняється від традиційного способу композиції. Дещо конкретніше визначення подає сучасний польський дослідник музичної риторики П. Завістовський: риторична фігура - «це відхід від звичного мовлення до вибіркового афективного підкреслення, особливого виділення важливих елементів оповіді» [210, с. 14].

Риторична фігура *exclamatio* – вигук, що виокремлює певні слова чи, навіть, звуки, втілюється здебільшого засобами музичної артикуляції. Можливе її виокремлення за допомогою артикуляційних пауз, акцентів, роздування та філірування звуку, якщо вигук виражено довгою тривалістю.

Риторичні фігури пов'язані з мелодичним та ритмічним розвитком, наприклад, *anabasis, catabasis, climax, epizeuxis*, при реалізації потребують спеціального динамічного втілення, й особливого фразування (мікродинаміки). Таке фразування може проявлятися як наголошення найвищих нот мелодії та ритмічно довших тривалостей, як артикуляційні й дикційні акценти, ритмічна нерівномірність та гнучкі рухомі нюанси.

Хорова виконавська практика, що значно доповнила арсенал виразових засобів протягом кількох останніх століть, уможливлює різноманітне втілення усіх наявних у творі риторичних фігур. Проте, риторична виразовість пов'язана із алегоричними образами та музичними емблемами не має прямого виконавського відображення. Адже це, зазвичай, образи приховані композитором у нотному тексті, які потребують візуального прочитання, тож можуть бути лише осмислені виконавцем при знайомстві з партитурою. А прихований зміст, що інтерпретує слухач під час такого виконання, залежить від його особистого музичного й естетичного досвіду.

Емблематичні образи (наприклад образ хреста у страсному творі) можуть бути відображені завдяки розміщенню колективу, якщо такий образ справді є символічним для цілого твору. Проте, таке розміщення буде не стільки відображенням стилістично відповідної інтерпретації, а скоріше творчим переосмисленням сучасного виконання у концертному форматі, відокремленого від безпосередньо молитовної функції композиції.

Розглядаючи музичну спадщину епохи бароко, слід пам'ятати, що у цей період не було сучасної можливості прослуховувати одне і те ж виконання кілька разів у його аудіо записі, тому кожен композиційний та виконавський прийом мав на меті зворушення конкретних емоцій слухача саме в цю мить, в час виконання твору. Відповідно, будь-яке семантичне трактування композиторських прийомів

може розглядатися лише в межах одного твору, його словесного та музичного контексту, що дозволяє відкривати схожі риторичні прийоми кожного разу по-новому.

Висновок другого розділу

Висвітливши багатогранність поняття «музично-риторична фігура», що передбачає різні властивості, функції та семантичне наповнення, можемо з певністю стверджувати, що застосування терміну «риторичність» в ширшому його значенні є правомірним для української барокової партесної музики. Опираючись на дослідження національної перцепції цього явища, а також усвідомлення природи українських партесних творів, їх акапельного звучання, робимо висновок про виокремлення гармонії та фактури як основних засобів риторичного вираження. При дослідженні цієї проблематики було виявлено спільну тенденцію М. Дилецького й І. Домарацького, як і західноєвропейських композиторів, до спеціального виділення окремих слів засобами музичної мови.

Різниця риторичного письма обох композиторів полягає у відмінності естетично-ідейних концепцій їх творів. Іван Домарацький акцентує увагу на духовному вихованні людини (співця чи слухача), це може бути своєрідним відображенням ідей просвітництва, що вже охопили Європу того часу. Творчість Миколи Дилецького ще повністю відтворює барокову естетику контрастів та вираження сильних почуттів. Прикладом цього служить призначення тридольних епізодів. У творах М. Дилецького ці фрагменти зосереджені на вираженні афекту, емоції та характеру, закладених у словесному тексті. Партесні концерти І. Домарацького служать прикладом використання тридольності як структурного елементу конституювання музичної форми та способу посилення вагомості словесних фраз.

Обидва композитори намагалися персоніфікувати словесні образи за допомогою музичних засобів, та способи досягнення цього обрали різні. М. Дилецький виділяв персонажів молитовних текстів за допомогою хорової

фактури, протиставляючи звучання всього хору та ансамблю солістів. Контраст словесних образів був зумовлений через поєднання двох зображальних риторичних фігур: *anabasis* та *catabasis*. І. Домарацький персоніфікує словесні образи завдяки гармонії, а їх протиставлення досягає через регістровий контраст. Характерним для обох композиторів є використання риторичної фігури *exclamatio*, та в партесах І. Домарацького, крім емфатичної функції, вона також виступає формотворчим елементом, котрий об'єднує різні епізоди твору. Виявлена спільна для обох авторів семантика застосування міжхорової імітації для зображення кількості, чисельності хвали, молитов, вірних чи святих, залежно від контексту. Спільним є також гармонічний комплекс низхідних паралельних тризвуків для алегоричного вираження вічності, котрий можемо вважати окремою гармонічною музично-риторичною фігурою.

Взаємозв'язок риторичного мовлення і композиторського письма, безпосередня залежність музичної фантазії від характеру тексту, дозволяють зробити висновок про важливість застосування принципів риторичного виконавства при відтворенні партесних композицій XVII–XVIII століть. Такий підхід потребує теоретичного осмислення риторичності музичної мови партесних творів, оскільки віднаходження та розуміння семантики музичних засобів становить основу виконавської інтерпретації. Від осмисленості виразової ролі риторики у партесних композиціях залежатиме пошук відповідних виконавських засобів диригентом, розміщення співаків та манера виконання.

Розділ 3 Художньо-виразовий комплекс сучасної інтерпретації творів М. Дилецького та І. Домарацького

3.1. Засоби музичної виразовості в історичному виконавстві

Практика виконання музики давніх епох у відповідності з принципами історично інформованого виконавства набула значного поширення. Проте, теоретичне висвітлення проблематики історичної інтерпретації ще досить неповне. Мало дослідженою сферою історично інформованого напряму в українському музикознавстві є виконання партесних творів.

Українськими музикознавцями проведено загальний стилістичний аналіз партесних композицій [20; 21; 40; 64; 128], висвітлені особливості хорового письма окремих представників барокового періоду [129-132], окреслені функції та роль елементів музичної мови у творенні стильової самобутності партесних творів [29; 31]. У сучасній українській виконавській традиції, в середовищі поширення принципів історично інформованого виконавства, появилися дослідження присвячені проблемі історичної інтерпретації. Наприклад, вплив жанрових систем на виконавську специфіку, чи також дискусії з приводу окремих виразових елементів інтерпретації [17; 37; 115; 124; 125]. Проте, виконавська історична реконструкція партесних концертів все ще потребує повнішого висвітлення, зокрема проблем, що виникають на початковому етапі інтерпретації, наприклад, визначення темпу та особливостей музичної артикуляції.

Історично інформоване виконавство як мистецький напрям формувався через практичні спроби музикантів, що орієнтувалися на давні трактати та висновували власну методологію барокового виконавства. Робота з хоровим колективом над історично інформованою інтерпретацією на своєму завершальному етапі полягає у роботі над виразовими засобами: фразуванням, артикуляцією, динамікою. Саме аналіз виразових виконавських засобів обраних творів М. Дилецького та І. Домарацького становить головну проблематику цього розділу дослідження.

Окреслюючи завдання сучасних митців, Ніколаус Арнонкур наголосив на раціональному підході до процесу інтерпретації: «Якщо музикант дійсно хоче взяти відповідальність за всю музичну спадщину… то він повинен оволодіти необхідними для цього знаннями» [118, с. 15]. Раціональне усвідомлення творчих процесів було характерною рисою культури доби бароко. Згадка про єдність мислення й відчуття при співі (тобто раціонального й емоційного) міститься у передмові до Граматики музикальної редакції С. Смоленського: «но истиннѣе рещи, языкь и глась ничтоже можеть безь ума… и умь ельма хощеть, толма языкомь и гласомь превращаеть» [33, с. 13].

Роберт Донінгтон (*R. Donington)* у книзі про барокове виконавство зазначав, що виконавці повинні знайти власну, неповторну інтерпретацію в межах широких кордонів барокового стилю [147]. Музикант наголосив на розсудливому підході до вибору виконавських вказівок із трактатів, застеріг щодо часової різниці їх появи, а також різниці національних виконавських традицій. З цих застережень підсумував, що основним критерієм вибору служить наше відчуття – якщо результат «звучить не музикально, то він неприйнятний і музикознавчо» [147, с. 3]. Великою похибкою сучасних інтерпретаторів вважав віру в існування лише одного справді автентичного виконання. Саме свободу інтерпретації, яку дозволяє барокова музика, Р. Донінгтон визначив тим чинником, що привернув увагу митців XX століття.

Основним джерелом історично інформованої інтерпретації є нотний текст твору, без виконавських вказівок та спеціальних артикуляційних знаків, до того ж написаний у переломний період формування сучасної нотації (тієї, що ми використовуємо сьогодні). Тому вивчаючи хорову партитуру цього періоду слід спочатку познайомитися із особливостями тогочасного нотного запису. Завдяки редакторській праці О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Персидської, Є. Ігнатенко та І. Герасимової, сучасні виконавці мають можливість користуватися вже готовими партитурами як анонімних партесних концертів, так і авторських композицій. Проте є кілька моментів, на які варто б звернути увагу,

навіть, у готових партитурах, адже остаточне рішення про точне чи довільне дотримання редакторських вказівок належить виконавцеві.

Р. Донінгтон називав барокові партитури «свідомо незавершеними» і висловив думку, що редакція барокової музики для відмінних цілей має відрізнятися. Для музикологічного дослідження нотний текст мав би бути більше опрацьованим і доповнений усіма необхідними виконавськими позначками. Для виконання ж найкраще користуватися нотним матеріалом у чистому вигляді, без жодних виконавських вказівок, за яким можна було б вибудувати власне прочитання. Редагування нотного тексту могло стосуватися розшифрування цифрованого баса, орнаментування, додавання знаків альтерації чи видозміни ритмічного малюнку, який виконавці могли інтерпретувати урізноманітнюючи ритмічну канву [147, с. 10].

У сучасній практиці інтерпретації музики бароко, згідно з принципами історично інформованого виконавства, відповідальність музиканта простягається і на теоретичні елементи музичного твору. Елементи, що зазвичай були залишені на розгляд музикознавців-дослідників, редакторів нотних видань стають етапами інтерпретаційного процесу й набувають характеру співтворчості композитора та виконавця.

Часто при зведенні окремих партій у цілісність виявляється суперечність додаткових знаків альтерації у різних голосах. Зазвичай редактори пропонують своє рішення такої невідповідності, поміщаючи дописані знаки у дужки. Про можливість різного трактування таких суперечностей писав Р. Стельмащук: «Одне з важливих текстологічних питань – дисонанси різного типу, що виникають в гармонії від поєднання в різних голосах різнотипних мелодичних чи ритмічних мотивів. Це, зокрема, накладання терцевого і квартового щаблів у каденційній домінанті… одночасне поєднання у різних голосах звукорядів мажорного і мінорного нахилу», проте здавалося б найлогічніше уніфікування знаків альтерації не завжди є правомірним, адже «задля виправлення уявної невідповідності вертикалі губиться мелодичне спрямування розвитку окремих голосів» [102, с. 325]. Тож така невідповідність не обов’язково є помилкою, а

узгодження усіх знаків альтерації також належить до завдань диригента при підготовці твору до виконання.

Однією з особливостей музики цього часу була неточність нотного запису. Це явище пов'язане із тогочасною виконавською практикою. Вважалося очевидним, що виконавці володіють достатніми теоретичними знаннями та практичним досвідом щоб правильно відтворювати нотний текст, поза фактом браку певних позначень у партитурах чи поголосниках. Неточність нотного запису спричинена вдосконаленням тогочасної системи музичної нотації могла стосуватися кількох елементів:

- Позначення розміру, що до зламу XVII–XVIII століть визначав кореляцію коротших тривалостей відносно довших, формуючи сталі пропорції, а пізніше отримав таке ж значення як і у сучасній нотації (тобто позначав тривалість основної вимірної вартості та їх кількість в такті);
- Неточність ритмічного запису – інтенція нерівномірного виконання однакових коротких тривалостей чи залежність тривалості крапки у пунктирному ритмі від музичного контексту, а не запису (невідповідність традиції нотного запису ритмічного рисунка й виконавської практики реалізації цього запису);
- Знаки альтерації, дія котрих могла бути також ретроспективною, або ж додавання яких було зумовлене гармонічним розвитком, тому й не позначалося у нотах.

Зважаючи на неточність запису, вже сам процес підготовки партесних концертів до виконання набуває творчого характеру. Імпровізаційна свобода та співпраця композитора і виконавця, що мала місце в епоху бароко, стає важливим елементом історично інформованого виконавства. При цьому інтерпретаційний процес починається вже від першого знайомства з партитурою, а не від самого звучання музичного твору.

Вивчаючи композицією періоду бароко, виконавцям на початку варто самостійно опрацювати нотний запис, незважаючи на редакторські вказівки. Однією з причин неточності запису знаків альтерації була участь композиторів у

виконанні музичних творів та обізнаність тогочасних музикантів щодо правил контрапункту, гармонії, голосоведення та виконавських конвенцій. Відповідно, додаткові позначення вважалися зайвими. В період бароко тактова риска не впливала на тривалість дії знаків альтерації, окрім цього, існували певні традиції голосоведення, згідно з якими при виконанні могли додавати дієз, бемоль чи бекар, хоч вони й не були позначені в нотах.

У ранньому партесному багатоголоссі використовувався релятивно-абсолютний вид нотного запису при все ще релятивній системі сольмізації. Зокрема озвучення півтонових ходів у мелодії складами «мі-фа» стосувалось і співу з додатковими знаками альтерації. Відповідно, реальне звучання не відповідало складам сольмізації. Альтеровані звуки, що таким чином утворювалися, отримали назву звуки фікта (несправжні) [121]. Термін «*musica ficta*» застосовувався і у західноєвропейській музиці, він позначав усі альтеровані звуки поза ладами гвідонової руки, котрі називали *musica vera*, *recta* або *regularis*. У сучасному історично інформованому виконавстві терміном *musica ficta* називають усі звуки із додатковими знаками альтерації в музичних творах. Завдання застосовувати звуки *ficta* було функцією інтерпретаторів, які мали додавати знаки альтерації з двох причин: перша – для виправлення неправильного звучання, тобто для уникнення збільшених і зменшених кварт, квінт та октав у мелодії чи гармонії творів; друга – для більшої краси та колористики звучання, зазвичай це були знаки альтерації у каденціях чи для мажорного завершення твору (пікардійської терції).

Редакція знаків альтерації у каденційних зворотах пов’язана із практикою застосування обов’язкового півтону в одному із голосів. Найчастіше це був висхідний півтон у мелодії. Рух голосів у каденціях твору мав спеціальні назви: низхідний секундовий хід званий *tenorizans*, стрибок на квінту вниз чи на кварту вгору – *bassizans*, та висхідний секундовий рух – *cantizans*. Між *tenorizans* та *cantizans* мала утворюватися велика секста. Тож якщо голос *tenorizans* спадав на цілий тон, у *cantizans* застосовувався ввідний півтон. Тому при виконанні, якщо це не позначено в нотах, все ж варто додавати дієз, або бекар у бемольних

тональностях, в голосі що рухається вгору на секунду (*cantizans*). Натомість, коли півтоновий хід був низхідним, тобто *tenorizans*, то *cantizans* рухався на цілий тон вгору. Згадку про подібне голосоведення знаходимо також у «Граматиці» М. Дилецького. Композитор називає каденції «падежами», і зазначає, коли «падеж в басу» на квінту – в іншому голосі необхідний дієз (тобто як рух *cantizans* у західноєвропейській традиції) [32, с. 79-80, 129].

Таке додавання півтонів у каденційних зворотах мало бути узгодженим із попереднім музичним розвитком. Якщо у попередньому такті був використаний той самий звук, що був альтерованим у каденції, він теж ставав звуком *ficta* (із додатковим знаком альтерації). Це явище дослідник барокової музики Р. Донінгтон окреслив як можливість ретроспективної дії виписаних знаків альтерації. Застереженням для такого додавання знаків було узгодження із попередніми мелодичними інтервалами, щоб не виникали нові неправильні звучання.

У партіях концертів Івана Домарацького часто відсутні позначення додаткових знаків альтерації. Аналізуючи каденції творів, знаходимо багато прикладів, де є можливим застосування знаків ретроспективної дії. Наприклад, у концерті «Иже язиком ловец», підвищений сьомий ступінь в альтовому голосі можна використовувати вже на такт раніше від того, де він позначений (рис. 3.1).

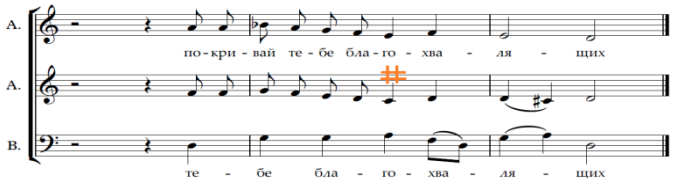

Рисунок 3.1. І. Домарацький «Иже язиком ловец» т. 52-54.

Ретроспективна дія знаків альтерації може стосуватися і одного такту, тобто на кілька долей швидше ніж позначено в нотах. Підказкою в такому випадку є гармонічний розвиток фрази (рис. 3.2).

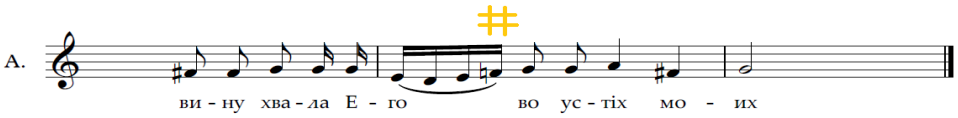

Рисунок 3.2. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 3-5.

Знаки альтерації, що позначали звуки *ficta* не залежали від тактових рисок. Тому часто дієз застосований на початку такту не залишався дійсним до кінця. В концерті І. Домарацького «Благословлю Господа» спостерігаємо завершення однієї музично-словесної фрази та початок наступної в межах одного такту. Якщо поглянути на слова нової фрази – «сей нищий воззва», то здається природнім почати її акордом *a-moll*, хоч редактор і залишив у нотах звук *cis* (рис. 3.3).

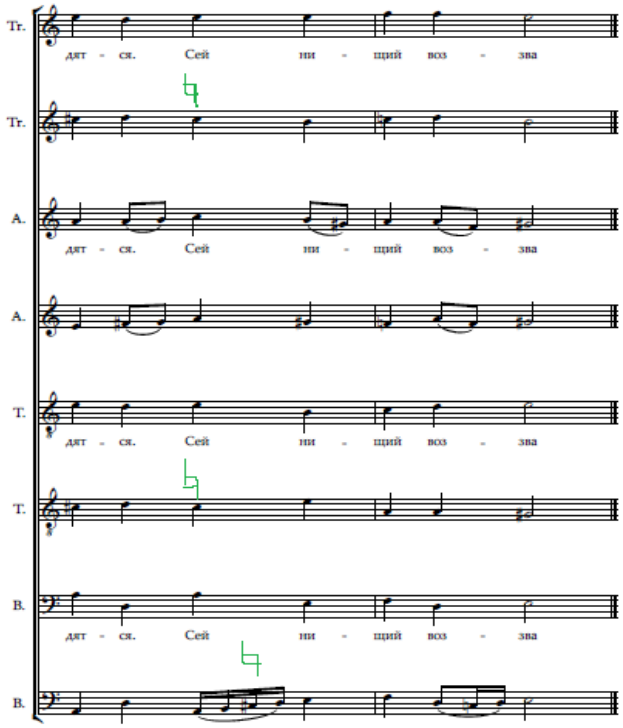

Рисунок 3.3. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 38-39.

Попередні приклади описували звуки *ficta*, які застосовувалися для краси звучання. Але також знаки альтерації додавали при потребі «виправлення» інтервалу в мелодії чи між двома різними голосами. В наступному нотному

прикладі, скасувавши дію попереднього знаку альтерації можемо замінити зменшену квінту на чисту (рис. 3.4).

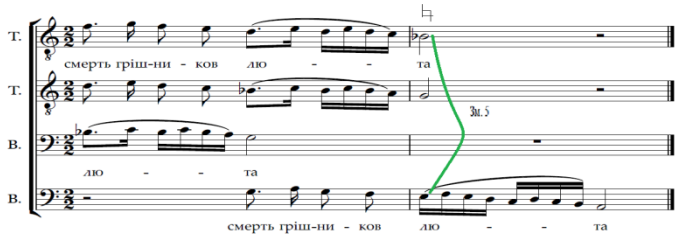

Рисунок 3.4. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 137-138.

Додатковим аргументом для застосування бекару в партії першого тенора є замітка редактора, що в поголоснику другого тенора в цьому ж місці позначений дієз [86, с. 180], тобто інтенцією композитора могло бути звучання тризвука *E-dur*.

Відповідно, ще до початку репетиційного процесу диригент має проаналізувати гармонічний розвиток обраних творів, звертаючи увагу на принципи голосоведення, ладо-тональний нахил окремих мелодичних фраз та інтервали, що виникають між басом та верхніми голосами. Свідоме розчитування партитур слід практикувати й на репетиціях, пояснюючи виконавцям необхідність застосування того чи іншого знаку альтерації, й поступово залучаючи їх до самостійного редагування партій при виконанні, як це практикувалося в період бароко.

Окрім вивчення особливостей музичної нотації певного історичного періоду, увага інтерпретатора має бути звернена й на зміни у тогочасній виконавській практиці. В період бароко існувала практика імпровізації музичного тесту, окрім того, змінювалось сприйняття звукового ідеалу звучання, вдосконалювались і видозмінювались музичні інструменти, і це, відповідно, впливало на спосіб виконання.

У сучасному виконавстві утвердився компроміс звучання – сучасна манера співу, заокруглене формування голосних, виразність дикції, тобто «академічний спів» замість, наприклад, гортанного звуковидобування. В бароковий час

побутувало кілька манер співу для різних жанрів музики чи локально-сформованих традицій виконання. На це звернув увагу Р. Стельмащук, дослідник виділив манеру *bel canto* з економним вокальним диханням та дуже виразною дикцією, афективним озвученням тексту; простий – горловий, звучний спів, що використовувався у церковній музиці, а також описаний у анонімному трактаті «О пінії Божественном» спів з характеристиками, що вказують на чисте, прозоре й делікатне звучання: «умильно, тихо, яснозрачно» [102, с. 328]. О. Цалай-Якименко перефразувала ці характеристики так: «щоб голоси були акордово узгоджені (мали согласіє), а звучання щоб було лагідним, спокійним і прозорим (умильно, тихо, яснозрачно). Тоді виразно проступатиме у співі образність словесного тексту» [121, с. 289]. Так акцент робиться на стрійність й ансамблевість виконання. Тож манера співу хорового колективу при інтерпретації творів бароко теж являтиме собою своєрідну конвенцію між описом співу в давніх джерелах та сучасною вокальною практикою.

Іншою проблемою музичних інтерпретацій є питання давніх строїв: піфагорійського, середньотонового (із чистими терціями), рівнотемперованого. Музичні інструменти потребують відповідного переналаштування, наприклад, струнні інструменти прилаштовують до строю органу, клавесину чи нетранспонуючих духових. Природа хорового співу унікальна явищем зонного співу, котрий природно адаптується до необхідного історичного звучання. Диригенту залишається визначити лише теситурні межі твору та узгодити їх з можливостями співаків свого колективу, а при необхідності транспонувати його вгору чи вниз.

Н. Арнонкур наголошував також, що кожне сучасне виконання давньої музики, хоч і опирається на нотний запис, проте, передовсім мусить враховувати сучасні технічні можливості та доступність сприйняття твору сучасним слухачем [118, с. 23]. Це твердження охоплює й поза-музичні фактори. Акустика приміщення, розташування виконавців, їх кількість, – все це впливає на якість та характер звучання у сприйнятті слухача. Тому щоб досягти потрібного звукового

результату, слід врахувати ці елементи заздалегідь, і відповідно до них модифікувати технічні виконавські засоби твору.

Виконавські елементи історичних інтерпретацій Р. Донінгтон поділив на дві групи: суттєві, що мають бути визначені наперед, та дрібні, що можуть бути імпровізовані протягом репетицій. Цю першу групу мав би визначати диригент, елементи другої групи можуть бути залишені на розгляд хористів. Проте слід розуміти, що Р. Донінгтон писав про музикантів, які є підготованими виконавцями давньої музики та володіють бароковим стилем. В такій співпраці імпровізаційний вклад кожного окремого музиканта дійсно відображає творчу свободу музики бароко. Та якщо колектив недостатньо обізнаний з виконавською традицією періоду бароко, то певну частину другої групи виконавських елементів теж мав би визначати диригент. До першої групи відносяться «основні моменти *forte* та *piano*, важливі *rallentando*, окреме фразування та розподіл смичка, також визначеність щодо артикуляції та темпу» [147, с. 10]. Другу групу формують «дрібні динамічні модуляції при повторюваних мелодичних спадах та вершинах, крихітні артикуляційні паузи, легке пришвидшення чи затримання, запізнення окремих звуків та підпорядкованість цих запізнень змінам у гармонії» [147, с. 10].

Важливим елементом музичної виразовості у бароковому виконавстві була музична артикуляція. У сучасних музикознавчих дослідженнях історично інформоване виконавство отримало також назву «риторичне», з акцентом на роль музичної артикуляції в історичних інтерпретаціях. Ніколаус Арнонкур, підсумовуючи вказівки різних трактатів, запропонував певну ієрархію музичної артикуляції. Основою будь-якої інтерпретації виступає внутрішньо-тактова пульсація, характер якої задає розмір музичного твору. Чергування сильних та слабих долей є звичним для нас, адже стосується також музики і пізніших періодів. Проте, на цю рівномірну пульсацію впливають інші елементи музичної мови. Першим таким чинником є гармонія – регулярність акцентування замінюється наголошеним дисонансом та слабким розв’язанням [118, с. 31]. Важливість гармонії в українських партесних композиціях відзначав Мирослав Антонович: «гармонія тризвуків мала в українській партесній музиці

великий вплив на формування мелодичних ліній» [3, с. 141], і відповідно, на їх звукову реалізацію, фразування. Наступним елементом є ритмічний малюнок, тобто принцип наголошення довшої тривалості після коротшої. Також сама мелодична лінія, за логічним розвитком якої мали бути виділені найвищі звуки.

Застосування основних принципів барокової артикуляції можливе при виконанні хорової музики українського бароко, проте, з урахуванням певних зауваг. Буквальне відтворення цих правил насамперед стосується інструментальної музики, де відсутні додаткові чинники інтерпретації. У хорових творах згадані музичні елементи варто узгоджувати з текстом. Найважливішим завданням виконавця є віднайти, зрозуміти і передати зміст та ідею музичного твору. Сам Н. Арнонкур скептично висловлювався щодо буквального відтворення усіх вказівок: «Правила, які містяться в давніх трактатах, цікаві для виконавської практики лише тоді, коли стають зрозумілими, – або принаймні, коли з них можна почерпнути якийсь сенс» [118, с. 23].

На відміну від Н. Арнонкура, розглядаючи проблему музичної артикуляції, Р. Донінгтон звернув увагу передовсім на її функцію акцентування. Музикант рекомендував вибирати непрямі засоби акцентуації, наприклад, коротке затримання кульмінаційного звуку чи застосування перед ним артикуляційної паузи. Таку гнучкість фразування вважає найбільш відповідною при інтерпретації барокових творів. Подібний прийом радить використовувати при виконанні синкоп: «попередь акцент, якщо можеш його зробити, чи симулюй його, коли не можеш за допомогою крихітної артикуляційної паузи перед ним» [147, с. 39]. Наголошує, що виділення окремих звуків чи груп нот, що утворюють фрази, мотиви, та окремі вигуки, має бути зумовлене бажанням якомога виразніше передати зміст твору. В особливий спосіб це стосується вокальної музики, в якій найважливішим завданням є наскільки лише можливо підкреслювати суть слів [147, с. 30].

Українські композитори XVII–XVIII століття не додавали спеціальних артикуляційних знаків у поголосники, проте їх обізнаність щодо новітніх європейських виконавських практик того часу є безумовною. Відповідно,

співвідношення змісту твору, характеру, афекту із засобами музичної виразовості стає найважливішим завданням сучасних інтерпретаторів. Слід вибирати лише ті виконавські елементи, що роблять цей образ яснішим, зрозумілішим, а не лише створюють яскраві звукові ефекти.

Обидва музиканти, адепти історично інформованого напряму, Н. Арнонкур та Р. Донінгтон, зосереджують увагу інтерпретаторів насамперед на музичній нотації. Та якщо це твердження Н. Арнонкура приводить його до розгляду музичної артикуляції, то Р. Донінгтон спочатку звертає увагу на визначення темпу твору, яке вважає неможливим без усвідомлення властивостей акустики. Відчуття акустики приміщення, де звучить барокова музика, є невід'ємним елементом інтерпретації. Наступними чинниками, що впливають на темп – є афект та характер твору. Р. Донінгтон вважав, що на темп виконання впливає не лише характер музики, а й характер самого виконавця. Відповідно, поняття «правильний темп» в бароковому виконавстві ми можемо застосовувати не для твору загалом, а для однієї конкретної інтерпретації [147, с. 11].

Н. Арнонкур зазначив, що реконструювати відповідний темп твору періоду ренесансу значно легше ніж періоду бароко, адже до XVII століття ще точно дотримувалися системи пропорцій. В добу бароко їх все ще вивчали, але на практиці застосовували лише деякі з них. І хоча дослідник виділяє афект музичного твору як основний чинник визначення темпу, все ж додає й інші фактори, що допомагають визначити темп, – це: розмір, найдрібніші тривалості та риторичні фігури.

При виконанні української барокової музики, у проблемі визначення темпу та темпових співвідношень при зміні розміру всередині твору, можемо орієнтуватися на згадку про тридольний метр у «Граматиці» М. Дилецького, а також на анонімний трактат «Препорцыя», опублікований Б. Дем'яненком [30]. Проте, слід враховувати часову різницю створення обох теоретичних праць – XVII та XVIII століття. За такий час виконавська традиція природно могла змінитися, тож при виборі темпових орієнтирів слід також враховувати час написання концертів.

Р. Донінгтон висвітлив також проблему невизначеності трактування динамічних відтінків, пов'язану із неточністю тогочасного нотного запису. Наприклад, динамічна послідовність *mf–f–ff*, скоріш за все позначає поступовий ріст звучності, а не її контрастне зіставлення. Хоча кожен випадок потребує індивідуального вирішення, будь-який виконавський елемент повинен відповідати афекту твору, характеру музичного епізоду та змісту слів. Розвінчує міф про так-звану терасну динаміку в музиці бароко і радить все ж застосовувати поступові *crescendo* та *diminuendo*. Єдиною точно усталеною виконавською традицією вважає виділення дисонансів та більш м'яке звучання консонансів [147, с. 32]. Загальну динамічну шкалу твору рекомендує визначати ще до початку репетиційного процесу, а дрібні динамічні нюанси в межах музичних фраз виконавці можуть імпровізувати самостійно під час вивчення твору на репетиціях.

Окрім фразування та загальної динаміки твору, важливе значення в бароковій інтерпретації мають також спеціальні динамічні ефекти. Одним із таких ефектів є прийом відлуння, що застосовується при повторюваних музичних елементах. Другим спеціальним ефектом є роздування звуку (*messa di voce*), тобто його утворення в динаміці *piano,* поступовий розвиток та згасання наприкінці. Спостерігаємо розбіжність трактувань цього прийому обома авторами. Н. Арнонкур відносить засіб до музичної артикуляції і наполягає на обов'язковому застосуванні такого звукоутворення та фразування при виконанні барокової музики. Р. Донінгтон прийом *messa di voce* називає «спеціальним ефектом», наголошуючи на його особливій виразовій функції. Щоб при виконанні цей засіб утворював несподіваний динамічний ефект, він не може бути застосовуваним постійно (!). Основна виразність засобу полягає у контрасті довгих випуклих звукових ліній та суміжних коротких нот. Прийому *messa di voce* присвячено досить багато роздумів у трактаті барокового музиканта Ансельма Бейлі, котрий визначає цей засіб як метод розвитку сили голосу, але водночас, як прикрасу, орнамент у співі: «Нехай учитель навчає мистецтва надавати сили звучанню способом роздування звука, званого італійцями *messa di voce*, яке формується додаванням сили поступово: від *piano* м'ягко до *forte* голосно, але

рівно без коливання чи тремтіння, і з голосного звучання у такий самий спосіб повертатися до м'якого… Красиве *messa di voce* співака, котрий використовує його ощадливо, і лише на відкритих голосних, завжди матиме вишуканий ефект, ба більше, може бути трактоване як орнамент у співі, запозичений у соловейка» [140, с. 37]. Бачимо тут сприйняття засобу як спеціального ефекту, що прикрашає звучання голосу.

Якщо підсумувати поради обох музикантів, то робота диригента з партитурою при підготовці твору до виконання виглядатиме наступним чином:

- Вивчення та редакція нотного тексту твору (цифрований бас, знаки альтерації, орнаментування, ритмічне варіювання);
- визначення музичної артикуляції з урахуванням гармонії твору, ритму, мелодичної лінії та словесного тексту, а також особливостей звукоутворення, акцентування та фразування;
- визначення темпу твору, на який впливає акустика приміщення, характер та афект, і метро-ритмічні пропорції (якщо наявні);
- робота над загальною динамікою твору та спеціальними динамічними ефектами.

Порівняння вказівок обох авторів засвідчило безумовне надання переваги нотному тексту як основному джерелу інформації щодо виконання, і відповідно, необхідність редагування партитур виконавцями. Різняться думки музикантів щодо пріоритетності визначення темпу твору чи особливостей музичної артикуляції. Важливо відзначити взаємозалежність цих виконавських елементів – артикуляційна виразність та ясність можлива лише при певному темпі, але й риторичні фігури, особливості мелодичного та ритмічного розвитку є одними із факторів, що впливають на процес визначення темпу музичного твору. Завершує ієрархію динамічна реалізація твору. Обидва митці надають перевагу «мікродинаміці», тобто фразуванню, та спеціальним динамічним ефектам над загальною динамічною шкалою твору.

Вивчення давніх музичних трактатів доповнює теоретичні відомості про виконавську практику певного історичного періоду, а практичні експерименти за

цими вказівками сприяють виробленню відчуття стилю. Знайомство з практикою виконання західноєвропейської та української барокової музики створить необхідний досвід для формування відчуття стилю музики бароко, її емоційного насичення і технічного різноманіття. І лише на основі ґрунтовних теоретичних знань та практичних навиків, виконавець-диригент зможе приймати рішення щодо інтерпретації.

3.2. Темп і метро-ритмічні пропорції

Одним із завдань історично інформованої інтерпретації є визначення темпу музичного твору, який би відображав виконавську традицію певного часу. Складність цього процесу для сучасних виконавців полягає у відносності вимірювання музичного темпу в період бароко. Швидкість музичного твору співвідносили з двома факторами: темпом та ритмікою танців, і порівнянням до фізіологічних явищ, таких як серцебиття і пульс людини. Жоден із цих показників не є абсолютно точним. Тому основним критерієм визначення темпу твору стає стилістичне відчуття й досвід диригента.

На противагу цьому, проблема узгодження темпів при зміні метру з парного на непарний характеризується точністю пропорційних співвідношень. Доба бароко, окрім формування тонально-функційної системи, представлена також зміною значень запису музичного розміру, який відображав систему тогочасних метро-ритмічних зв’язків. У період бароко ще застосовували кілька мензуральних пропорцій, що визначали тривалість звучання одних вартостей відносно інших. Тому вивчення принципів співвідношення метрів, їх позначення, та відповідне узгодження темпів стають тими характеристиками, що визначають історичну зорієнтованість виконання.

Теоретичною основою історично інформованого виконавства є опора на музичні трактати певного стилістичного періоду. Відповідно, джерельною базою при розгляді проблеми метро-ритмічних співвідношень послужили українські та західноєвропейські барокові писемні джерела: «Музикальна граматика»

М. Дилецького [32; 33], анонімний трактат XVIII століття «Препорцыя» [30], «*Introduction to practical music*» Крістофера Сімпсона (*Ch. Simpson*) [191], «*The musical guide*» Фрідріха Нідта (*F. Niedt*) [180], «*An introduction to the art of singing by note*» Томаса Вальтера (*Th. Walter*) [206], та «*A brief introduction to the skill of music*» Джона Плейфорда (*J. Playford*) [184]; а також праці музикантів, представників історично інформованого напряму, в яких підсумовано їх виконавський досвід: «Музика як мова звуків» Н. Арнонкура [118] та «*Baroque music*» Р. Донінгтона [147].

Музиканти та композитори XVII – першої половини XVIII століть, говорячи про темп твору, висновували свої поради із фізіологічних відчуттів людини. Т. Вальтер характеристикою доброї музики проголосив музичні фрази, що не виходять «поза компас дихання людини», також рекомендував визначати темп дводольного твору, вимірюючи його спокійним рухом руки вниз та вгору [206, с. 4, 20]. Таку ж вказівку на повільне тактування описали Дж. Плейфорд та К. Сімпсон [184, с. 26; 191, с. 15].

Очевидно, темп твору був досить приблизною величиною, і залежно від темпераменту виконавця міг коливатися від повільнішого до швидшого. Ф. Нідт, дотримуючись таких самих поглядів, звернув увагу читачів на залежність швидкості простого дводольного такту, так-званого *common time*, від жанру виконуваного твору: «простий розмір в увертюрі виконується повільно, в гавоті трішки швидше, в буре – найшвидше, та в арії досить повільно» [180, с. 31]. За таких обставин, загальний темп твору може визначатися диригентом, опираючись на його відчуття та смак. Проблема ж постає при співвідношенні парного та непарного метрів, та відповідного узгодження їх темпів.

Темп барокового твору тісно пов’язаний із системою тогочасного метро-ритму та співвідношенням трійкових і двійкових тактів. Протягом XVII–XVIII століть відбулися зміни в символіці позначення музичних розмірів. Майже ціле XVII століття чисельник та знаменник відображали числове співвідношення одних тривалостей відносно інших, так-звані пропорції. Р. Донінгтон згадував, що система пропорцій була поширеною у період ренесансу, а у XVII столітті у

вжитку залишилися лише дві з них: *tripla* та *sesquialtera* [147, с. 14]. На зламі століть відбулася також зміна значення запису музичного розміру на таку як у сучасній нотації. Проте, в історичному контексті ця зміна не була однозначною, відповідно, кілька останніх десятиліть XVII століття та кілька перших XVIII – є прикладом співіснування обох трактувань запису музичного розміру.

Українське музичне бароко в часовому плані зміщене відносно західноєвропейського, проте, подібна зміна трактування запису музичних розмірів спостерігається і в нашій партесній музиці. У своєму дослідженні анонімних партесних концертів XVIII століття, опираючись на «Граматику» М. Дилецького, Р. Стельмащук зауважив, що українській бароковій музиці притаманна лише одна пропорція – співвідношення павани і гальярди, тобто тридольного розміру як тріолі до половини дводольного [102, с. 327]. М. Дилецький музичний розвиток на три називав пропорцією, рекомендуючи тактувати один тридольний такт на помах руки вниз, а інший на рух вгору: «вь большой препорцыи – 3 такты в тактѣ. А вь малой препорцыи – полторы такты вь тактѣ. А такты даются скоро впрям рукою, книзу и горѣ» [33, с. 57] У західноєвропейській музиці в період бароко застосовували дві пропорції: *sesquialtera* – коли цілий тридольний такт прирівнювався цілому дводольному, і *tripla*, при якій цілий тридольний такт був рівний половині дводольного.

У знайденому та опрацьованому Б. Дем'яненком трактаті кінця XVIII століття «Препорцыя», описане інше співвідношення, за яким основна ритмічна вартість тримірного такту прирівнюється четвертній простого метру (Ꞓ) [30, с. 17-18, 20]. Така зміна трактувань метро-ритмічних співвідношень аналогічна західноєвропейській. Р. Донінгтон говорив про зміну трактування музичного розміру на зламі століть, російська ж дослідниця партесних творів Анна Буличова (Булычева) також спостерегла таку зміну, що відбулася у другій половині XVIII століття [15, с. 15]. Однією з основних ознак зміни запису є поява в нотах розмірів із дрібнішими вимірними вартостями – четвертними, восьмими. В українській партесній спадщині зустрічаються твори, де основні тривалості є виключно цілими і половинними, а є й партеси (зокрема І. Домарацького), де в

одному творі використано кілька видів тридольного розміру: 3/1, 3/2, 3/4. Досі ще немає точних даних щодо застосування пропорцій чи прирівнювання основних долей в певному концерті, тому вибір метро-ритмічних співвідношень залежить від знань та відчуття диригента.

При підготовці партесного твору до виконання проблема визначення відповідного темпу та узгодження темпів при зміні метру набуває пріоритетного значення. Процес визначення темпу включає також аналіз інших музичних та контекстуальних факторів, що впливають на швидкість виконання – це:

- час написання концерту, запис музичних розмірів, та його трактування в цей період;
- афект та характер концерту в цілому, та його окремих епізодів;
- наявність віртуозних мелодичних фрагментів та їх риторико-семантичне значення.

Визначення темпу в період бароко опиралося не на точні вказівки, а на відчуття, наприклад серцебиття людини, рух руки чи лічбу. К. Сімпсон говорячи про визначення темпу твору, написаного у простому метрі (₵), радив орієнтуватися на спокійний рух руки вниз та вгору та рахунок: один, два, три, чотири [191, с. 15]. Відповідно темп міг бути трохи швидшим чи повільнішим при різних виконаннях. Визначаючи темп Реквіяльної Служби Божої та Вечірньої М. Дилецького, можемо орієнтуватися на цю вказівку, адже обидва твори написані здебільшого у дводольному метрі, за сигмою ₵, а молитовний та урочистий характер богослужінь зумовлює стриманість темпу.

Важливою підказкою у визначенні темпу є віртуозні фрагменти твору. Швидкість співу мелодичних ліній виписаних дрібними тривалостями мала бути зручною для виконавців, з урахуванням артикуляційної виразності фраз. Якщо ж ці віртуозні фрагменти є риторичними фігурами, то швидкість їх виконання необхідно корелювати зі словесним образом епізоду й символічним змістом цього риторичного засобу.

Приблизне означення швидкості виконання музичного твору створює простір для суб’єктивних інтерпретацій. Відповідно, цікавим та водночас значно

складнішим є визначення темпових співвідношень при зміні метру з парного на непарний. Митці бароко згадують кілька видів співвідношень темпу й метру. Наприклад, Т. Вальтер зазначав, що половинна з крапкою тридольного метру повинна дорівнювати половинній ноті дводольного. Тож при співвідношенні розмірів ₵ та 3/4 половина дводольного такту рівнятиметься цілому тридольному [206, с. 22]. Таке співвідношення називається пропорція *tripla*, і Т. Вальтер один з небагатьох котрий згадав цю пропорцію щодо розміру 3/4, а не 3/1. Дж. Плейфорд писав про можливість швидкого виконання певних творів у розмірі 3/4, як приклад застосування третього з чотирьох ритмічних модусів [184, с. 31] (рис. 5).

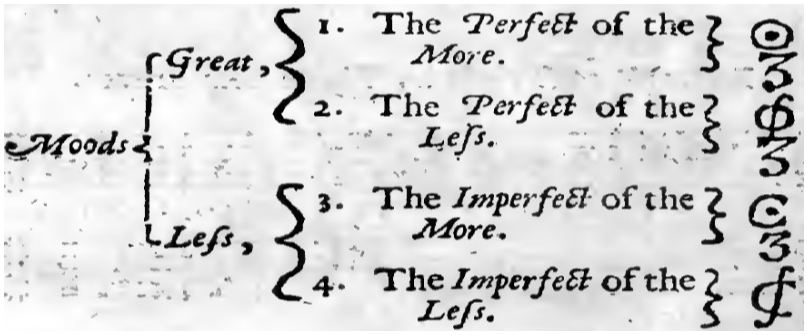

Рисунок 3.5. J. Playford, A Brief Introduction to the Skill of Music, 1674 p. 28

Описуючи розмір 3/2, Т. Вальтер настановляв, що половинна тридольного такту має бути лише на третину коротша від такої ж половинної ноти дводольного такту [206, с. 23]. Співвідношення, згадане композитором, описує пропорцію *sesquialtera*, до якої апелювали й інші барокові митці [191, с. 24; 184, с. 31].

У західноєвропейській музичній культурі, на зламі XVII та XVIII століть, співіснували різні види метрових співвідношень, пропорційні та нові, що опиралися на рівність основних вимірних вартостей. Тому точно стверджувати єдино правильний темп у цих випадках важко. Ще менше точних відомостей щодо співвідношення темпів українських партесних творів. Стилістика та риторика хорових концертів цього періоду є спорідненою із західноєвропейськими композиціями, тому принципи узгодження темпів можемо опирати на вказівки європейських трактатів.

У «Граматиці музикальній» М. Дилецький писав про тридольний метр як веселий, або італійський, що було своєрідним апелюванням до характерної для італійської барокової музики пропорції *tripla* [32, с. 7]. Проте, у Реквіяльній Службі Божій ми маємо змогу визначати співвідношення темпів при зміні метру з тридольного на дводольний без урахування пропорцій. Це можливо завдяки застосованому М. Дилецьким спеціального прийому поєднання метрів спільним ритмічним мотивом. Подібні приклади зустрічалися і в творах італійських композиторів раннього бароко, зокрема Льодовіко да Віадани (*L. da Viadana*) та Клаудіо Монтеверді.

У шостому номері Літургії «Сугубая ектения» композитор озвучив слово «Кириє» ритмічним мотивом, тотожним в обох метрах (рис. 3.6). Відповідно, четвертна нота дводольного метру стала рівною цілій тридольного.

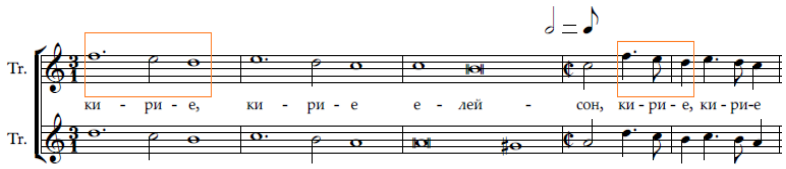

Рисунок 3.6. М. Дилецький «Сугубая ектения» т. 65-69

Оскільки в усіх тридольних епізодах М. Дилецький використовував розмір 3/1, це дає можливість співвідносити темпи інших епізодів за цим самим принципом – прирівнюючи цілу ноту трійкового такту до четвертної двійкового. Іншим темповим співвідношенням буде застосування пропорції *tripla*, на котру вказував запис розміру тридольних частин (3/1). За темповим співвідношенням, що опирається на рівність ритмічних мотивів, тридольний епізод звучатиме повільніше, ніж за пропорційним співвідношенням *tripla*.

Значно складнішим є узгодження темпів у творах І. Домарацького, в яких записи тридольного розміру (3/1, 3/2, 3/4) апелюють до різних систем співвідношення метрів. Поки не знайдено історичних матеріалів, що б підтверджували правомірність застосування лише одного варіанту поєднання тридольного та дводольного розмірів, тож розглянемо усі, що побутували у цей час.

Застосування пропорцій при поєднанні тридольних та дводольних метрів позначилося на записі музичного розміру. Якщо на початку тридольного епізоду стояла цифра 3 або дріб 3/1, то це було вказівкою на пропорцію *tripla*, при якій тридольний такт був вдвічі швидшим за дводольний. Якщо припустити використання пропорційних співвідношень Іваном Домарацьким, це мало б означати, що ті частини партесних концертів, у яких вказано музичний розмір 3/1 слід виконувати за пропорцією *tripla*. Епізод «возвеличившаго их во всѣх язицѣх» концерту «Праотцев днесь всѣх» є винятковим прикладом застосування розміру 3/1 серед усіх партесів композитора (рис 3.7).

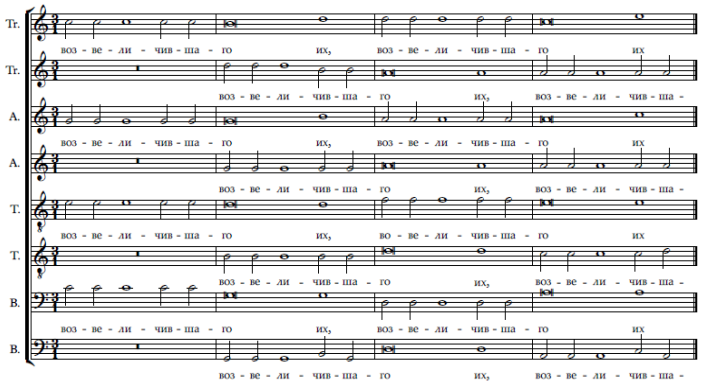

Рисунок 3.7. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 16-19

Пропорція *sesquialtera*, що позначалася розміром 3/2, означала таке поєднання темпів, при якому тридольний такт прирівнювався цілому дводольному. Таке озвучення тридольності було досить стриманим темпово. Додатковим фактором визначення швидкості виконання є характер та афект епізодів, тому важливо звертати увагу на словесний текст тридольних фрагментів.

У партесному концерті «Благословлю Господа» розміром 3/2 виділено текст «богатии обнищаша и взалкаша», «прийдите чада, послухайте мене, страху Господню научу вас», а також «воззваша праведнии и Господь услиша их». Усі фрази мають поважний та повчальний характер і, насамперед, апелюють до совісті вірних. Тому видається природнім озвучувати їх за досить стриманим темповим співвідношенням *sesquialtera*. В концерті «Праотцев днесь всѣх», розмір 3/2 застосований лише раз зі словами «яко державна и сильна, и от них

показавша жезл сили нам». Епізод проголошує Божу велич та могутність, відповідно, стримане звучання тридольності посилюватиме цей образ.

Партесний концерт «Благости навик» містить лише один музичний фрагмент у розмірі 3/2 на словах «почерпл еси от сосуда избраннаго неизреченная, и вѣру соблюд, равное теченіе совершил еси». Індикатором застосування метрового співвідношення *sesquialtera* тут служить не сам текст, а його значення у структурі концерту. Епізод повторює вже співані до цього слова, закріплюючи та підсумовуючи їх. Відповідно, таке повторення у стриманішому темпі набуває характеристик риторичного засобу, призначеного впливати на сприйняття слухачами завершеності музичного фрагмента.

Третій вид метрових співвідношень тотожний сучасній виконавській практиці, коли тривалість кожної ноти була точно фіксованою і залишалася сталою в усіх метрах. Про наявність такого поєднання темпів, за словами Р. Донінгтона, вказувала поява у творах розміру 3/4 [147, с. 27]. Це прочитання стосується насамперед тих концертів І. Домарацького, в яких розмір 3/4 – єдине позначення тридольності, наприклад «Иже язиком ловец» та «Прийдѣте, стецемся». В решти партесних концертах композитор застосовував також інші тридольні розміри, що уможливлює гіпотезу про різне темпове співвідношення парних та непарних метрів.

У партесному концерті «Благословлю Господа» використано два позначення музичного розвитку на три: 3/2 і 3/4, причому останнє значно переважало. Тож можемо виконувати епізоди написані у розмірі 3/4 прирівнюючи четвертну тридольного такту до четвертної дводольного. При такому поєднанні пульсуюча тривалість залишиться сталою, лише зміняться акценти метрично-сильних долей. Натомість, фрагменти у розмірі 3/2 вирізняються поважністю словесного тексту. Відповідно, появу іншого позначення тридольності можемо трактувати як свідомо застосований риторичний засіб для посилення сенсу словесних фраз. Таке ж «виділення» при виконанні можливе за умови використання іншого темпового співвідношення, зокрема пропорції *sesquialtera*.

Цікавим, у плані поєднання різних тридольних розмірів, є концерт «Праотцев днесь всѣх», в котрому І. Домарацький застосував три види запису тридольності: 3/1, 3/2, 3/4. Але в цьому концерті спостерігаємо також спільність ритмічних мотивів у епізодах написаних у розмірах 3/1 та 3/4 (рис. 3.8).

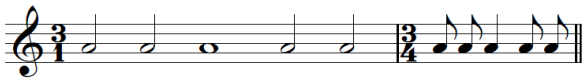

Рисунок 3.8. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх», спільний ритмічний мотив

Цей тотожний мотив міг бути своєрідним ритмічним позначенням однаковості темпів обох тридольних фрагментів. Поєднати обидва розміри можливо двома способами: 1) беручи за основу запис 3/1, тобто пропорцію *tripla*, за якою тридольний такт прирівнюється половині дводольного, і в такому ж темпі виконувати епізод написаний у розмірі 3/4, щоб ритмічний мотив залишався однаковим в обох епізодах; 2) беручи за основу позначення 3/4, при якому тривалість четвертної залишається сталою для парного та непарного метрів, відповідно, в такому ж темпі виконувати епізод виписаний у розмірі 3/1, тобто ціла нота тридольного метру дорівнюватиме четвертній дводольного.

За свідченнями Т. Вальтера та Дж. Плейфорда розміри 3/4 та ₵ також співвідносили за пропорцією *tripla*, тож якщо обрати за основу вказівки цих авторів, то розміри 3/1 та 3/4 звучатимуть однаково швидко, а розмір 3/2 значно повільніше. На користь такого трактування темпу тридольних фрагментів у партесах І. Домарацького свідчить ритміка гальярди, застосована в епізодах позначених розміром 3/4 (рис. 3.9).

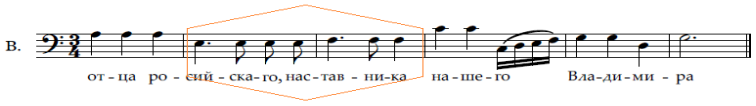

Рисунок 3.9. І. Домарцький «Прийдѣте, стецемся» т. 35-40

Важливим є вплив афекту епізоду на визначення темпу. У партесному концерті «Прийдѣте, стецемся», текст фрази «всесвятий каменю вѣри» спонукає нас до поважного його трактування, проте загальний афект епізоду радісний, веселий, із постійним повторенням слова «радуйся», відповідно, і темп можемо

обрати швидкий, тобто за співвідношенням пропорції *tripla*. Подібний вплив музичного афекту на темп фрагментів написаних у розмірі 3/4 спостерігаємо в концерті «Благословлю Господа», адже вони супроводжують текст, що описує визволення від скорбот.

Наступним музичним чинником, що варто враховувати при визначенні темпу, є віртуозні елементи твору, рух дрібними тривалостями, швидкість виконання котрих слід узгоджувати із виразністю музичної артикуляції. Сприйняття руху дрібними тривалостями як виписаної музичної прикраси, або ж певного зображально-риторичного втілення окремих слів тексту, дозволяє враховувати їх вплив на темп концерту. Про швидке виконання фрагментів написаних у розмірі 3/4 свідчить також мелодичний розвиток, який нагадує вокальні прикраси, оспівування звуків (рис. 3.10).

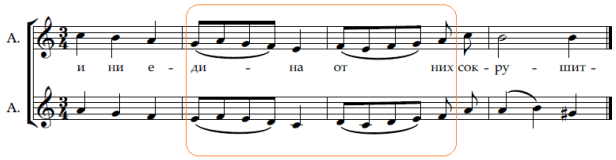

Рисунок 3.10. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 131-134

Часом такі мелодичні розспіви є риторичними фігурами. Наприклад у концерті «Праотцев днесь всѣх», гармонічний комплекс низхідних тризвуків, що є риторичним засобом, використаним композитором для зображення вічності, виразніше прослуховуватиметься у швидшому темпі (рис. 3.11).

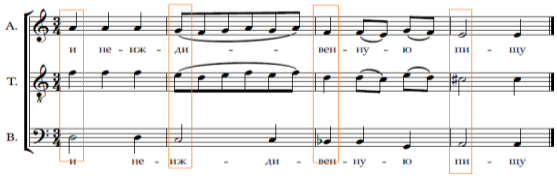

Рисунок 3.11. І. Домарацький «Праотцев днесь всѣх» т. 74-77

Подібне до сучасного трактування співвідношення метрів описане в анонімному трактаті XVIII століття «Препорцыя», де вказано, що основна вимірна вартість тридольного метру прирівнюється до четвертної

дводольного [30, с. 17-18, 20]. Якщо застосовувати це твердження для озвучення концертів Івана Домарацького, таке співвідношення означало б відсутність будь-якої темпової різниці між різними тридольними епізодами, що видається сумнівним. Проте, узгодження темпів, запропоноване у цьому трактаті, утворює таке ж співвідношення як при наявності тотожних ритмічних мотивів («Сугубая ектения» з Реквіяльної літургії М. Дилецького та партесний концерт «Праотцев днесь всѣх» І. Домарацького).

Підсумовуючи темпові співвідношення у концертах І. Домарацького, можемо стверджувати, що тридольні фрагменти написані у розмірі 3/1 та 3/4 є однаково швидкими та співвідносяться із дводольним метром за пропорцією *tripla*. На користь такого співвідношення свідчить також афект цих епізодів, дрібні тривалості та наявні риторичні фігури. Натомість, розмір 3/2 є поважнішим, і часто супроводжує текст важливого виховного чи догматичного значення, тому й співвідноситься із дводольним метром за пропорцією *sesquialtera*. Альтернативою цій пропорції може бути співвідношення, описане в трактаті «Препорцыя». Оскільки половинна тридольного такту дорівнюватиме четвертній дводольного, тому загальний темп епізоду буде швидшим ніж за пропорцією *sesquialtera*.

Описані твори М. Дилецького виділяються значним переважанням дводольного метру, відповідно, визначення темпу опиратиметься на відчуття диригента, характер слів, музичний афект та наявність риторичних фігур Щодо узгодження темпів при поєднанні парного та непарного метрів, композиції М. Дилецького містять лише одне позначення тридольності – 3/1. Оскільки композитор сам називав цей розмір «веселою пропорцією» [32, с. 3], то виконання за співвідношенням *tripla* видається найвідповіднішим. Проте, характерним для М. Дилецького є й поєднання різних метрів за допомогою спільного ритмічного мотиву. У Реквіяльній Службі Божій таке узгодження темпів визначило рівність цілих нот трійкового такту та четвертних двійкового, що повністю відповідає співвідношенню, описаному в анонімному трактаті «Препорцыя».

Немає такої системи, що об’єднала б усі приклади узгодження темпів, відповідно, жодна з цих гіпотез не може бути теоретично безапеляційною. Проте,

у репрезентативній музичній сфері, кожне з виконань, що апелює до того чи іншого способу співвідношення темпу й метру, може вважатися історично інформованим, адже воно оперте на писемні джерела цього часу.

3.3. Музична артикуляція

У мистецтві красномовства, щоб переконати слухача важливо застосовувати не лише знання та спеціальні мовні звороти, а й вміло користуватися силою голосу, інтонацією та дикцією. Н. Арнонкур стверджував, що таке сприйняття ми маємо перенести й на музику XVII–XVIII століття, якщо бажаємо її виконувати. Роль інтонації голосу оратора виконує музична артикуляція. Монотонність метричних акцентів, виділення сильних долей є канвою на котрій вибудовані інші артикуляційні деталі.

Музична артикуляція надзвичайно багатогранний виразовий засіб, хоча й визначається лише як «міра зв'язності й роздільності тонів» [14, с. 3]. Музична артикуляція тісно пов'язана із акустикою приміщення, де виконується твір. Кожен диригент із досвіду знає, що суха акустика потребує більш зв'язних штрихів та швидших темпів, а волога навпаки виразнішої артикуляції та стриманішого темпу виконання. Проте, відомо також що спосіб звуковедення із спеціальними тембральним та динамічним ефектами може створювати в уяві слухача образ іншого акустичного приміщення. Музична артикуляція також нерозривно пов'язана із динамікою твору загалом та фразуванням. Адже зміна штриха в кульмінаційних моментах твору, чи невелика артикуляційна пауза перед вершиною мовби посилюють звучність, потужність кульмінації.

Невід'ємним компонентом виразових можливостей артикуляції є й тембр, імітація голосом властивого характеру звука із відповідним штрихом може сприйматися як звучання певних інструментів. Характер музичної фрази також змінюється залежно від ступеня відкритості чи закритості звуків.

Тембральним засобом музичної артикуляції є прийом вібрато. Р. Донінгтон, аналізуючи праці барокових митців, зауважив двояке трактування вібрато при

співі: як природну якість голосу – таке коливання було ледь помітним і могло застосовуватись упродовж усього твору; та як спеціальну музичну прикрасу – значно більша амплітуда коливання голосу, де вібрато було спеціальним виразовим ефектом, тож застосовувалось значно рідше [147, с. 36].

Музична артикуляція виконує три важливі виразові функції: розділення, протиставлення та акцентування. Розділення елементів музичної чи синтаксичної структури досягалося за допомогою артикуляційних пауз та зіставлення артикуляційних прийомів, наприклад, роздування звуку в одній фразі та маркування коротких нот в іншій, тобто поєднання протилежних штрихів. З метою синтаксичної виразності таке виділення могло стосуватися навіть одного слова чи окремих складів.

У «Реквіяльній літургії» М. Дилецького, синтаксичне розділення трьох словосполучень у першій фразі «Трисвятого» можемо досягти за допомогою трьох різних артикуляційних прийомів, які випливають із нотного запису. Гармонізуючи словосполучення «Святий Боже», композитор використав зіставлення довгих тривалостей у верхніх голосах та рух восьмими у нижнього баса. За традицією барокового виконавства, щоб посилити це протиставлення довгі тривалості слід починати співати у динаміці *piano*, поступово розвивати гучність, та на завершення їх звучання знову затихати. Це так-званий прийом *messa di voce*. Артикуляція наступного словосполучення «Святий Кріпкий» побудована на динамічному виділенні дисонансу, котрий композитор вводить спочатку як прохідні звуки, а згодом як затримання, тож динамічне напруження супроводжує усю фразу. Третє словосполучення «Святий Безсмертний» відрізняється своїм ритмічним втіленням. Використано рух восьмими тривалостями та пунктирний ритм, тож виділити цю фразу можна за допомогою зміни штриха із плавного на більш роздільний (рис. 3.12).

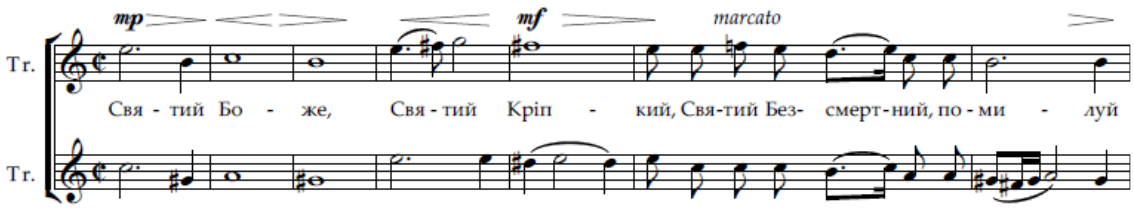

Рисунок 3.12. М. Дилецький № 4 Трисвятое т. 1-7.

Розділення синтаксичних побудов можливе також за допомогою артикуляційних пауз. Цезури у звучанні, що не позначені в нотах, утворюються завдяки укороченню тривалості попереднього звука. Виділення окремих слів за допомогою артикуляційних пауз є частиною синтаксичного розділення. Приводом цього може бути виокремлення звертань. В Сугубій ектенії слово «Кирие» повторюється кілька раз, композитор виділив його чергуванням гармоній, при виконанні ж їх варто розділяти артикуляційними паузами (рис. 3.13).

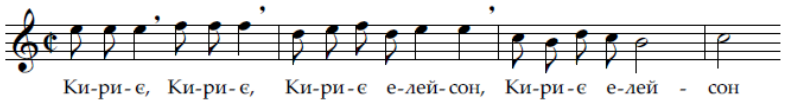

Рисунок 3.13. М. Дилецький № 6 Сугубая ектения т. 19-22.

Розділення слів та словосполучень у музичних фразах відтворених композитором мелодичним розвитком чи зміною гармоній, можемо досягти через поєднання двох артикуляційних засобів водночас: протиставлення штрихів та застосування артикуляційних пауз.

Функція розділення органічно пов’язана із функцією протиставлення. Протиставлення може стосуватися образів тексту або ж мелодичних ліній окремих голосів. У Реквіяльній літургії протиставлення образів розп’яття та воскресіння стане значно виразнішим при контрасті штрихів (Єдинородный Сыне т. 38-51, рисунки 2. 11 та 2. 19 у другому розділі).

Розділення може стосуватися і окремих звуків. У бароковій інтерпретації часто згадують про принцип зв’язування коротких тривалостей та розділення довших. Проте, такий контраст штрихів може стосуватися і однакових тривалостей, якщо він пов'язаний із додатковою виразовістю, наприклад, із

риторичною фігурою. У Херувимській пісні, фігура *exclamatio* служить засобом протиставлення фактури, це ж протиставлення повинне відображатися і у музичній артикуляції. У фразі «отвержем печаль» спів *tutti* виділяємо штрихом *non legato*, а проведення солістів – зв'язним звуковеденням (рис. 3.14).

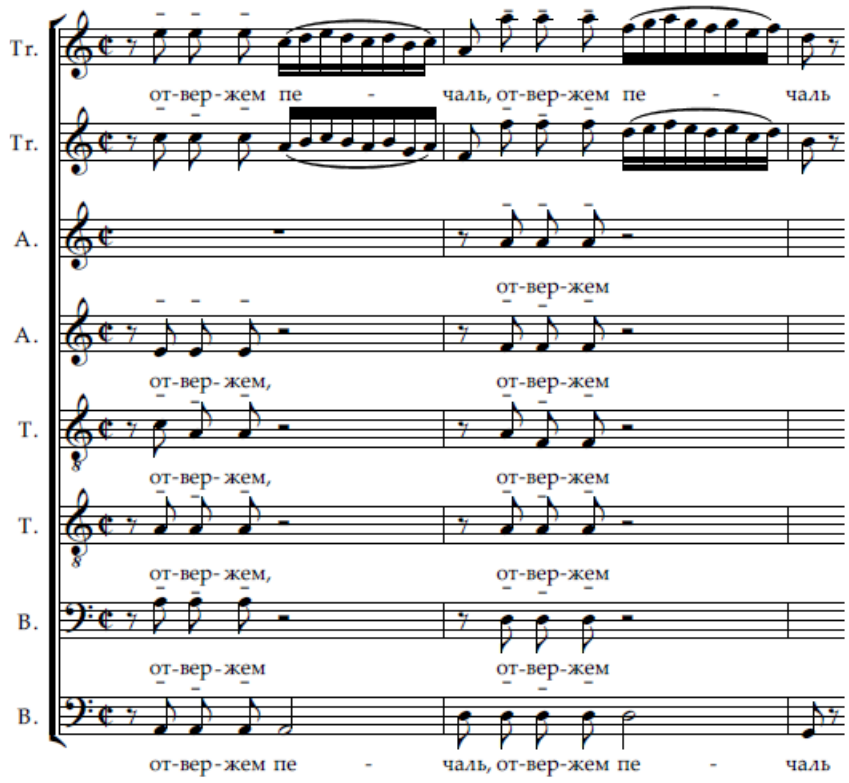

Рисунок 3.14. М. Дилецький № 7 Херувимская пѣснь т. 49-50.

Акцентування за допомогою музичної артикуляції забезпечується певним ритмічним чи мелодичним розвитком. Симетричну акцентуацію переважують синкопи (принцип наголошення довшої ритмічної тривалості після короткої), геміоли (ритмічний розвиток на два у тридольному метрі), а також найвищі звуки мелодичних фраз. Урізноманітнює метричну канву мелодичний розвиток. Музична тканина, що розвивається у часі, являє собою постійне чергування підйомів та спадів, напруги та розрядки, чи у сфері мелодики, чи гармонії, чи динаміки твору. Кожна із таких хвиль має свою вершину, кульмінаційну точку. І за логікою барокової артикуляції кульмінаційні мелодичні вершини теж зсували рівномірність акцентів. Описані закони артикуляції стосувалися однаковою мірою великих музичних фраз та маленьких груп восьмих чи шістнадцятих нот. Найвищі

ноти мелодії перестають бути наголошеними, якщо вони є короткою нотою у пунктирі, або ж розв'язанням дисонансу. Відповідно, й рухомі динамічні відтінки співвідносяться із висхідним чи низхідним мелодичним розвитком.

У п'ятому номері Реквіяльної літургії «Алилуйя», спостерігаємо фразу зі зміщенням метричних акцентів через ритмічний малюнок та протиставленням цих акцентів в обох хорах. Композитор також застосував пунктирний ритм, виконання якого передбачає філірування ноти з крапкою (рис. 3.15).

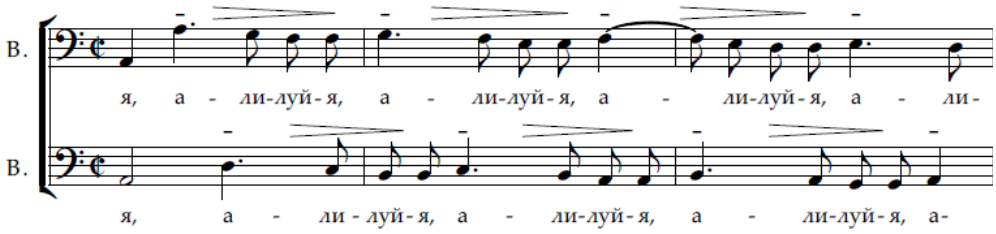

Рисунок 3.15. М. Дилецький № 5 Алилуйя т. 39-41.

У Реквіяльній Службі Божій М. Дилецький часто поєднував різні ритмічні мотиви, наприклад пунктирний ритм та геміолу. Протиставлення цих ритмічних мотивів зумовлює два види акцентування. У пунктирному ритмі артикуляційний акцент припадає на ноту з крапкою і передбачає її наступне затихання, натомість поява геміоли спричинює зміщення рівномірних акцентів (рис. 3.16).

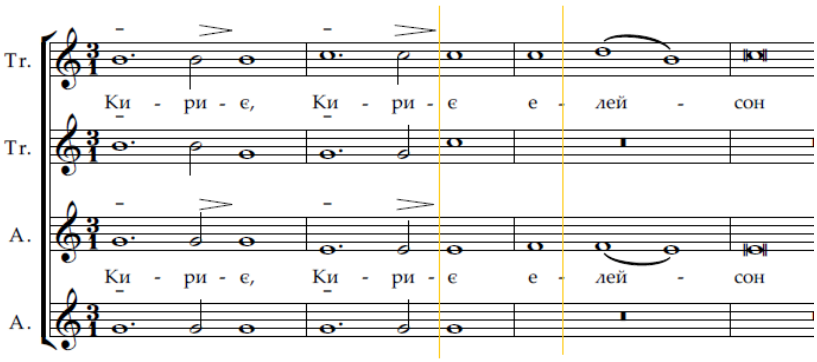

Рисунок 3.16. М. Дилецький № 6 Сугубая ектения т. 55-58.

Артикуляційні акценти можуть бути викликані також появою синкоп у ритмічному малюнку фрази. Прикладом застосування багатої артикуляції є фраза

«Яко царя», мотиви котрої розділені прийомом *messa di voce*, артикуляційними паузами та акцентуванням синкоп (рис. 3.17).

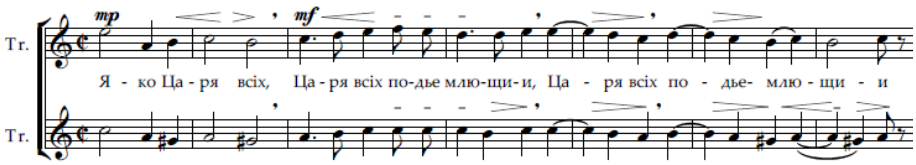

Рисунок 3.17. М. Дилецький № 7 Херувимская пѣснь т. 78-84.

Одним із факторів музичної артикуляції, що порушує метричну рівномірність акцентів є наголошення дисонансів. Дисонансові співзвуччя впливають не лише на наш слух, а й на організм людини, спричинюючи певне напруження м'язів, розв'язання ж супроводжується несвідомим розслабленням. Тому динамічне виділення дисонансів є одним із артикуляційних засобів посилення певних емоцій, наголошення слів та складів.

До засобів музичної артикуляції в історично інформованому виконавстві відносимо також додавання музичних прикрас, чи у вигляді димінуції (подрібнення довших тривалостей кількома коротшими), чи яко трелі, форшлаги, горги, колоратури та ін. У давніх трактатах, вокальних та інструментальних, питання музичних прикрас дуже важливе, здатність музиканта їх імпровізувати є водночас і виразом його музичного смаку та розуміння твору, і показником рівня його вокальної техніки, чи володіння інструментом.

Щодо прикрас в ансамблевому, хоровому співі, бачимо що митці дотримуються погляду краще менше, та зі смаком, ніж занадто. Зокрема, англійський музикант Р. Бремнер вважав недоречним застосування прикрас у співі *tutti*: «прикраси допустимі лише у соло, чи при одноголосному співі, але ніколи в приспівах (*choruses*), вокальних чи інструментальних [141, с. XIV]. Приспів тут – в антифонному співі, де соло-заспів може бути з прикрасами, а ансамблевий приспів-відповідь вже без прикрас. В українських партесних творах композитори часто використовували антифонне поєднання ансамблю солістів та *tutti* хору, та якщо зважати на настанови Р. Бремнера, застосування мелодичних

прикрас найкраще у сольному співі, тож додавання прикрас у партесній музиці є мало імовірним. Натомість варто розглянути самі мелодичні фрази виписані композиторами для відтворення певного словесного тексту, котрі можуть бути розписаними музичними прикрасами, і таке їх розуміння впливатиме також на визначення темпу цього епізоду й твору в цілому.

Для досягнення повноти барв артикуляційних прийомів важливо оперувати не лише самим механізмом їх виконання, а й їхнім звучанням в уяві слухача. Саме це є метою музичної артикуляції – створити певний образ, враження, викликати почуття у слухачів.

У практиці історичного виконавства одним із найяскравіших засобів музичної артикуляції є пунктирний ритм. Протягом багатьох років історичних інтерпретацій та вивчення давніх трактатів, виявилася неоднозначність трактування запису пунктирного ритму та його звукової реалізації. Певним є лише твердження, що пунктир вкрай рідко звучить так як він записаний у нотах (тобто із точним співвідношенням крапки та коротшої ноти відносно довшої) [4; 118; 147]. Сформувалася думка, що звучання пунктирного ритму може бути надзвичайно різним, і визначається воно насамперед контекстом твору.

Невідповідність звучання та запису пунктирного ритму стосується як тривалості коротшої ноти, так і трактування крапки. Коротка нота пунктиру може бути ще меншою, виконуватися ще гостріше, або ж навпаки, – довшою, і наближувати звучання пунктиру до тріольного ритму. Про перший спосіб знаходимо багато згадок у працях барокових митців:

Жак Хоттетер (*J.-M. Hotteterre*): «Чим більше витримана нота з крапкою, тим прийнятніша та приємніша буде виразовість» [Цит. за 204, с. 28];

Й. Кванц: «Нота, що слідує за крапкою зазвичай надзвичайно коротка» [Цит. за 204, с. 27];

К. Ф. Е. Бах (*K. Ph. E. Bach*): «Короткі ноти після крапкованих завжди виконуються швидше, ніж того вимагає їх нотація» [Цит. за 147, с. 50];

Жан Батіст Люллі (*J.-B. Lully*): «Коли крапка стоїть всередині тієї ж долі, що й вісімка перед нею, ми мусимо затримати у співі восьму та виконати дуже швидко шістнадцяту» [Цит. за 147, с. 49].

Натомість на різному трактуванні тривалості обох нот наголошують виконавці, представники історичного напряму Н. Арнонкур та Р. Донінгтон.

Важливим елементом історичних інтерпретацій є також узгодження пунктирного ритму в одному голосі та тріольного в іншому. Дослідник та виконавець музичного бароко, Н. Арнонкур наполягав на такому узгодженні цих ритмів, що б сприяло їх уніфікації (тобто виконання короткої ноти пунктиру разом із останнім звуком тріолі) [118]. Натомість німецький бароковий музикант та композитор, автор трактату «Досвід гри на поперечній флейті» Й. Кванц закликав учасників до укорочення меншої тривалості пунктирного ритму, особливо ж при узгодженні з тріоллю в іншому голосі, так щоб остання нота пунктиру звучала вже по завершенні тріолі [204, с. 30]. Проте, узгоджуючи пунктирну шістнадцяту із тридцять другою в іншому голосі, музикант радив обидві виконувати в часі останньої тридцятьдвійки [204, с. 28].

Інша невизначеність щодо виконання пунктирного ритму стосується крапки біля довшої ноти. Існувала практика заміни крапки у пунктирі артикуляційною паузою. В історичному виконавстві сформувалися дві традиції виконання пунктиру: перша – заміна усіх крапок відповідними паузами; друга – замість артикуляційної паузи в часі звучання крапки філірувати звук, в такий спосіб згасання довгої ноти та наступна атака короткої створює акустичну ілюзію артикуляційної паузи. Про обидва способи виконання писав Леопольд Моцарт: «У повільних творах крапка з’єднується із своїм звуком із *diminuendo*, і є залігованою із наступним звуком… у швидких творах кожен звук [пунктиру] відокремлений один від одного» [Цит. за 147, с. 50].

Проте жодна із цих особливостей виконання пунктиру не коментується авторами чи представниками історично інформованого напряму щодо певного музичного контексту, в якому має бути використаний один із способів реалізації пунктиру. Тож прочитання музичного контексту та інтерпретація ритмічного

малюнку повністю залежить від виконавця. Зважаючи на різні способи інтерпретації пунктирного ритму, розглянемо особливості його звукової реалізації у партесних концертах І. Домарацького та Реквіяльній літургії і Вечірні М. Дилецького.

На початку партесного концерту «Иже языком ловец», слова «ловец пречудный» композитор втілив за допомогою ритмічного малюнка, розділеного восьмими паузами. Тож коли у 12 такті з'являється пунктирний ритм, ми можемо асимілювати його із попереднім ритмічним розвитком, замінивши крапку паузою. Або, зважаючи на розвиток словесної фрази, де паузами І. Домарацький виокремив слово «ловец», а пунктирним ритмом відобразив словосполучення «ловец пречудный», можемо застосувати компромісне виконання пунктиру із філіруванням довшого звука замість артикуляційної паузи (рис. 3.18).

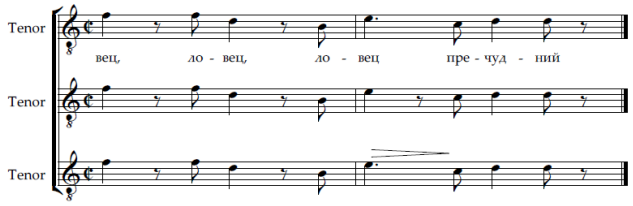

Рисунок 3.18. Домарацький «Иже языком ловец» т. 11-12.
(на другому та третьому нотних станах зображено два способи виконання).

Принцип згасання звуку є найдоцільнішим у випадку застосування крапки біля довгої тривалості. У 21 такті того ж концерту ритмічний малюнок тенорової партії записаний як половинна з крапкою та дві восьмі. Оскільки крапка стоїть всередині слова «иже», замінювати її паузою видається недоречним (рис. 3.19).

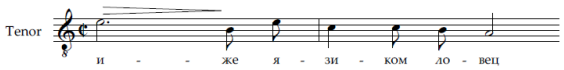

Рисунок 3.19. І. Домарацький «Иже языком ловец» т. 21-22.

Натомість у 23 такті концерту, де пунктирний ритм використаний лише в партії першого альта, і крапка у пунктирі розмежовує різні слова, можемо

відтворити артикуляційну паузу за допомогою дикції (тобто, не зв'язуючи останню приголосну попереднього слова із наступним складом (рис. 3.20).

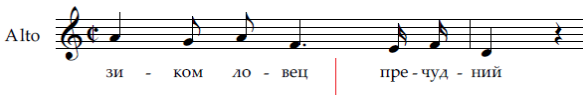

Рисунок 3.20. І. Домарацький «Иже язиком ловец» т. 23.

Більшість пунктирних ритмів у партесних концертах І. Домарацького так вплетені у мелодичний розвиток, що їх виконання із філіруванням довшої тривалості не суперечить логіці розвитку мелодичних фраз. Тож виконуючи партесні концерти цього автора можемо застосовувати принцип згасання довшої ноти пунктиру всередині слів та артикуляційну паузу (рівну тривалості крапки чи імітовану дикцією) між словами.

Укорочення меншої тривалості пунктиру зазвичай зумовлене певним афектом чи окремим словесним образом. Серед партесних творів І. Домарацького, лише один епізод концерту «Благословлю Господа» є прикладом наявності спеціального виразового значення пунктирного ритму. Ритмічний рисунок із пунктирами супроводжує слова «смерть грѣшников люта». Завдяки ритму та почерговим імітаціям композитор досягає зображального ефекту невблаганності, невідворотності смерті. Для посилення емоційної напруги цього епізоду при співі варто виконувати загострений пунктир, тобто подовжуючи тривалість з крапкою та укорочуючи наступну ноту (рис. 3.21).

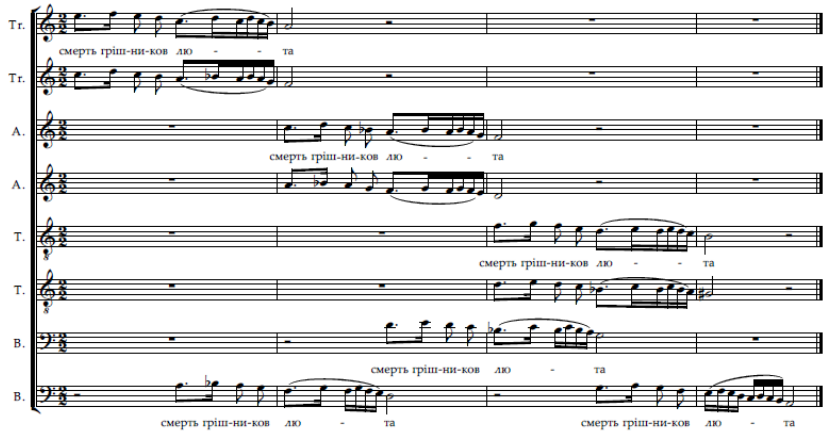

Рисунок 3.21. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 135-138.

Здебільшого пунктирним ритмом у творах І. Домарацького виділено слова поважного чи повчального значення: «наставника», «вѣрні», «отца», «пристанище» та інші. Таке застосування цього ритмічного малюнку узгоджується із класифікацією характеристик різних афектів запропоновану Й. Кванцом. Композитор вказував на пунктирний ритм та рух довгими тривалостями як відображення величності, й рекомендував виконувати такий пунктир дуже чітко, різко й рухливо [204, с. 19]. Тож застосування пунктиру композитором та відповідна його інтерпретація стає музичним та виконавським способом вираження величі притаманної духовним текстам.

У Реквіяльній літургії мелодичні фрази із пунктирним ритмом М. Дилецький вибудував так, що всередині слів пунктирний ритм виконаний із філіруванням довшого звука є або кульмінацією фрази, після якої динамічний спад є природнім, або ж початком фрази, коли згасання ноти з крапкою створює простір для наступного динамічного розвитку (рис. 3.22).

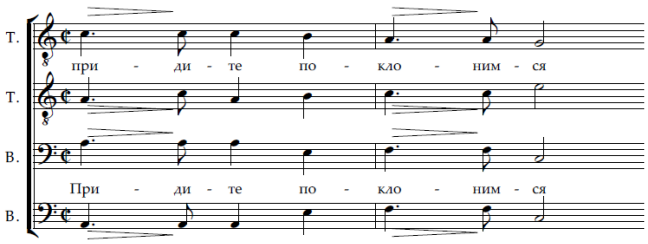

Рисунок 3.22. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 3 «Придите поклонимся» т. 1-2.

Часто пунктиром відділено різні слова, тож застосування при співі невеликої артикуляційної паузи сприятиме дикційній виразності реалізації словесного тексту (рис. 3.23).

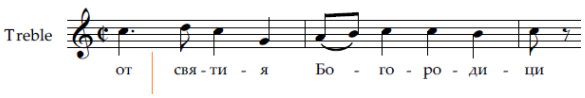

Рисунок 3.23. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 1 «Слава… Єдинородный» т. 27-28.

Подібно як у творах І. Домарацького, певні фрагменти Літургії, що містять пунктирний ритм є музичним вираженням афекту величі. Це кілька тактів п’ятого номера «Алилуйя» та сьомого «Херувимская пѣснь». Текст обох фрагментів містить непряме нагадування про спів небесних хорів, що славлять Бога у вічності (рис. 3.24).

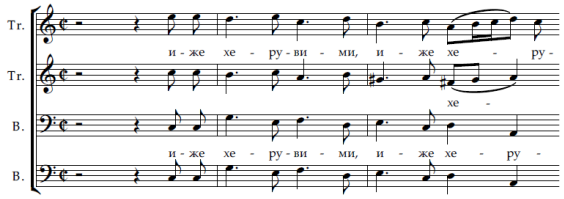

Рисунок 3.24. М. Дилецький «Херувимская пѣснь» т. 6-8.

Два інші епізоди Реквіяльної літургії, виписані пунктирним ритмом, служать вираженням афекту радості. Перший фрагмент супроводжує слова «отвержем печаль» (Херувимская пѣснь), другий – хвалебний текст «тя величаєм» (Достойно єсть). При виконанні цих епізодів радісний настрій слів може стати виразнішим завдяки загостренню пунктиру. Укорочені шістнадцяті звуки в другому фрагменті нагадуватимуть веселість із «підскакуванням» як у біблійному образі Давида; а в першому – своєрідне звукозображальне відтворення «відкинення» тривог (рис. 3.25, 3.26).

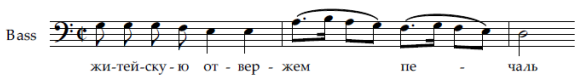

Рисунок 3.25. М. Дилецький «Херувимская пѣснь» т. 64-65.

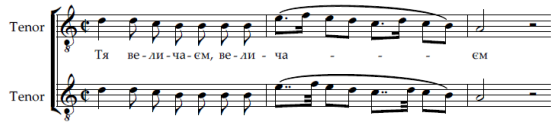

Рисунок 3.26. М. Дилецький «Достойно єсть» т. 38-39.

(на другому нотному статні подано зразок виконання фрагменту із загостреним пунктиром)

Звукозображальність виконавського прийому філірування (відпускання) довшого звука пунктирного ритму спостерігаємо і у Вечірній М. Дилецького, де

цей ритмічний малюнок припадає на слова Симеона «нынѣ отпущаєши» (рис. 3.27).

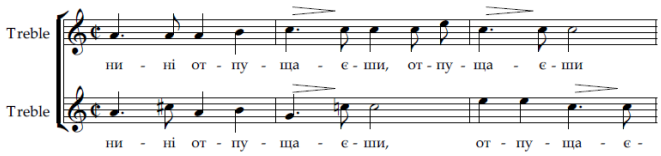

Рисунок 3.27. М. Дилецький Вечерня т. 82-84.

Філірування довгих нот пунктирного ритму, в поєднанні з ритмічним «запізненням» другого хору відносно першого, створить яскравий звуконаслідувальний ефект дзвонів у Вечірній М. Дилецького (рис. 3.28).

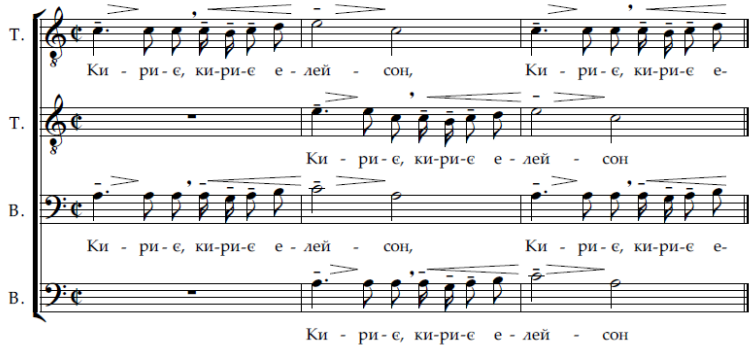

Рисунок 3.28. М. Дилецький Вечерня т. 67-69.

Італійський бароковий музикант Льодовіко да Віадана наголошував, що саме відчуття міри є індикатором доброго виконання, прикрашати мелодію потрібно з поміркованістю, вживати акцентів раціонально, й не спантеличувати співаків надмірністю рухів [197, с. 61].

Не зважаючи на пишність, афективність барокового стилю, на яскраву контрастність, однією з передумов доброго виконання буде помірність виконавських ефектів. Хоча виконання барокової музики потребує значної індивідуалізації голосів щодо штрихів, артикуляції, фразування, динамічного розвитку, проявом міри при такій виразовості буде зосередження уваги керівника колективу на ансамблевому звучанні. Англійський бароковий музикант Томас Мейс зазначив, що у багатоголосній музиці надзвичайно важливим є ансамбль звучання, при якому однаково б прослуховувалися усі голоси й усі інструменти

[175]. Яскравий розвиток окремих партій з певною словесно-музичною семантикою, тембровими можливостями та їх переплетенням має вибудовуватись в одну єдину конструкцію, на зразок величного барокового храму, що об'єднає епізодичність структури та виразові ефекти.

Незважаючи на зміни в естетичному мисленні періоду бароко, протиріччя, надмірності, секуляризацію, в своїй суті барокова музика залишається етично наповненою. Виховна функція простежується в прагненні до естетичного ідеалу звучання, і до внутрішнього ідеалу – гартування душі різним спектром емоцій пережитих через музику. Сам акт виконання музичного твору отримує важливе духовне значення.

В той же час, усвідомлення великої відповідальності не лише за власні переживання, а й за відчуття кожного окремого слухача, надає виконанню певної містичності. Дж. Каччіні стверджував, що музика є відбитком небесної гармонії, котра надихає людські серця на роздуми про небесне і тим самим примножує добро на землі [197, с. 32]. Про виховне значення музики читаємо і в передмові до одного із видань «Граматики» М. Дилецького: «и мусикія вся степени гласовомь имущая, умиленія, или радости претвореніємь, счиненіємь, яко риторики, или философски красящая слухи слышащихь» [33, с. 11].

У сучасній концертній інтерпретації, ця музика відділена від середовища молитовного зосередження чи духовного вдосконалення. В таких умовах вона може втрачати велику частину свого істинного сенсу, якщо увага виконавців буде зосереджена лише на виконавських засобах, яскравих виразових ефектах, а позбавлена глибокого внутрішнього переживання тексту кожним учасником колективу. Франческо Джемініані (*F. Geminiani*) радив композиторам і виконавцям розвивати добру й світлу уяву, тоді їхнє виконання буде справді піднесеним й натхненним [197, с. 9]. Від психічних переживань змінюється тембр голосу, модифікується робота дихання, тож молитовний настрій доповнить виконання особливою змістовністю, якої не досягти жодними репетиціями.

3.4. Загальна динаміка і мистецька модифікація барокових творів

При інтерпретації музики бароко, згідно засад історично інформованого виконавства. варто пам’ятати, що термін «динаміка» стосувався передовсім загального звучання твору. А всі дрібніші динамічні елементи, фразування, акценти, так-звана «мікродинаміка», вважалися засобами музичної артикуляції. Деталізація музичного фразування характерна для українських партесних творів через властиву їм структуру мелодичного розвитку: «мелодика українських партесних творів спиралася в основному на типову для українського Бароко короткофразовість. Кожна мелодична фраза, була заокруглена й творила до певної міри заокруглену в собі цілість. Ці короткі мелодичні фрази (відтинки) поєднувалися в більші мелодичні одиниці (лінії) чи то на основі градації, чи протиставлень (контрасту) різних музичних елементів» [3, с. 141].

Характерною рисою барокових творів є їх динамічність та рух. Першим із дослідників епохи, хто ввів категорію руху як характерну рису барокового мистецтва був швейцарський вчений Генріх Вельфлін (*Heinrich Wölfflin*) [101]. Він виявив динамічність в бароковій архітектурі, особливе розміщення маси та неспокій ліній у цьому здавалось би статичному мистецтві.

Про динамізм у творах українського бароко писала також сучасна дослідниця літератури Наталія Ємець: «Барокові естетичні цінності й ідеали спрямовані проти будь-якої простоти і спокою, тому естетосфера бароко динамічна, для неї характерний панестетизм – потреба все прикрашати, одухотворювати, “артизувати”, навіть “театралізувати” [36, с. 4]. Тож не дивно, що італійські музиканти, творці нового стилю, надавали великого значення принципу різноманітності виразових та виконавських засобів. Ф. Джемініані наголосив, що інтонація навіть у звичайному, побутовому мовленні може надавати різного значення однаковим словам [197, с. 9], тож завдяки різноманітності засобів музичної мови можна досягти будь-якого ефекту на думки слухачів. А. Агаццарі описуючи гру на органі, стверджував, що гра обома руками паралельно є незугарною для зору, неприємною для слуху, особливо тому, що в ній немає

різноманітності [197, с. 67]. Тобто відсутність різноманітності сприймалася як щось «не красиве», не прийнятне для доброго виконання.

Така різноманітність мала б проявлятися і у виконанні хорових концертів. Слід сприймати її як естетику контрастності, у всій повноті її значення щодо виразових можливостей хорових голосів. Це не лише динамічні та темпові контрасти (відповідні до словесного сюжету твору), а й темброва контрастність. Звично, що ансамблеві епізоди творів – кантове триголосся чи інші поєднання хорових голосів виконуються солістами. Та щоб досягти більшої різноманітності, і тим самим естетичності виконання, чому б не підбирати тембри виконавців для окремих епізодів, відповідно до афекту, закладеного в них. Тобто не усталювати склад солістів, а розглядати тембри співаків як окремі виразові засоби, передаючи нитку словесної оповіді від одного голосу до іншого.

Загальна динамічна шкала барокових творів ще не є настільки сегментована як у пізнішій музиці, проте, й не настільки однорідна як у поліфонічних творах ренесансу, в яких динаміка твору природно змінювалася разом із згущенням та розрідженням фактури. Усталилася думка про наявність двох видів динамічного розвитку в барокових творах. Перший вид динаміки – контрастна, основана на зіставленні протилежних динамічних відтінків. Контрастна динаміка, як виконавсько-художній засіб, є відображенням естетики контрастів барокової доби, й водночас основним засобом протиставлення різних афектів чи словесних образів. Однак, контрастна динаміка є також засобом урізноманітнення розвитку самої музичної тканини.

Характерним способом розгортання музичних фраз у творах періоду бароко є повторюваність музичних елементів, чи то у вигляді секвенцій, імітації, чи антифонного звучання певних груп голосів. Відповідно, однакові музично фрагменти часто протиставлялися динамічно.

Зважаючи на повторюваність як принцип розгортання музичних фраз та періодів, динамічне зіставлення може стосуватися навіть одного слова (рис. 3.29).

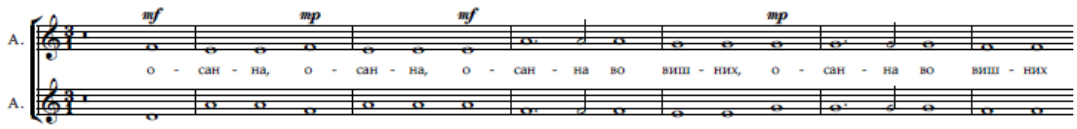

Рисунок 3.29. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа, № 8 Милость мира т. 60-66.

Динамічний контраст часто посилює природну різницю звучання ансамблю солістів та *tutti* хору, особливо коли засобами фактури зіставлені образи тексту. Наприклад, у сьомому номері Реквіяльної літургії «Херувимская пѣснь» це образ ангелів, що возносять Царя-Бога та загальна хвала, що відображає молитву вірних (рис. 3.30).

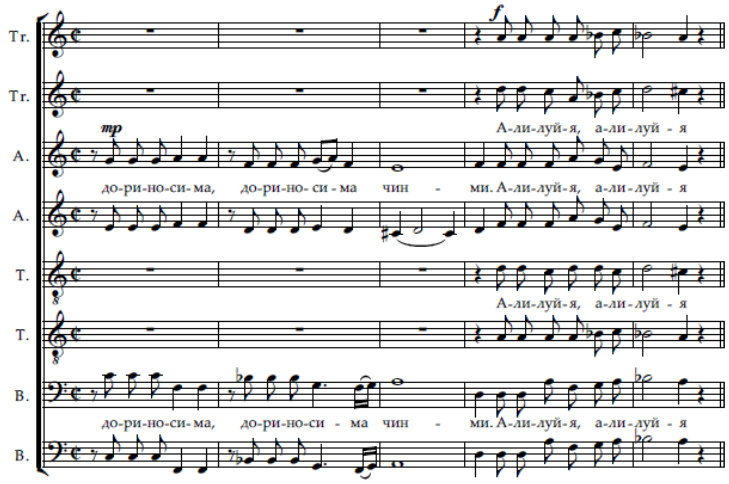

Рисунок 3.30. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 7 т. 97-101.

Контрастна динаміка служить також засобом виділення мелодично подібних але різних теситурно мотивів (рис. 3.31).

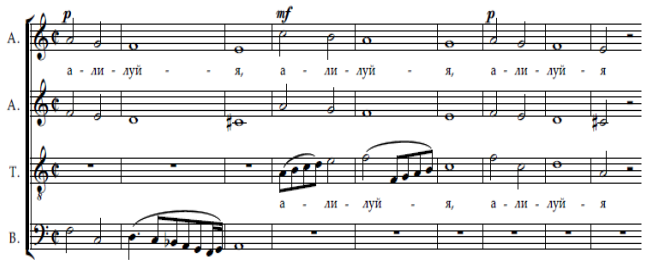

Рисунок 3.31. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 5 Алилуйя т. 18-26.

Другим прикладом нюансування у бароковій музиці є так-звана «терасна» динаміка. Під цим терміном розуміють східчастий розвиток динамічної шкали, наприклад, потактову зміну сили звучання за такою схемою: *p, mp, mf, f, ff*. Буквальне дотримання терасної динаміки критикував Роберт Донінігтон. Натомість, автор запропонував використовувати поступові крешендо та димінуендо, пояснюючи свою ідею недосконалістю тогочасного нотного запису, при якому пришвидшення темпу також записувалося схематичною димінуцією тривалостей (цілі, половинки, четвертні, восьмі…) [147]. Проте, окрім згаданого автора, не зустрічаються праці, де б загострювалася увага на цьому, тож остаточне рішення залишається інтерпретатору, важливою умовою є свідомий та обґрунтований вибір.

Найяскравішим прикладом музичного розвитку для інтерпретації за допомогою терасної динаміки є висхідний або ж низхідний секвенційний рух мелодичних ліній. Проте виконувати такі фрагменти варто з урахуванням критики Р. Донінгтона і згладжувати переходи між динамічними відтінками за допомогою рухомих нюансів. Така динамічна реалізація узгоджується із вказівками барокових митців орієнтуватися на процес дихання людини [206]. Тож і розвиток музичних фраз, і їх тривалість визначаються законами фізіології повітряно-звукового потоку при співі.

Прикладом терасної динаміки зі спадом динамічної напруги є низхідна гармонічна секвенція у четвертому номері Реквіяльної літургії «Святий Боже». Такий динамічний розвиток виділить кульмінацію молитви, й наступний спад напруги аж до заспокоєння у ритмічно-аугментованій заключній мінорній каденції (рис. 3.32).

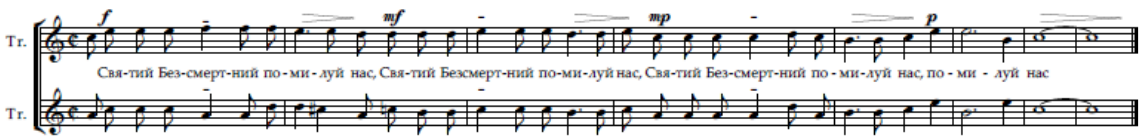

Рисунок 3.32. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 4 Трисвятое т. 8-12.

Через фрагментарність музичної форми партесних концертів Івана Домарацького та частин Реквіяльної літургії Миколи Дилецького, продумана реалізація динамічного розвитку мовби цементує архітектоніку творів у сприйнятті слухачів.

Окрім усвідомлення динамічної шкали цілісних періодів, епізодів чи твору загалом, в історичній інтерпретації виділяють також спеціальні динамічні ефекти, що лежать на межі музичної артикуляції та динаміки. Таких ефектів є два: принцип ехо – повторення мотиву чи фрази із динамічним її згасанням, і прийом *messa di voce* – роздування звука. Цей артикуляційний та динамічний засіб згадують багато митців барокового часу, та трактування його ними трішки різниться: від наголошення його спеціально-виразової функції – дивувати, створювати несподіваний динамічний ефект, до його універсальності як способу звукоутворення та звуковедення, що є вираженням стилю цієї музики.

Динамічний прийом *messa di voce* згадував й англійський бароковий митець Роберт Бремнер у своїй праці середини XVIII століття. Делікатний початок звука із наступним його розвитком він розглядає у настановах церковним клірикам, котрі починали спів, щоб їхнє виконання служило зразком для всієї громади. Отже цей прийом сприймався ним не лише як спеціальний динамічний ефект, а як естетичний канон виконання, ознака красивого звучання. Музикант настановляв: «Нехай під особливою вашою увагою буде, задаючи тон псалма, починати ноту так м’яко, як лише можливо, і збільшувати звучання, продовжуючи тягнути ноту, іншими словами – роздувати звук; і робити це принаймні на початку кожної лінії, тоді уся конгрегація повторюватиме цей прийом, і коли вони робитимуть це, що за вражаючий ефект від роздування звука стількома голосами це буде!» [141, с. XIII].

Усвідомлення простору як допоміжного засобу виразовості склалося ще до початку XVII століття. Сприйняття Всесвіту як безкінечного простору формує особливе світовідчуття людей доби бароко. Розуміння місця людини у цьому безкінечному просторі відобразилося у намаганні охопити якомога більше площі за допомогою мистецтва. Хорова музика протиставила ренесансовій поліфонії

пишне поліхоральне звучання з багатими колористичними і просторовими ефектами, розроблене венеційськими композиторами Андреа і Джованні Габріелі. В рамках венеційської багатохорності сформувався стиль *concertato* з антифонним зіставленням двох хорів, поліфонічними імітаціями між хорами та всередині них, протиставленням *solo* і *tutti,* принципи якого перейняли творці барокової хорової музики в Німеччині, Польщі й автори партесних творів. Віддалене розміщення виконавців заповнювало фізичний простір приміщення, а стереофонічний ефект звучання посилював враження повноти й об'єму. Сповнена просторових ефектів пишність звучання швидко здобула популярність й поза межами Італії. Монархи з усієї Європи запрошували в свої капели та оперні театри італійських музикантів, а багато композиторів різних національностей приїжджали до Італії на навчання. У Польщі при дворі Зігмунта III культивувався італійський поліхоральний вокально-інструментальний стиль, з його контрастністю, колористикою, грою вокальних та інструментальних тембрів. Польські барокові композитори [9] пишуть у традиціях венеційської багатохорності, збагачуючи свої твори риторичними фігурами і віртуозними мелодичними лініями, вплітаючи ритміку народних танців (зокрема мазурки). В українському музичному житті XVII століття теж помітний західний вплив, чому сприяла музика польських костелів на території тогочасної України, разом з якою поширилась італійська музична традиція.

Розуміючи важливість впливу масштабів й акустичних особливостей приміщення на звучання виконуваного твору, прихильники історично інформованого виконавства почали шукати підказок щодо розміщення колективу на сцені у давніх працях. У деяких трактатах щодо вокально-інструментальних творів часом подані малюнки – схеми розташування виконавців на сцені. Автори пояснюють те чи інше розміщення впливом ролі та функції окремої партії чи музичного інструменту в цьому творі, частотою їх застосування протягом виконання, та силою їх природного звучання, а також відповідністю до поєднання

[9] Миколай Зеленський (*M. Zieleński*), Адам Яжембський (*A. Jarzębski*), Мартін Мєльчевський (*M. Mielczewski*), Бартоломей Пенкель (*B. Pękiel*), Станіслав Шажинський (*S. Szarzyński*), Гжегош Горчицький (*G. Gorczycki*).

груп голосів чи інструментів, сформованих особливістю музичної фактури твору (рис. 3.33).

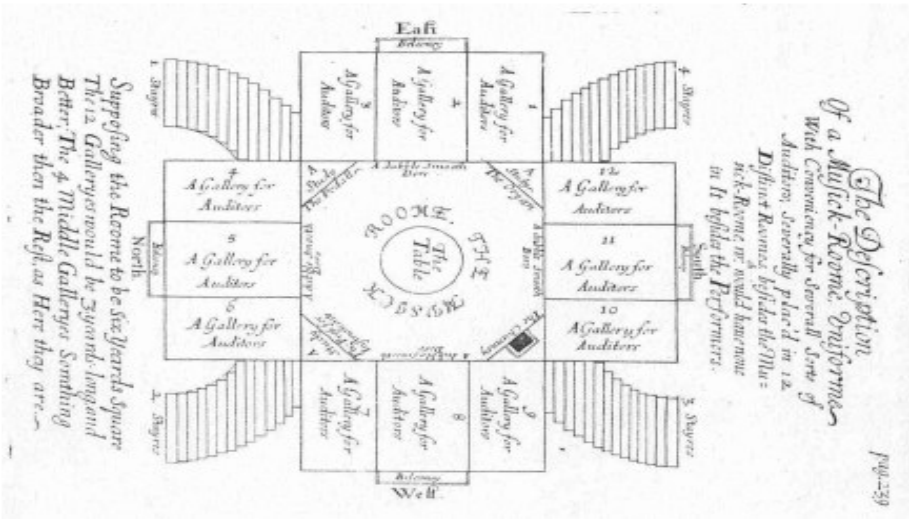

Рисунок 3.33. Th. Mace. Music's Monument, p. 239.

Щодо виконання двохорних партесних творів українського бароко в сучасній виконавській традиції співіснують дві думки щодо розміщення виконавців. Перша – просторове розміщення двох хорів на відстані один від одного, котра ґрунтується на згадці у трактаті «О пінії Божественном» про традиційний для церковної музики поділ співаків на два клироси, лики чи хори. Друга – це преференція розміщення колективу разом, як зображено співаків на фрагменті барокової ікони невідомого майстра з с. Ситихова (на Галичині) 1699 року (рис. 3.34).

Рисунок 3.34. Фрагмент ікони «Воздвиження чесного хреста» 1699 р.

Традиційно у музикознавстві, зокрема західноєвропейському, надається перевага писемним джерелам, адже картини як твори мистецтва не обов'язково відтворюють реальну ситуацію. Імовірним є творче переосмислення художником тієї чи іншої події і відповідне її зображення, а також вплив контексту появи картини, наприклад малювання з певної нагоди чи писання на замовлення. Тож на основі давніх пам'яток, виконавського складу і розміщення учасників вибирається і приміщення для виконання.

Просторове розміщення колективу відповідає також естетиці краси різноманітності, на якій наголошували барокові митці. Різноманітність, що стосувалася розвитку мелодики, гармонії, різноманітність виразових засобів, але й також різноманітність у фактурі творів, й те як ця фактура може бути представлена звуково й візуально при виконанні. Агостіно Агаццарі зауважив, що задля цікавого звучання варто уникати подібних інструментів, або ж розміщувати їх далеко один від одного, чи використовувати інструменти одного виду, але по-різному настроєні чи різних розмірів [197, с. 68]. Тож навіть стосовно інструментальних ансамблів діяла вимога просторового розміщення виконавців. А при восьмиголосому складі хорової партитури однакові голоси, тобто сопрано першого й другого хору, чи перші й другі баси, мали б розміщуватись на відстані одне від одного. Відповідно, задля «різноманітності», як естетичної ознаки доброго виконання за бароковими мірками, найкращим буде виконання восьмиголосих творів із розміщенням виконавців двома окремими групами (хорами) на одній сцені, або ж у різних нішах храму.

Експерименти з простором співзвучні і сучасній виконавській практиці. Вільне, не статичне розміщення виконавців однаково характерне і для виконавської культури XXI століття, і для музикантів XVII. Оскільки партесні твори сьогодні звучать здебільшого на сцені, а не виконують супровідну функцію на богослужінні, тож обмежувати експерименти з розміщенням може лише наша уява. Єдиним застереженням залишається, якщо «однакові» голоси мали б

розміщуватись на відстані один від одного, то це певним чином зменшує допустиму максимальну кількість учасників хору.

Висновок третього розділу

Готуючи історично інформоване виконання партесного твору, диригент повинен визначити основні етапи й завдання інтерпретаційного процесу. Певні інтерпретаційні проблеми пов'язані з стилістичними особливостями музики бароко й способом її запису зокрема. Нотація музичного твору й виконавська традиція того часу впливають на визначення особливостей строю, вокальної манери, необхідності редагування нотного тексту: чи знаків артикуляції, чи ритмічного малюнка. Відповідно до особливостей музичного твору, відображених у нотному записі, диригент обирає виразові засоби для художнього втілення композиції. Кількість продумуваних диригентом заздалегідь виконавських засобів залежить від рівня ознайомлення його колективу із бароковим виконавством та стилістикою музики цього періоду. До важливих виразових елементів, вибір яких основується на спеціальному теоретичному дослідженні давніх праць, відносимо музичний темп і співвідношення темпів, загальну динаміку, агогіку, музичну артикуляцію й дрібні деталі фразування. Під дрібними елементами фразування розуміємо артикуляційні паузи, акценти, спосіб виконання пунктирного ритму, прийом роздування звуку *messa di voce*, та ін. В підготованому колективі вони можуть бути залишені на розсуд виконавців. Відповідно до давніх джерел та внутрішніх музично-текстових особливостей твору, диригент обирає і приміщення для виконання. Узгоджує акустично виразові елементи (темп, артикуляція) й просторове розміщення виконавців, у деяких випадках і їх кількість.

Правильний темп – основа кожного вдалого виконання. Особливо складним є визначення темпу виконання партесної музики. В період бароко темп визначали за досить приблизними показниками, наприклад, серцебиттям чи пульсом людини, повільною лічбою чи тактуванням. Окрім того, існували традиції

виконаннях певних жанрів музики у відповідних темпах, чи то повільніше, чи швидше, а також орієнтація на швидкість виконання тогочасних танців. Хоча про таку практику знаходимо згадки в давніх трактатах, все ж бракує точних вказівок через усне побутування, й передавання від вчителя до учня, традиції вибору темпу творів. Натомість співвідношення темпів при зміні розміру всередині твору відобразилося у давніх працях із точнішими рекомендаціями.

У цьому розділі дисертації розглянуто кілька видів темпового співвідношення парного й непарного метрів, які можемо вважати історично правомірними при виконанні української партесної музики. Два з них пов'язані із західноєвропейською системою метричних пропорцій. Для музики XVII та XVIII століть властиві пропорції *tripla* і *sesquialtera*. У XVIII столітті сформувалася сучасна метро-ритмічна система, за якою однакові вимірні вартості різних розмірів прирівнюються. Відповідно, таке співвідношення при відтворенні партесної музики теж є можливим у певному музичному контексті. У творах М. Дилецького знаходимо поєднання метрів спільним тотожним ритмічним мотивом. Такий спосіб співвідношення темпів був створений італійськими композиторами раннього бароко й адаптованим М. Дилецьким у власній творчості. Останній спосіб співвідношення темпів при зміні метру описаний у трактаті «Препорцыя» – це співвідношення, що прирівнює основну вимірну вартість тридольного розміру із четвертною нотою парного метру. Трактат найімовірніше описує вже існуючу на той час (друга половина XVIII століття) виконавську традицію, тож припускаємо, що за таким співвідношенням можна виконувати твори написані протягом XVIII століття. Кожну зміну метру і її темпову реалізацію диригенту необхідно пов'язувати із характером словесного тексту, загальним афектом твору, наявними риторичними фігурами, їх семантичним змістом та особливостями мелодичного розвитку, із метою його якнайвиразнішого артикуляційного втілення.

Надзвичайно важливим виразовим елементом історичних виконань, що забезпечує різноманітність звучання є музична артикуляція. Термін артикуляція стосується ступеня роздільності та зв'язності музичних звуків. Різні градації

зв'язності-роздільності називаємо штрихами. Засоби музичної артикуляції виконують функцію розділення, протиставлення і акцентування. Розділення синтаксичних побудов чи музичних фраз можливе через поєднання різних штрихів, зв'язне виконання груп коротших звуків і роздільне довших тривалостей, та через застосування артикуляційних пауз. Артикуляційна пауза може утворюватися завдяки укороченню нотної тривалості та заміни її звучної частини на паузу, або ж через дикційну роздільність слів чи складів при виконанні. Функцію протиставлення образів вербального тексту, афекту й характеру епізодів музична артикуляція забезпечує поєднанням кількох її елементів: контрасту штрихів, додаванням артикуляційних пауз, динамічним протиставленням виокремлених фрагментів, застосуванням акцентів та різного фразування мелодичних ліній у голосах твору. Акцентування засобами музичної артикуляції пов'язане з ритмічним рисунком та мелодичним розвитком. Рівномірну метричну пульсацію виконавці барокової музики урізноманітнюють виділенням мелодичних вершин та дисонансових співзвуч, синкоп, довгих ритмічних тривалостей після коротших, зміщенням акцентів при геміолах. Особливим музично-артикуляційним засобом є пунктирний ритм. Виконання пунктирного ритму залежить від контексту його застосування й стилістичного відчуття диригента. У практиці історично інформованого барокового виконавства, пунктирний ритм може виконуватись із паузою замість крапки, або з філіруванням довшої тривалості пунктиру, як загострений пунктир, тобто з укороченою тривалістю після крапки, або ж як тріольний ритм. Тембральним засобом музичної артикуляції в бароковий час було *vibrato*. Легке коливання звука, що надає характерної колористики звучанню, є природною якістю голосу й допустиме протягом виконання цілого твору. Та широке *vibrato* (до інтервалу секунди) вважалося музичною прикрасою і мало бути застосованим лише в певних моментах твору для спеціального виразового ефекту.

У бароковому виконавстві динаміку прийнято розрізняти загальну, як загальну динамічну шкалу твору, основні протиставлення й кульмінацію, та мікродинаміку, тобто особливості фразування. Останню відносять до сфери

музичної артикуляції. Тому розглядаючи динаміку барокових творів, говоримо про два її види: контрастну та терасну, а також про спеціальні динамічні ефекти. Спеціальними динамічними ефектами називаємо прийом ехо та *messa di voce* – крешендування й філірування звука.

На прикладі обраних творів М. Дилецького та І. Домарацького, у цьому розділі запропоновано кілька музично-артикуляційних та динамічних рішень, пов'язаних з усіма описаними характеристиками цих виразових засобів у практиці історичного виконавства. Запропоновані моделі зумовлені вказівками різних давніх джерел та відповідністю змісту словесних побудов. Враховані афекти та характер епізодів, присутність риторичних засобів, а відповідно, й додаткового символічного й алегоричного наповнення тексту. У певних прикладах автор наводить кілька варіантів фразування чи виконання пунктирного ритму, аргументуючи запропоновані рішення з метою дотримуватися основного принципу – свободи й імпровізаційної природи барокового виконавства, але також й презентуючи різні теоретичні позиції висвітлені в працях барокових митців та музикантів-виконавців історичного напряму.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні висвітлено результати завдань, зазначених у вступі, зокрема розглянуто історію зародження й формування історично інформованого виконавства як мистецького руху й методології інтерпретації давньої музики. Перший етап історичного виконавства був зорієнтований на давній репертуар без спеціального інтерпретаційного підходу. З 1950-х років починає формуватися теоретична основа історичних виконань через вивчення й аналіз музично-теоретичних та присвячених виконавській практиці трактатів минулих епох (зокрема праць XVII–XVIII століть). Етап становлення методології й принципів історично інформованого виконання відомий під назвою руху автентичного виконавства. Наприкінці минулого століття проявляється тенденція до більш ліберального трактування вказівок давніх трактатів і відповідно утвердження компромісної назви «історично інформоване», що передбачає різні рівні автентичності виконання. В Україні рух історично інформованого виконавства зароджується лише з початку XXI століття, тобто з часу появи кафедр давньої музики й видання музичних творів барокового періоду.

Термін «історично інформоване виконавство» відображає ідейно-естетичний зміст руху інтерпретації давньої музики. Кожне історично поінформоване виконання передбачає попереднє теоретичне дослідження музичної естетики й виконавської практики певної епохи, вивчення основ тогочасної музичної теорії й аналіз риторичних особливостей давніх творів. На основі комплексного дослідження стилістики обраної епохи вибудовується інтерпретація твору, тобто підбираються виконавські виразові засоби реалізації музичного тексту.

Історичне виконавство розглянуто як метод інтерпретації давнього твору, що тотожний герменевтичному, який поєднує авторське бачення твору (відомості давніх трактатів), сенс твору закріплений у нотації (риторика, взаємозв’язок словесного й музичного текстів) й інтерпретацію виконавця, основану на його емоційному, інтелектуальному й духовному досвіді. Історичний підхід охоплює весь період роботи з твором – від ознайомлення диригента з партитурою до його

виконання на сцені й починається від аналізу контексту музичного твору. Оскільки об'єктом дисертаційного дослідження є українська партесна музика, зокрема творчість Миколи Дилецького й Івана Домарацького (представників української барокової культури), виділено два основні контексти: історичний та естетичний.

В історичному контексті розглянуто українську співочу культуру другої половини XVII – першої половини XVIII століть, зокрема функціонування партесного співу в освітніх та церковних осередках по всій території України (Правобережній і Лівобережній, що входили до Речі Посполитої й Московського царства). Висвітлено статус музики, зокрема багатоголосого співу, в освітніх програмах братських шкіл, колегіумів та Києво-Могилянській академії.

В естетичному контексті окреслено естетичні ідеали музики бароко західноєвропейських країн та виділено спільні естетосфери західноєвропейської музики й української партесної творчості. Розглянуто музичні трактати XVII–XVIII століть представників різних культур (англійські, французькі, німецькі, італійські, українські) для висвітлення поглядів тогочасних митців про критерії доброго виконання, формування музичного смаку, функцію музики, кваліфікації музикантів необхідні для відтворення музики періоду бароко. Основним завданням історичних інтерпретацій є досягнення максимального впливу на слухача, сприйняття котрого замикає герменевтичне коло інтерпретації давньої музики.

Важливим мисленням барокових митців, що перейняли й історично інформовані виконавці, є сприйняття музиканта як оратора. Інтерпретатор стає важливою ланкою творення музичної композиції, що впливає на результат виконання – сприйняття сенсу твору слухачами. Відповідно, трактування виконавця як оратора при інтерпретації музики бароко формує два завдання:

– розуміння тексту, підтексту, символіки, емоційних образів й афектів. Невід'ємним етапом такого прочитання є риторичний аналіз музичних творів.

– трактування процесу виконання як ораторської промови, тобто ототожнення мети цих видів творчої діяльності. Базовою функцією риторики є переконувати слухача, а допоміжною функцією – спосіб досягнення цього, тобто майстерність володіння словом, вміння говорити й писати добре і красиво. Ці ж вимоги стосуються виконання музичного твору періоду бароко. Мета переконати, вразити, розхвилювати слухача досягається виразовими виконавськими засобами. Основними критеріями їх відбору та втілення є відповідність до змісту твору, «послання» чи ідеї вміщених в музичному тексті, а також застосування вимоги «риторичності» щодо виразових елементів: темпу, артикуляції, дикції, дихання, динаміки.

Для виявлення основних ідей, смислового навантаження тексту, а також символічних образів партесних композицій проведено риторичний аналіз восьмиголосих Вечірньої та Реквіяльної Літургії М. Дилецького та п'яти партесних концертів І. Домарацького. Риторику музичної мови обраних творів проаналізовано відповідно до класифікації музично-риторичних фігур за їх основним поділом на зображальні, описові – *hypotyposis* й виразові – *emphasis*. Зображальні риторичні засоби – це найраніші музично-риторичні фігури, що буквально відтворюють сенс окремого слова чи фрази (*anabasis* – сходження, *catabasis* – низходження, *circulatio* – кружляння, *suspiratio* – зітхання). Фігури цієї групи часто використані композиторами до відповідних слів тексту. Проте поєднання риторичних фігур *anabasis* і *catabasis* зустрічається й для алегоричного втілення образів словесного тексту: для протиставлення високого, духовного, святого із земним, матеріальним, людським.

До групи емфатичних, тобто виразових риторичних засобів, відносяться вигуки – фігура *exclamatio*, секвенційні риторичні фігури – *climax*, *epizeuxis*, фігури-паузи, а також різні види риторичної фігури *antitheton*, тобто протиставлення, мелодичне, ритмічне, гармонічне, фактурне. Саме виразова група музично-риторичних засобів мала викликати відповідні афекти, дивувати й хвилювати слухача. Ці фігури відрізняються від зображальних не лише своєю

функцією, а й втіленням, адже можуть стосуватися як одного, так і кількох елементів музичної мови водночас.

Тому вибір елементів музичної мови, за допомогою яких утворено різні емфатичні риторичні фігури, можемо вважати визначальною особливістю риторичного письма окремих композиторів партесної музики чи партесних шкіл загалом.

Дослідження риторики музичної мови М. Дилецького та І. Домарацького дало можливість виділити гармонію та фактуру (хоровий виклад) творів як основні сфери риторичної виразовості. Спільність пріоритету цих елементів музичної мови свідчить про існування певного риторичного стилю українських партесних творів (чи віленської, чи київської партесної школи). Різниця функціонування риторики в гармонії та фактурі творів М. Дилецького та І. Домарацього, зумовлена приналежністю до різних партесних шкіл. Особливості індивідуального мистецького почерку композиторів і різний часовий проміжок в межах тривалої барокової культури проявився також у різній семантиці тотожних риторичних засобів.

Основною рисою риторичного письма М. Дилецького є зосередження на емоційності висловлення. Усі риторичні засоби використані з метою хвилювати, вражати, пробуджувати різноманітні емоції. Наприклад, зміна метру у творі, зокрема поява тридольності, часто позначає зміну емоції твору, появу нового афекту [10]. Музичну фактуру, зокрема поєднання *solo* і *tutti* М. Дилецький використовує для персоніфікації образів тексту. Натомість, І. Домарацький застосовує риторичні засоби з метою підкреслення виховних та догматичних акцентів, або ж у фразах моралізаторського змісту. Відповідно, й семантика однакових риторичних фігур у тих самих елементах музичної мови відрізняється.

Чергування парного й непарного метрів у концертах І. Домарацького не відтворює зміну емоційного розвитку тексту, а натомість, конституює форму

[10] Музичні твори періоду бароко, зокрема партесні концерти, характеризують як моноафектні, афект яких визначається загальним змістом твору. Тим не менш, у творах часто можемо спостерігати зміну й чергування різних образів й емоцій. Ці зміни визначають як відтінки чи грані даного афекту [78]. Проте, в межах одного твору можуть буди поєднані дуже різні, навіть полярні емоції: сум, страх, радість, хвала. Тому автор дисертації дотримується термінології множини, описуючи зміну афекту всередині твору.

твору, його структуру й логіку розвитку. В окремих концертах розвиток музичної тканини відображає будову ораторської промови, де виразно виділяємо вступ, основну частину й завершення. Також виразова риторична фігура *exclamatio*, що за своєю природою має яскравий емоційний характер, в одному з творів І. Домарацького виступає не виразовим, а формотворчим елементом, що об'єднує різні епізоди концерту. Персоніфікація образів словесного тексту у творах І. Домарацького виражена за допомогою гармонії, зокрема ладового й тонального протиставлення.

Обидва композитори засобами фактури і гармонії однаково втілюють дві естетичні категорії барокової музики: час (і його різновид – вічність) і кількість. Музичним засобом вираження кількості є імітація, внутрішньохорова чи міжхорова, а часу – гармонічний розвиток, зокрема рух паралельними тризвуками.

Відповідно до попередньо проведеного дослідження, автором запропоновано алгоритм історично інформованої інтерпретації партесного твору, з урахуванням давніх теоретичних праць, публікацій адептів історичного виконавства й проведеного риторичного аналізу. Окремим інтерпретаційним завданням є вибір темпу виконання. Визначення темпу музичного твору в бароковий період основувалось на відносних показниках: серцебитті та пульсі людини, тактуванні чи лічбі вголос. Допоміжними факторами, що конкретизують швидкість виконання, є афект та загальний настрій твору, характер окремих епізодів, присутність риторичних фігур, мелодичного розвитку дрібними тривалостями, ритміки барокових танців, а також традиція сталих темпів для різних жанрів музики. У партесних творах афект і мелодичний розвиток є визначальними критеріями вибору темпу. Важливою рисою барокової виконавської практики було відображення зміни метру в темпових співвідношеннях цих фрагментів твору. Все ще побутували пропорційні поєднання темпів, на котрі вказували позначення розміру (3/1 – пропорція *tripla*, 3/2 – *sesquialtera*, фрагменти у розмірі 3/4 могли теж виконувати за пропорцією *tripla*, або ж прирівнюючи четвертні парного й непарного метрів). До партесної музики написаної у XVIII столітті,

зокрема творів І. Домарацького правомірно застосовувати темпове поєднання, описане в трактаті «Препорцыя», тобто коли кожна основна вимірна вартість тридольного метру (ціла, половинна, четвертна чи восьма) прирівнюються четвертній ноті парного метру. Особливістю темпових співвідношень музики М. Дилецького є використання принципу поєднання метрів тотожним ритмічним мотивом. Характер слів, музичний афект та наявність риторичних фігур служать допоміжними факторами відбору темпових співвідношень в обраних композиціях.

Одним із найяскравіших засобів художньої виразовості в історичному виконавстві є музична артикуляція. На рівномірне метричне акцентування у барокових творах впливали словесні наголоси, ритмічний малюнок, напрям руху мелодії й найвищі звуки, наявність пунктирного, синкопованого й геміольного ритму, а також гармонія, зокрема дисонансові співзвуччя. Задля виразного відтворення тексту партесних композицій найкраще поєднувати кілька артикуляційних засобів в одній музично-словесній фразі. Необхідно враховувати функції музичної артикуляції: розділення, протиставлення й акцентування. Барокові митці неодноразово згадували про необхідність компонування в межах можливостей людського дихання. Важливим виразовим елементом історичних інтерпретацій є артикуляційні паузи, що можуть бути застосовані як невеликі цезури в часі восьмих та четвертних пауз, як синтаксичне розділення фраз та окремих слів, або ж як засіб виокремлення музично-риторичної фігури, чи непряме акцентування кульмінаційних звуків через попередню артикуляційну паузу. Особливістю виконавської практики доби бароко була невідповідність музичного запису й відтворення пунктирного ритму. В історично інформованому виконавстві сформувались два способи виконання довшої тривалості пунктиру (із паузою або філіруванням звука) та різноманітне трактування короткої ноти. Спосіб виконання пунктирного ритму необхідно узгоджувати із характером епізоду, музичним афектом й словесною семантикою. Багатство засобів музичної артикуляції в історичному виконавстві творить простір для оригінальних інтерпретацій твору різними виконавцями.

Динаміка партесного твору відтінює емоційні образи словесного тексту. Традиційними для барокового виконавства є контрастна й терасна динаміка звучання. В сучасних історичних інтерпретаціях замість схематичної зміни динамічних відтінків у терасній динаміці використовують поступові крешендо та димінуендо. Яскравим виразовим засобом барокової виконавської практики був принцип роздування звуку (*messa di voce*), спеціальний динамічний ефект, за допомогою якого при виконанні можемо посилювати контраст мелодико-ритмічного розвитку в різних голосах хору. Проте, є згадки в давніх трактатах про цей засіб як відображення естетики звукоутворення й звуковедення барокового часу, які рекомендують виконувати так кожен, навіть найкоротший музичний звук. Відповідно до семантики словесних текстів композицій М. Дилецького й І. Домарацького, автором запропоновано приклади динамічного втілення музичних фраз та періодів.

Звернення до естетики виконавства доби бароко передбачає також усвідомлення впливу музичної акустики й приміщення на звучання музичного твору. Відповідно, вибір концертного приміщення, розташування виконавців стають невід'ємними елементами історично інформованої інтерпретації. Сучасне виконання партесної музики згідно принципів історичного виконавства передбачає камерний склад учасників хору, їх просторове розміщення, теоретичну й вокально-технічну підготовку, відповідну до естетичних канонів звучання музики барокового часу.

Список використаної літератури

1. Антоненко Е. Теноровые и басове партии в музыке для венецианских приютов XVIII века: исторические свидетельства и современная исполнительская практика. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2013. Вып. 2. С. 138-157.
2. Антонова В. Отечественное музыкальное образование партесной ориентации в конце XVII – первой чверти XVIII столетия. *Музыкальное искусство и образование*. Москва, 2015. № 2(10). С. 131-145.
3. Антонович М. *Musica Sacra: Збірник статтей з історії української церковної музики.* Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
4. Арнонкур Н. *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Москва: Классика-XXI, 2005. 280 с.
5. Бажаньскій П. Исторія руского церковного пѣнія. Львовь: изь типографії Ставропигійского Института, 1890. 86 с.
6. Бах К. Ф. *Опыт истинного искусства клавирной игры, 1753.* / Перев. Е. Юшкевич. Санкт-Петербург: «Early Music», 2005. 169 с.
7. Безпалько В., Кузьмінський І. Нововиявлений Переяславський список «Музичної граматики» Миколая Дилецького 1734 року: опис та аналіз. *Волинська книга: історія, дослідження, колекціонування. Науковий збірник.* Острог, 2020. Вип. 4. С. 34-56.
8. Бейшлаг А. *Орнаментика в музыке*. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
9. Бермес І. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок.* Дрогобич, 2011. № 9(80). С. 82-87.
10. Біленко Т. Слово і символ: аспекти взаємопов'язань. *Категорія символу та проблеми художньої комунікації: зб. наук. праць*. Дрогобич: Коло, 2004. С. 81-91.

11. Блуме Ф. Бароко. *Епохи історії музики в окремих викладах*. Одеса: Будівельник, 2004. С. 6-61.
12. Бондаревська І. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століття. Київ: Папаран, 2005. 308 с.
13. Бочаров Ю. Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2015. Вып. 4(23). С. 203-215.
14. Браудо И. *Артикуляция (О произношении мелодии*). Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 139 с.
15. Булычева А. Сверхмноголосие в музыке руського барокко: два хоровых концерта на 48 голосов. *Opera Musicologica*. Санкт-Петербург, 2018. Вип. 1(35). С. 7-33.
16. Булычева А. Проблема авторства в духовной музыке позднего барокко (Франция-Россия). *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2018. Вип. 2(36). С. 82-93.
17. Ваш Ю. Специфика единства музыки и танца эпохи барокко. *Науковий вісник НМАУ.* Вип. 88: Старовинна музика – Сучасний погляд. Київ, 2009. С. 131-145.
18. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. 387 с.
19. Герасимова И. Профессиональная церковно-певческая середа Вильны XVII века и творчество композитора Николая Дилецкого. *Вестник РАМ имени Гнесиных.* С.Пб., 2008. № 2. С. 31-42.
20. Герасимова-Персидська Н. *Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст*. Київ: Музична Україна, 1978. 184 с.
21. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. *Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник*. Київ: Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 58-100.
22. Герасимова-Персидская Н. *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Москва: Музыка, 1983. 288 с.

23. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко: матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.).* Київ, 1993. С. 244-250.
24. Герасимова-Персидська Н. «Граматика» Миколи Дилецького як джерело атрибуції його невідомих творів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ: Друкарня інституту математики НАН України, 2000. Вип. 7. С. 34-45.
25. Герасимова-Персидська Н. Слово і музика в XVII столітті. *Українське літературне бароко*. Київ, 1987. С. 272-287.
26. Гнатишин О. Два підходи в дослідженні історії української церковної музики як етап у розвитку національної медієвістики. *Культура України.* Харків, 2012. Вип. 38. С. 246-257.
27. Граб У. Партесна доба у наукових пошуках мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2014. Вип. 14. С. 170-179.
28. Грушевський М. *Духовна Україна: зібрання творів*. Київ: Либідь, 1994. 560 с.
29. Дем'яненко Б. Голосоведення у партесному восьмиголоссі як статистично стійка властивість індивідуального композиторського стилю. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Київ, 2015. Вип. 41. С. 196-221.
30. Дем'яненко Б. *Трактат «Препорцыя» з київського рукопису XVIII століття* // ред. Ю. Ясіновський. (Укр. католиц. ун-т, Ін-т церковної музики. Серія: Історія української музики, вип. 24: Джерела) Львів: Т. Тетюк, 2018. 44 с.
31. Демьяненко Б. Фактура в восьмиголосных партесних концертах второй половины XVII – первой половины XVIII века (к вопросу типологии). *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*. Joensuu, 2018. Vol. 3. pp. 1-21.
32. Дилецький М. *Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р*. Підгот. О. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна, 1970. 109 с.

33. Дилецкий М. *Граматика мусикийская*. Ред. С. Смоленський, СПб, 1910.
34. Дічек Н. Феофан Прокопович і слов'янське освітнє бароко. *Історико-педагогічний альманах*. Умань, 2007. № 2. С. 48-55.
35. Довгалевський М. *Сад поетичний. Пам'ятки естетичної думки*. Пер. В. П. Маслюка. Київ: Мистецтво, 1973. 438 с.
36. Ємець Н. Світоглядно-філософські засади української естетичної думки доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 2. С. 8-11.
37. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. Вип. 44. С. 20-30.
38. Захарова О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 1983. 77 с.
39. Зосім О. Біблійні тексти як джерело східнослов'янської духовної пісенності. *Культура і сучасність: альманах.* Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2. С. 58-63.
40. Ігнатенко Є. *«Високий стиль» хорового концерту кінця XVII–XVIII століття: до проблеми музично-поетичної цілісності*: автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 19 с.
41. Ігнатенко Є. Українська старовинна музика на польському фестивалі та конгресі Musica Antiqua Europae Orientalis. *Київське музикознавство.* Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2016. Вип. 53. С. 3-14.
42. Ісаєвич Я. *Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1966.
43. Ісіченко І. *Історія української літератури: епоха бароко XVII–XVIII ст*. Львів – Київ – Харків: Святогорець, 2011. 568 с.
44. Кароль М. Особливості сміхової культури «низового» бароко (на прикладі інтермедій до шкільних драм з музикою). *Київське музикознавство.* Київ:

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2013. Вип. 46. С. 101-105.

45. Кашкадамова Н. Історично інформоване виконавство. *Українська музика.* Львів, 2014. Число 2(12). С. 56-66.

46. Кванц И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Введение. Перевод и комментарий Е. Дрязжиной. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2011. Вып. 3. С. 104-135.

47. Кванц И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава V. О нотах, их длительностях, такте, паузах и других музыкальных обозначениях. Перевод и комментарий Е. Дрязжиной. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2012. Вып. 1. С. 118-127.

48. Кванц И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава XI. Общие замечания о хорошей манере исполнения для певцов и инструменталистов. Перевод и комментарий Е. Дрязжиной. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2013. Вып. 1. С. 154-161.

49. Ключинська Н. Інтерпретація поняття «риторичність» на ґрунті української партесної музики бароко. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2018. Випуск 19. С. 80-87.

50. Ключинська Н. Риторика музичної мови Івана Домарацького в концерті «Иже язиком ловец». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Гельветика, 2019. Вип. 24. Том 1. С. 38-42.

51. Ключинська Н. Риторична фігура ANTITHETON в партесному концерті Івана Домарацького «Благословлю Господа». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2019. Випуск 20. С. 57-66.

52. Ключинська Н. Історично інформоване виконавство в контексті сучасної інтерпретаційної культури. *Хорове мистецтво в контексті розвитку*

української культури XIX–XXI століть: монографія. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 157-166.

53. Ключинська Н. Метро-ритмічні пропорції в партесних творах. *Fine Arts and Culture Studies*. Луцьк, 2022. Вип. 3. С. 39-46.

54. Ключинська Н. Сучасна практика історично-інформованого виконавства та українська хорова музика бароко. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики.* Матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Харків 25 жовтня 2018 р.). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. С. 43-46.

55. Ключинська Н. Інтеграція словесної та музичної риторики – один з теоретичних аспектів дослідження партесної творчості Миколи Дилецького. *Молоді музикознавці:* тези доповідей XIX міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 9-11 січня 2019 р.). Київ, 2019. С. 94-96.

56. Ключинська Н. Герменевтичні кола у сучасному історично інформованому виконавстві. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі:* матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 8-9 лютого 2019 р.). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2019. С. 48-52.

57. Ключинська Н. Партитури партесних творів: про що мовчить нотація. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень.* Матеріали II науково-практичної конференції (м. Дніпро, 28-29 лютого 2020 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2020. Ч. 1. С. 9-13.

58. Ключинська Н. Музика й музиканти у трактатах XVII–XVIII століть. *Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та Польщі:* збірник тез Міжнародної науково-практичної студентської конференції (Львів, 20 травня 2022 р.) Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2022. С. 87-90.

59. Козицький П. *Спів і музика в київській академії за 300 років її існування.* Київ: Музична Україна, 1971. 147 с.

60. Корній Л. *Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.)* Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. 315 с.
61. Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
62. Куземська Г. *Якою мовою молилася давня Україна. Правила української транслітерації церковнослов'янських текстів*. Київ: Софія, 2012. 112 с.
63. Кузьмінський І. *Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 16 с.
64. Кузьмінський І. *Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся*. Дис. …кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 175 с.
65. Кузьмінський І. Доба становлення партесного багатоголосся. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ: ДАККК і М, 2013. Вип. 23. С. 10-21.
66. Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острозької ординарії у ранньомодерний час. *Київське музикознавство.* Вип. 55. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2017. С. 10-22.
67. Кузьмінський І. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 99-107.
68. Кузьмінський І. Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії. *Київська академія*. Київ, 2018. Вип. 015. С. 11-60.
69. Кузьмінський І. Музичні капели – від Вільна до Умані. *Патріярхат*. Львів, 2020. Ч. 6. С. 28-32.
70. Лазаревич Є. *Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття*. Дис. …кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2018. 176 с.

71. Левченко Н. Біблійна герменевтика в літературних текстах європейського Ренесансу та українського Бароко. *Ренесансні студії.* Запоріжжя, 2018. Вип. 29-30. С. 31-49.
72. Левченко А. Національно-стильові особливості партесного співу в україні. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні*. Миколаїв, 2015. С. 116-119.
73. Лісецький С. Видатні представники українського музичного бароко (творчі досягнення С. Пекалицького і М. Дилецького). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ. 2015. Вип. 1. С. 112-117.
74. Мальцева А. К вопросу о перечнях фігур в музикально-теоретических трудах эпохи барокко. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2018. Вып. 4(35). С. 133-145.
75. Марченко М. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів (XVII – перша половина XVIII ст.). *Київське музикознавство.* Вип. 53. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2016. С. 98-107.
76. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство.* Вип. 55. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2017. С. 224-231.
77. Марченко М. Осмислення звукового образу партесного твору через зв'язок музичного та риторичного мистецтв у XVII столітті. *Київське музикознавство.* Вип. 58. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2019. С. 149-161.
78. Марченко М. *Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі XX–XXI століть*. Дис. …кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 245 с.
79. Марьясина Н. Певческий ряд Литургии Преждеосвященных Даров в партесних рукописях XVIII в. *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства.* Москва, 2016. Вып. 3(23). С. 86-99.

80. Медведик Ю. *Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 618 с.
81. Мильтенштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» в кн. Ф. Куперен *Искусство игры на клавесине*. Москва: Музыка, 1973. С. 76-118.
82. Могар А. Ответ лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии. Перевод Р. Насонова. *Научный вестник Московской консерватории*. Москва, 2018. Вып. 2(33). С. 19-37.
83. *Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков* [Сборник переводов] / Сост. В. Шестакова. Москва: Музыка, 1971. 688 с.
84. Олейнікова Т. Використання західноєвропейських підходів до аналізу музично-риторичних фігур у семіотичному дослідженні української музики бароко. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk.2017_25_6
85. Падалка Г. *Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін).* Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
86. *Партесні концерти XVII–XVIII століть з Київської колекції* / упор., розшиф., зведення в партитуру, наук. ред., вступ. ст., комент. Н. О. Герасимової-Персидської; спецред., підгот. до друку Є. В. Ігнатенко. Київ: Музична Україна, 2006. 340 с.
87. Підгорбунський М. Соціально-історичні чинники появи партесного співу в українській православній церкві. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»* Київ, 2016. Вип. 34. С. 119-125.
88. Підгорбунський М. *Запровадження багатоголосої музики в українській духовній культурі в контексті реформаційних впливів.* Дис. …доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 446 с.
89. Плотникова Н. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия. *Музыкальная академія*. Москва, 2013. № 2. С. 77-82.
90. Плотникова Н. Нотация руського партесного многоголосия. *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. Москва, 2013. Вып. 1(10). С. 83-109.

91. Поплавська Н. *Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.: сучасна рецепція та ре інтерпретація.* Дис. …доктора філологічних наук: 10.01.01 «Українська література». Київ, 2008.
92. Прокопович Ф. *Філософські твори в трьох томах*. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 1. 512 с.
93. Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.* / Пер. И. Вдовиной. Москва: «Канон-Проес-Ц», «Кучково поле», 2002. 624 с.
94. Савчук І. Микола Дилецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 42. С. 6-34.
95. Сапожнік О. Бароковість у літургійній музиці України XVII–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 50-56.
96. Семенюк Л. Природа народної сміхової культури і явище низового бароко в Україні. *Синопсис, текст, контекст, медіа*. Київ, 2019. Вип. 25(1). С. 23-30.
97. Симчич М. Могилянці в західних університетах. *Релігійно-філософська думка в Києво-Могилянській академії: Європейський контекст*. Київ, 2002. Вип. 011. С. 270-285.
98. Сиротинська Н. *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії.* Монографія. Львів: видавець Тетюк Т. В., 2014. 334 с.
99. Сиротинська Н. Риторичні прийоми у структурі візантійської гимнографії та української сакральної монодії. *Музикознавчий універсам: збірник статей.* Львів, 2017. Вип. 40. С. 17-27.
100. Сиротинська Н. «Граматика музикальна» Миколи Дилецького в контексті просвітницьких тенденцій XVII століття. *Український музикознавчий дискурс.* 2020. Вип. 1. С. 39-45.
101. Соболь В. *Українське бароко. Тексти і контексти*. Варшава: WUW. 2015. 378 с.
102. Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд /*

Ars Medievalis – Ars Contemporaris / Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 324-330.

103. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок.* Дрогобич: Коло, 2011. №11. С. 100-104.

104. Степовик Д. *Історія Києво-Печерської лаври*. Київ: Видавничий відділ Української православної церкви Київського патріархату, 2001. 555 с.

105. Степовик Д. *Історія української ікони X–XX століть*. Київ: Либідь. 2004. 440 с.

106. Стріхар О. «Граматика музикальна» Миколи Дилецького та досягнення музично-теоретичної думки кінця XVII – першої половини XVIII століть. *Мистецтвознавчі запистки: збірник наукових праць*. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 20. С. 79-87.

107. Тимошенко Л. *Руська релігійна культура Вільна. Осередки. Література та книжність (XVI – перша третина XVII ст.).* Дис. …доктора історичних наук: 07.00.02 «Всесвітня історія». Київ, 2020. 412 с.

108. Топоровський М. Формування свідомого інтонування через практику настроювання клавішних інструментів в історичних системах темперацій і педагогічний досвід Польщі. *Українська музика*. Львів, 2014. Число 2 (12). С. 67-79.

109. Трегубенко Т. *Українські церковні музичні осередки кінця XVI–XVIII ст.: особливості формування та діяльності*. Дис. …кандидата істор. наук: 07.00.01 «Історія України». Київ, 2019. 292 с.

110. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії. *Есеї про українське бароко.*Київ: Факт – Новий час, 2006. С. 20-79.

111. Ушкалов Л. *Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду*. Харків: Акта, 2001. 221 с.

112. Ушкалов Л. *Світ українського бароко. Філологічні етюди*. Харків: Око, 1994. 112 с.

113. Ферендович М. Діалог поколінь: з історії виконання Високої меси Йоганна Себастьяна Баха у Львові. *Українська музика: науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів, 2019. Ч. 2 (32). С. 11–20.

114. Филиппова О. Историческое исполнительство: мифы и реальность. *Муз. Академия.* Москва, 2002. № 2. С. 148-152.

115. Фоменко Н. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва бароко. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. № 2-3 (47-48). С. 151-167.

116. Форкель И. *О жизни, искусстве и произведениях Й. С. Баха.* / Перев. В. Ерохина. Москва: Музыка, 1987. 54 с.

117. Халепський П. Україна – земля козаків: Подорожній щоденник. Упор. М. Рябий. Київ: Ярославів вал, 2009. 293 с.

118. Харнонкурт Н. *Музика як мова звуків*. Суми: Собор. 2002. 184 с.

119. Хижняк З. *Києво-Могилянська академія в XVII–XVIII ст.* Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 223 с.

120. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в XVII столітті та праці М. Дилецького. *Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник.* Київ: Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 32-40.

121. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики*. Київ – Львів – Полтава: НТШ у Львові, 2002. 488 с.

122. Чижевський Д. *Історія української літератури*. Тернопіль. 1994. 240 с.

123. Чижевський Д. *Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури.* Київ: Обереги, 2003. 576 с.

124. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: До 90-річчя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24: Старовинна музика, Кн. 1. С. 145-149.

125. Шадріна-Личак О. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Вип. 88: Старовинна музика – Сучасний погляд. Київ, 2009. С. 107-116.

126. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Ч. 1.: Розвиток української культури від найдавніших часів до середини XIX століття. Київ: Музична Україна, 1972. 198 с.

127. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI – XVIII сторіччях. *Українське музикознавство: науково-методичний міжвідомчий щорічник. Вип. 6.: Українська музична культура XVI – XVIII ст. Матеріали симпозіуму (5-9 квітня 1969 року, Київ).* Київ: Музична Україна, 1971. С. 5-14.

128. Шуміліна О. *Стильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII ст.: за матеріалами рукописних колекцій*: монографія. Донецьк. 2012. 299 с.

129. Шуміліна О. Партесна творчість Івана Домарацького. *КАЛОФѲНІЯ: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2012. ч. 6 С. 99-118.

130. Шуміліна О. Партесні концерти Германа Левицького та інших. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2008*. Київ, 2008. С. 147-151.

131. Шуміліна О. Новознайдені твори М. Дилецького у Львові. *Українська музика.* Львів, 2014. Число 1 (11). С. 131-137.

132. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. Львів, 2014. Число 2 (12). С. 32-45.

133. Шуміліна О. Віртуозна концертна мініатюра в творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. 2018. 2(28). С. 12-20.

134. Щукін Є. О., Патлайчук О. В., Чугуєва І. Є. *Основні напрямки сучасної філософії: феноменологія, психоаналіз, герменевтика, структуралізм*: навчальний посібник. Миколаїв, 2009. 116 с.

135. Ясіновський Ю. Граматика музикальна Миколи Дилецького: у 50-ту річницю появи друком українського списку. *Українська музика.* Львів, 2020. Число 1. С. 6-9.

136. Anderson R. J. *The Arts of Persuasion: Musical Rhetoric in the Keyboard Genres of Dietrich Buxtehude*. Thesis. 2012. URL: http://hdl.handle.net/10150/242454

137. Atcherson W. Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory. *Journal of Music Theory.* Durham, NC, 1973. Vol. 17. pp. 204-232.

138. Avison Ch. *An Essay on Musical Expression*. London, 1752.

139. Backman S. R. *Primary Rhetoric and the Structure of Passacaglia.* Thesis. 2020. URL: https://bit.ly/3BNktl4

140. Bayly A. A *Practical Treatise on Singing and Playing with Just Expression and Real Elegance.* London, 1771.

141. Bremner R. *The Rudiments of Music; or A Short and Easy Treatise on that Subject*. London, 1763.

142. Bukofzer M. *Muzyka w Epoce Baroku*. URL: http://pl.scribd.com/doc/53234279/

143. Butt J. *Music education and the Art of Performance in German Baroque*. Berkeley: Cambridge University Press, 1994.

144. Campion Th. *The Art of Setting or Composing of Musick in Parts.* London, 1655.

145. Couch L. W. *Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude*. URL: http://hehl-rhoen.de/pdf/Musik/RhetoricArticle.PDF

146. Dylecki N. *Vesperae. Liturgia. Concerti Quatuor Vocum*. Ed. I. Gierasimova. Fontes Musica in Polonia C/IX. Warszawa: Sub Lupa, 2018.

147. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London: Thetford Press. 1982. 206 p.

148. Dorrinhton Th. *A Discourse on Singing in the Worship of God*. London, 1704.

149. Elliot M. *So You Want To Sing Early Music. A Guide for Performers.* Lanham·Boulder·New York·London: Rowman&Littlefield, 2019.

150. Fabian D. *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin.* Cambridge: Open Book Publishers, 2015. 339 p.

151. Folkers C. Playing In Tune on a Baroque Flute. *TRAVERSO: Historical Flute Newsletter*. Oshkosh, WI, 1998. Vol. 10. No. 1. pp. 1-3.

152. Geminiani F. *Rules for Playing in a True Taste.* London, 1748.

153. Geminiani F. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749.

154. Geminiani F. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751.

155. Gerasimova I. Wpływ wczesnobarokowego koncerty kościelnego na styl muzyczny Mykoły *Dyleckiego. Universalia et Particularia. Ars et Praxis Societatis Jezu in Polonia.* Fontes Musika in Polonia B/III. Warszawa: Sub Lupa, 2018. pp. 199-222.

156. Golomb U. Keys to the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine.* Pamplona, 2008.No. 51. pp. 56-67.

157. Golomb U. Choral Bach. *Early Music*. Oxford, 2010. Vol. 38. Is. 3. pp. 473-476.

158. Haynes B. *The End of Early Music: A Perid Performer's History of Music for the Twenty-First Century.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

159. Hilse W. The Treatises of Christof Bernhard. In *The Music Forum.* Ed. W. S. Mitchell and F. Salzer. New York, London: Columbia University Press, 1973. pp. 1-27.

160. Holder W. A *Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*. London: W. Pearson, 1731.

161. Jasiński T. *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Sclodowskiej, 2006. 367 s.

162. Kazem-Bek J. Marcin Mielczewski w "Gramatyce muxycznej" Mikołaja Dyleckiego. *Marcin Mielczewski. Studia*. Red. Zygmunt M. Szwejkowski, Krakow: Musica Iagellonica, 1999. pp. 177-186.

163. Kerman J. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.

164. Kerman J. *The Art of Fugue. Bach Fugues for Keyboard 1715-1750*. Oakland, California: University of California Press, 2005. 165 p.

165. Kerman J. *Opera as drama.* New York: Vintage books, 1956. 269 p.

166. Kerman J., Dreyfus L., Kosman J. The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns. *The Journal of Musicology*. Oakland, CA, 1992. Vol. 10, No. 1. pp. 113-130.

167. Kivy P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. 299 p.

168. Kirnberger J. Ph. *Die Kunst des reinen satzes in der Musik*. Transl. by W. Winzenburger, 1971. URL: http://www.jstor.org/stable/41640631

169. Kliuchynska N. Humour in the Musical-Didactic Works of the Baroque Period. *Scientific Journal of Polonia University*. Częstochowa, 2022. Vol. 52(3). p. 60-65.

170. Korpanty K. Jan Sebastian Bach i retoryka. Analiza muzyczno-retoryczna kantaty *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem.* URL: https://bit.ly/3eNfPKF

171. Krims A. Music Theory, Historically-Informed Performance, and the Significance of Cities. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/Sonderausgabe, 2010. Special Issue. pp. 241-259.

172. Kuijken B. *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 2013.

173. Kuzminsky I. Joint and divergent elements in the Vilnius treatises of the second half of the 17th century: musical grammar by Mykola Dyletsky and Ars et praxis musica by Sigismundus Lauxmin. *Lietuvos muzikologija.* Vilnius, 2012. No. 13. pp. 103-117.

174. Lubarsky E. *Reviving early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance*. New York: University of Rochester, 2017. 302 p.

175. Mace Th. *Musick's Monument or, a Remembrancer of the Best Practical Music*. London: T. Ratcliffe and N. Thompson, 1676.

176. Maize J. L. *Musical Rhetoric: an Agency of Expression in Heinrich Schütz's Matthäus-Passion.* Thesis. Kansas City, 2011. URL: http://hdl.handle.net/1808/19433

177. Marchand L.-J. *A Treatise on Simple Counterpoint or Singing on the Book (1739).* Bilingual edition. Translated by T. Braithwaite. Hague, 2022. 49 p.

178. Morley Th. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music.* London, 1597.

179. Murphy M. T. *Performance Practice of Johann Sebastian Bach's Passio Secundum Johannem a Study of 25 Years of Recorded History (1982-2007) as Influenced by Events Surrounding the Historically Informed Performance Movement.* Thesis. 2008. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2176

180. Niedt Fr. *The Musical Guide. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717).* Translated by P. L. Poulin and I. C. Taylor. Oxford: Clarendon Press. 1989. 55 p.

181. Nivers G. G. *L'Art d'Accompagner sur la Basse Continue Pour l'Orgue et le Clavecin*. Transl. By R. T. Kelley. Paris, 1689.

182. Lawson C. The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance by Barthold Kuijken. *Performance Practice Review.* Claremont, 2013. Vol. 18. No. 1. pp. 1-3.

183. Paradiso Laurin A. *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Thesis. 2012. URL: https://bit.ly/3PmjfAJ

184. Playford J. *A Brief Introduction to the Skill of Music*. London: W. Godbid. 1674.

185. Ravasio M. Historically Unonformed Views of Historically Informed Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Oxford, 2019. 77:2. pp. 193-205.

186. Rasch R. How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care) by Ross Duffin. *Performance Practice Review.* Claremont, 2008. Vol. 13. No. 1. pp. 1-3.

187. Salmon Th. *An Essay to the Advancement of Music*. London, 1672.

188. Schneider M. T. Dene Barnett's Eighteenth Century, or What is Historically Informed Performance? *Performing Premodernity Online.* Stockholm, 2015. Vol. 2. pp. 1-8.

189. Shubart Ch. On the Human Voice. *New England Review.* Middlebury, 1990. Vol. 25. No. 1/2. pp. 166-171.

190. Silverman M. Musical Interpretation: Philosophical and Practical Issues. *International Journal of Music Education*. Malvern, Vic, 2007. Vol. 25(2). pp. 101-117.

191. Simpson Ch. *A Compendium or Introduction to Practical Music*. London: W. Pearson. 1732.

192. Simpson Ch. *The Division-Viol, or The Art of Playing Ex tempore upon a Ground*. London, 1665.

193. Siuta B., Dovhalyuk I., Markova O., Zinkiv I., Hrab U. Non-Musical Markers of thr Structure snd Content of Musical Works at the end of the 20th Century. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research (The Czech Republic).* 2021. Vol. 11, Issue 01 (11/01). pp. 37-41.

194. Spadi G. B. *Libro de passagi con altri cadenze & madrigal diminuiti*. Venedig, 1624.

195. Stanović I. *(Re)constructing Early Recordings: a Guide for Historically Informed Performance*. URL: https://pure.hud.ac.uk/en/publications/reconstructing-early-recordings-a-guide-for-historically-informed-2

196. Stedman K. D. *Musical Rhetoric and Sonic Composing.* Thesis. URL: http://scholarcommons.usf.edu/etd

197. Strunk O. *The Baroque Era.* New York: W. W. Norton & Company, 1965. 218 p.

198. Sukljan N. Praetorius Versus Zarlino. The Question of Modes. *De musica disserenda.* Ljubljana, 2019. XV/1-2.pp. 105-124.

199. Taruskin R. *Text and Act: Essays on Music and Performance.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

200. Turner W. Sound Anatomiz'd in a Philosophical Essay on Musick. London, 1734.

201. Toumpoulidis Th. D. *Aspects of Musical Rhetoric in Baroque Organ Music.* Thesis. 2005. URL: http://etheses.whiterose.ac.uk/3032/

202. Varwig B. *Heartfelt Musicking: The Physiology of a Bach Cantata*. 2018. URL: https://online.ucpress.edu/representations/article-abstract/143/1/36/67160

203. Varwig B. Musical Expression: Lessons from the Eighteenth Century? *Eighteenth Century Music.* Cambridge, 2020. 17(1). pp. 53-72.

204. Veilhan J.-C. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th – 18th centuries)*. Paris: Alphonse Leduc, 1983. 100 p.

205. Veroli, C. di. *Unequal Temperaments and their Role in the Performance of Early Music.* Bray, Ireland, 2008. 456 p.

206. Walter Th. *The Grounds and Rules of Music or an Introduction to the Art of Singing by Note*. Boston: F. Franklin. 1721.

207. Walter Th. *Sermon on Regular Singing.* Boston: F. Franklin, 1722.

208. Wilson B., Buelow G. J., Hoyt A. P. Rhetoric and Music. URL: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166

209. Wilson Th. *The Arte of Rhetorique*. Translated by J. Boss. Omaha, 1998. 199 p.

210. Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii AMFC "Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej"*. Białystok, 2003. No. 2. pp. 22-51.

211. Zhukova O. Historically Informed Performance in Today's Ukrainian Culture. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. Kyiv, 2019. Vol. 6. P. 203-207.

Додаток А. Словник музично-риторичних фігур

Abruptio **–** перервана музична фраза, часто на дисонансовій гармонії.

Anabasis – мелодичний рух вгору при відповідному тексті (воскресіння, радість…)

Antitheton – протиставлення елементів музичної мови, що відображає семантичний контраст у словесному тексті.

Aposiopesis **–** генеральна пауза (може бути позначена ферматою), часто використовують для зображення смерті, кінця, тиші.

Aspiration **–** шумний видих повітря, що творить акустичний ефект паузи.

Catabasis **–** низхідний мелодичний рух, що виражає певні слова (наприклад: сходити, плакати, терпіти).

Climax **–** багаторазове повторення мелодичного звороту із поступеневим його підвищенням чи пониженням.

Commoratio **–** кількаразове повторення для створення емоційного акценту.

Ellipsis **–** пропущений консонанс-розв'язання попередньої дисонансової гармонії.

Emphasis **–** музично-риторична фігура застосована для підсилення вираження слова, настрою чи образу (може набувати різного вигляду: мелодична, ритмічна, фактурна).

Epizeuxis **–** повторення мелодичного звороту в тому ж голосі з іншого ступеня (часто з тим самим текстом).

Exclamatio **–** відображення в музиці вигуків та звертань мелодичним стрибком, ритмічною структурою чи фактурною зміною.

Fuga **–** музична імітація різних видів, ***fuga totalis*** **–** точна імітація на тому ж звуці.

Hypotyposis **–** змальовування слів, відображення їх змісту звуконаслідуванням або візуально.

Imaginatio crucis **–** мелодичний зворот з чотирьох звуків, візуальний образ яких творить символ хреста.

Imitatio tubarum **–** наслідування фанфарної мелодики у вокальній музиці, тобто рух по звуках тризвука.

Mutatio per genus **–** зміна мелодичного розвитку з діатонічного на хроматичний і навпаки.

Mutatio per melopoetiam **–** зміна характеру мелодичної лінії (плавна, стрибкоподібна).

Mutatio per modum aut tonum **–** ладове й тональне протиставлення.

Mutatio per motus **–** зміна ритмічного малюнку, зіставлення руху довгими й короткими тривалостями.

Mutatio per systema **–** регістрове протиставлення відповідне зіставленню словесних образів.

Noema **–** гомофонний фрагмент з силабічним ритмічним розвитком в усіх голосах посеред поліфонічної фактури.

Onomatopoeia **–** звуконаслідування.

Pathopoeia – хроматичний хід, в різному контексті ця фігура водночас могла виражати радісні й сумні афекти.

Suspiratio **–** поява в музичній тканині коротких пауз, котрі передають зітхання.

Tenuta **–** довга витримана нота, що символізує непорушність, незламність, спокій.

Tmesis **–** пауза, що розбиває слово на склади, або ж дві послідовні фрази розділені паузою.

Додаток Б. Автори партесної музики

Бишовський (2 половина XVII століття) – автор партесних концертів згаданий у Львівському реєстрі 1697 року, творець Служби Божої (на 8 і на 11 голосів) та Канону на Стрітення.

Ісайя Васильківський (XVII–XVIII століття) – співак кафедральної капели Софійського монастиря в Києві. У 1720 році висланий разом з іншими співаками до Санкт-Петербурга.

Гавалевич (XVII століття) – дяк, учитель співу, автор восьмиголосої Служби Божої та триголосих мотетів, викладач Львівської братської школи.

о. Іван Гурковський (XVIII століття) – автор партесних творів, священик київської церкви св. Андрія.

Микола Дилецький (XVII століття) – композитор, автор музично-теоретичного трактату «Граматика музикальна», педагог, теоретик партесного багатоголосся. Роки життя композитора досі є предметом дискусії й точно невідомі. В Інтернет джерелах можна побачити дати 1630-1690. Іван Кузьмінський, опираючись на документ 1637 року, ототожнюючи Миколу Дилецького із згаданим в документі хлопчиком-співаком Стефаном Дилевським визначає приблизний час народження композитора 20-ми роками XVII століття. Погоджується із таким датуванням російська дослідниця життя та творчості М. Дилецького Ірина Герасимова, опираючись на документ 1636 року, за яким у Свято-Троїцькому віленському монастирі в цей час проживав пан Зюска, композитор згаданий в трактаті Дилецького як «старий творець». 1650-1723 – роки життя запропоновані дослідницею життя, творчості та рукописів Граматики музикальної М. Дилецького Олександрою Цалай-Якименко. Дослідниця зазначає документ 1675 року, де композитор згадується як академік (отже студент Віленської єзуїтської академії). Дату смерті 1723 роком музикознавця визначила через підпис М. Дилецького в Санкт-Петербурзькому рукописі Граматики з позначкою *manu propria*. Цю дату заперечують І. Герасимова та І. Кузьмінський

вказуючи на різні почерки у згаданому манускрипті та текстові невідповідності у фрагментах польською мовою.

Навчався Микола Дилецький в єзуїтській академії у Вільно, керував митрополичим хором Успенського собору (там же), згодом працював і творив у Смоленську, Москві й Санкт-Петербурзі. Твори: Київська, Препорціальна, чотириголоса й Реквіяльна літургії, Воскресенський канон, восьмиголоса Вечірня, чотириголосні концерти.

Іван Домарацький (XVIII століття) – автор партесних концертів, рукописи котрих зберігаються в зібранні Києво-Софійського собору, у фондах ІР.НБУВ; а також піснеспівів до Всенічної. Творча діяльність композитора припадає на 30-40-ві роки XVIII століття.

Єлисей Завадовський (Законник) (друга половина XVII – початок XVIII століття) – композитор партесного стилю, випускник Києво-Могилянської колегії. В певний період був членом львівського Онуфріївського братства. Прийняв постриг і вступив до монастиря Києво-Печерської лаври. Йому приписують авторство восьмиголосого «Погребу» й причасника «Дух Твой». Після 1690 року переїхав до Москви.

Йосип Загвойський (початок XVII століття – після 1656) – співак, композитор, учитель співу. Працював регентом хору Братського монастиря й Києво-Печерської Лаври, згодом був придворним співаком гетьмана Б. Хмельницького та регентом хору Чигиринського монастиря.

Серапион Замаревич (XVII століття) – композитор партесного стилю, автор Служби Божої та концертів «Сію ризу» і «Да возрадується душа моя». Діяльність цього автора пов’язують із віленським Свято-Духівським монастирем. Відома згадка Димитрієм Тупталом про смерть отця Серапиона Замаревича в Новодворському монастирі на Волині (1678).

Єлисей Ільковський (XVII століття) – співак та регент. Навчався в Київській братській школі, разом з митрополитом Вельямном Рутським перебував у Вільні в 1625 році. У 1627 році навчав співу в луцькому братстві, а згодом переїхав до Києва, де керував архімандритським хором Києво-Печерської лаври.

Деякий час служив у Мінську. Найімовірніше закінчив життя в уніатському Жировецькому монастирі (остання згадка про нього там 1661 року).

Іван Календа (Коляда) (XVII століття) – регент, співак, композитор. Працював у Вільно регентом хору княжни Марії Лупи (дружини Януша Радзивіла). Співав у хорі Києво-Печерської лаври, у 1657 році переїхав до Москви, де працював регентом капели царя Олексія. Є автором партесних концертів на 8, 12, 24 і 32 голоси.

Клим Коновський (XVII століття) – композитор, співак хору митрополита Сильвестра Косова (1647-1657), один із творців партесної музики, виконуваної хором Києво-Печерської лаври. На вимогу царя Олексія переїхав до Москви замість Василя Пикулинського.

Лаконик (XVII століття) – творець партесної музики, автор Служб Божих (серед яких і служби на 12 голосів).

Герман Левицький – працював у Києві 30-40-ві роки XVIII століття, автор семи восьмиголосих партесних концертів.

Олекса Лешковський (XVII століття) – композитор, автор творів написаних для хору Києво-Печерської лаври, співак митрополичого хору. Разом із Климом Коновським переїжджає до Москви на вимогу царя.

Мазурек (друга половина XVII століття) – композитор, творець восьмиголосої Служби Божої. Згадується в Львівському реєстрі 1697 року.

Симеон Пекалицький (1630 -?) – творець партесних творів, регент. Працював регентом капели Чернігівського і Новгород-Сіверського архієпископа, згодом керував придворною капелою царя Олексія, деякий час служив у Львові в капелі єпископа Йосифа Шумлянського. У 1673 році знову направлений до Москви. Автор Служби Божої ля мінор.

Василь Пикулинський (XVII-XVIII століття) – композитор, співак та регент. Випускник Києво-Могилянської академії, регент академічного хору. З 1656 року керівник капели митрополита Київського (Сильвестра Косова). Творець двох Служб Божих на вісім голосів.

Арсеній Цибульський (?-1722) – композитор, випускник єзуїтської академії у Вільно. Перебував у Свято-Троїцькому віленському монастирі, працював теологом в Мирі, Хелмському й Жировському монастирях.

Тома (Томаш) Шеверовський (1640-1699) – композитор, регент. Народився в Мінську, навчався у віленській єзуїтській академії. Після закінчення працював регентом капели митрополита Кипріяна Жоховського. Прийняв постриг у віленському Свято-Троїцькому монастирі та ім’я Теодор. Згодом працював у Полоцьку та Більську-Підляському.

Додаток В. Список праць здобувача

Наукові праці, в яких опубліковані наукові результати дисертації:

1. **Ключинська Н.** Інтерпретація поняття «риторичність» на ґрунті української партесної музики бароко. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2018. Випуск 19. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. С. 80-87. http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10428
2. **Ключинська Н.** Риторична фігура ANTITHETON в партесному концерті Івана Домарацького «Благословлю Господа». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2019. Випуск 20. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. С. 57-66. http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/10639
3. **Ключинська Н.** Історично інформоване виконавство в сучасній інтерпретаційній культурі. *Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX-XXI століть: [монографія].* Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2022. С. 157-166.
4. **Ключинська Н.** Метро-ритмічні пропорції в партесних творах. *Fine Art and Culture Studies.* Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. № 3. С. 39-46. http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/676/621

Статті в наукових виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації:

5. **Ключинська Н**. Риторика музичної мови Івана Домарацького в концерті «Иже язиком ловец». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2019. Вип. 24. Том 1. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. С. 38-42. http://journals.uran.ua/index.php/2308-4855/article/view/176715

6. **Kliuchynska N.** Humor in the Musical-Didactic Works of the Baroque Period. *Scientific Journal of Polonia University.* Czestohowa: Educator, 2022. Vol. 52 No. 3. Pp. 60-65. http://pnap.ap.edu.pl/index.php/pnap/article/view/914/871

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. **Ключинська Н.** Сучасна практика історично-інформованого виконавства та українська хорова музика бароко. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики.* Матеріали ІІ всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Харків 25 жовтня 2018 р.). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. С. 43-46.
8. **Ключинська Н.** Інтеграція словесної та музичної риторики – один з теоретичних аспектів дослідження партесної творчості Миколи Дилецького. *Молоді музикознавці:* тези доповідей XIX міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 9-11 січня 2019 р.). Київ, 2019. С. 94-96.
9. **Ключинська Н.** Герменевтичні кола у сучасному історично інформованому виконавстві. *Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі:* матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ 8-9 лютого 2019 р.). Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2019. С. 48-52.
10. **Ключинська Н.** Партитури партесних творів: про що мовчить нотація. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень.* Матеріали ІІ науково-практичної конференції (м. Дніпро, 28-29 лютого 2020 р.). Херсон: Видавництво «Молодий вчений», 2020. Ч. 1. С. 9-13. http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/44feb2020/1.pdf
11. **Ключинська Н.** Музика й музиканти у трактатах XVII-XVIII століть. *Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв'язки України та Польщі (електронне видання):*збірник тез Міжнародної науково-практичної студентської конференції (Львів, 20 травня 2022 р.) Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2022. С. 87-90. https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/06/Elektronnyy-zbirnyk-tez-konferentsii-20.05.22-.pdf

Відомості про апробацію результатів роботи

1. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 25 жовтня 2018 року, форма участі – заочна.
2. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київ: Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 9-11 січня 2019 року, форма участі – очна.
3. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні філософські, політологічні та культурологічні проблеми розвитку людини і суспільства у динамічному та глобалізованому світі», Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 8-9 лютого 2019 року, форма участі – заочна.
4. Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці XVI–XXI», Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 12-14 квітня 2019 року, форма участі – очна.
5. II Науково-практична конференція «Теорія і практика актуальних наукових досліджень», Дніпро, 28-29 лютого 2020 року, форма участі – заочна.
6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX–XXI століть», Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 30 вересня – 1 жовтня 2021 року, форма участі – очна.
7. Міжнародна науково-практична студентська конференція «Музичне мистецтво та виховання: міжкультурні зв’язки України та Польщі», Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 20 травня 2022 року, форма участі – очна.