

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291359>

## **ЛИСЕНКО В. В.**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування. Науковий консультант — Т. В. Гусарчук, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Київський Національний університет культури і мистецтв, викладач кафедри музичного мистецтва (Київ, Україна).

**Lysenko, Vladyslav.** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Creative Post-graduate Student at the Department of Choral Conducting. Scientific advisor — Tetiana Husarchuk, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Kyiv National University of Culture and Arts, Lecturer at the Department of Music Art (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9270-5590>

© Лисенко В. В., 2023.

## **ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ XVII—XVIII СТОЛІТЬ**

### **ARTISTIC AND PERFORMING INTERPRETATION OF UKRAINIAN SACRED MUSIC OF THE 17<sup>TH</sup> — 18<sup>TH</sup> CENTURIES**

Виклики сьогодення потребують активізувати ті форми вітчизняної художньо-виконавської практики, які сприяють висвітленню й популяризації різних жанрово-стильових аспектів української національної музичної спадщини. Визначну роль у цьому відіграють мистецькі заходи благо-дійного і патріотичного спрямування. Заслугує на увагу мистецький проєкт, успішно втілений нещодавно в рамках 159 сезону Міжнародного фестивалю «КвінтоФест», який відбувався протягом 17–21 вересня 2022 року в Національній

філармонії України. Ідеться про академічний концептуально побудований хорівий концерт камерного хору «United» у Філармонічному Колонному залі імені М. Лисенка 18 вересня.

За задумом Владислава Лисенка, художнього керівника цього колективу (автора цих рядків), концерт, програма якого містила різножанрові твори *a cappella*, мав віддзеркалити тисячолітню історію української сакральної музики — від найдавніших церковних розспівів до новітніх творів. Ідею проєкту адекватно відображено в його назві — «Відлуння епох». Для її втілення диригент хору й артистико-вокалісти вирішили багато складних проблем, породжених умовами воєнного часу. Так, під час повітряної тривоги колектив нерідко переривав творчу роботу або працював неповним складом, часом репетиції скасовувались. Однак хористи, відчуючи професійну відповідальність, доклали усіх можливих зусиль для успішної концертної діяльності.

Незважаючи на свій відносно молодий вік, камерний хор «United» підготував кілька досконалих концертних проєктів, успішно репрезентованих під час гастрольних подорожей Україною і багатьма країнами Європи. З початком війни творчість колективу набула особливого патріотично-актуального спрямування. Це виявляється не лише в репертуарі колективу, а й у благодійницькій діяльності: зібрані під час концертів кошти спрямовуються на допомогу постраждалим від війни. Репертуар проєкту містить найкращі зразки української сакральної музики XVII–XVIII століть. У ньому охоплено дві стильові епохи — Бароко і класицизм, репрезентовано різні етапи становлення жанрово-стильової парадигми духовного концерту — партесний концерт і духовний концерт другої половини XVIII століття. У проєкті партесний концерт представлений твором М. Дилецького «Сладчайшая Діво Маріє», духовний концерт другої половини XVIII ст. — концертом М. Березовського № 8 «Всі язиці воспещіте руками» (реконструкція хорової партитури О. Шуміліної).

Аналізуючи інтерпретаційні підходи ініціатора проєкту, варто наголосити, що він, як диригент, намагався творчо переосмислити художньо-образні паралелі, що незримо

пов'язують епохи, коли творили обидва композитори. І це природно, адже, як зазначають дослідники — Ніна Герасимова-Персидська [1978], Тетяна Гусарчук [2001], Ольга Шуміліна [2004], — між жанрами партесного і духовного концерту другої половини XVIII століття можна виявити спільні ознаки й відмінності, що характеризують їх як різні етапи розвитку стильового процесу. Такими спільними ознаками вважаємо спрямованість на виразно концертуючий принцип розгортання музичної драматургії, успадкований, за спостереженням Н. Герасимової-Персидської, ще від первинних прототипних зразків партесного мислення, витоки якого сягають ще стилістики венеційського квазі-інструментального концерту, започаткованого у творчості Адріана Вілларта, видатного фламандського й італійського капелмейстера і поліфоніста XVI століття [1978]. Саме ця «квазіінструментальність», що згодом ще більше увиразнилась у хоровому викладі більшості українських сакральних творів середини — другої половини XVIII століття, й зумовила поступовий відхід жанру духовного концерту від партесних стереотипів. У процесі цієї жанрово-стильової емансипації сформувались і вагомі відмінності, які суттєво відрізняють жанр духовного концерту М. Березовського від партесної стилістики М. Дилецького. Ці відмінності характеризують передусім ступінь вокально-хорової індивідуалізації окремих компонентів композиційної лексики, яка, вочевидь, активніше виявляється в концерті М. Березовського. Це й не дивно, зважаючи, що творчість М. Березовського і М. Дилецького розділяє більш як півстоліття.

Враховуючи це, диригент у своїй інтерпретації максимально підкреслює ті стильові ознаки кожного із зазначених творів, які виразно окреслюють специфіку музично-текстової драматургії, формують уявлення про неповторний індивідуальний образний світ кожного з композиторів. Щодо використання компонентів хорової звучності це особливо чітко простежується в увазі диригента до музичного фразування, застосування динамічних, штрихових і агонічних співвідношень.

Для поглиблення художньої образності концертів М. Березовського і М. Дилецького диригент використовує окремі режисерські прийоми і засоби, які, з одного боку, стосуються акустичної специфіки у розстановці хору на сцені (солісти, октет, частковий або загальний хоровий склад), а з іншого — передбачають постійне змінювання (щодо кольору й інтенсивності) освітлюваності залу відповідно до розгортання музичної драматургії. Ще більшою мірою інтерпретація диригента хору виявилась у ставленні до автентичної тембрової палітри, яка, на його думку, мала максимально відповідати вокально-хоровим параметрам епохи, коли створювались концерти М. Дилецького і М. Березовського. Диригент у процесі концертного виконання мав швидко зосередити увагу хористів, миттєво перенести її стильовий контекст від однієї епохи до іншої. Йому необхідно стежити за відповідністю манери співу певному стилю. Під час концерту диригент і хор гнучко володіли різноманітними тембрально-регістровими співвідношеннями, чітко корелюючи їх з іншими компонентами хорової звучності, зокрема з різновидами вокально-хорових атак, агогічними властивостями, різними штрихами, динамікою.

Працюючи над виконавською інтерпретацією, диригент і хористи враховують нюанси сюжетно-образної драматургії, максимально точно відтворюють художні образи твору. Це проступає в чіткому розмежуванні хорової звучності відповідно до виписаних у партитурі фактурних і тембрально-регістрових параметрів. Вони окреслені кількома різними типами вокально-хорових співвідношень, структурованих, з одного боку, за зіставленням різних тембральних ансамблів, а з іншого — за співвідношенням ансамблевого і тутійного викладу. Зважаючи на це, слід враховувати, що до останньої чверті XIX століття для виконання православних сакральних творів замість жіночих використовували тільки голоси хлопчиків. Тому диригент прагнув максимально точно відтворити первинні тембральні характеристики звучання, звертаючи увагу, щоб жіночі голоси максимально відповідали легкому й інтонаційно гнучкому звучанню дитячих. В окремих випадках дотримання цієї вимоги видається майже неможливим,

особливо з виходом у найвищі регістрові ділянки сопранового діапазону, де звучання є не таким «сріблясто» просвітленим і невимушеним, як у дискантів. Щоб уникнути такої тембральної невідповідності, у виконанні партії дисканта варто застосовувати тільки легкі ліричні, а іноді й колоратурні сопрано.

Отже, у процесі концертного виконання української сакральної музики середини — другої половини XVIII століття постають такі труднощі:

**1. Інтерпретаційні**, пов'язані з художнім переосмисленням автентичного авторського тексту, різних його редакцій, використовуваних у сучасному концертному виконавстві. Для їх долання диригенту необхідно виробити інтерпретаційний алгоритм, прийоми мануально-диригентської техніки, щоб точно передати інтерпретаційну модель диригента-хормейстера хористам-виконавцям. Диригент має виявити образно-смыслову драматургію духовного концерту, закономірності співвідношення між вербально-псалмовою і музично-лексичною драматургією.

**2. Організаційно-методичні**, що передбачають налагодження ефективної взаємодії між диригентом і хоровим колективом під час роздільних репетицій. Це особливо важливо, зважаючи на необхідність для диригента постійно переключати увагу на різні варіанти поєднання окремих партій.

Розглянуті аспекти потребують додаткового дослідження.

### **Список використаної літератури**

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 181 с.

2. Гусарчук Т. В. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології // Київське музикознавство. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія : зб. наук. пр. / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2001. С. 78–90.

3. Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами Київської колекції рукописних пам'яток) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.