

3.3. КОМПАРАТИВНО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЛІТУРГІЙ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ *C-DUR* ТА *ES-DUR* КРИЗЬ ПРИЗМУ ВИМОГ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Владислав Лисенко

Вступ

Артемій Лук'янович Ведель (1767–1808) належить до когорти славетних українських композиторів другої половини XVIII ст., імена яких, поряд з Максимом Березовським та Дмитром Бортнянським, назавжди вписано до скарбниці світового музичного мистецтва. Водночас, незважаючи на те, що творча постать А. Веделя протягом тривалого часу була і є предметом дослідження цілого ряду науковців, зокрема, Т. Гусарчук [5], В. Кука [8], Є. Махновця [10], Л. Корній [6], А. Кутасевича [9], І. Тилика [11], до цього часу у біографії та творчому житті митця залишається чимало нез'ясованих прогалин, які ще потребують старанного висвітлення. Окрім суто музикознавчих аспектів, вагому роль у процесі дослідження відіграє з'ясування і практичне опрацювання композиційних та виконавських параметрів, які характеризують ще недостатньо вивчені грані творчого феномену композитора. Саме до таких сторінок творчої спадщини митця належить Літургія св. Іоанна Златоустого *C-dur*.

На відміну від добре відомої неповної Літургії з Автографу *Es-dur*, цей твір до сьогодні жодного разу не був виконаний в повному обсязі, а отже і не мав чітко визначеного концептуально-виконавського підґрунтя. З огляду на це, однією з актуальних проблем сучасного музикознавства слід вважати введення в мистецький обіг цього твору А. Веделя з відповідною мистецтвознавчою оцінкою і пов'язаною з нею практично-творчою актуалізацією в сучасному концертно-хоровому виконавстві.

Необхідність розв'язання вказаної проблеми переконливо засвідчує *актуальність* пропонованого науково-практичного дослідження, втілену як в суто теоретичному аспекті, так і в концепції розгорнутого мистецько-виконавського проекту відповідного нагальним потребам національної культури.

Метою дослідження є здійснення комплексного компаративно-текстологічного аналізу Літургій Артемія Веделя *C-dur* та *Es-dur* під кутом зору актуальних вимог сучасної вітчизняної виконавської практики.

Практична реалізація вказаної мети передбачає розв'язання цілої низки завдань, обумовлених когнітивною специфікою дослідження, а саме:

- з'ясування культурно-історичного та мотиваційно-біографічного підґрунтя, яке зумовило створення А. Веделем Літургій *C-dur* та *Es-dur*;
- визначення хронологічних параметрів створення кожної з Літургій: їх з'ясування дало б змогу виявити, який з вказаних задумів митця виник першим, а також дозволило б окреслити окремі аспекти стильової еволюції літургійної творчості композитора;
- здійснення компаративно-стильового аналізу відомих рукописних і друкованих нотографічних джерел Літургій *C-dur* та *Es-dur* А. Веделя;
- визначення оптимальних художньо-інтерпретаційних алгоритмів, які характеризують сутність сучасних виконавських підходів до концертного втілення мистецьких задумів А. Веделя.

Необхідність розв'язання вказаних завдань прогнозує *методологічні засади дослідження*, репрезентовані низкою універсальних наукових методів: індукції, дедукції, аналізу, синтезу структурного та компаративного аналізу; систематизації, культурологічної реконструкції.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше здійснено спробу комплексний компаративно-текстологічний та стильовий аналіз літургій Артемія Веделя *C-dur* та *Es-dur* під кутом зору актуальних вимог сучасної вітчизняної виконавської практики.

Практичне значення одержаних результатів. Отримані в процесі дослідження наукові дані, положення, висновки сприятимуть збагаченню фактологічного ареалу сучасного веделезнавства і в перспективі можуть бути використані в підготовці різнопрофільних теоретико-музикознавчих досліджень і виконавських мистецьких проектів.

Аналітична база дослідження ґрунтується на історико-біографічних, мистецтвознавчих і теоретико-музикознавчих наукових працях, зокрема Гусарчук [5], В. Кука [8], А. Кутасевича [9] Є. Махновця [10], І. Тилика [11], безпосередньо пов'язаних з досліджуваною проблематикою.

Джерелознавча база дослідження ґрунтується на нотних та аналітично-довідкових виданнях, що ілюструють жанрово-стильові аспекти творчої спадщини Артемія Веделя.

§ 1. Історико-біографічний та музикознавчо-текстологічний аспекти дослідження Літургій А. Веделя C-dur та Es dur

На початку даної публікації хотілося б відразу зазначити, що вибір теми дослідження презентує комплекс питань, розташованих на перетині теорії та практики, музикознавства та виконавства. У цьому і полягає специфіка пропонованої роботи, як не суто теоретичної, а спрямованої на досягнення конкретного практичного результату, що значною мірою постає наслідком правильного застосування окреслених у роботі умовиводів. Основоположним фактором такого науково-практичного підходу постає остаточне вирішення проблеми авторства Літургії C-dur, яка, стверджують найновіші напрацювання провідних музикознавців, і насамперед Т. Гусарчук [5], безперечно належить перу Артемія Веделя. Априорі виходячи з цієї переконаності, є підстави проводити різноманітні стильові паралелі між Літургією C-dur та іншими творами композитора, насамперед богослужбового спрямування. Найвагомішими з цих аналогій є спільні риси та відмінності, що простежуються між літургіями C-dur та Es-dur.

Хронологічні параметри, які окреслюють стильову дистанцію між цими творами, постають дуже важливим фактором для розуміння еволюційної специфіки розвитку мистецького світобачення композитора, а це в свою чергу визначає підходи для оптимальної мистецької виконавської інтерпретації з боку диригентів-хормейстерів.

Саме в цьому контексті особливого значення набуває мотиваційне підґрунтя, яке обумовило створення цього задуму, адже існує велика різниця: чи цей твір композиторові було замовлено саме в тому вигляді, в якому його було створено (фактор зовнішнього впливу замовлення), чи його виникнення відображало внутрішню особисту потребу митця.

На жаль, з огляду на відсутність достеменно документально-фактологічної бази, відповісти на це питання поки ще дуже складно. Тож, залишається виходити із текстологічної специфіки самого музичного джерела, яке також не є автографічно автентичним. Окреслені проблеми не повинні випадати із поля зору дослідника, незалежно від того, чи він науковець, чи виконавець-інтерпретатор.

Саме такий підхід до вирішення проблеми постає фундаментальним підґрунтям до комплексної реалізації поставленої в науковому дослідженні мети. Її можна було б охарактеризувати не лише з позиції науково-аналітичних категорій, але й крізь призму

естетичних параметрів, визначених ступенем заглиблення суб'єкта творчого процесу в сутність художніх ідей композитора.

Це є тим більш важливим, якщо враховувати різноманітність естетичних запитів, на які орієнтувався А. Ведель у різні періоди творчого життя. Вона обумовлює складність індивідуально-стильової ідентифікації веделівського мистецького феномену. Це в свою чергу, зумовлює строкатий спектр науково-оціночних критеріїв, які сформувалися в підходах до музично-теоретичного аналізу творчої спадщини А. Веделя. Їхньою проекцією постає фахово-проблемна диференціація, яка відтворює множинність наукових поглядів щодо окремих аспектів веделезнавчої проблематики, і визначається (на рівні окремо взятого наукового напрацювання) превалюванням тієї або іншої вузькоаспектної акцентуації, відповідної профілюючому напрямку пошуків, здійснюваних конкретним науковцем.

Проведений у процесі дослідження аналіз різнопрофільних історико-мистецтвознавчих праць сучасних вітчизняних науковців, зокрема Гусарчук [5], В. Кука [8], А. Кутасевича [9], Є. Махновця [10], І. Тилика [11], М. Юрченка [12], дає підстави стверджувати, що творчість А. Веделя є багатограним і складним явищем, яке у своїй основі ґрунтується на глибинній спорідненості композиторського таланту митця з реальною стихією сучасного йому музичного, та загалом культурного, побуту.

За класифікацією, запропонованою Т. Гусарчук [5], творчість Веделя поділяється на декілька категорій, сутність яких визначається як жанрово-стильовими ознаками, так і ступенем автентичності окремих творів, зумовленого специфікою рукописно-першоджерельної бази та характером функціонування в певних сферах музичного побуту. Виходячи а означеного до класифікаційних груп належать: знайдені й незнайдені твори; друковані й рукописні; згадувані в літературі й незгадувані; оригінальні й неоригінальні [5].

Найбільш повно вищевказана класифікація була застосована в найґрунтовнішому за всі попередні роки досліджень каталогічному довіднику творчості митця «Анотованому покажчику творів Артема Веделя» [1]. Це видання, презентація якого на міжнародній конференції, присвяченій 230-річчю з дня народження композитора, стала видатною подією як в галузі веделезнавства, так і загалом в сфері української музичної культури, було створено на основі комплексного аналізу всього відомого на сьогоднішній день нотно-джерельного та фактологічно-документального масиву,

представленого різноманітними історіографічними та архівними даними.

До його створення, окрім Т. Гусарчук, як головного координатора, даного наукового проекту і автора його фундаментальних текстологічно-джерелознавчих роробок, прилучилася також ціла плеяда провідних українських музикознавців, істориків, диригентів, котрі активно сприяли збиранню ното — та — бібліографічної інформації. Серед них: Н. Андрос, О. Бондаренко, М. Боровик, М. Гобдич, В. Денисюк, В. Кук, А. Кутасевич, М. Литвиненко, О. Малозьомова, В. Матвієнко, П. Мережин, О. Шевчук, М. Юрченко.

Виходячи з даних вищеназваного покажчика, творча спадщина А. Веделя складається з таких відомих на сьогодні творів, а саме: 32-х духовних хорових концертів, Всенічної (39 номерів), Літургії Св. Іоана Златоустого (17 номерів), Літургії Св. Іоана Златоустого (6 номерів) та 43-х окремих богослужбових творів.

Автографічну основу спадщини композитора складають твори, партитури яких збереглися до нашого часу в оригіналі. Вони відіграють роль унікального еталону, що уособлює систему індивідуальних образно-стильових та композиційно-технічних параметрів (інтонаційно-ритмічна та ладо-гармонічна лексика, особливості формотворення, фактурно-тембрового викладу тощо), котрі в сукупності детермінують питомі засади художнього мислення композитора.

З огляду на документально доведену автентичність, матеріали автографу створюють реальні передумови для порівняльного аналізу, та стилістичної ідентифікації суперечних неавтографічних творів. Завдяки збереженій в автографі первісній нумерації, пагінації, а також оригінальній веделівській графології, стає можливим простежити характерні риси, що визначають автентичний комплекс творчої індивідуальності митця, і, водночас, з'ясувати деякі проблеми співвідношення різночасових творчих етапів

У зв'язку з цим важливо враховувати, що мистецька індивідуальність Артемія Веделя формувалася в декілька етапів, і чи не найважливіших з них був період навчання композитора у Києво-Могилянській академії (1776–1787). Саме в цей період було закладено і згодом розвинуто ті неординарні грані творчого світосприйняття композитора, які, зрештою, й визначили характерні риси його мистецького феномену. З огляду на це, характерно, що, за спогадами сучасників, Ведель змалку виявляв надзвичайні музичні здібності, зокрема, чудовий слух, чистий та дзвінкий голос,

здатність до швидкого оволодіння різноманітними знаннями та навиками.

Імовірно, батько Артемія першим звернув увагу на його здібності, це й не дивно, адже Лук'ян Ведель був обдарованою яскравою особистістю, знаним майстром з виготовлення церковного інтер'єру й іконостасів. Тож, його життєвий досвід підказав, що син його буде не звичайною людиною. Так, зрештою, і визначилася майбутня доля композитора.

Прагнучи надати Артемію гарну та ґрунтовну освіту, Лук'ян Ведель вирішує віддати його до Києво-Могилянської академії, в якій майбутній композитор здобуде повний 12-тирічний курс навчання від найпершого класу інфими і граматики аж до найскладніших дисциплін того часу, філософії і богослов'я [5; 6].

З огляду на це, слід відзначити, що А. Ведель був чи не єдиним з тодішніх композиторів, хто отримав таку ґрунтовну гуманітарну освіту. Достатньо лише вказати такий факт, що окрім української і російської, він володів у різній мірі кількома іноземними мовами, зокрема, італійською, німецькою, французькою, польською. Окрім того, міг читати в оригіналі художні твори й філософські трактати старовинних античних авторів, канонічні біблійні тексти, адже досконало знав латину, давньо-грецьку і давньо-єврейську, — так звані «класичні мови», які на той час інтенсивно викладалися в академії [5]. У цьому контексті, не видається перебільшенням порівняння А. Веделя з Г. Сковородою, який, за спогадами сучасників, постійно читав Біблію в оригіналі: Старий Заповіт давньо-єврейською, а новий грецькою і церковно-слов'янською [6].

Безумовно, таке ґрунтовне знання давало А. Веделю змогу надзвичайно глибоко осягнути Біблійні образи, осмисливши їх відразу в декількох площинах — під кутом зору різних лінгво-семантичних та образних асоціацій. У цьому контексті дуже слушним видається спостереження Т. Гусарчук стосовно того, що музичні образи А. Веделя виникали безпосередньо під впливом його релігійних настроїв, пов'язаних із переживанням певної текстової інформації, зосередженої в біблійних текстах [5–7; 11]. Зважаючи на цю обставину, дослідниця наголошує на необхідності уважного ставлення до компонування текстових фрагментів, адже воно відображує хід творчої думки композитора, алгоритм його мистецької фантазії.

У зв'язку з цим, не можна оминати той факт, що, як стверджують сучасники, Ведель знав увесь Псалтир напам'ять (150 псалмів)

[5; 6; 8]. Це засвідчує не лише феноменальну пам'ять композитора, але і його неймовірну релігійність, заглибленість у потаємні сфери духовного життя. Характерно, що ця риса була притаманна багатьом попередникам і сучасникам А. Веделя. Саме таку здатність до релігійно-філософської зосередженості простежують у таких видатних церковних діячів, як П. Могила, Л. Баранович, І. Гізель, К. Транквіліон-Ставровецький [5; 11]. Цю ж рису дослідники констатували у Д. Ростовського, Г. Кониського, а також славетного українського філософа Г. Сковороди. Такий тип мислення, ґрунтований на засадах релігійно-філософського сприйняття, згодом був визначений як «псалмодумання» або ж «псалмобачення»: тобто, сприйняття реальних життєвих ситуацій крізь призму псалмових образів [11].

Саме на цьому ґрунтувалося образне мислення Веделя, адже, за спогадами біографів [5], кожен його крок був нерозривно пов'язаний з молитвою і інспірувався прагненням бути максимально відповідним Вищому Промислу. У зв'язку з цим, симптоматично, що друзі по академії виразно відчували в особистості А. Веделя його незвичайну одухотвореність і здатність до несподіваних творчих осяянь [5]. Це зайвий раз переконує в тому, що А. Ведель був не лише глибоко релігійною особистістю, успадкувавши цю властивість від батьків, але й трактував свою творчість як реальне і наочне втілення власних духовних переконань. Ця обставина значно ускладнює аналіз творчої спадщини композитора, змушуючи дослідника повсякчас зважати на те, що, будь-який творчий задум митця можна розглядати не лише як художній витвір, але й як своєрідний релігійно-філософський трактат [5; 11]. У контексті досліджуваної проблематики це прогнозує необхідність ретельного і глибокого підходу до літургійних творів композитора. Хоча, на перший погляд, вони є менш пов'язаними із біблійною образністю, бо, фактично, є призначеними до функціонального богослужбового вжитку, — це все ж не зменшує їх потенційної образної ємкості, яка давала можливість А. Веделю наповнити її індивідуальним емоційним колоритом.

Отже звернімося більш детально до аналізу історіографії питання.

Стосовно часу написання Літургії *C-dur* у дослідників не має одностайної думки. Одні з них вважають, що вона була написана після літургії *Es-dur*, а отже є хронологічно більш пізньою, інші навпаки переконані, що вона належить до раннього періоду творчості композитора. Підставою до цих суперечок є те, що про обставини виникнення цього задуму в літературі до цього часу не виявлено жодних

документальних свідчень. Це тим більш показово, що стосовно літургії *Es-dur* існує цілий ряд документально засвідчених фактів, які дають змогу визначити із значним ступенем ймовірності час її створення, а саме 1794 рік [8]. На це, зокрема, вказує те, що Літургію *Es-dur* було створено Веделем майже одночасно з написанням першого, а можливо, і другого концерту з автографа. Це опосередковано засвідчує той факт, що виконання Літургії *Es-dur* збіглося у часі з виконанням першого концерту «В молитвах неусипающую Богородицу», створеного, як відомо, на замовлення Києво-Печерської лаври до її храмового свята Успіння Пресвятої Богородиці [5; 8]. Цей факт підтверджує у своїх спогадах П. Турчанінов, називаючи навіть конкретний рік [8].

На жаль, таких точних свідчень щодо створення літургії *C-dur* не збереглося, існують лише припущення. Згідно з одним із них, цю Літургію було створено композитором на замовлення когось із його видатних сучасників, — можливо, Д. Трощинського — видатного можновладця катерининської доби, майбутнього міністра юстиції, який хоча і мешкав у Санкт-Петербурзі, — все ж не втратив духовного зв'язку з Україною. Цілком можливо, що саме він міг бути офіційним замовником Літургії, адже відомо, що він сплатив композитору за дві повні служби чималі, на той час, кошти (300 карбованців) [5]. Утім стверджувати це достеменно немає підстав, адже жодних документів щодо цього не виявлено.

Такі ж труднощі простежуються і у встановленні хронології створення літургії *C-dur*. І хоча деякі дослідники, зокрема такі як, Л. Корній [6], Кук [8], стверджують, що вона була написана після літургії *Es-dur*, — стильовий порівняльний аналіз, на думку Т. Гусарчук [5, с. 460], засвідчує, швидше, якраз протилежне. Так, зокрема, якщо порівняти фактурний та ладо-гармонічний розвиток обох творів, не можна не помітити, що окремі з частин літургії *Es-dur*, зокрема, такі як «Херувимська», «Милость мира» і «Тебе поем», є композиційно значно складнішими, ніж літургія *C-dur*. Це дає дослідниці підстави висунути припущення, що літургія *C-dur* була створена раніше за літургію *Es-dur*, і, можливо, навіть, ще в часи навчання Веделя в Академії [5].

Втім, безумовно можуть виникнути й заперечення: а чому власне слід виходити із стильових ознак, а не з обставин самої передісторії виникнення задуму. Адже, не виключено, що відносна спрощеність музично-лексичної концепції літургії *C-dur*, як і специфіка її фактурного вирішення, були апіорі обумовлені вимогами самого замовника. Якщо це так, то А. Ведель міг свідомо намагатися

використовувати спрощено-адаптований виклад, будучи змушеним керуватися не лише власною творчою фантазією, але і жорсткими параметрами замовлення. З огляду на це, показово, що, наприклад, Д. Бортнянський після повернення з Італії, де він, як відомо, навчався у Б. Галуппі у Венеції, створив, серед інших духовних композицій, триголосну «Обідню» [6]. Порівняно з іншими творами цього періоду вона видається занадто простою, хоча і характеризується видатними мистецькими якостями. Малоймовірно, що цей твір виник внаслідок бажання самого композитора, скоріш за все, йдеться про виконання замовлення. Не виключено, що приблизно таке ж ситуаційне підґрунтя було й в основі аналізованої літургії А. Веделя *C-dur*.

Виходячи з того, що будь-який митець застосовує певний набір лексичних прийомів і засобів, які зрештою і характеризують його творчу індивідуальність, можна стверджувати, що при написанні літургії *C-dur* композитор мав би, в будь-якому разі, застосовувати усі відомі йому на той час лексичні засоби. Адже, навряд чи можна припустити, що, наприклад, художник, який блискуче володіє технікою оптичної перспективи, раптом відмовляється від застосування цього прийому і починає писати замість тривимірних об'ємних картин, плоскі і композиційно спрощені малюнки.

Приблизно такі ж аналогії можна провести і з іншими галузями мистецтв, зокрема архітектурою, скульптурою, театром тощо. Інакше кажучи, навіть тому випадку, якби Ведель свідомо спрощував свій стиль, йому навряд чи це вдалося зробити, адже підсвідомо він все рівно мав враховувати і переосмислювати ті грані свого таланту, які в цьому випадку мав би завуалювати.

Наведені міркування переконують в тому, що незалежно від того, чи була ця літургія створена на замовлення чи ні, її лексичний зміст мав би все рівно віддзеркалювати накопичений попередній мистецький досвід. Тобто, якщо уявити, що літургії *Es-dur* і *C-dur* Веделя створювались водночас, або ж навіть літургія *C-dur* була хронологічно пізнішою, то в літургії *C-dur* простежувалися б, хай навіть опосередковано, лексичні елементи, притаманні літургії *Es-dur*. Поряд із цим, слід зазначити, що в літургії *C-dur* не простежується така масштабність і образна різноплановість, як в літургії *Es-dur*. Все це переконує в тому, що, як і припускає Т. Гусарчук [5], літургію *C-dur* було створено А. Веделем хронологічно раніше, ніж літургію *Es-dur*. При цьому найважливішим аргументом на користь такої гіпотези постають стильові особливості цього твору.

Водночас, на можливість створення літургії *C-dur* у більш ранній період вказує той факт, що А. Ведель після закінчення академії за протекцією тодішнього ректора академії С. Миславського отримує посаду капельмейстера московського генерал-губернатора П. Єропкіна [5; 6].

Діяльність А. Веделя на цій посаді була пов'язана з різноманітними мистецькими заходами, участь у яких брали різноманітні можновладці і сановники, які в причті імператриці Катерини II час від часу відвідували маесток П. Єропкіна. Серед них, окрім таких видатних діячів як Г. Потьомкін, О. Безбородько, міг бути також і Д. Трошинський [там же]. Не виключено, що саме тоді А. Ведель і отримав від нього замовлення на створення двох літургій [5]. На жаль, стверджувати щось достеменно немає можливості, адже жодних документальних свідчень щодо ймовірності такої гіпотези доки-що не виявлено. Тож, залишається лише один шлях для з'ясування істини — на основі порівняльно-стильового аналізу визначати приблизний час створення літургії *C-dur*.

Іншим, не менш важливим, аспектом дослідження постає власне музикознавчо-структурний аналіз твору. Для його здійснення нам необхідно детально проаналізувати композиційно-лексичні властивості згаданої цієї літургії на рівні з'ясування ладо-гармонічних, інтонаційних, фактурних особливостей.

Поряд із цим, потрібно також з'ясувати формотворчий аспект — як на рівні власне музичного розвитку, так і на рівні співвідношення вербально-текстової та музично-текстової драматургії. Все це загалом і формує науково-теоретичне підґрунтя музично-текстологічного аналізу, передбаченого метою дослідження.

Перш ніж перейти до висвітлення конкретних етапів аналітичного дискурсу, спробуємо з'ясувати ареал проблематики, яка його характеризує. Насамперед, сюди входять графологічні аспекти, пов'язані з аналізом текстологічних джерел. Наступним, не менш важливим, аспектом постає з'ясування автентичності текстів, які є предметом аналізу. Це є особливо важливим з огляду на те, що у випадку із творчою спадщиною Веделя існує чимало заплутаних і суперечливих питань. Це обумовлено тим, що, як відомо, лише незначна частка творів митця дійшла до нас в авторському рукописному вигляді або, інакше кажучи, в автографах [5; 9]. Виходячи з наведених міркувань, потрібно постійно зважати на певну відносність окремих висновків різних музикознавців та істориків стосовно особливостей літургії

і, зокрема, притаманній їй жанрово-стильовій специфіці. У зв'язку з цим особливого значення набуває компаративно-стильовий аналіз твору у порівнянні з іншими літургійними творами митця (зокрема літургією *Es-dur*).

У цьому контексті необхідно враховувати ту обставину, що вказана літургія, на відміну від аналізованої нами літургії *C-dur*, є неповною і складається лише з декількох частин. У дослідників поки що немає одностайної думки, чим була зумовлена саме така її структура. Не виключено, що це було пов'язано з реальними обставинами виконання цього твору. Інакше кажучи, відсутні у літургії *Es-dur* частини не були написані Веделем цілком свідомо, бо вони й не мали бути створені — цього не передбачала концепція задуму.

Пояснення цьому може бути лише одне: А. Ведель створив тільки ті частини, які (на наше припущення) мав виконувати зі своїм хоровим складом на храмове свято Успіння пресвятої Богородиці у Києво-Печерській лаврі, куди й був, задалегідь, запрошений Лаврським архімандритом. Решту ж розділів літургійної служби традиційно виконував лаврський хор на основі усталеного церковного обиходу. Вказана обставина створює неабиякі труднощі для аналізу, адже досконале компаративне дослідження передбачало б порівняння усіх частин циклу, натомість за відсутністю значної частини з них висновки можна робити лише на основі тих частин, які наявні в обох літургіях.

Виходячи з проведеного аналізу наукової літератури, пов'язаної з текстологічними аспектами творчої спадщини А. Веделя, можна зробити висновок, що літургія *C-dur* належить до творів митця, в яких виразно окреслюється музично-лексична відповідність традиційним пластам української церковно-музичної практики.

Зокрема, це простежується в констатованій Т. Гусарчук [5, с. 461] спорідненості веделівської літургії з окремими аспектами творчого стилю М. Дилецького. При цьому, як зазначає дослідниця, ця спорідненість втілюється насамперед у застосуванні Веделем притаманної літургійній творчості Дилецького «стабільній «сітці» номерів» [там само]. Відповідно до видання М. Гольтісона літургія *C-dur* складається із 17 номерів, хоча у виданні творів А. Веделя 2007-го року цикл складається із 15.

1. «Мирна ектенія, до мажор.
2. «Слава. Єдинородний Сине», до мажор. Мала ектенія, до мажор / ля мінор.

3. «Приїдіте, поклонімся», *соль мажор*.
4. «Святий Боже», *ре мінор*.
5. «Аллилуія», *до мажор*.
6. «Сугуба екстенія», *соль мінор*.
7. «Іже херувими», *ля мінор*.
8. «Екстенія просительна», *фа мажор*.
9. «Отця і Сина», *соль мінор*.
10. «Вірую», *ре мажор*.
11. «Милость мира», *соль мажор*. «Тебе поєм», *мі мінор*.
12. «Достойно єсть», *до мажор*.
13. «Отче наш», *до мінор*.
14. «Єдин Свят», *мі-бемоль мажор / до мінор*.
15. «Благословен Грядий», *до мажор*. «Тіло Христово».

Вказані розбіжності у виданнях об'єктивно обумовлені тією обставиною, що літургія *C-dur*, на жаль, не збереглася у оригінальному автографічному вигляді, ті ж редакції, які дійшли до нашого часу неминуче містять елементи втручання невідомих нам регентів та аранжувальників. Це, безумовно, значно ускладнює з'ясування автентичного задуму митця, змушуючи щораз враховувати ймовірність розбіжностей між відомим нам музичним текстом та оригіналом, який не зберігся.

З огляду на це не слід дивуватися тому факту, що, як слушно зазначає Т. Гусарчук, літургія *C-dur*, яка за спостереженням дослідниці, значно відрізняється від літургії *Es-dur*, «не раз викликала сумніви дослідників і виконавців стосовно її належності перу композитора» [5, с. 460]. У цьому контексті доречно згадати влучне зауваження одного із перших дослідників і популяризаторів творчості А. Веделя В. Петрушевського, який ще на початку ХХ століття відзначав, що твори митця, котрі поширювалися у різноманітних рукописних редакціях, виконуються хорами, особливо провінційними, у вкрай недосконалих і неякісних перекладеннях [там само, с. 367].

На цю ж особливість свого часу звертав увагу і О. Кошиць, який, працюючи регентом хору Київської духовної академії, у 1898 році вказував на нахабство і невігластво, яке «дає право деяким регентам робити тенденційні правки в творах самого Веделя» [7, с. 32–33].

Як не прикро, приблизно така ж ситуація простежується і у випадку з першими публікаціями творів митця, які, як констатують дослідники (Т. Гусарчук [5], А. Кутасевич [9]) відзначалися стихійною невпорядкованістю й відсутністю аналітично-редакторського

опрацювання. Враховуючи розглянуті негативні моменти первинного етапу популяризації веделівської творчості, не можна проминути увагою й очевидні позитивні аспекти цього періоду, пов'язані з активним входженням у церковну і мистецьку практику значної частки творчого доробку композитора, адже, як констатує Т. Гусарчук, у період з 1902 по 1917 рік було видруковано більшість відомих на сьогодні творів Веделя [5].

Повертаючись до літургії *C-dur*, слід зазначити, що вказані негативні тенденції виявлені в її текстовому джерелі опосередковано. Зокрема, не можна стверджувати, що там простежуються якісь певні невідповідності, навпаки більшість дослідників, у тому числі і Т. Гусарчук [5], відзначають, що її виклад характеризується хоча й достатньо простою, утім логічною і послідовною структурою. Це простежується як на рівні загальної драматургії циклу, так і в площині окремих елементів її мистецької архітекτονіки. Найвиразніше це простежується на рівні ладо-тональних співвідношень, які наводять на думку, що цей літургійний цикл був ретельно продуманий композитором. З огляду на це, не можна оминати увагою той факт, що, як зауважує Т. Гусарчук [5, с. 459], хоча до мажор обрамлює увесь цикл, у внутрішніх його розділах представлено цілу низку мінорних тональностей, при чому не лише першого, але й другого ступеня спорідненості. І хоча, як констатує дослідниця, «загалом їхній обсяг менший порівняно з автографічною Літургією, зате коло тональностей ширше, що пов'язане передусім із ширшим колом використаних тут текстів. Композитор дуже логічно вибудовує загальний план циклу, включаючи тональності не лише першого ступеня спорідненості:

$C (a) - G - C - d - C - g - a - F - g - D - G - e - C (G) - c - Es (C) - C$

Повне коло тональностей першого ступеня спорідненості композитор розширює за рахунок тональностей мажоро-мінору (*соль мінор* — в «Сугубій ектенії», «Отця і сина», *до мінор* — в «Отче наш», *мі-бемоль мажор* — в «Єдин Свят»). [там же, с. 459 — 460].

Водночас не менш цікаві закономірності можна виявити і на рівні інтонаційно-лексичного, ладо-гармонічного та фактурного розвитку. У площині кожної з цих категорій виразно вчувається гнучкий баланс між традиційними музичними стереотипами XVII — першої половини XVIII століття та актуальними елементами тогочасної західноєвропейської композиційної лексики.

У цьому контексті варто буде нагадати, що, за даними біографів та істориків-музикознавців, А. Ведель після закінчення академії певний час навчався у знаменитого італійського композитора Дж. Сарті (1729–1802). Останній, як відомо, тривалий час працював на посаді придворного композитора імператриці Катерини II, а згодом її фаворита — князя Г. Потьомкіна, а ще пізніше — визначного російського можновладця і музично-театрального мецената графа М. Шереметєва [5; 6].

Цілком можливо, що саме завдяки Дж. Сарті, у якого, до речі, тоді навчався ще один видатний композитор — капелмейстер графської кріпосної капели, українець за походженням С. Дегтярьов (1766–1813), А. Ведель суттєво удосконалив свої музичні знання і навички, створивши низку творів, які, можливо, і не є занадто розгорнутими і масштабними, втім характеризуються ясністю музичної думки, а також фактурною і ладо-гармонічною довершеністю. Аналогічні риси, хоча значно більш індивідуалізовані, простежуються в багатьох інших відомих творах композитора, які, не виключено, належать до цього ж періоду. До них можна віднести такі, як Різдвяний та Воскресенський канони, а також тріо «Покаянія отверзі мі двері» [там само].

Блискучим зразком більш пізнього, зрілого втіленням «квазі-італійського» Сартієвського стилю, частково окресленого у Літургії *C-dur*, постають знамениті двохорні концерти з Автографу — № 9 «Проповідника віри апостола Андрія восхвалим» та № 10 «Господь пасет мя», у яких ладо-гармонічна і поліфонічна майстерність митця сягнула найвищих рівнів творчої реалізації.

Безперечно, порівняння камерної і фактурно «прозорої» концепції літургії *C-dur* з напрочуд масштабними восьмиголосними творами зрілого концертного типу видається дещо перебільшеним. Утім, в літургії *C-dur*, як нам видається, вже можна опосередковано простежити окремі риси того зрілого стилю, які згодом розвинулися у творчості митця.

Поряд із цим, не можна проминути увагою констатовані Т. Гусарчук в літургії *C-dur* певні «недосконалості письма», які, утім, на думку науковця, навряд чи можуть бути адекватно класифіковані, адже, «за відсутності оригіналу незрозуміло, кому потрібно адресувати усі ці "претензії" — автору, редактору видання чи переписувачу, якщо твір видавався з рукописного списку» [5, с. 463]

Не менш важливим аспектом дослідження Літургії *C-dur* у контексті висвітлюваної проблематики постає з'ясування специфіки співвідношення канонічного церковного тексту та музичного ви-

кладу. У зв'язку з цим важливим фактором постає застосування компаративно-стильового та текстологічного аналізу літургій *Es-dur* і *C-dur*. Розглядаючи відмінності, які простежуються між обома літургіями, Т. В. Гусарчук переконливо доводить, що літургія *C-dur*, імовірно, більш ранній твір порівняно з літургією *Es-dur*. Вагомим аргументом на користь цієї гіпотези дослідниця вважає той факт, що драматургії обох циклів, окрім спільних рис, мають принципові розбіжності і те, що в літургії *C-dur* виявлено на рівні загальних образів, в літургії *Es-dur* максимально конкретизовано і поглиблено. При чому не лише за рахунок застосування ускладнених лексичних прийомів і засобів, але й у площині концептуальної масштабності задуму, його поглибленої психологізації. У цьому контексті, як зазначає дослідниця. «Безумовно, Літургія до мажор А. Веделя поступається *мі-бемоль-мажорній* Літургії композитора образною глибиною, яскравістю й диференційованістю, більш узагальнено втілюючи зміст канонічного тексту. За винятком тріо "Отця і Сина" тут майже відсутнє те високе лірико-драматичне напруження, що характеризує зрілий період творчості композитора і, зокрема, його "автографічну" Літургію» [5, с. 461].

§ 2 Літургія А. Веделя C-dur в контексті інтерпретаційних параметрів сучасної виконавської практики

Розглянувши історико-біографічний та музикознавчо-текстологічний аспекти дослідження літургій А. Веделя, звернімося до розгляду аспектів безпосередньо пов'язаних з проблемами практично-виконавського втілення Літургії А. Веделя C-dur.

Як свідчить виконавський досвід видатних майстрів минулого, зокрема таких славетних диригентів-хормейстерів, як О. Кошиць, К. Стеценко, П. Гончаров, Н. Городовенко, П. Муравський, М. Гобдич, виконання творів Артемія Веделя потребує особливої творчої наснаги, інтелектуальної та емоційної зосередженості. І це цілком природньо, адже сам масштаб творчої постаті композитора, його унікальна музична обдарованість, поєднана з ерудованістю та глибиною релігійного і філософського світосприйняття, дають підстави вбачати, за спостереженням І. Тилика [11], у багатьох творах митця не лише суто мистецьку, але й довершену філософську концепцію.

Саме тому далеко не кожен виконавець, навіть обдарований неабиякими музичними здібностями, здатний опанувати усі явні

і приховані сенси й семантичні концепти, які акумулює в собі творчість композитора. З огляду на це слід вважати, що зовнішня простота окремих творів композитора, в тому числі й аналізованої літургії *C-dur*, аж ніяк не свідчить про спрощення її духовного змісту [5]. Швидше навпаки. Певну, хоча й дещо опосередковану, аналогію можна провести з творчістю одного з найвидатніших сучасників А. Веделя — В. А. Моцарта (1756–1791), інтонаційні елементи якої епізодично вчуваються в окремих творах Веделя, зокрема у «Тебе поєм» з літургії *Es-dur*. Як і у Моцарта, у Веделя простежується глибока смисломкість довершеної простоти звучання, як ознаки довершеності Божественного Промислу, втіленого як в його радісних, так і в трагічних проявах.

Сама трагічна доля Веделя є найвагомим аргументом на користь цього твердження, виявляючись у кожному його творі, в його листах і роздумах. Все це зайвий раз засвідчує, що прагнучи відтворити в реальному звучанні будь-який із творів композитора, в тому числі і Літургію *C-dur*, диригент-хормейстер має бути не лише виконавцем, але й філософом та музичним режисером, вбачаючи, за влучним висловом Г. Сковороди, «невидиме крізь видиме». Інакше кажучи, як зазначає Т. Гусарчук, при аналізі творчості і додамо від себе (*і при її виконанні — Л. В.*) необхідно ретельно стежити за ходом думки композитора, відображеним у специфіці драматургічної взаємодії між текстовим джерелом та його музичним втіленням [5; 11].

У цьому контексті, особливого значення набуває спостереження М. Боровика стосовно прямої залежності конкретних інтонаційно-ритмічних структур в творах А. Веделя від того смислового образно-семантичного навантаження, яке їм відводиться на різних етапах музичного розвитку. На думку дослідника, визначальним стрижнем творчості композитора є його мелодичний дар, в якому органічно асимільовано, поширені в українському музичному побуті, типологічні ритмо-інтонаційні формули: фрагменти відомих українських народних пісень, міських пісень-романсів та солоспівів. Застосовуючи їх у своїх творах, А. Ведель не цитує народні мелодії, а лише використовує окремі характерні інтонації, які уособлюючи первісно-семантичні елементи фольклорного прообразу (архетипу), інтонаційно і образно переосмислюються відповідно тій функції, яку вони мали б, на думку митця, відіграти в системі сюжетно-образної архітекτονіки його певного художнього задуму. Саме вони, як вважає дослідник, постають смисловим ключем до розуміння інтонаційно-мелодичної природи

веделівської творчості та композиційних принципів, якими керується композитор в процесі організації музично-текстового простору. У зв'язку з цим, першочергового значення набуває наявність в творчості А. Веделя розгалуженої системи лейттем і лейтритмів, які постійно підживлювалися актуальним на часи життя композитора досвідом селянського, міського, й православно-церковного музичного побуту. Вказана обставина обумовлює ступінь асиміляції веделівської інтонаційної сфери у площині єдиного інтонаційно-стильового поля, в системі якого один і той же інтонаційно-ритмічний матеріал був здатний вільно «мігрувати» з одного жанру або інтонаційної сфери до іншого і навпаки. Універсальність веделівської інтонаційної сфери, її наповненість побутуючими народними інтонаціями надавали музичному вислову композитора особливої глибини і виразності. Це зумовлює особливу доступність веделівського стилю і його смисломісткість, завдяки яким «...цілком земна музика А. Веделя у минулому зачаровувала, хвилювала і навіть зворушувала слухачів і ще й тепер не втратила цієї своєї принадної сили» [2, с. 74].

У зв'язку з цим, не слід забувати, що у переважній більшості творів митця виразно превалює фактор внутрішньої експресії, який переконливо засвідчує, що творчий процес композитора, здебільшого, інспірується прагненням увійти інтерактивну мистецьку взаємодію з актуальними явищами реального і містичного світів [5; 11]. З огляду на це показово, що жанрово-стильовий розподіл в творчості Веделя, а також частота застосування композитором тих або інших інтонаційно-жанрових формул, обумовлені не стільки поширеністю певного, жанру або інтонаційно-образної сфери в середовищі, в якому формувався талант митця, скільки його особистою психологічною настроєністю на рецепцію і застосування ним саме тих душевно споріднених елементів музичного побуту, які здатні були увійти в емоційний резонанс з домінуючим спектром настроїв, притаманних його індивідуальній психофізичній конституції.

Констатовані риси більш виразно простежується в більш пізній творчості композитора, зокрема в літургії *Es-dur*, а також в концертах лірико-драматичного та трагедійного спрямуванням (№№ 2; 3; 6; 8; 11; 12), в яких релігійні настрої сповнюються інтровертно-меланхолійним колоритом, відповідним, на думку Т. Гусарчук, творчому світосприйняттю Веделя. Чи не тому, як слушно зазначає дослідниця, зіставлення української народної пісні, українських духовних кантів з мелодією Веделя виявляє надзвичайну подібність

у будові мелодій, збіг окремих їх елементів [5]. У зв'язку з цим, доречно буде навести спостереження О. Кошиця: Веделя треба вважати першим і найбільшим речником національної субстанції в українській церковній музиці. Коріння його мелодики простягається у всі шари і галузі нашої музичної стихії того часу, однаково як і в канти, якими повна була тодішня Академія, так і в народну пісню, козацьку думу, народне «голосіння», релігійно-моралістичну псалму лірницьку, спів Києво-Печерської Лаври та церковний ірмолой. З цих джерел походять релігійні настрої музики Веделя, живиться її тематика, формується її мова» [7, с. 193].

Натомість, в аналізованій Літургії *C-dur* ці риси не є настільки виразно окреслені. Можливо, це зумовлено свідомим бажанням композитора зосередитися на відображенні світлих граней буття, його оптимістичних та позитивних тенденцій. Цілком можливо, що така сфокусованість була спричинена якимись достеменно невідомими нам подіями, про які ми можемо лише здогадуватись. Утім, їх безперечно позитивний колорит виразно вплинув на творчу палітру мистецької фантазії композитора, висвітливши в ній аспекти юного та життєрадісного світовідчуття. Саме це ми і бачимо в прозорій та світлій фактурі викладу хорової партитури циклу, в якій навіть домінування мінору у багатьох розділах не порушує загальної оптимістичної акцентуації. Тож перед виконавцями — диригентом та хористами — постає непросте, але поряд із цим цікаве завдання: зберігши окреслений колорит, виявити у творчому задумі Веделя ті смислові підтексти та семантичні асоціації, які здатні будуть максимально глибоко відобразити закладений у музиці релігійно-філософський зміст. Однак не менш у цьому контексті постає вміння диригента-інтерпретатора виявити в музичному змісті ті суб'єктивні ознаки, які характеризують психологічну індивідуальність композитора, так глибоко окреслену Т. Гусарчук в її монографії [5]. У ній психологічному портрету композитора відводиться окремий великий розділ, де дослідниця поліаспектно аналізує творчий феномен митця в контексті його іманентних психологічних рис. У цьому значенні ґрунтовна праця дослідниці постає своєрідним путівником по душевним «лабіринтам» композитора, даючи змогу будь-кому, хто звертається до творчості митця, якомога глибше осягнути його парадоксальний та багатогранний емоційно-інтелектуальний портрет. Тільки з урахуванням окреслених спостережень і аналітичних напрацювань стає можливим оптимально реалізувати аналізовані

мистецькі задуми А. Веделя, адекватно презентувавши їх у форматі світової прем'єри.

У зв'язку з цим потрібно відзначити, що, незважаючи на те, що починаючи із 1990-х років твори А. Веделя активно виконуються численними колективами, як і церковними, так і світськими, зокрема професійними, залишається чимало проблем, які потребують свого розв'язання. Однією із найдавніших таких проблем постає проблема автентичності нотних джерел, покладених в основу того, або іншого виконання. Не менш складною проблемою є дотримання виконавських параметрів, відповідних стилістиці творів композитора, адже в дуже багатьох випадках виконавці не дотримуються тембральної специфіки, яка була притаманна хоровому звучанню другої половини XVIII — початку XIX ст. Зокрема, як відомо, в хоровому виконавстві тих часів застосовувалися виключно лише чоловічі та дитячі (хлопчачі) голоси — альти та дисканти. Натомість принципово не застосовувалися жіночі, що було обумовлено консервативними церковними стереотипами. Втім, більшість сучасних виконавських інтерпретацій цей фактор ігнорують, або майже не враховують. При цьому характерно, що це стосується як звичайних професійних та аматорських колективів так і видатних капел та камерних хорів. В даному випадку мова йде про те що диригенти не звертають увагу на необхідність тембрально полегшеного сопранового звучання, адже природний жіночий тембр сопрано за своїми тембральними характеристиками відрізняється від блискучого та квазі-металічного тембру дискатових хлопчачих голосів. Аби в цьому переконатися достатньо порівняти виконання одних і тих же творів Веделя якимось із сучасних чоловічо-хлопчачих колективів наприклад хору київської десятирочки імені М. В. Лисенка, хорова капела дзівночок та більшістю звичайних мішаних жіночо-чоловічих хорів. Якщо виконання в чоловічих партіях, здебільшого, жодних нарікань не викликає, то в жіночих, особливо в партії сопрано відразу простежується очевидні невідповідності, пов'язані з відсутністю навиків виконання дискантової партії легким і тембрально-прозорим беззвратним звуком.

Приємним виключенням із цієї негативної тенденції можна вважати творчу діяльність камерного хору «Київ» на чолі з М. М. Гобдичем. Цей видатний колектив, який нещодавно відзначив 30-ти річчя своєї діяльності може по праву вважатися послідовним популяризатором творчості Веделя. З огляду на це показово, що впродовж

20-ти річчя з 1997 по 2017 рік колективом було виконано майже всі відомі на сьогодні твори композитра. А в 2007 році здійснено фундаментальний багатотомний аудіозапис на CD (компакт-диски), до якого увійшло, фактично, 90% усієї творчої спадщини Веделя.

В творчій діяльності хору «Київ» послідовно простежується намагання ретельно дотримуватися специфічних індивідуально-стильових особливостей композиційної лексики митця. Зокрема в більшості випадків концертної інтерпретації творів Веделя хором «Київ» простежується чітка сфокусованість на виявлення образно-сміслові драматургії певних творів митця, виявлення закономірностей котрі характеризують співвідношення між вербально-псалмовим та музично-лексичними рядами. Поряд із цим не меншої уваги М. Гобдич надає з'ясуванню оптимальних параметрів тембрально-регістрового балансу відповідного автентичному задуму композитора. У цьому контексті, показовим є гнучке володіння різноманітними динамічними співвідношеннями, які чітко корелюються із іншими компонентами хорової звучності зокрема специфіку фонації(використання певного різновиду атак), агогічними властивостями використання різних штрихів. З огляду на це дуже показовим є виконання та запис (2007 р.) одного з найвідоміших концертів композитора, концерту зт автографу № 3 «Доколи, Госоподи, забудеши мя» (на слово 12 псалму). Навіть побіжне ознайомлення з аудіозаписом цього твору в мистецькому трактуванні хору «Київ» переконує в тому що диригент та хористи перцюючи над виконавською інтерпретацією усвідомлювали усі нюанси сюжетно-образної драматургії намагаючись максимально точно відтворити закладені у творі смислу. Це насамперед простежується у чіткому розмежуванні хорової звучності відповідно виписаним в партитурі фактурним та тембрально-регістровим параметрам. Вже в першій сторінки твору окреслюється декілька різних типів вокально-хорових співвідношень, їх розподіл структуровано з одного боку за принципом співставлення різних тембральних ансамблів, а з іншого за співвідношенням ансамблевого та туттійного викладу. При цьому М. Гобдич в процесі виконання максимально точно намагається відтворити первинні тембральні характеристики звучання вочевидь звертаючи увагу на те щоб жіночі голоси були максимально відповідними легкому і інтонаційно гнучкому звучанню дитячих(хлопчачих) голосів. Безумовно, в окремих випадках дотримання цієї вимоги стає майже нездійсненним, особливо коли відбувається вихід в найвищі регістрові ділянки діапазону сопрано. В цьому контексті

надзвичайно складним є місце в другій частині концерту (Adagio), де хор співає в унісон за структурою арпеджіо до-мінорного тризвуку і найвищим звуком у партії сопрано є до 3 октави, в свою чергу у партії тенорів до 2 октави. Безумовно звучання сопрано на до 3 октави не може бути таким лежим і невимушеним як звучання дискантів.

Аби уникнути вказаної невідповідності у великих хорових колективах залишається лише один вихід — застосовувати в процесі виконання творів Веделя як і інших авторів цієї епохи, виключно легкі ліричні голоси для виконання партії дисканта, а в реальних умовах сьогодення, — партії сопрано.

Завершуючи дану доповідь, хотілося б відмітити ще один важливий аспект сучасного стану популяризації творчої спадщини в сучасній концертній практиці А. Веделя. Мова йде про нещодавно віднайдені видавним українським дослідником Євгеном Махновцем концерти Веделя, які раніше ніколи не публікувалися, хоча партитури цих концертів мають ознаки численних регентських редакцій і переробок все ж в них виразно чувається притаманний композитору індивідуально-стильовий колорит. Намагання підкреслити його і доповнити новими мистецькими барвами надихнуло сучасну видатну українську композиторку Л. В. Дичко на надзвичайно цікаву й оригінальну ідею — аранжувати вказані концерти для хору з оркестром. В результаті виникла цікава художня концепція наближена за стилістикою до кантатно-ораторіального жанру. Презентація вказаного мистецького проекту здійсненого за участю національної академічної капели «Думка» та великого симфонічного оркестру Національної Філармонії стала справжньою подією національного музичного життя.

Узагальнюючи висловлені міркування, маємо підстави констатувати, що сучасний стан популяризації творчості Веделя в різних формах хорового виконавства виявляє багато перспективних тенденцій, підживлюючи надію на те, що творча спадщина митця не втратить своє актуальності зі зміною епох та поколінь.

Виходячи з окреслених спостережень, спробуємо визначити основні проблеми та завдання котрі потребують обов'язкового розв'язання в процесі концертно-сценічного виконання різних творів композитора. Їх можна розподілити на декілька основних категорій, а саме:

1. інтерпретаційний, пов'язані з художнім переосмисленням автентичного авторського тексту, або ж різних текстологічних редакцій використаному в сучасному концертному виконавстві. До таких проблем належать:

1.1. Пошук оптимального інтерпретаційного алгоритму відповідного мистецькій концепції композитора.

1.2. Виявлення аспектів відповідності конкретних прийомів мануально-диригентської техніки здатних максимально точно передати інтрепретаційну модель диригента-хормейтера хористам-виконавцям.

2. До другої категорії слід віднести питання пов'язані з організаційно-методичними засадами репетиційної роботи над конкретним твором автора. Як і в першій категорії ці завдання розподіляються на декілька підпунктів:

2.1. Організаційні, які передбачають розв'язання нагальних питань пов'язаних з налагодженням ефективної комунікативної взаємодії між диригентом та хоровим колективом на етапі роздільних репетицій. Цей аспект є особливо важливим з огляду на необхідність постійних переключень уваги диригента на різні варіанти поєднання окремих партій на конкретному етапі роздільної репетиції. Це є найбільш очевидним в тих випадках, коли йдеться про вивчення концертів А. Веделя насичених різноманітними *divisi* в двох або трьох партіях (концерт № 3 «Доколи, Господи, забудеши мя»: 1, 2 частина).

2.2. Пошук оптимальних акустичних умов для репетиційної роботи а тим більше для концертного виконання та аудіо запису. Цей аспект є виключною прерогативою художнього керівника-диригента, який має особисто простежити за дотриманням необхідних акустичних параметрів презентації кожного твору. В цьому контексті варто нагадати що найвидатніші диригенти усіх часів звертали на цей аспект особливу увагу і навіть в тих випадках за якихось певних обставин покращення реальних акустичних умов було неможливим, намагалися за змоги враховувати пов'язанні з цим ризики, наприклад: якщо в залі не достатньо виявлений ефект реверберації або взагалі відсутній, досвідчений диригент має докорінно переосмислити практичні аспекти фонації, намагаючись за рахунок використання фермат, майстерного володіння філіруванням звучання, компенсувати об'єктивно не сприятливі акустичні умови. З огляду на це потрібно враховувати не менш вагомий фактор пов'язаний із специфікою ладо-інтонаційної налаштованості, як диригента так і кожного із артистів хору на внутрішнє передчуття кожної акустичної події, чи то акорду, чи спонтанних поліфонічних співвідношень, чи наприклад унісонного монодійного звучання. Така налаштованість дає підстави сприймати хоровий колектив не лише як виконавську одиницю,

але й як своєрідну творчу лабораторію. Це особливо виразно простежується на рівні обертонової синергії, яка в ідеалі має вчуватися в кожному такті розучуваного, а згодом і виконуваного твору.

3. До третьої категорії слід віднести завдання пов'язані із практичною презентацією творів раніше не виконуваних, або виконуваних не в повному обсязі. Саме до таких творів слід віднести вже згадану нами літургій А. Веделя C-dur.

3.1. Першим підпунктом цієї категорії постає формування презентаційного алгоритму або інакше кажучи моделі майбутньої прем'єри. Цей алгоритм має включати в себе пункти пов'язані із теоретичним обґрунтуванням вказаної презентації, його донесення до слухачів в ідеалі має бути наперед анонсоване повідомленнями в сучасних комунікативних медіа записах, зокрема через сферу інтернет платформ та соціальних мереж. Паралельно має бути здійснена низка анонсів на радіо та телебаченні, яка дозволить охопити більш консервативну аудиторію слухачів, які не достатньо задіяні в сучасних інтернет технологіях.

3.2. Не менш важливим пунктом є вибір місця та дати проведення конкретного концерту-презентації. Як засвідчує особистий досвід автора статті обираючи місце і дату варто враховувати наступні фактори:

- Співвіднесеність з певною біографічною подією композитора-автора твору.
- Відповідність місця концерту сакральному спрямуванню творчості композитора(у випадку з Веделем, за принципом духовна музика-християнський храм).

4. Одним із перспективних напрямків в площині застосування інноваційно-презентативних технологій постає створення інформативно-візуального ряду (творчої інсталяції), асоціативно пов'язаної з певним виконуваним твором. Наприклад у випадку виконання творів Веделя використання фрагментів документального фільму про його життя та творчість, застосування слайдів, репродукцій відомих живописних та відомих іконописних творів, фото архівних матеріалів(книг, листів, портретів, тощо). Безумовно застосування такого підходу потребує певного технічного устаткування, а також залучення до роботи в якості консультанта професійного режисера, сценографа.

5. Поряд із цим, важливим аспектом роботи над художньою інтерпретацією постає пошук оптимальних тембрально-регістрових

параметрів у виконавському процесі. Аби їх віднайти диригенту-хормейстеру потрібно провести значну роботу під час роздільних та загальних репетицій впродовж якої, в експериментальному режимі відбувається віднайдення та експрес аналіз різноманітних комбінаторних алгоритмів на рівні зіставлення або синтезу окремих індивідуальних тембрів хористів. На жаль, в більшості випадків хормейстери не приділяють належної уваги цьому аспекту репетиційної роботи, обмежуючись створенням суто узагальненої тембральної моделі, в якій, фактично, невиявлений образно-емоційний рельєф музичної тканини. На це зокрема не одноразово звертав увагу видатний корифей вітчизняної хорової справи Павло Муравський, наголошуючи на важливості правильного тембрально-обертонного фокусування звукових потоків спрямованих у напрямку слухацької аудиторії. Це ж засвідчують також спогади більшості видатних оперних вокалістів, досвід яких переконує в надзвичайно важливому значенні високої або так званої металічної форманти, здатної «пробити» звучання оркестру, забезпечивши оптимальну екстраполяцію звукового потоку в різних напрямках акустичного простору. Не менш важливим постає проблема пошуку поліваріантних алгоритмів в площині тембральних мікстів. Адже один і той же акорд, одне і те саме співзвуччя можуть бути заспівані в абсолютно різному тембральному контексті: різко, м'яко, приглушено-затушовану (ефект тембрального сфумато). Ці прийоми можуть бути досконало реалізовані за умов поліваріантної комбінації індивідуальних тембрів хористів з яких формується хорова партія. Завдяки такому підходу формується додаткова тембральна партитура, яка на порядок глибше виявляє закладені в конкретному творі образно-драматургічні контексти і підтексти. Саме це досить часто і відрізняє високомайстерне художнє виконання від звичного озвучування партитури. Аналогічна ситуація простежується з агогічними властивостями. Як відомо темп визначає швидкість протікання музичного процесу окреслюючи образно-драматургічний рельєф художнього задуму. Саме тому будь яка темпова ремарка позначена в партитурі має трактуватися не абстрактно а лише крізь призму певної інтерпретаційної концепції якою керується диригент в процесі реалізації художнього задуму композитора. З цього випливає синкритичне взаємопов'язаність темпового розгортання з аспектами тембральної драматургії, специфікою використання інших компонентів хорової звучності. Зокрема фактурно-регістровими

характеристиками, динамікою, характером звуковедення, штрихами, дикцією, артикуляцією, тощо. Виходячи з цього основна увага диригента при відтворенні певного темпового контексту апріорі визначається глибиною осягнення ним не лише власне партитури твору, але й прихованих інтенцій та мотивацій, спонтанно або ж на-впаки свідомо закарбованих у тексті композитором.

Висновки

Узагальнюючи викладені у статті міркування і спостереження, окреслимо найважливіші позиції, які, на наш погляд, най характеризують сутність проведеного дослідження:

- Літургійна творчість А. Л. Веделя ґрунтується на традиційних принципах православно-богослужбової практики і є органічною складовою церковно-музичної спадщини композитора;

- Літургія *C-dur*, як і автографічна літургія *Es-dur*, є цілком оригінальним мистецьким феноменом, що яскраво характеризує неповторні грані композиторського обдарування А. Л. Веделя;

- Літургію *C-dur* доцільно трактувати як окрему етапну жанрово-стильову ланку тривалого еволюційного процесу реалізації композиторського таланту митця. Це дає підстави проводити різноманітні стильові паралелі між літургією *C-dur* та іншими веделівськими творами богослужбового спрямування;

- Спільною ознакою в обох літургіях є застосування притаманних А. Веделю універсально інтонаційно-лексичних елементів, фактурних та формотворчих засобів, принципів мелодичного розгортання. Натомість відмінності полягають, насамперед, у принципово різних масштабах драматургічного розвитку;

- Гіпотеза Т. В. Гусарчук щодо хронологічно більш раннього часу створення літургії *C-dur* порівняно з автографічною літургією *Es-dur* видається, на думку авторів, цілком правомірною і переконливо підтверджується результатами здійсненого у статті компаративно-стильового аналізу;

- Інтерпретаційно-виконавський алгоритм хормейстерської роботи над літургійними творами А. Л. Веделя, і зокрема літургією *C-dur*, має бути спрямований на те аби виявити у творчому задумі Веделя ті смислові підтексти та семантичні асоціації, які характеризують психологічну індивідуальність композитора, й поряд із цим, прояснюють закладений у партитурі релігійно-філософський зміст;

- Спільним в обох літургіях є застосування притаманних А. Веделя універсально інтонаційно-лексичних елементів, фактурних та формотворчих засобів, принципів мелодичного розгортання. Натомість відмінності полягають, насамперед, у принципово різних масштабах драматургічного розвитку. Те, що виявлено в літургії *C-dur* в загальних рисах, — в літургії *Es-dur*, ніби як у збільшувальному склі, — максимально конкретизовано і виведено в масштаб розгорнутої музично-драматургічної симфонізації [5]. Це дає підстави Т. Гусарчук, характеризувати літургію *Es-dur*, як якісно новий етап творчості митця, порівняно із гіпотетично більш ранньою літургією *C-dur*.

Безумовно, розглянуті у статті аспекти не можливо охопити в одній, навіть достатньо розгорнутій публікації, що засвідчує необхідність їх висвітлення в майбутніх авторських наукових напрацюваннях.

Література

1. Анований покажчик творів Артема Веделя (1767–1808) / упоряд. Т. В. Гусарчук ; ред. А. В. Кутасевича. Київ : Хор. б-ка камер. хору «Київ», 1997. 36 с.
2. Боровик М. К. Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя. *Українське музикознавство*. 1971. Вип. 6. С. 137–152.
3. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів : [ноти] / ред. В. Колесник ; Укр. муз. т-во Альберти, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 1-е повне вид. збереж. авт. рукопис. спадщини. Київ ; Едмонтон ; Торонто : Укр. муз. т-во Альберти, 2000. 84 с.
4. Ведель А. Духовні твори : [для хору без супр.] / упоряд. : М. Гобдич, Т. Гусарчук ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : Геопринт, 2007. 452 с.
5. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Київ : Муз. Україна, 2019. 766 с.
6. Корній Л. Історія української музики. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 1998. Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. 387 с.
7. Кошиць О. Спогади. Академія 1897–1901 рр. *Хроніка 2000*. 1994. Вип. 3/4. С. 178–198.
8. Кук В. Рукописна партитура творів Артема Веделя. *Український музичний архів*. 1995. Вип. 1. С. 34–52.

9. Кутасевич А. Анотований покажчик творів Артема Веделя. Проблеми музичної та мовної текстології. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2001. Вип. 11 : Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 133–137.

10. Махновець Є. Артем Ведель: 1799 рік. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2001. Вип. 11 : Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 36–43.

11. Тилик І. В., Лисенко В. В. Літургійна творчість Артемія Веделя: музикознавчий та інтерпретаційно-виконавський аспекти. *Література та культура Полісся*. 2021. Вип. 102 (17). С. 176–185.

12. Юрченко М. С. Виконавсько-структурні особливості хорових концертів Максима Березовського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2018. № 18. С. 25–37.