

DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247380

УДК 783.2:78.035.2(477)

**ВІДНАЙДЕНІ ДУХОВНІ КОНЦЕРТИ  
Д. БОРТНЯНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ  
ТРАДИЦІЙ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО  
ВИКОНАВСТВА**

Петришина Тетяна Володимирівна

*Аспірантка,*

ORCID: 0000-0001-8891-2386,

e-mail: tetyana.petrishina.92@gmail.com,

*Львівська національна музична академія**імені М. В. Лисенка,**вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005*

Мета статті — дослідити та ввести в науковий і суспільний обіг віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства доби класицизму. Методи дослідження ґрунтуються на історичному, джерелознавчому та аналітичному підходах. Історичний метод дає можливість дослідити творчий процес створення Д. Бортнянським духовних концертів і виявити причини появи в них сольного-ансамблевих побудов. Джерелознавчий метод дозволяє окреслити шляхи сучасних пошуків невідомих концертів композитора. Аналітичний метод надає підстави дослідити особливості сольного-ансамблевих побудов, їхню генезу й виконавське призначення. Наукова новизна статті полягає у введенні в науковий обіг віднайдених хорових концертів Дмитра Бортнянського, які не увійшли в прижиттєве видання музичних творів композитора та не були об'єктом наукового дослідження. Аналіз віднайдених концертів Д. Бортнянського дає підстави зробити висновки про те, що в них відчутно проявляються ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства. Вони сконцентровані у сольного-ансамблевих побудовах, які утворюють контрастні зіставлення з хоровими tutti. В аналізованих концертах, які є прикладом двох типів будови концертного циклу, ансамблі солістів вперше виникають у повільних частинах: або в другій частині, якщо цикл починається швидким tutti, а духовний концерт є святково-урочистим, або в першій частині (від найперших тактів), якщо цикл починається повільною частиною, а духовний концерт є лірико-драматичним. Особливості циклу впливають і на характер мелодики сольного-ансамблевих побудов, передусім — на трактування партії сопрано. У концертах першого типу мелодика є узагальненою і більш нейтральною, а самі побудови наслідують ознаки кантовості, тоді як у концертах другого типу мелодика партії сопрано-соло наближається до оперної, а виклад — до дуєтного. Незважаючи на ознаки сольного вокального виконавства, зокрема оперну мелодику, сольні побудови аналізованих духовних концертів Д. Бортнянського цілком можуть співати не оперні солісти, а хористи. Однак, у виконанні солістів звучання ансамблів набуде особливої глибини й рельєфності.

*Ключові слова:* Д. Бортнянський; духовні концерти; архівно-музична спадщина; мішаний хор; сольного-ансамблеві побудови; хорові та оперні голоси

**Вступ**

Дмитро Бортнянський є найвідомішим українським композитором доби музичного класицизму. Його духовні твори завдяки прижиттєвому виданню «35 духовних концертів на 4 голоси» (1817–1818) дійшли до нашого часу без суттєвих втрат, практично у повному обсязі. Утім, серед знахідок останнього часу — 10 духовних концертів для мішаного хору, які було виявлено у музичних рукописах кінця XVIII – початку XIX століть та опубліковано у збірці «Дмитро Бортнянський. Невідомі духовні концерти» (Бортнянський, 2009). Ці концерти взято як матеріал для аналізу сольних побудов у контексті вивчення сольного вокального виконавства в хорових концертах українських композиторів доби класицизму.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Творча спадщина Д. Бортнянського вивчалася досить детально у кількох напрямках, серед яких слід відзначити історико-культурологічний, біографічний та музикознавчий. Історико-культурологічний аспект дослідження творчості Д. Бортнянського представлено у статтях збірника «Бортнянський та його час» (Розанова і др., 2003), публікаціях Б. Асаф'єва (Асаф'єв, 1927), К. Ковальова (Ковалев, 1998), Л. Корній (1998) та ін.; біографічний — розглянуто в наукових працях Л. Заводної (2002), А. Єфименко (2004), М. Ричаревої (Рыцарева, 2015) та ін., де висвітлюються різноманітні обставини життя й творчості митця. Найбільший блок становлять публікації, у яких

відображено музикознавчий аспект життєтворчості Д. Бортнянського — це праці Л. Хіврич (1971), М. Рицаревої (Рыцарева, 1979), В. Іванова (1980), А. Михайленка (1985), Л. Корній (1998), Н. Костюк (2003), Т. Вихоревої (2007, 2010) та ін. Головним об'єктом дослідження науковців у всіх цих напрямках є духовна музика Д. Бортнянського, написана для хору. Сольний аспект виконавства залишився поза межами наукових інтересів фахівців, що досліджували творчість видатного українського митця.

Наукова новизна статті полягає у презентації збірки віднайдених хорових концертів Дмитра Бортнянського й дослідженні творів, які ще не ставали об'єктом уваги з боку українських науковців.

### Мета статті

Мета статті — дослідити та ввести в науковий і суспільний обіг віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства доби класицизму.

### Виклад матеріалу дослідження

Творчість Д. Бортнянського в галузі духовної музики була позначена інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Водночас, у музичному стилі та формотворенні духовних концертів митця потужно проявляється національна основа, яка була властива українській традиції церковного співу. Це відчувається у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах komponування матеріалу у розділах концертів та ін. Як капельмейстер Придворної співацької капели, Бортнянський досконально знав виконавські можливості хору. Синтез цих тенденцій став основою для формування індивідуального композиторського стилю митця.

Духовні твори Д. Бортнянського стали відомими й популярними ще за життя композитора. Не менш відомим і популярним був і сам Бортнянський. Його хорова музика звучала у храмах, аристократичних салонах, на державних заходах; її із захопленням сприймали сучасники. Відомий французький композитор Г. Берліоз після відвідування Петербурга, де він був присутнім на літургії із музикою Бортнянського, поділився такими враженнями від хорового співу придворних капеланів: «У цій гармонічній тканині були поєднання, які здаються неможливими: то чулись зітхання, то неясний дрімотний шепіт, часом з'являлись акценти, за силою схожі на крик, який захоплює ваш дух, стискає серце й груди, а потім усе розчинялось у безмірному легкому завмиранні; здавалось, хор ангелів залишав землю; поступово зникав у небесній височині» (Рыцарева, 2015 с. 343-344).

Жанр духовного концерту у творчості Д. Бортнянського набув класичної простоти й досконалості. Взавши за основу формотворення систему барокових контрастів, розвинену в партесних концертах, композитор формує свої концерти на протиставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу. Саме в ансамблевих побудовах важливого значення набувають традиції сольного вокального виконавства, притаманні вокально-хоровим і вокально-інструментальним жанрам західноєвропейської музичної культури доби бароко й раннього класицизму — опери, ораторії, духовної і світської кантати.

У хорових концертах Бортнянського сольні вокальні партії трапляються виключно в ансамблевих побудовах на два, три або чотири голоси. Аналіз таких побудов у концертах із прижиттєвого видання доводить, що сольні партії призначалися не для оперних солістів, а для хористів зі спеціальною вокальною підготовкою. Вони написані простіше, ніж у духовних концертах А. Веделя та С. Дегтярьова — композиторів, які писали соло для конкретних виконавців і враховували можливості їхніх голосів, проте зараз можуть бути заспівані будь-яким професійним хором, без додаткового запрошення солістів, на що і розраховував Д. Бортнянський.

У концертах, які не ввійшли у прижиттєве видання, спостерігаємо ту саму тенденцію, і це вказує на ставлення Д. Бортнянського до написання концертів із позицій фахівця, який більшу частину свого творчого життя очолював професійний хор Придворної співацької капели.

У збірку віднайдених духовних творів увійшло 10 концертів, що з певних причин не потрапили у видання 1817–1818 років. Проте їхні авторизовані списки трапляються у музично-рукописних збірниках, а нотні інципіти — у документальних джерелах кінця XVIII – першої чверті XIX століть (Бортнянский, 2009, с. 8-9).

Аналіз віднайдених концертів засвідчує, що найбільша кількість сольного-ансамблевих побудов міститься в повільних частинах (темпи *Largo*, *Adagio* та ін.). На наш погляд, це пов'язано з *кантиленною природою* сольного співу. Появу таких побудов у рухливих частинах концертів (*Allegro*, *Allegretto*

та ін.), що наслідують ознаки інструментальної музики доби бароко і раннього класицизму, можна пояснити намірами композитора створити внутрішній фактурний контраст.

Якщо повільні частини концертів Д. Бортнянського розпочинаються сольньо-ансамблевим викладом, у рухливих частинах такі побудови ніколи не виникають на початку, а слідують за *tutti*.

У віднайдених концертах Д. Бортнянського наявні два типи будови концертного циклу:

1) цикл, що відкривається *рухливою* частиною — це переважно святково-панегіричні концерти, написані в мажорних тональностях;

2) цикл, що відкривається *повільною* частиною — це переважно лірико-драматичні концерти, написані у мінорних тональностях.

Залежно від типу будови, віднайдені концерти починаються або хоровими *tutti* (перший тип), або сольньо-ансамблевими побудовами (другий тип).

Розглянемо особливості сольньо-ансамблевих побудов у концертах обох типів, і розпочнемо зі святково-панегіричних концертів, які відкриваються *tutti* йними частинами, написаними у швидких темпах.

Прикладом будови такого типу є п'ятичастинний концерт «Воскликніте, вся земля: работайте Господеві» (C-dur). Його цикл відкривається могутнім *tutti* йним Allegro («Воскликніте», тт. 1-2), після якого починаються рухливі антифонні зіставлення жіночих (хлоп'ячих) і чоловічих партій («Воскликніте, вся земля», тт. 3-4, 5-6). Протягом усієї I частини, написаної у розмірі 6/8, композитор застосовує виключно хоровий склад і жодного разу не вдається до того, щоб задіяти ансамбль солістів. Те саме трапляється у фіналі концерту «Веселитесь, праведні, о Господі» (V частина, Moderato), на початку якого композитор ніби розпочинає фугу, але невдовзі переходить до неполіфонічного викладу. Музика обох цих «масових» частин випромінює афект радості й щастя, дарує світло й добро.

У трьох середніх частинах (Largo — Adagio — Allegro), дві з яких є повільними, виникає ансамбль солістів. Він відкриває II частину («Воспойте Єму») і далі з'являється у чергуваннях із *tutti*, унаслідок чого стає провідним фактурним засобом.

В ансамблях наявні шість варіантів комбінацій голосів і переважна більшість з них є триголосими:

1) сопрано — альт — тенор або, враховуючи теситуру альта, сопрано 1 — сопрано 2 — тенор (II частина, тт. 54-58)

2) альт — тенор — бас (II частина, тт. 76-77)

3) сопрано 1 — сопрано 2 — бас (III частина, тт. 89-96)

4) альт 1 — альт 2 — бас (IV частина, тт. 118-120, 122-124, 131-133, 135-137)

5) сопрано — альт — тенор — бас (IV частина, тт. 120-121, 124-125, 133-134, 137-138)

6) тенор — бас (IV частина, тт. 121-122, 125-126, 134-135, 138-139)

Мелодика сольньо-ансамблевих побудов є рельєфною і надзвичайно виразною, однак за діапазоном і теситурою сольні партії не можна назвати занадто складним. За мірою складності вони наближені до хорових партій, тому очевидно, що їх могли співати добре підготовлені хористи, спеціально навчені взаємодіяти в ансамблях.

Перша сольньо-ансамблева побудова, що виникає на початку II частини, переключає увагу на нову ліричну образність, інший, повільніший характер руху та ансамблевий виконавський склад. Між двома початковими частинами виникає типовий для барокових партесних концертів принцип контрасту, органічно перенесений у стилістику духовних концертів доби класицизму.

Пластичні ритмо-інтонації першої сольньо-ансамблевої побудови виростають з узагальнених мовних зворотів (Рис. 1, мотив а) і доповнюються наспівними (мотив б) і танцювальними елементами (мотив в, див. Рис. 1)

Рисунок 1. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», II ч., тт. 54-58

Figure 1. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. II, tt. 54-58

Голос соліста-дискантиста (сопрано) має неначе розквітнути на верхньому звуці «ля» (у нотному тексті — форшлаг). Якщо цю побудову заспівати оперним голосом, підготовленим для сольних сценічних виступів під супровід оркестру, такого ефекту досягти простіше. Голос хориста прозвучить більш камерно, однак і його буде цілком достатньо для того, щоб відтворити музичну тему й утворити контрастне звучання цієї ансамблевої побудови до попереднього хорового *tutti*.

Фактурна організація цього триголосого ансамблю наслідує ознаки кантовості: найрозвиненішою є тема у верхньому голосі, другий голос утворює до неї терцієву втору, а тенор, викладений у малій октаві, рухається основними тонами гармонічних функцій і є найбільш статичним.

За таким самим принципом організовано другу триголосу побудову II частини («Взищіте Господа»), відмінності якої полягають у тому, що тема має пружинний пунктирний ритм, втора є секстовою, а бас є ще більш статичним і фактично утворює органний пункт на звуці «фа» (Рис. 2).



Рисунок 2. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», II ч., тт. 76-77

Figure 2. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. II, tt. 76-77

III частина написана в характері менуету, і це позначається на мелодиці й характері руху єдиної сольної-ансамблевої побудови («Аще же нищ і убог єсь аз»). Вона виникає після початкової *tutti* йної фрази й семантично відтворює пряму мову людини, яка звертається до Господа. Характерною рисою мелодичної лінії є перенесення метричних акцентів на слабкий час такту, унаслідок чого мелодія із терцієвою второю не збігається з партією баса (Рис. 3).



Рисунок 3. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», III ч., тт. 89-96

Figure 3. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. III, tt. 89-96

Особливістю IV частини є чотириразове проведення сольної-ансамблевої побудови, тема якої імітаційного перевикладається у парах голосів (два альти — тенор+бас). Також тут відбуваються зміни виконавського складу: мішане тріо (два альти з басом) поступається місцем квартету й дуету чоловічих голосів. Побудова триває чотири такти (тт. 118-122, Рис. 4) й повторно проводиться у наступних тактах (тт. 122-126). До утвореної структури із рисами періодичної повторності (тт. 118-126) додається підсумовуюче *tutti* йне продовження й кадансове завершення (тт. 126-131).

Оскільки IV частина має темп *Allegro*, цей ансамбль є динамічним і співається у прискореному темпі. У ямбічній структурі його мелодики поєднано повторність одного звука із внутрішньоскладовою розспівністю.

Далі триває ще одне подвійне викладення цього ж сольної-ансамблевого чотиритакту (тт. 131-139) із таким самим підсумовуючим *tutti* йним продовженням (тт. 139-142) та дещо іншим кадансовим завер-

шенням (тт. 143-145), яке призводить до метро-ритмічного уповільнення руху й тонального розмикання перед фінальною частиною, що починається як fuga — типовим для хорових концертів Д. Бортнянського двоголосим стретно-імітаційним проведенням теми.



Рисунок 4. Д. Бортнянський. Концерт «Воскликніте, вся земля», IV ч., тт. 118-122

Figure 4. D. Bortniansky. Concert *Exclaim, all the Earth*, pt. IV, tt. 118-122

Тож для святково-панегіричного концерту, що обрамляється частинами, написаними у швидких темпах, цілком природною є: 1) концентрація ансамблів у повільних середніх частинах; 2) простота й жанрова особливість їхньої мелодики; 3) врахування специфіки вокального звучання голосів професійно підготовлених хористів як потенційних виконавців сольних партій у таких ансамблях.

Переходячи до аналізу сольної-ансамблевої побудови у віднайденіх концертах другого типу, що починаються повільною частиною, вкажемо на їхню образно-емоційну відмінність порівняно із концертами святково-урочистої сфери і подібність до деяких загальновідомих концертів із прижиттєвого видання («Коль возлюблена селенія», «Вскую прискобна еси», «Скажи ми, Господи, кончину мою» та ін.).

Прикладом віднайденого твору такого типу є чотиричастинний лірико-драматичний концерт «Усліши, Господи, мой глас» (d-moll). Він відкривається повільною молитвою-благанням (Largo), за якою йде рухливе радісно-просвітлене фугато «Да возрадується серце моє» (II частина, Allegro). Наступна пара частин має ті самі темпові співвідношення та дещо змінені образи: це більш вишукана, з елементами ламентозності, молитва-благання «Приклони ухо Твоє» у III частині (Largo) і драматична фінальна fuga «Спаси уповающих на Тя» (Allegro).

Сольно-ансамблеві побудови цього концерту є більш тривалими й розвиненими. Вони містяться в перших трьох частинах — обох повільних і на завершених фугато. Їхній тематичний матеріал значною мірою наближений до оперної аріозності.

Перша частина відкривається восьмитактовою ансамблевою побудовою, у якій скомбіновано два триголосі (на зразок кантових) виконавські склади:

- 1) сопрано — альт — тенор (двічі)
- 2) альт — тенор — бас.

Двічі повторюючи початковий текстовий імператив «Усліши, Господи», в манері псалмодії (Рис. 5), композитор підкреслює експресивність особистого молитовного звернення до Господа гармонією двічі зменшеного септакорду, який виникає на сильному часі такту як неприготоване затримання до тоніки, а також низхідною мелодичною лінією від квінтового до терцієвого тону, яка виразно підкреслює мінорний лад.



Рисунок 5. Д. Бортнянський. Концерт «Усліши, Господи, мой глас», I ч., тт. 1-4

Figure 5. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. I, tt. 1-4

Початковий чотиритакт виконує функцію вступу до сопранового соло «Усліши мой глас, когда к Тебѣ зываю», яке розпочинається далі (Рис. 6). Партія сопрано втрачає ознаки нейтральності

й виділяється з-поміж двох інших голосів випереджальним вступом, за своєю теситурою та ритмоінтонаціями. Це перше соло, наближене до оперної мелодики, що виникає в цьому концерті.



Рисунок 6. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», I ч., тт. 4-8

Figure 6. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. I, tt. 4-8

У гармонії, яка супроводжує це соло, знов трапляються звучання зменшеного септакорду, зокрема, зі зміною функції з домінанти на подвійну домінанту (т. 7). Такі самі співзвуччя виникатимуть у наступних сольних побудовах концерту. Перша з них, що трапляється в тій самій частині і розспіває той самий текст «Услиши мой глас, когда к Тебѣ взиваю», що і сопранове соло, є комбінованою і в ній наявні:

- 1) триголосий ансамбль жіночих голосів (два дисканти — альт, тт. 19-22);
- 2) квінтет (із двома альтами, тт. 22-25);
- 3) дует двох сопрано, до яких у каденції додається альт (тт. 25-26 і 26-27)

Мелодична лінія партії сопрано-соло знов є виразнішою, ніж партії інших голосів, функція яких більшою мірою є гармонічною, ніж мелодичною (за винятком одного з альтів у квінтеті, що утворює імітації із сопрано).

Ще одна ансамблева побудова I частини припадає на слова «Просвіти очі мої» і викладається двічі, обидва рази — дуєтом жіночих голосів (тт. 41-43 — два сопрано; тт. 44-46 — два альти).

Дуети двох сопрано також трапляються у II частині (після фугато, із текстом «Да возрадуется сердце мое», тт. 81-87), де до дуєту фрагментарно приєднується тенор, і в III частині (із текстом «Приклони ухо Твое», тт. 102-105, Рис. 7), де приєднується альт.



Рисунок 7. Д. Бортнянський. Концерт «Услиши, Господи, мой глас», III ч., тт. 102-105

Figure 7. D. Bortniansky. Concert *Hear, oh Lord, my voice*, pt. III, tt. 102-105

В обох цих дуєтах спостерігається синтез оперної мелодики й кантового складу (терцієві/секстові втори, функціональний бас). Це свідчить про те, що трактування сольного-ансамблевих епізодів у лірико-драматичних концертах зазнає більшого впливу оперної естетики та стилістики, ніж у концертах святково-панегіричної тематики.

### Висновки

Аналіз віднайдених концертів Д. Бортнянського дає підстави зробити висновок про те, що в них помітно проявляються ознаки, які вказують на тенденції сольного вокального виконавства. Вони сконцентровані у сольного-ансамблевих побудовах, які утворюють контрастні зіставлення із хоровими *tutti*.

В аналізованих концертах, які є прикладом двох типів будови концертного циклу, ансамблі солістів вперше виникають у повільних частинах: або в другій частині, якщо цикл починається швидким *tutti*, а духовний концерт є святково-урочистим, або в першій частині (від найперших тактів), якщо цикл починається повільною частиною, а духовний концерт є лірико-драматичним.

Особливості циклу впливають і на характер мелодики сольної-ансамблевих побудов, передусім — на трактування партії сопрано. У концертах першого типу мелодика є узагальненою і більш нейтральною, а самі побудови наслідують ознаки кантовості, тоді як у концертах другого типу мелодика партії сопрано-соло наближається до оперної, а виклад — до дуєтного.

Незважаючи на ознаки сольного вокального виконавства, зокрема оперну мелодику, поява якої стає наслідком переломлення традицій оперного співу, добре відомих Д. Бортнянському як солісту італійської опери та автору шести оперних творів, сольні побудови аналізованих духовних концертів Д. Бортнянського цілком можуть виконувати не оперні солісти, а хористи. Однак, у виконанні солістів звучання ансамблів здобуде особливої глибини і рельєфності.

### Список використаних джерел

- Асафьев, Б. В. (1927). Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. В Государственный институт истории искусств, *Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования* (с. 7-29). Academia.
- Бортнянский, Д. С. (2009). *Неизвестные духовные концерты: Для смешанного хора без сопровождения* (А. В. Лебедева-Емелина, ред.) [Ноты]. Музыка.
- Вихорева, Т. Г. (2007). *Хоровые концерты Д. С. Бортнянского* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова]. Библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории.
- Вихорева, Т. Г. (2010). Структура музыкальных текстов хоровых произведений Д. С. Бортнянского. *MUSICUS*, 5, 21-25.
- Єфименко, А. (2004). Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо-філософські та стильові паралелі. *Записки Наукового товариства імені Тараса Шевченка*, 247, 185-198.
- Заводнова, Л. А. (2002). Д. С. Бортнянський у спогадах сучасників та науковців. В В. І. Белашов (Ред.), *Збереження історико-культурних надбань Глухівщини*, Матеріали Першої науково-практичної конференції (с. 49-53). РВВ ГДПУ.
- Іванов, В. (1980). *Дмитро Бортнянський*. Музична Україна.
- Ковалев, К. (1998). *Бортнянский* (2-е изд.). Молодая гвардия. (Жизнь замечательных людей; вып. 701).
- Корній, Л. (1998). *Історія української музики* (Ч. 2). Видавництво М. П. Коць.
- Костюк, Н. (2003). Дмитро Бортнянський і українська культово-релігійна традиція. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 67-81.
- Михайленко, А. (1985). Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии. В В. Протопопов (Ред.), *Вопросы музыкальной формы* (Вып. 4; с. 3-18). Музыка.
- Розанова, Ю. А., Сорокина, Е. Г., & Скворцова, И. А. (Ред.). (2003). *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского*, Материалы международной конференции. Московская консерватория. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; вып. 43).
- Рыцарева, М. (1979). *Композитор Д. С. Бортнянский: Жизнь и творчество*. Музыка.
- Рыцарева, М. (2015). *Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора* (2-е изд.). Композитор.
- Хіврич, Л. (1971). Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*, 6, 201-215.

### References

- Asafyev, B. (1927). Ob Issledovanii Russkoi Muzyki XVIII Veka i Dvukh Operakh Bortnyanskogo [On the Study of Russian Music of the 18th Century and Two Operas by Bortnyanskyi]. In State Institute of Art History, *Muzyka i Muzykal'nyi Byt Staroi Rossii: Materialy i Issledovaniya* [Music and Musical Life of Old Russia: Materials and Research] (pp. 7-29). Asademia [in Russian].
- Bortnyansky, D. S. (2009). *Neizvestnye Dukhovnye Kontserty: Dlia Smeshannogo Khora bez Soprovozhdeniia* [Unknown Sacred Concerts: For Mixed Choir Unaccompanied] (A. V. Lebedeva-Emelina, Ed.) [Musical score]. Muzyka [in Russian].
- Ivanov, V. (1980). *Dmytro Bortnyanskyi*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Khivrych, L. (1971). Fuhatni Formy v Khorovykh Kontsertakh D. Bortnyanskoho [Explosive Forms in Choral Concerts of D. Bortnyanskyi]. *Ukrainske Muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], 6, 201-215 [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1998). *Istoriia Ukrainiskoi Muzyky* [History Of Ukrainian Music] (Pt. 2). Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].

- Kostiuk, N. (2003). Dmytro Bortnianskyi i Ukrainska Kultovo-Relihiina Tradytsiia [Dmytro Bortnianskyi and Ukrainian Cult-Religious Tradition]. *Visnyk Derzhavnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 1, 67-81 [in Ukrainian].
- Kovalev, K. (1998). *Bortnianskyi* (2<sup>nd</sup> ed.). Molodaya gvardiya. (Zhizn' Zamechatel'nykh Lyudei; Iss. 701) [in Russian].
- Mikhailenko, A. (1985). Fugirovannye Formy v Tvorchestve D. Bortnianskogo i Ikh Mesto v Istorii Russkoi Polifonii [Fugue Forms in the Works of D. Bortnianskyi and Their Place in the History of Russian Polyphony]. In V. Protopopov (Ed.), *Voprosy Muzykalnoi Formy [Musical Form Issues]* (Iss. 4; pp. 3-18). Muzyka [in Russian].
- Rozanova, Yu. A., Sorokina, E. G., & Skvortsova, I. A. (Eds.). (2003). *Bortnyanskii i Ego Vremya. K 250-letiyu so Dnya Rozhdeniya D. S. Bortnyanskogo [Bortnianskyi and His Time. To the 250<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of D. Bortnianskyi]*, Proceedings of the International Conference. (Nauchnye trudy Moskovskoi Gosudarstvennoi Konservatorii im. P. I. Chaikovskogo; Iss. 43) [in Russian].
- Rytsareva, M. (1979). *Kompozitor D. S. Bortnyanskii: Zhizn' i Tvorchestvo [Composer D. Bortnianskyi: Life and Work]*. Muzyka [in Russian].
- Rytsareva, M. (2015). *Dmitrii Bortnyanskii: Zhizn' i Tvorchestvo Kompozitora [D. Bortnianskyi: The Life and Work of the Composer]* (2nd ed.). Kompozitor [in Russian].
- Vikhoreva, T. (2010). Struktura Muzykal'nykh Tekstov Khorovykh Proizvedenii D. S. Bortnyanskogo [The Structure of Musical Texts of Choral Works by D. Bortnianskyi]. *MUSICUS*, 5, 21-25 [in Russian].
- Vikhoreva, T. G. (2007). *Khorovye Kontserty D. S. Bortnyanskogo [Choral Concerts of D. Bortnianskyi]* [Abstract of PhD Dissertation, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory]. Library of the St. Petersburg State Conservatory [in Russian].
- Yefymenko, A. (2004). Volfhanh Amadei Motsart ta Dmytro Bortnianskyi: Khudozhno-Filosofski ta Stylovi Paraleli [Wolfgang Amadeus Mozart and Dmytro Bortnianskyi: Artistic, Philosophical and Stylistic Parallels]. *Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Tarasa Shevchenka [Notes of the Shevchenko Scientific Society]*, 247, 185-198 [in Ukrainian].
- Zavodnova, L. A. (2002). D. S. Bortnianskyi u Spohadakh Suchasnykiv ta Naukovtsiv [D. Bortnianskyi in the Memoirs of Contemporaries and Scientists]. In V. I. Bielashov (Ed.), *Zberezhennia Istoryko-Kulturnykh Nadban Hlukhivshchyny [Preservation of Historical and Cultural Heritage of Hlukhiv Region]*, Proceedings of the 1<sup>st</sup> Scientific and Practical Conference (pp. 49-53). RVV HDPU [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 08.10.2021

## НАЙДЕННЫЕ ДУХОВНЫЕ КОНЦЕРТЫ Д. БОРТНЯНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА

Петришина Татьяна Владимировна  
Аспирантка,  
Львовская национальная музыкальная академия  
имени Н. В. Лысенко,  
Львов, Украина

Цель статьи — изучить и ввести в научный и общественный оборот найденные духовные концерты Д. Бортнянского в контексте традиций сольного вокального исполнительства эпохи классицизма. Методы исследования основываются на историческом, источниковедческом и аналитическом подходах. Исторический метод дает возможность исследовать творческий процесс создания Д. Бортнянским духовных концертов и обнаружить причины появления в них сольно-ансамблевых построений. Источниковедческий метод позволяет очертить пути современных поисков неизвестных концертов композитора, аналитический — исследовать особенности сольно-ансамблевых построений, их генезис и исполнительское предназначение. Научная новизна статьи заключается в введении в научный оборот найденных хоровых концертов Дмитрия Бортнянского, не вошедших в прижизненное издание музыкальных сочинений композитора, которые не стали объектом научного исследования. Анализ найденных концертов Д. Бортнянского приводит к выводам о том, что в них ощутимо проявляются признаки, указывающие на тенденции сольного вокального исполнительства. Они сконцентрированы в сольно-ансамблевых построениях, контрастирующих хоровым *tutti*. В проанализированных концертах, которые являются примером двух типов строения концертного цикла, ансамбли солистов впервые появляются в медленных частях: либо во второй части, если цикл открывается подвижным *tutti*, а духовный концерт является празднично-торжественным, либо в первой части (с первых тактов), если цикл начинается медленной частью, а духовный концерт является лирико-драматическим. Особенности цикла отображаются и на



характере мелодики сольного-ансамблевых построений, прежде всего — на трактовке партии сопрано. В концертах первого типа мелодика является обобщенной и более нейтральной, а сами построения наследуют черты кантовости, в то время как в концертах второго типа мелодика партии сопрано-соло приближена к оперной ариозности, а изложение — к дуэту. Несмотря на признаки сольного вокального исполнительства, прежде всего оперную мелодику, сольное построения анализированных духовных концертов Д. Бортнянского могут петь не оперные солисты, а хористы. Однако в исполнении солистов звучание ансамблей будет намного более глубоким и рельефным.

*Ключевые слова:* Д. Бортнянский; духовные концерты; архивно-музыкальное наследие; смешанный хор; сольно-ансамблевые построения; хоровые и оперные голоса

**FOUND SACRED CONCERTS  
OF D. BORTNIANSKY  
IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS  
OF SOLO VOCAL PERFORMANCE**

Tetiana Petryshyna

*PhD student,*

*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,*

*Lviv, Ukraine*

The purpose of the article is to study and introduce into scientific and public circulation the found sacred concerts of D. Bortniansky in the context of the traditions of solo vocal performance of the Classical period. The research methodology is based on historical, source-based, and analytical approaches. The historical method makes it possible to study the process of D. Bortniansky creation of sacred concerts and identify the reasons for the appearance of solo and ensemble structures in them. The source-based method allows us to outline the ways of the modern search for unknown concerts of the composer. The analytical method provides grounds to study the features of solo and ensemble structures, their genesis, and performing purpose. The scientific novelty of the article is to introduce into scientific circulation the found choral concerts of Dmitry Bortniansky, which were not included in the lifetime edition of the composer's musical works and were not the object of scientific research.

The analysis of the found concerts of D. Bortniansky leads to the conclusion that they clearly show signs that indicate trends of solo vocal performance. They are concentrated in solo and ensemble structures, which form contrasting comparisons with choral tutti. In the analysed concerts, which are an example of two types of concert cycle structure, ensembles of soloists first appear in slow parts: either in the second part, if the cycle begins with a fast tutti, and the sacred concert is festive and solemn, or in the first part (from the very first bars), if the cycle begins with a slow part and the sacred concert is lyrical and dramatic. The peculiarities of the cycle also affect the nature of the melody of solo and ensemble structures, primarily the interpretation of the soprano part. In concerts of the first type, the melody is generalised and more neutral, and the constructions themselves inherit the traits of cantus, while in concerts of the second type, the melody of the soprano solo part is close to the opera, and the presentation — to the duet. Despite the signs of solo vocal performance, in particular opera melody, the solo constructions of the analysed sacred concerts of D. Bortniansky may well be performed not by opera soloists, but by choristers. However, in the performance of soloists, the sound of ensembles will acquire a special depth and expressiveness.

*Keywords:* D. Bortniansky; sacred concerts; archival and musical heritage; mixed choir; solo and ensemble structures; choral and opera voices

