

**ВИКОНАВСЬКО-СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ
ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО**

У статті проаналізовано віднайдені хорові концерти Максима Березовського з погляду інтерпретаційних виконавських можливостей. Особливу увагу приділено структурним особливостям. На прикладі деяких хорових концертів продемонстровано можливості модифікації форми виконавськими засобами. Зокрема, концерт «Прийдіте і видіте», що визначений як дво-частинний, виконавськими засобами потрактовано як тричастинний. Проаналізовано й інші концерти М. Березовського, у яких структура трансформована.

Ключові слова: хорові концерти Максима Березовського, виконавський аналіз, структура концертів Максима Березовського, інтерпретація, епізод, текст псалма.

Found choral concertos of Maksym Berezovsky are analyzed in the article from the point of view of interpretive executing possibilities. Particular attention is paid to structural peculiarities. By way of example of some choral concertos the possibilities of the form modifying by means of performances are shown. In particular, the concerto *Come and See*, which is defined as two-part, is interpreted as a three-part work by executive means. Other concertos by M. Berezovsky, in which the structure is transformed, are also analyzed.

Keywords: choral concertos by Maksym Berezovsky, executing analysis, Maksym Berezovsky concertos structure, interpretation, episode, psalm text.

Українське музичне сьогодення, незважаючи на непростий період для нашої культури, зокрема співочої, характеризується новими особливостями, що стосуються таких ознак, як організація концертного простору, навчання чи виконавство, а також відкриття забутої чи втраченої класики. Серед цих, позитивних, явищ варто відзначити повернення в Україну нещодавно віднайдених хорових концертів одного з визначніших композиторів XVIII ст. – Максима Березовського. Ці концерти, які становлять цінність для української культури, потребують наукового опису, аналізу та виконавських рекомендацій. Нещодавно автору статті вдалося здійснити запис віднайдених чотириголосних концертів М. Березовського, що дозволяє зосередитися на деяких моментах, котрі пов'язані з їх виконавством, зокрема на структурному елементі.

Березовськознавство, незважаючи на сталий інтерес до творчості композитора ще за його життя, – досить молода галузь музикознавчої науки, вибух якої відбувся наприкінці XX – на початку XXI ст., коли було віднайдено загублені твори митця та виявлено невідомі факти його біографії, що стало приводом до наукового аналізу творів композитора з метою визначення особливостей індивідуальної стилістики його творчості [1; 3; 5; 6; 8; 9; 10]. Важливим етапом стало обґрунтування належності творчості композитора до української музичної культури у працях вітчизняних учених [2; 4; 11; 13; 14]. В останні роки, коли було віднайдено більшу частину концертної спадщини композитора [12], наукове опрацювання його творчості перейшло в іншу фазу – аналіз фактичного матеріалу для розуміння процесу переходу від барокових музичних форм і барокового музикування до крупних циклічних класицистичних композицій та класичного музичного виконавства у вітчизняній хоровій музиці. У запропонованій статті, на прикладі деяких віднайдених хорових концертів – «Прийдіте і видіте», «Не імамі інія помощи», «Милость і суд воспою Тебі, Господи», «Господи, силою Твоєю возвеселиться цар», продемонстровано можливості модифікації форми виконавськими засобами.

Віднайдені хорові концерти М. Березовського виявилися напрочуд однозвучними, такими, у яких переважають радісні емоції, хоча є місце і для поважних роздумів, і для глибокого суму, коли людина заглиблюється у свій внутрішній світ, шукаючи

порятунку. Однак переважають світлі, яскраві барви. Композитор неначе грається кольорами, загущуючи чи, навпаки, розріджуючи фактуру, змішуючи сольні тембри з потужним загальнохоровим звучанням, вражаючи сміливими, неочікуваними гармонічними комбінаціями, які постійно міняють ладові напрямки. Митець не тільки використовує «омажорення» або «омінорення» звучання, що, ніби спалахи світла, зненацька освітлюють або затемнюють простір звукового потоку, але й змінює ладовий шлях, використовуючи модуляції чи відхилення (нерідко – співставлення), а частіше – натяки на можливі ладові зміни (*ingani*), що вводять в оману слухачькі очікування, тримаючи слухача в постійній напрузі. Концертна фактура (суміш гармонічної та поліфонічної, за М. Рицаревою) пронизана яскравими поліфонічними нитками голосових проведень, які, використовуючи все різнобарв'я поліфонічних засобів – від контрастної до простої імітаційної, створюють враження живого, «дихаючого» звукового моря. Водночас це цілком упорядкована музика, з переконливою логікою і виразною архітектонікою. У багатьох концертах вбачаємо визначену структуру, логіку контрастів за метром, характером (темпом) і фактурою; зрозумілий тональний план з постійними відхиленнями, які часто провокують на невизначеність. Відтак означені концерти мають радше класичний, аніж бароковий вигляд, хоча в них наявні й партесна фактура, і бароковий виклад як в окремих творах, так і в їх частинах.

Певні хорові техніки в рамках окремих концертів відкривають простір для інтерпретації, що впливає в першу чергу на головний структурний елемент хорової організації – форму. Саме це нас цікавитиме у пропонованій статті.

Спершу зазначимо певні загальні моменти, які впливають на аналіз. По-перше, ми маємо справу не з автографом, тому як власне нотний текст, так і темпові чи артикуляційні позначки можуть бути дискусійними. Причому більшість спірних моментів виникає не стільки навколо хибно виписаних у рукописі нот, скільки навколо знаків альтерації, які часто виставлені неправильно, тому їх інколи виставляє диригент, орієнтуючись на власний виконавський та загальний музичний досвід. Від цього може змінитися тональний план і, зрештою, логіка форми. По-друге, незважаючи на темпи, які в часи М. Березовського вже виписували в нотах (у рукописах – частіше в басовій партії), агогічні зміни в середині частин віддано на розсуд виконавця (у чому інколи вбачаємо навіть суттєве розходження в темпах і штрихах). По-третє, динамічні відтінки в рукописі відтворюють традицію «терасної динаміки» – форте, піано, піанісимо, фортисимо, хоча логіка розвитку матеріалу припускає інколи значний динамічний рух. Штрихи ж наявні лише у вигляді довгих акцентів, зрідка трапляються фермати і темпові зміни. Тож, по суті, уся артикуляційна палітра: акценти, цезури, фермати, агогіка тощо – це майстерність виконавця.

З вищевисловленого зрозуміло, що вести мову про остаточно правильний, канонічно вивірений нотний текст хорових концертів М. Березовського ще зарано, а це означає, що виконавське прочитання хорових концертів композитора залишається варіативним, проте єдиним практичним засобом віднайти виконавську істину.

Як уже було озвучено, структура концертів становить одну з яскравих ознак класичного стилю. Більшість віднайдених (і відомих) концертів М. Березовського створено за зразком класичного циклу: багаточастинна композиція з контрастними частинами, відмінність яких підкреслено тонально, темпово, фактурно, ритмічно, мелодично, – тобто всіма доступними засобами виразності. Однак вплив попередніх барокових форм тут також певною мірою виявляється, що розширює інтерпретаційні підходи до виконання.

Розглянемо, наприклад, концерт «Прийдіте і видіте діла Божия», створений на текст 45-го псалма, який має рідкісну для М. Березовського двочастинну структуру. У першій, складній, багатоепізодній частині викладено весь обраний композитором текст: рядки 9–11, і один, останній, рядок – 12 – є другою частиною, що представляє кінцеву фугу. Отже, текст структуровано нерівномірно: більшість тексту розспівано у великій, за обсягом, першій частині і меншість – у малій, хоча й поліфонічно розви-

нутій. Так само, двочастинно, структуровано відомі причастні вірші М. Березовського. Проте у причастних весь текст, що звучить у першій частині, дуже короткий, дворядковий, а другу частину – або повторної структури, або поліфонічної, – розспівано на текст одного слова – «алилуя». Отже, обидві частини певним чином урівноважені: якщо перша, текстова, значно коротша за другу, хоча в ній відображено весь зміст вірша, то у другій, поліфонічній, переважає музичний розвиток; якщо ж друга частина повторної структури, тоді їх тотожність є очевидною.

Приблизно так само структуровано і концерт «Прийдіте і видіте діла Божия». Дві його частини різняться за обсягом: перша – 159 тактів, друга – 33 такти, а враховуючи, що першу частину проведено в більш повільному темпі, то її часове звучання значно переважає заключну. Здається, що в першій частині М. Березовський ішов шляхом рядкового розвитку текстового матеріалу, припускаючи численні повтори з варіантним розвитком епізодів, що зцементовані моноритмічними фігурами, а їх контрастність відтворено фактурними засобами. Це більше схоже на партесну композицію, у якій переважає єдність основного, ідейного, стрижня, навколо якого, немов би на бароковій колоні, «наліплюються» схожі, але не тотожні елементи, у нашому випадку – музичні епізоди. Якщо виконавець піде шляхом відтворення формальних структур, тобто спробує зв'язати першу частину об'єднуючими засобами для протиставлення другій, щоб підкреслити їх контраст, то існує загроза втрати легкого, піднесеного характеру фугованого фіналу – чудової, грайливої фуги, що становить її особливу принадливість, і яка не встоїть перед переобтяжливістю першої частини. Аби уникнути цього, можна підкреслити епізоди першої частини (які вгадуються без зусиль), виділивши в кожному кульмінаційний момент, і вести звуковий потік відповідно до кожної кульмінації, представивши їх як момент членування форми. У такому випадку виокремлюються текстові доміанти, які так полюблив посилювати композитор, і текст «заграє» смисловими барвами.

Так, у першому епізоді, де чотири рази повторюються перші слова – «Прийдіте і видіте діла Божий» на одному дактильному малюнку (половинна і чверть), його смисл сфокусовано на слові «прийдіте», що цілком відповідає урочистості концерту, і що створює відповідний закличний настрій. Виділяючи це слово кожного разу, хор створює повторність, яка залишається в пам'яті як найважливіша смислова одиниця. Наприкінці першого епізоду – «яже положи чудеса на землі», де йдеться про руйнації, які здійснив Бог на землі, – третій раз цей текст проводиться на підсумковому фугато, де найяскравіша інтонація – низхідна секста з квінти ладу до ввідного тону, що підкреслює розв'язання в тоніку (подібний хід М. Березовський широко використовував у різних творах для посилення гостроти ввідноновості). Схоже, що саме вона потребує акцентування. Проте до кадансування фугато композитор додав два такти на словах «на землі». Якщо виконавець зверне увагу на цей, додатковий, епізод, то він зможе підкреслити слова «на землі» зменшенням динаміки і загальмувати швидкий темп. У такому разі стане зрозуміло, що композитор хотів наголосити на тих страшних подіях, які відбулися (і мають відбутися) саме на землі, тобто там, де живуть люди. Смисл міняється, поглиблюється відчуття небезпеки, що підкреслено настороженою цезурою, яка відділяє новий, відмінний від попереднього, епізод (приклад № 1).

У наступному епізоді автор наглядно спрямував рух до кульмінації: «лук сокрушит і сломит оружје», що звучить за другим разом. Загальнохорові унісони, висока теситура (у нижніх голосів верхнє «фа»), гранична гучність, *tutti* після попереднього сольного епізоду – всі засоби спрямовано на підкреслення думки: Бог зламає зброю людей! Цікаво, що цей текст обіграно тричі: спочатку тріо високих голосів із секстовими проведеннями, за другим разом – унісонна кульмінація і третє проведення – як підсумок або радше підтвердження із застереженням – знову тріо, тепер низьких голосів. Епізод закінчився, що підтверджено кадансом з тонікою на першій долі останнього такту. Можна не перейматися тим, що кульмінація не прозвучить достатньо вагомо. Насправді, усі засоби виразності так вміло підібрані, що уважне виконання нотного

тексту однозначно приведе до кульмінаційного моменту, який прозвучить грізно, як біблійне пророкування. Хорові унісоми значно вагоміші за прозорість сольного тріо (незважаючи на теситурну вершину, у солістки верхнє «ля»). Відтак загальнохорове звучання переважатиме попередні проведення, і слова, виспівані хоровими унісонами, запам'ятаються як головний смисловий елемент.

Кадансування після такої яскравої кульмінації свідчить про закінчення епізоду. Логічніше було б після цього бачити в нотах подвійну тактову риску. Однак у рукописних поголосниках – звичайна тактова риска, а наступний рядок тексту – «упразднітеся і розумійте, яко Аз єсм Бог» – контрастує з попереднім хіба що тонально (*D-dur*), бо інші засоби схожі (особливо ритмічний малюнок – половинна і чверть). Цей коротенький епізод, попри його незначну оригінальність, кілька разів наполегливо повторює одну мелодично-ритмічну фігуру: «і розумійте, і розумійте» з прискоренням, начебто повчально похитуючи пальцем, щоб втовкти в нерозумні голови головну думку, яка от-от прозвучить наприкінці епізоду, а саме: «яко Аз єсм Бог». Не виділити цей заключний мотив – неможливо. Найпростіше посилити гучність і темп – тоді це утвердження прозвучить яскраво, урочисто. Проте, у такому разі, вагомість моменту може здатися дещо прямолінійною, спрощеною, чого М. Березовський уникав. Цікавіше навпаки, – зменшити динаміку і темп (*meno mosso*). Відтак з'явиться відтінок богобоязні, релігійного захоплення, чого, мабуть, і прагнув композитор (приклад № 2).

Наступний, передостанній епізод, представлено поліфонічними проведеннями висхідного мотиву, типовою риторичною фігурою *anabasis* (сходження), що змальовує піднесення Бога над народами («вознесуся во язицїх»), між якими вставлений кантовий сольний епізод з попереднім текстом. Мета цього епізоду – зобразити момент сходження Бога над людьми в усїй своїй славі, що передано поліфонічними висхідними лініями. Проте кінець епізоду дещо несподівано сполучається із зовсім іншим текстом, що становить початок останнього текстового рядка псалма: «Господь сил с нами». Судячи з тексту псалма, цей епізод повинен сполучатися з наступною фугою, і рядок потрібно читати так: «Господь сил с нами. Заступник наш – Бог Іаковль». Однак у музиці його першу частину приєднано до попереднього поліфонічного епізоду з іншим текстом та ідеєю (приклад № 3), у той час, як друга частина рядка становить зміст усїєї другої структурної одиниці форми концерту.

Дивно, що після оспівування сходження грізного Бога раптово звучить прохання до Бога бути з нами. У рукописному тексті немає ніяких позначок про те, що має прозвучати інша музика. Якщо не звернути на це увагу і продовжити його виконувати як закінчення попереднього поліфонічного, то виникне непорозуміння між передостанньою частиною та фугою. Останню буде невідповідно і заключну урочисту фугувану «крапку» буде смислово знівельовано. Насправді, М. Березовський у всіх випадках поліфонічних фіналів завжди готував рухливу фугу заспокійливою частиною, зв'язуючи обидві у двочастинний епізод на зразок прелюдії – фуги. У цьому разі виконавець повинен відчувати необхідність виокремлення кількох завершальних тактів передостаннього епізоду і відреагувати виконавськими засобами: *subito piano* на другій долі такту, зменшення руху, гармонічне, «органне» звучання і зосереджене вимовляння тексту «Господь сил с нами». Лише за цієї умови наступна фуга буде належним чином підготовлена і виконає функцію рухливого, легкого та яскравого фіналу. У такому разі виконавець міняє форму твору: з двочастинної вона перетворюється на тричастинну (що характерніше для творів М. Березовського). Отже, лише виконавськими засобами можливо змінити ідейну концепцію твору.

Схожа, хоча й не настільки гостра, інтерпретаторська ситуація виникає в концерті «Не імами інія помощи». Цей унікальний концертний твір є богослужбовим піснеспівом – кондак ікони «Всіх скорбящих радости» (єдиний нині зразок жанру в М. Березовського). Музично він схожий з попереднім концертом незначним розміром. І що цікаво, у нього наявні такі ж двочастинні співвідношення між передостаннім

епізодом і заключною фугою. У цьому концерті, так само як і в попередньому, обидві заключні частини об'єднані текстом останньої строфи кондака «Твої бо єси раби, да не постидимся», який порівну розподілений між двома музичними побудовами: передостанньою «Твої бо єси раби», що створює молитовний, зосереджений стан, і останньою – власне фугою, де заключний текст кондака «Да не постидимся» доповнений попереднім – «Твої бо єси раби». Без сумніву, виконавець має відтворити відмінний духовний стан крихітного попереднього, перед фугою, епізоду уповільненим темпом, тихою динамікою (можливо, з невеликим *crescendo*), прикритим, округлим звуком, особливо виразною вимовою слів «Твої бо єси раби» (приклад № 4).

Отже, формальна ситуація до дрібниць подібна до попереднього концерту «Прийдіте і видіте». Підтвердженням саме такого структурування в концерті «Не імами інія помощи» є наявність підказки – передостання частина виділена темповою позначкою *Largo* і метром $\frac{3}{4}$, який збережеться в наступній фузі. Хоча цей епізод, як і в концерті «Прийдіте і видіте», також займає лише три такти, проте ці такти перед фугою виокремлюються лише виконавськими засобами. Наявність у нотному тексті концерту «Не імами інія помощи» іншого темпу і метру не дозволяє зв'язувати передостання частину з попередньою, виокремивши її в самостійну побудову, і представляє структуру концерту як тричастинну. Зі сказаного зрозуміло, що навіть такий важливий елемент концерту як структура є невизначеною, якщо спиратися лише на нотний текст. Вона стає зрозумілішою лише в комплексному аналізі, у якому виконавський аналіз відіграє важливу роль.

Схожим чином М. Березовський структурував і концерт «Милость і суд воспою Тебі, Господи». У рукописі (рукописних поголосниках) музичний текст концерту розділено на три частини за метричною ознакою: $\frac{1}{2}$ – $\frac{3}{2}$ – $\frac{1}{2}$. Проте виконавським планом передбачено інше членування, яке відповідає логіці саме музичного руху.

Текст 100-го псалма, на який створено концерт, має такий драматургійно-складовий вигляд:

1. Милость і суд воспою Тебі, Господи:
2. а) пою і разумію в путі непорочні; б) когда приидеши ко мні; в) прехождах в незлобіі сердца своего посреди дому моего.
3. Не предлагах пред очима моїма вещь законопреступную, творящая преступление возненавидіх.
4. Не прильпе мні сердце строптиво: уклоняющоюся от мене лукавого не познах.
5. а) Оклеветающою тай искреннього своего, сего изгонях; б) гордим оком і неситим сердцем с сим не ядах.
6. а) Очи мої на вірния землі, посаждати я со мною; б) ходяй по путі непорочну, сей мі служаше.
7. а) Не живяше посреди дому моего творяй гординю; б) глаголяй неправедная, не исправляше пред очима моїма.
8. а) Воутрія избивах вся грішния землі; б) еже потребити от града Господня вся ділающія беззаконіе ¹.

У побудові частин М. Березовський не слідує віршам псалма. Так, у першій частині містяться п'ять віршів; друга включає шостий, сьомий і першу половину восьмого вірша (слова «Во утрія избивах вся грішния землі»); остання, третя частина, – fuga на половину останнього вірша: «еже потребити от града Господня вся ділающія беззаконіе».

Перша (формальна) частина об'єднує досить різні за характером псалмові тексти, які можна образно охарактеризувати построфно: 1 – урочистий текст першого вірша; 2 – роздуми людини про те, що лише йдучи непорочними шляхами можна сподіватися на прихід Господа; 3 – небажання людини робити злочин і переконання, що вона не схибить; 4 – знання людини, що вона не знатиметься з тим, хто має розбещене серце; 5 – людина впевнена, що не потерпить того, хто має гордість, гордовитість і обмовляє інших.

Текстовий аналіз дозволяє укрупнити епізоди за характером, виділивши такі групи: урочисту (вірш 1), ліричного роздуму (вірш 2), неприйняття людиною неправедних вчинків (вірші 3–5). Такий характерний розподіл розбиває текст на нерівні групи, коли перша – коротка, друга – довша, а третя об'єднує три вірші, що за обсягом більша попередніх разом узятих.

Композитор, мабуть усвідомлюючи таку нерівномірність, розбиває текстовий матеріал музичними засобами по-іншому. Перший каданс, на словах «дому мого», завершує другий вірш і, у такий спосіб, об'єднує перший і другий у єдину побудову – перший епізод. І об'єднання першого вірша з другим, і подальший розвиток до кадансу зроблено таким чином, що не викликає інших інтерпретаційних варіантів, аніж той, який запропоновано композитором. Отже, задача виконавця полягає в тому, щоб після першої закличної інтонації – загальнохорової заставки «Милость і суд воспою Тебі» – наступний розспів на слові «Господи» притишити динамічно, аби зв'язати з наступною текстовою частиною, у якій переважатиме позитивний настрій споглядання праведного шляху та надії на прихід Господа (у виконавстві – лірика, відтворена легатними рухами та загальнохоровим спрямуванням до фразових акцентів). Єдність цього епізоду підкреслена й тонально (переважання *B-dur*).

Другий епізод («Не предлагах пред очима моїма») завершується кадансом на словах «возненавидіх» і охоплює текст третього вірша. Характер міняється кардинально: обурена людина активно протестує проти злочинів. Це поліфонічний епізод з різними темами мотивного характеру, які мають яскравий зображальний характер. Епізод тонально розімкнений і акумулює напруження, очікуване після кадансу. М. Березовський майстерно подав стан обурення грізним сходженням голосів у поліфонічних імітаційних проведеннях. Уперше з'являються «промовисті» інтонації в низхідних стрибках, начебто падаючих з високої теситури. Виконавець може посилити ці, низхідні, мотиви, акцентуючи на складах з ораторською патетикою. Незважаючи на явний каданс, музичний рух потребує продовження, що підкреслено розімкненим тональним планом, де кадансовий акцент припадає на домінанту нової тональності (*G-dur*), замість якої новий епізод починається з *B-dur*.

У третьому епізоді розспівано текст четвертого вірша, у якому пролонговано незгоду людини з неправедними вчинками, а також неприйняття лукавих людей. Здавалося б, що початок вірша «Не прильпе мні серце строптиво» має відтворювати активна, рішуча музика. Проте композитор добрав інших засобів – зображальних. Наповзаючи секунди створюють зорове враження тих лукавих злодіїв, що приліплюються до людини, висмоктуючи з неї правду і життя. Отже, тут неможлива інша динаміка, ніж *piano* з дуже поступовим *crescendo*. Далі імітаційні хвилі готують кульмінацію: «гордим оком і неситим серцем», що звучить як зойк жіночих голосів (приклад № 5), після чого, також несподівано, замість відкритого неприйняття неправди, висловлено не спротив, а християнське співчуття за тими, хто творить неправду: «с сим не ядях». За силою виразності цей скорботний епізод стоїть поряд із кращими драматичними частинами видатних концертів М. Березовського; структурно він завершує формальну першу частину.

Отже, перша частина має низку роз'єднаних епізодів, у кожному з яких панує певна характерна стихія, і які мають свою, унікальну, будову з місцевою кульмінацією. Завдання диригента полягає в осмисленні ролі цієї частини в загальній структурі твору. Елементарне слідування за епізодами призведе до втрати логіки структурної динаміки, за якої фактурний рух прямує до єдиної кульмінації. Відтак форма розпадеться на низку окремих, хоча й цікавих, епізодів. Однак ідея величі людини, яка, скоряючись перед заповідями Господніми, активно проголошує неприйняття неправедного життя, буде розпорошена. Для того, аби ідея проявилася переконливо і яскраво, пропонуємо зв'язати епізоди неприйняття людиною неправедних вчинків (рядки 3–5) у єдину структуру, пом'якшивши каданси та початки епізодів і побудовавши кульмінацію на словах «гордим оком і неситим серцем».

Формальна друга частина концерту – найбільш строката щодо введених у неї образних характерів. Тридольний розмір вносить у музику активний танцювальний

елемент, який трактовано як енергійність. Три епізоди, що складають частину, і які відповідають 6-му, 7-му і 8-му (першій половині) рядкам тексту, контрастують фактурно, тому легко виокремлюються. Однак із включенням останнього, восьмого, вірша виникає окрема колізія. Останній епізод другої частини написаний на текст восьмого вірша псалму: «Во утрія ізбивах вся грішния землі». За характером, – це грізне обурення неправдивими діями, яке доведене до останньої межі, а за фактурою – 4-голосна імітація з гармонічним підсумком – усього 11 тактів. Вмонтувавши цей епізод у структуру другої частини, композитор мав би підкреслити завершеність драматичного характеру, що відтворено у віршах із третього по восьмий. Проте цього не відбулося.

По-перше, за логікою форми, – це частина, яка передує заключній фузі. Своім грізним характером вона готує рухливу фугу, в якій відтворено схожий, але відмінний характер – впевненість, що Господь викоринить беззаконня на землі. По-друге, текст аналізованої частини – це початок строфи, заключення якої проходить у фузі, отже, ці, дві, частини об'єднані псалмовим рядком і, по-третє, тонально – відновлено основну тональність концерту (*B-dur*). Усе вищеперелічене є свідченням того, що ця частина має сполучатися із заключною фугою і структурно має відтворити типову для М. Березовського двочастинність: прелюдія – fuga. Завдання виконавця полягає в тому, щоб створити в передостанній частині таке напруження, яке б підготувало фінальну фугу і, таким чином, об'єднало їх у єдину контрастну побудову.

Протилежна ситуація виникає в концерті «Господи, силою Твоєю возвеселиться цар»: у цьому концерті виконавець стикається з безпрецедентною кількістю частин – 12, і його завдання полягає не в упорядкуванні різнохарактерних епізодів всередині частин, а в об'єднанні частин у групи або за характером, або за структурою.

Десять віршів, які довільно дібрані з 20-го псалма (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14), розмежовано на 12 музичних частин. Відповідно, композитор був змушений розділити текст деяких рядків на окремі музичні частини. Так відбувається тричі, коли об'єднуються два сусідні вірші. Однак є і протилежний приклад, коли 3/4 і 4/5 вірші² розспівані в одній третій частині. Це свідчить про вибіркового характер комбінації тексту, коли композитора цікавить яскравість відтворення відтінку характеру, а не його місце в канонізованому тексті. Наприклад, у частині 3/4 композитора привабив характер тріумфування, який він зробив панівним у 3/4-му і 4/5-му рядках. У такий спосіб створено загальну атмосферу святкового захоплення, відтворену «точковими» поліфонічними проблісками або довгим гармонічним «затактом» у стрімкому *Presto* до фінального феєричного спалаху «Во вік віка!».

Структурно – це найскладніший концерт з усіх відомих. Кожну з 12-ти частин твору виокремлено темпово і часто підкреслено зміною темпу, метра, фактурним викладом, динамікою тощо. Як же композитор структурував увесь багаточастинний обсяг? Залежно від чого виникає концепція твору, його ідея? Проаналізувавши різні структурні площини, ми дійшли висновку, що способів прочитання існує декілька.

Текст обраних віршів псалма передбачає таку структурування:

1/2 вірш – заставка, досить нейтрального урочистого змісту;

2/3 – звернення на те, що Господь обдарував царя;

3/4, 4/5, 5/6, 6/7 – опис тих благодіянь, якими Господь обдарував царя;

7/8 – переконаність, що цар покладає на Господа надію і не сумнівається у своєму виборі;

8/9, 9/12 – переконаність, що Господь покарає ворогів, бо ті мають лихі помисли;

10/14 – заклик до Господа піднятися, бо ми вихвалитимемо Його могутність [7].

Очевидно, що якщо вірші 1 і 2 мають кожен контрастний характер, то наступні три об'єднані одним змістом – перелік благодіянь, якими Господь нагородив царя (усього 6 частин). 7/8 також контрастує з наступними двома (8/9 і 9/12) тим, що мова ведеться спочатку про надію, а далі – про невідворотність покарання ворогів. І остання частина (10/14) – заклик до Господа піднятися – має хвалебний характер, що цілком пасує урочистому фіналу.

За темпометрикою музичні засоби частин твору структуровано дещо інакше.

Перші три частини – у стилі італійської «синфонії»: *Allegro – Moderato – Presto*. Темпову різницю підкреслено різним інтонаційним матеріалом і фактурою: крайні частини переважно туттійні, середня – переважно сольна, однак вони поєднані метрично – 4/4 (у наступних частинах сольні епізоди пропадають). Частини об'єднані у групу на зразок італійської увертюри.

Наступні три частини подібні до попередніх: *Allegro – Adagio – Allegro*. Вони контрастують як метрично, так і фактурним викладом. Заклучна частина – фуга. Усі частини туттійні. Їх також можна об'єднати у структуру, подібну до першої.

Наступне *Largo* (7-ма частина) з попередньої класифікації виокремлюється і становить окрему частину, так само, як і 8-ма (*Allegro*).

9, 10 і 11 частини розглядаємо аналогічно до трьох перших, тобто як тричастинний цикл на кшталт італійської увертюри (*Presto – Sostenuto – Allegro*).

12 частина – фуга.

Грунтуючись на вищеподаній класифікації, середні частини (7-ма і 8-ма) не вписуються у прості тричастинні побудови, створені за контрастним темповим принципом.

Фактурний аналіз пропонує іншу структурування: перші 5 частин можна об'єднати в одну групу як ряд різнохарактерних епізодів з темповими і фактурними протискладеннями; середній груповий епізод (6, 7, 8), що представлений контрастними за темпом фугами, – своєрідне «мистецтво фуґи», – у другу групу; наступна група (9, 10, 11) – тричастинний міні-концерт на кшталт італійської увертюри; заклучна фуга (12) – урочистий фінал.

Кожен із представлених способів об'єднання частин має свої недоліки, які, проте, не дозволяють сповна розкрити образний зміст твору. Натомість виконавський аналіз виявляє неочевидні елементи, які вможливають по-іншому побачити структурування такого складного, 12-частинного, хорового циклу.

Початковий епізод концерту пропонуємо розглядати не як 3-, а як 4-частинний цикл. У такому разі частина 1/2 має прозвучати як урочиста заставка, інтродукція великого твору, в якому утверджується основний величний характер, коли Господь радіє спасінню царя («зіло, зіло»). Після кадансу наступна частина звучить як виклад інтимних, ліричних почуттів людини (царя), котрі соромно вимовити вголос («желаніє серця»). Контраст із першою частиною в усьому – від заспокійливого темпу (*Moderato*) до сольних дуетів чи тріо, що м'якими спадними хвилями, ніби поклонами, схиляються до Його ніг.

Наступне *Presto* виявляє нестримну радість людини: те, чого прагнули понад усе, – звершилося. Це нестримний потік поліфонічних вигуків, що, ніби перебиваючи один одного, несуться у стрімкому вихорі слів подяки. Кратний розмір (4/4) дозволяє перейти в диригуванні «на два», що полегшує передачу стрімкості руху та підкреслює точність імітацій. Після урочистого кадансу на словах «во вік віка», наступний епізод *Allegro* варто сприймати не як швидкий, а радше вповільнений темп, бо йде після *Presto*. Сусідство двох швидких темпів може стати приводом до розгляду їх як частини різних угруповань. Проте, як вже мовилося, *Allegro* в даному випадку має більш спокійний темп, який після *Presto* сприймається дещо вповільнено. Відтак і каданс у частині *Allegro* має бути вагомим за каданс у частині *Presto*. Окрім того, *Allegro* написано у тридольному метрі, що надає характеру відтінок танцювальності, та, на відміну від *Presto*, передбачає диригування тільки «на три», аби підкреслити вповільнення і щоб «підтягнути» слабкі долі такту, укрупнивши, у такий спосіб, фразування.

Частину концерту, що слідує за *Allegro*, – *Adagio* – з виконавського погляду, потрібно розглядати не як завершене угруповання, а як поєднання з наступною – швидкою фугою *Allegro*. Тобто, усередині багаточастинної побудови концерту раптово виникає двочастинна структура, яка наявна в більшості концертних творів М. Березовського, на кшталт прелюдія–фуга. Надання царю благословення від Бога композитором подане як акт милосердя, що приймається з великим смиренням.

Приклад № 1

я же по - ло - жи чу - де - са, по - ло -

лі,

я же по - ло -

жи чу - де - са, на зем - лі, чу - де - са, чу - де - са на зем - лі, на зем - лі,

на зем - лі, чу - де - са на зем - лі, на зем - лі.

жи чу - де - са, на зем - лі, чу - де - са на зем - лі, на зем - лі.

жи чу - де - са, на зем - лі, чу - де - са на зем - лі, на зем - лі.

Приклад № 2

Tutti

и - ко аз сям Богі

У-прах - ні - те - ся і ра - зу - мій те, і ра - зу - мій - те, у - прах - ні - те - ся і ра - зу - мій те, і ра - зу - мій - те

и ко аз сям Богі

У-прах - ні - те - ся і ра - зу - мій те, і ра - зу - мій - те, у - прах - ні - те - ся і ра - зу - мій те, і ра - зу - мій - те

и ко аз сям Богі

Приклад № 3

лі, воі

лі, воі - не - су - си, воі - не - су - си, воі - не - су - си на зем - лі: Гос - подь сил, Гос - подь сил з на - ми.

лі, воі - не - су - си, воі - не - су - си, воі - не - су - си на зем - лі: Гос - подь сил, Гос - подь сил з на - ми.

лі, воі - не - су - си, воі - не - су - си, воі - не - су - си на зем - лі: Гос - подь сил, Гос - подь сил з на - ми.

Звідси – глибокі аріозні стрибки та спадні «поклонні» мотиви, які готують стрімку фугу – «возвеселиши его радостію». На цьому, так би мовити, можна поставити крапку, а не кому, аналізуючи твір з погляду фактури. Адже маємо велику спокусу розглядати цей фугований епізод разом з наступними двома фугами як серединне фуговане угруповання концерту і, таким чином, як лірико-драматичну кульмінацію концерту, що не виправдано при виконавському аналізі або виправдано частково.

Якщо виконати три фуги як єдиний серединний епізод, тоді та частина, яка йому передує, має завершитися на характері «тихого захвату» від отримання благословення. Таке могло б статися, якби не підказка композитора пов'язати *Adagio* разом з наступною стрімкою фугою конструктивно: заключний мотив у трьох голосах хору закінчується на першій долі такту, де вступає швидка, радісна фуга, тобто в нотах вимагається *attaca* наступної частини. Отже, саме ця, радісна, фуга ставить крапку, відокремивши наступну за нею також фуговану частину як початок іншого угруповання (приклад № 6).

Виняткові художні особливості повільної фуги частини 7/8 «яко цар уповаєт на Господа» ставлять її на рівень кращих зразків світової музичної класики як за глибиною образної характеристики, так і за художнім композиторським рішенням. Ніякі докази не переконують розглядати цей видатний музичний епізод як проміжковий між більш важливими частинами. Навпаки, саме з нього варто розпочинати оповідь про небуденне, що так споріднює його із знаменитим причастним «Блажені яже избрал» чи з повільним «Боже мой» з «Не отвержи мене».

Власне неможливість іншого бачення цього епізоду лише як початку найважливішого концертного угруповання, квінтесенції смислу твору та піку форми – лірико-драматичної доміанти, саме це сполучає його зі ще більш знаним епізодом зі спадщини М. Березовського – з першою частиною геніального концерту «Не отвержи мене». У цьому його унікальність. Як і в концерті «Не отвержи мене», означений епізод є першою частиною – повільною мінорною фугою, у ньому також відтворено скорботний, молитовний характер, а містка тема передається хвилястими пісненими інтонаціями, де вгадується український ліричний тематизм. Перед виконавцем стоїть важливе завдання відтворити музику епізоду м'яким, багатим обертонами звуком, стежачи за легатним веденням теми в кожному голосі, без зайвого «натискання» і напруження, а наприкінці епізоду робити легкі акценти на перших долях тактів, підкресливши тональні відхилення в хиткій поліфонічній фактурі.

Наступна швидка фуга (частина 8/9), так само як і в попередніх епізодах, сполучена з попередньою повільною фугою *attac'ою* і становить двочастинний епізод з контрастними за характером фугами. Важливо звернути увагу на каданс, щоб відокремити цю частину з наступною, також швидкою: *Allegro-Presto*. З останньої розпочинається передкінцеве угруповання, яке можливо розглядати в різних зрізах: і як тричастинну структуру – *Presto – Sostenuto – Allegro*, і як двочастинну – швидко-повільно.

З виконавських позицій пропоную його розглядати саме як двочастинну не тільки тому, що передостання частина (*Allegro*, «вознесися, Господи») піднесеним возгласним характером готує заключну фугу, але й тому, що вона сполучена з фугою тонально (у цій, коротенькій, місткій частині запанував *C-dur* як основна тональність форми і заключної фуги).

Отже, виконавський аналіз концерту надзвичайно коригує форму, адже виокремлює одні елементи і сполучає інші в логічну послідовність епізодів, які відповідно структуровані до композиторського задуму.

Проведений аналіз засвідчив, що віднайдені концерти М. Березовського становлять надзвичайно масштабний матеріал для наукового і виконавського аспектів. Багато значність інтерпретаційних властивостей віднайдених концертів, їх висока художня цінність та професійна складність сприяють зростанню і змужнінню вітчизняної виконавської хорової школи, заснованої на українських класичних традиціях. Залучення цих концертів до українського музичного простору, безумовно, надасть нового імпульсу для збагачення всієї української культури.

¹ Літерами «а)» і «б)» виокремлено музичні епізоди.

² Перша цифра – порядковий номер псалмового вірша в музичній структурі концерту, друга, після скісної риски, – номер вірша у Псалтирі.

1. Березовський М. Арії з опери «Демофонт» [Ноти] / заг. ред. В. Белякова, М. Юрченка ; вст. ст. М. Юрченка. Київ : Муз. Україна, 1988. 87 с.
2. Березовський М. Соната для скрипки і чембало [Ноти] / публ., розшифровка та ред. М. Б. Степаненка. Київ : Муз. Україна, 1983. 52 с.
3. Березовский М. Хоровые произведения [Ноти] / сост., ред. и вст. ст. М. Юрченко. Киев : Муз. Україна, 1989. 112 с.
4. Березовський М. Хорові духовні твори [Ноти]. *Антологія української духовної музики / упоряд. та спецред. М. Юрченка*. Київ : Укр. фонд духовної музики ; Благодійний фонд «Паростки», 1998. 109 с.
5. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 655 с.
6. Левашов Е. М., Полехин А. В. М. С. Березовский. *История русской музыки : в 10 т.* Москва : Музыка, 1985. Т. 3. Ч. 2. С. 132–160.
7. Лопухин А. П. Толковая Библия. Толкование на Псалтирь. Псалом 100. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/100.
8. Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 243 с.
9. Рыцарева М. Г. Композитор Максим Березовський. *Жизнь и творчество*. Ленинград : Музыка, 1983. 141 с.
10. Рыцарева М. Г. Максим Березовский. *Жизнь и творчество композитора*. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 228 с.
11. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики. Київ : Муз. Україна, 1980. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. 198 с.
12. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. 299 с.
13. Юрченко М. С. Березовський Максим Созонтович. Історія української музики : у 6 т. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Т. 1. Київ [у друці].
14. Юрченко М. С. Італійські листи до Максима Березовського. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология*. Москва : Наука, 1988. С. 150–160.
14. Юрченко М. С. Невідомі твори М. Березовського. *Музыка*. 1986. № 3. С. 28–29.

References

1. Berezovskyi M. (1988) *Arii z opery «Demofont» [Noty]* [Arias from the opera “Demofont” [Sheet music]]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Berezovskyi M. (1983) *Sonata dlia skrypky i chembalo [Noty]* [Sonata for violin and chembalo [Sheet music]]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Berezovskiy M. (1989) *Khorovye proizvedeniya [Noty]* [Choral works [Sheet music]]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Berezovskyi M. (1998) *Khorovi dukhovni tvory [Noty]* [Choral Sacred works [Sheet music]]. *Antolohiia ukrainskoi dukhovnoi muzyky* [Anthology of Ukrainian Sacred music]. Kyiv: Ukrainskyi fond dukhovnoi muzyky; Blahodiinyi fond «Parostky».
5. Lebedeva-Yemelina A. V. (2004) *Russkaya dukhovnaya muzyka epokhi klassitsizma (1765–1825). Katalog proizvedeniy* [Russian Sacred music of the Classicism epoch (1765–1825). The catalogue of works]. Moscow: Progress-Traditsiya.
6. Levashov Ye. M., Polekhin A. V. (1985) M. S. Berezovskiy [M. S. Berezovsky]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 vol.]. Moscow: Muzyka. Vol. 3, chapter 2, pp. 132–160.
7. Lopukhin A. P. *Tolkovaya Bibliya. Tolkovanie na Psaltir. Psalom 100* [Explanatory Bible. Interpretation on Psalms. Psalm 100]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/tolkovaja_biblija_22/100 (accessed 21 March 2019).

8. Rytsareva M. G. (2006) *Dukhovnyy kontsert v Rossii vtoroy poloviny XVIII veka* [Spiritual concert in the second half of the 20th century Russia]. Saint Petersburg: Kompozitor.
9. Rytsareva M. G. (1983) *Kompozitor Maksim Berezovskiy. Zhizn i tvorchestvo* [The composer Maksym Berezovsky. Life and creative arts]. Leningrad: Muzyka.
10. Rytsareva M. G. (2013) *Maksim Berezovskiy. Zhizn i tvorchestvo kompozitora* [Maksym Berezovsky. Life and creative arts of the composer]. Saint Petersburg: Kompozitor.
11. Shreier-Tkachenko O. (1980) *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Ch. 1. Rozvytok ukrainskoi muzychnoi kultury vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st. [Chapter 1. The development of Ukrainian music culture from ancient to contemporary times]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
12. Shumilina O. A. (2012) *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII–XVIII st. Za materialamy rukopysnykh kolektsii* [The style dynamics of the 17–18th centuries Ukrainian Sacred music. On the materials of manuscript collections]. Donetsk.
13. Yurchenko M. S. *Berezovskiy Maksym Sozontovych. Istoriia ukrainskoi muzyky: u 6 t.* [Maksym Sozontovych Berezovsky. History of Ukrainian music: in 6 vol.]. Vol. 1. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of NAS of Ukraine (in print).
14. Yurchenko M. S. (1988) Italyanskie pisma o Maksime Berezovskom [Italian letters about Maksym Berezovsky]. *Pamyatniki kultury. Novye otkrytiya. Pismennost. Iskusstvo. Arkheologiya* [Cultural monuments. New discoveries. Writing. Art. Archeology]. Moscow: Nauka, pp. 150–160.
15. Yurchenko M. S. (1986) Nevidomi tvory M. Berezovskoho [Unknown works by Maksym Berezovsky]. *Muzyka* [Music], no. 3, pp. 28–29.

SUMMARY

Berezovsky Studies is a fairly young branch of music science. Its investigation has occurred in the late twentieth and early twenty-first centuries. The substantiation of the ownership of Maksym Berezovsky works in Ukrainian musical culture is an important stage. Recently found choral concertos of the composer are of a great value for Ukrainian culture and require a scientific description, analysis and executing recommendations. Recently the article author has managed to record the found 4-voice concertos of Maksym Berezovsky, which enables to focus on some points related to these concertos execution, or rather on the structural elements.

Performing analysis allows to show the logic of shaping in Maksym Berezovsky choral concertos, which is identified through execution analysis.

The used methods are comparative for comparative characteristics of verbal and musical texts, historical for revealing the stylistic features of the choral concertos of the Enlightenment, analytical for the execution analysis of M. Berezovsky works. In the study, based on the author's performing experience, the interpretation variant is considered, which allows to influence the transformation of the structure in the choral concerts of M. Berezovsky.

As a result of the executing analysis of some of M. Berezovsky choral concertos, it has been found out that the notation text, which reached us in the form of rewritten end-of-XVIII century crosshairs, gives a certain interpreter's freedom to the conductor. This influences the reading of the composition structural features and, through this, to a deeper understanding of the idea of a musical works. So, in the process of execution the composition can be dismembered, as in the concerto *Come and See*. On the contrary, in the concerto *Lord, by Your Power*, it is possible to enlarge the structural episodes to a number of formally complex parts.

Keywords: choral concertos by Maksym Berezovsky, executing analysis, Maksym Berezovsky concertos structure, interpretation, episode, psalm text.