

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛИСЕНКО ВЛАДИСЛАВ ВІТАЛІЙОВИЧ

УДК 78.071.1(477):783.2 Ведель

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЛІТУРГІЯ СВЯТОГО ІОАННА ЗОЛОТОУСТОГО C-DUR
АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ВЕДЕЛЕЗНАВСТВА:
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ, СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ
АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтв.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. В. Лисенко

Творчий керівник:

Шилова Інна Володимирівна

народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Гусарчук Тетяна Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор
кафедри української музики

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Лисенко В. В. Літургія святого Іоанна Золотоустого *C-dur* Артемія Веделя у контексті проблем веделезнавства: джерелознавчий, стильовий та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації. Артемії Ведель належить до видатної плеяди українських композиторів останньої третини XVIII століття, творча спадщина яких справила могутній вплив не лише на розвиток вітчизняної духовної музики свого часу, а й на творчість митців XIX–XX століть. З огляду на це особливий інтерес для дослідника становить аналіз літургійної творчості А. Веделя, який дає змогу з'ясувати роль та значення цього жанрового напрямку у творчості композитора, в історії вітчизняної музичної культури загалом. Саме цим обмовлена **актуальність** дослідження, яке дозволить простежити та обґрунтувати особливості мистецького трактування сакральної творчості А. Веделя та художньо-виконавської інтерпретації його мистецької спадщини. Вивчення та осмислення вітчизняної хорової музики XVIII століття на прикладі літургійної творчості А. Веделя, і зокрема його Літургії *C-dur*, являє собою значний науковий інтерес, оскільки відкриває можливості для з'ясування важливих закономірностей, що окреслили еволюційний вектор національної православної духовної музики на її ключових етапах.

Мета наукового обґрунтування полягає в тому, щоб проаналізувати особливості художньої інтерпретації Літургії *C-dur* під кутом зору джерелознавчого, стильового та виконавського аспектів веделезнавчої проблематики.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

у дослідженні охарактеризовано сакральну творчість А. Веделя як мистецький феномен духовної музики XVIII століття; досліджено жанрово-стильові засади сакральної творчості митця; окреслено закономірності, які простежуються в літургійній творчості А. Веделя; виявлено особливості творчого відображення релігійних настроїв та використання композиційних вокально-хорових засобів в літургійній творчості А. Веделя; запропонована оригінальна художня концепція концертно-виконавської інтерпретації презентації Літургії Артемія Веделя C-dur з перспективою її творчого застосування у процесі урочистої публічної презентації в рамках «світової прем'єри» вказаного твору. *Практичне значення* дослідження полягає в тому, що в ньому дисертант прагне обґрунтувати *інтерпретаційний алгоритм* виконання літургійної творчості А. Веделя, який, на його думку, найбільш оптимально відповідає авторській мистецькій концепції. Вказаний інтерпретаційний алгоритм прояснює для самого диригента-хормейстера та артистів-виконавців мистецьку сутність духовної стилістики композитора, даючи змогу збагнути засоби музичної виразності, притаманні їй засади сюжетної програмності, а також арсенал композиційних вокально-хорових засобів, екстрапольованих у площину релігійно-мистецького світобачення митця. Матеріал дослідження може бути різнобічно застосовано у площині сучасної музично-педагогічної та виконавської практики.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. У вступі сформульовано мету й завдання, наукову новизну та методологічні параметри дослідження, визначено підходи до вирішення завдань. У висновках узагальнено результати проведеної наукової роботи.

Ключові слова: сакральна-музична творчість А. Веделя, компаративно-текстологічний аналіз Літургій до мажор та мі-бемоль мажор, жанрово-стильові риси, сучасне українське хорове виконавство.

ANNOTATION

Lysenko V. V. The Liturgy of Saint John Chrysostom in C major by Artemiy Vedel in the context of Vedel studies: source analysis, stylistic aspects, and performance considerations. – Qualification research work in manuscript form.

Scientific justification of the creative artistic project for obtaining a doctoral degree in the field of 025 "Musical Arts" (knowledge area 02 "Culture and Arts"). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Annotation Contents. Artemiy Vedel belongs to the prominent group of Ukrainian composers of the late 18th century, whose creative legacy had a significant influence not only on the development of domestic sacred music of his time but also on the works of composers and artists of the 19th and 20th centuries. Given this, the analysis of A. Vedel's liturgical creativity becomes of special interest to the researcher, as it allows for understanding the role and significance of this genre in the composer's oeuvre and in the history of Ukrainian musical culture as a whole. The relevance of this study is thus justified, as it enables the exploration and substantiation of the artistic interpretation of A. Vedel's sacred compositions and the artistic-performative interpretation of his artistic heritage. The study and comprehension of Ukrainian choral music of the 18th century through the lens of A. Vedel's liturgical works, particularly his Liturgy in C major, present significant scientific interest by revealing important patterns that shaped the evolutionary trajectory of national Orthodox sacred music during its key stages.

The aim of the scientific justification is to analyze the specific aspects of the artistic interpretation of the Liturgy in C major from the perspective of source analysis, stylistic considerations, and performance aspects within Vedel studies.

The scientific novelty of the research lies in the following aspects: providing a comprehensive characterization of A. Vedel's sacred compositions as

an artistic phenomenon in the realm of 18th-century sacred music; investigating genre and stylistic principles in the sacred creativity of the artist; identifying patterns within A. Vedel's liturgical compositions; uncovering the unique artistic representation of religious sentiments and the use of compositional vocal-choral techniques in A. Vedel's liturgical works; proposing an original artistic concept for the concert-performance interpretation and presentation of Artemiy Vedel's C major Liturgy with the perspective of its creative application in the context of a "world premiere." *The practical significance of the research* lies in the development of *an interpretative algorithm* for performing A. Vedel's liturgical compositions, which, according to the author, optimally aligns with the composer's artistic concept. This interpretative algorithm clarifies the artistic essence of the composer's spiritual stylistics, allowing conductors and performers to grasp the nuances of musical expressiveness, the principles of narrative programmaticism, and the arsenal of compositional vocal-choral techniques extrapolated into the realm of religious-artistic worldview. The material of this research can be multifacetedly applied in the context of contemporary music education and performance practice.

The work consists of an introduction, two chapters, conclusions, a list of used sources, and appendices. In the introduction, the research's objectives, scientific novelty, and methodological parameters are formulated. Throughout the work, the novelty is substantiated, approaches to solving the tasks outlined in the introductory section are identified, and in the conclusions, the results of the conducted research are summarized.

Keywords: sacred musical creativity of A. Vedel, comparative-textological analysis of C major and E-flat major liturgies, genre-stylistic features, contemporary Ukrainian choral performance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Лисенко В.В. Методика роботи з хором Павла Муравського: деякі особливості формування професійної майстерності диригента. // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2020. №44. С. 66–72.

2. Лисенко В.В. Деякі аспекти літургійної творчості Артемія Веделя в контексті сучасного концертно-хорового виконавства. // «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. С. 149–152.

3. Лисенко В. В. Компаративно-текстологічний аналіз літургій Артемія Веделя C-dur та Es-dur крізь призму вимог сучасної виконавської практики. // *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси: колект. монографія* / заг. ред. Н. Кречко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2022. С. 405–431.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування, а також історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і презентація творчого мистецького проєкту

1. Лисенко В. В. Творча спадщина Артемія Веделя в сучасному концертному виконанні // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

2. Лисенко В. В. Особливості художньо-виконавської інтерпретації української сакральної музики XVII–XVIII століть // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма Шостої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 3–4 листопада 2022 р.). / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022.

3. Лисенко В. В. Проблеми інтерпретації духовної спадщини Артемія Веделя // Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії: Міжнародна науково-практична конференція (Київ, квітень 2023 р.) / КНУКіМ, 2023.

4. Лисенко В. В. Літургія святого Іоанна Золотоустого *C-dur* Артемія Веделя у контексті проблем веделезнавства: джерелознавчий, стильовий та виконавський аспекти (Київ, 18 червня 2023 року). Успенський собор Києво-Печерської Лаври, вулиця Лаврська, 15, Київ. За участю першого українського хору Києво-Печерської Лаври «Єдність» («United»). Художній керівник – Владислав Лисенко.

З М І С Т

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. САКРАЛЬНА МУЗИЧНА СПАДЩИНА АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ: АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	13
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	13
1.2. Риси композиторського стилю Артемія Веделя	27
1.3. Жанр православної Літургії в сакральній творчості Артемія Веделя: порівняльний музично-текстологічний аналіз Літургій <i>Es-dur</i> та <i>C-dur</i>	31
РОЗДІЛ 2. ЛІТУРГІЯ C-DUR АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ ПІД КУТОМ ЗОРУ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	46
2.1. Особливості творчого відображення релігійних настроїв Артемія Веделя в контексті музичної драматургії: образна сюжетика, взаємодія вербального та музичного рядів	46
2.2. Специфіка виконавської інтерпретації літургійної творчості Артемія Веделя в контексті презентації виконання Літургії <i>C-dur</i>	53
ВИСНОВКИ	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	75
Нотографічні джерела	77

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Як відомо, сакральна хорова музика споконвіку була невід'ємною складовою української культури, відіграючи важливу роль у духовному житті людей. У зв'язку з цим особливий інтерес становить дослідження епохальних постатей національного сакрально-музичного мистецтва, чії імена увійшли до пантеону найвизначніших персоналій української музичної культури. Однією з таких постатей, безумовно, є геніальний композитор епохи класицизму Артемій Ведель, творча спадщина якого справила могутній вплив не лише на розвиток вітчизняної духовної музики другої половини XVIII століття, а й на творчість композиторів наступних поколінь, зокрема митців XIX–XX століть.

З огляду на це особливий інтерес для дослідника становить аналіз літургійної творчості А. Веделя, який дає змогу з'ясувати роль та значення цього жанрового напрямку у творчості композитора, в історії вітчизняної музичної культури в цілому. Саме цим обмовлена наукова сутність пропонованого дослідження, яке дозволить простежити та обґрунтувати особливості мистецького трактування сакральної творчості А. Веделя та художньо-виконавської інтерпретації його хорової спадщини.

Вивчення та осмислення вітчизняної хорової музики XVIII століття на прикладі літургійної творчості А. Веделя, і зокрема його Літургії *C-dur*, являє собою значний науковий інтерес, оскільки відкриває можливості для з'ясування важливих закономірностей, що окреслили еволюційний вектор національної православної духовної музики на її основних ключових етапах.

Об'єкт дослідження – літургійна творчість Артемія Веделя.

Предмет дослідження – особливості художньої інтерпретації Літургії *C-dur* Артемія Веделя в контексті сучасної виконавської практики.

Мета дослідження – визначити особливості художньої інтерпретації Літургії *C-dur* під кутом зору джерелознавчого, стильового та виконавського аспектів веделезнавчої проблематики.

Завдання дослідження:

- узагальнити історіографію та окреслити джерельну базу дослідження;
- виокремити важливі риси композиторського стилю Артемія Веделя;
- здійснити порівняльний аналіз Літургій *Es-dur* та *C-dur* А. Веделя у контексті стильових та жанрових особливостей сакральної творчості композитора;
- визначити особливості творчого відображення релігійних почуттів у музичній драматургії літургійних творів А. Веделя;
- виявити специфіку виконавської інтерпретації літургійної творчості А. Веделя в контексті презентації виконання Літургії *C-dur*.

Методологія дослідження:

Для досягнення поставленої мети у процесі написання наукового обґрунтування використовувалися *наступні методи*:

- пошук та дослідження різноманітної фахової та наукової літератури, пов'язаної з різними аспектами аналізованої проблематики;
- художньо-виконавський аналіз різних творів композитора, зокрема 12 духовних концертів з Автографа, а також Літургій Св. Іоанна Златоустого *Es-dur* та *C-dur*;
- прослуховування аудіо-записів літургій та духовних концертів А. Веделя;
- віднайдення оптимального художньо-інтерпретаційного алгоритму виконання Літургії Артемія Веделя *C-dur*;
- теоретико-аналітична підготовка та практична реалізація концертної програми творчого проєкту – презентації Літургії Артемія Веделя *C-dur*.

Науково-практична цінність дослідження полягає в тому, що в ньому:

- охарактеризовано сакральну творчість А. Веделя як мистецький феномен духовної музики XVIII століття;
- досліджено жанрово-стильові засади сакральної творчості митця;

- окреслено закономірності, які простежуються в літургійній творчості А. Веделя;

Поряд із цим в роботі вперше:

- виявлено особливості творчого відображення релігійних настроїв та використання композиційних вокально-хорових засобів в літургійній творчості А. Веделя;
- запропонована оригінальна художня концепція концертно-виконавської інтерпретації презентації Літургії Артемія Веделя C-dur з перспективою її творчого застосування у процесі урочистої публічної презентації в рамках «світової прем'єри» вказаного твору.

Аналітична база дослідження ґрунтується на історико-біографічних, мистецтвознавчих і теретико-музикознавчих наукових працях, зокрема В. Аскоченського [1–3], П. Турчанинова [19], В. Петрушевського [15], І. Соневицького [16], В. Кука [10; 11], М. Боровика [4], Т. Гусарчук [5–7], Є. Махновця [14], І. Тилика [17; 18], А. Кутасевича [13], безпосередньо пов'язаних з досліджуваною проблематикою.

Джерелознавча база дослідження ґрунтується на нотних та аналітично-довідкових виданнях [20–23], які ілюструють жанрово-стильові аспекти творчої спадщини Артемія Веделя:

- Анотований показчик творів Артема Веделя (1767–1808) / уклад. Т. В. Гусарчук, ревізія муз. текстів та мовна ред. А. В. Кутасевича / вступ. ст. Т. В. Гусарчук та А. В. Кутасевича. Київ : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 1997. 36 с.
- Ведель А. Л. Литургия св. Иоанна Златоуста. Для четырёхголосного смешанного хора / ред., обр.и перелож. для ф-но М. Гольтисона. СПб. : изд-е журн. «Музыка и пение» [б.г.].
- Ведель Артем. Божественна Літургія св. Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / ред. В. Колесника, вступ. ст. Т. Гусарчук. Київ, Едмонтон, Торонто, 2000. 384 с.

- Артемій Ведель. Духовні твори / редактори-упорядники М. М. Гобдич та Т. В. Гусарчук. Київ : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 2007. 452 с.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що в ньому дисертант прагне обґрунтувати *інтерпретаційний алгоритм* виконання літургійної творчості А. Веделя, який, на його думку, найбільш оптимально відповідає авторській мистецькій концепції. Вказаний інтерпретаційний алгоритм прояснює для самого диригента-хормейстера та артистів-виконавців мистецьку сутність духовної стилістики композитора, даючи змогу збагнути засоби музичної виразності, притаманні їй засади сюжетної програмності, а також арсенал композиційних вокально-хорових засобів, екстрапольованих у площину релігійно-мистецького світобачення митця.

Матеріал дослідження може бути різнобічно застосовано у площині сучасної музично-педагогічної та виконавської практики.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. У вступі сформульовано мету й завдання, наукову новизну та методологічні параметри дослідження, визначено підходи до вирішення завдань. У висновках узагальнено результати проведеної наукової роботи.

РОЗДІЛ 1. САКРАЛЬНА МУЗИЧНА СПАДЩИНА АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ: АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Загально визнано, що принциповою першоосновою будь-якого мистецтвознавчого, й зокрема музикознавчого, науково-аналітичного дискурсу постає аналіз джерельної бази та наукових напрацювань, пов'язаних із проблематикою дослідження. Їх ретельне осягнення сприяє усвідомленню основних напрямів наукових пошуків, даючи змогу досліднику з'ясувати оптимальний алгоритм у висвітленні аспектів, пов'язаних із розв'язанням завдань, окреслених методологічними параметрами конкретної наукової роботи. Це постає особливо важливим, коли йдеться про висвітлення творчих аспектів непересічного митця, мистецька спадщина якого, вочевидь, набула загальносвітової естетичної цінності, вийшовши за звичайні жанрово-стильові стереотипи своєї епохи.

Такою видатною творчою особистістю є Артемій Ведель, який, поряд із Максимом Березовським та Дмитром Бортнянським, безперечно належить до тієї славетної плеяди українських композиторів, чия творчість пережила випробування часом й назавжди увійшла до скарбниці національного й світового музичного мистецтва.

Утім, не зважаючи на це, як і на те, що творчий феномен А. Веделя останнім часом став об'єктом багатьох різноаспектних досліджень, чимало питань, пов'язаних зі специфікою творчої індивідуальності композитора, залишаються й досі недостатньо висвітленими. Це пояснюється, насамперед, тим, що творча спадщина А. Веделя, як, зрештою, й сама суспільна пам'ять про нього, упродовж багатьох десятиліть перебували під суворою офіційною забороною. Унаслідок цього ранні спроби дослідження творчої спадщини А. Веделя характеризуються поверхневим та не завжди обґрунтованим підходом до аналізу основних характеристик його мистецтва.

Вказана тенденція помітно простежується в початкових публікаціях [1-3], присвячених А. Веделю, в яких переважає художньо-публіцистичний

підхід до висвітлення особливостей його творчого феномену. У цих, переважно історико-біографічних, розвідках автори прагнули не стільки дослідити певні аспекти життя і творчості митця, скільки намагалися наголосити на окремих яскравих рисах його індивідуальності та привернути увагу громадськості, особливо інтелігенції, до цієї надзвичайної особистості.

Це призвело до поширення в суспільстві та науковому середовищі XIX і першої половини XX століття недостатньо об'єктивних уявлень щодо А. Веделя і заважало створенню науково обґрунтованої, політично нейтральної концепції його творчого феномену.

У перспективі це стало першопричиною суттєвих розбіжностей у поглядах вітчизняних та діаспорних науковців щодо творчого феномену А. Веделя, що були обумовлені їх суб'єктивною оцінкою мистецької постаті композитора та стильових рис його творчості.

Відповідно до ідеологічної та методологічної акцентуації вказані розбіжності, на думку дослідників [17], можна умовно розподілити на три основні категорії: *імперсько-русоцентричну*, що трактує творчість А. Веделя під кутом зору великоросійського професійного музичного мистецтва; *європоцентричну*, зорієнтовану на виявлення західно-європейських стильових тенденцій та композиційно-лексичних елементів у творчості А. Веделя; *україноцентричну*, спрямовану на виявлення автентично українських композиційно-лексичних проявів в індивідуальному стилі та творчому мисленні А. Веделя.

Об'єктивні суперечності між вказаними категоріями засвідчують, що характерною рисою еволюції дослідження веделівської проблематики є з'ясування мистецької сутності творчого феномену А. Веделя та «очищення» образу А. Веделя від суб'єктивних аналітичних нашарувань, зумовлених суспільно-політичним контекстом різних історичних епох.

Початковий відлік цього процесу доцільно відраховувати з доповіді, виголошеної на засіданні «Товариства імені Нестора Літописця» викладачем Київської духовної семінарії В. Петрушевським, який, будучи водночас

регентом хору Київської духовної академії, виявляв активне зацікавлення творчістю А. Веделя та обставинами його життєвої і мистецької реалізації [5]. У своєму дослідженні «Про особистість і церковно-музичну творчість А. Веделя» [15] він уперше об'єктивно окреслив основні аспекти творчості композитора, проаналізувавши ключові чинники, які вплинули на його формування як особистості та музиканта.

Не менш важливою ланкою початкового етапу дослідження творчості А. Веделя слід вважати виголошену на тому ж засіданні наукового товариства (травень 1901 р.) доповідь видатного лікаря-психіатра І. Сікорського, присвячена відображення релігійних переживань у музиці А. Веделя та її психологічному впливу на слухачів. Характерно, що доповідь І. Сікорського ілюструвалася реальним виконанням концертів А. Веделя хором Київської духовної академії під керівництвом Олександра Кошиця, що забезпечувало особливо переконливу аргументацію вказаному музично-психологічному дослідженню [5].

Враховуючи, що ранні біографічні публікації XIX ст. [1-3], присвячені А. Веделю, з огляду на їх публіцистичний характер, не відповідали строгим науковим параметрам, – доповіді В. Петрушевського та І. Сікорського, фактично, постають тією аналітичною першоосновою, на якій, зрештою, й сформувалася уся подальша наукова парадигма вітчизняного та зарубіжного веделезнавства.

Процес її формування був складним і тривалим і супроводжувався розв'язанням багатьох дискусійно суперечливих проблем, вирішення яких й до сьогодні не втратило своєї актуальності [5; 12; 17].

Більшість із них безпосередньо пов'язані з аналізом творчої спадщини А. Веделя, а точніше атрибуцією окремих його творів, щодо авторства яких і до цього часу тривають суперечливі дискусії. Це зумовлено тим, що, з огляду на несприятливі обставини, спричинені заборонаю популяризації творчості композитора, мистецька спадщина митця впродовж багатьох десятиліть не була впорядкована й систематизована.

Тож, за наявності значної кількості рукописних неавтографічних варіантів творів композитора, а з початку ХХ ст. і нотних публікацій, перед видавцями і дослідниками творчості митця згодом постала нагальна проблема встановлення автентичності поширюваних композицій щодо оригіналів [5; 12; 17].

Однчасне функціонування різних версій творів А. Веделя вносило чималу плутанину, яка супроводжувалася значною кількістю помилок, невиправданих редакцій та різноманітних адаптованих версій. Наслідком цього ставало значне спотворення оригінальних авторських художніх задумів, що виражалось у свідомому переконструюванні музичного змісту та форми з вилученням окремих елементів композиційного викладу, або ж навпаки – додаванням стилістично недосконалих фрагментів, які порушують цілісність веделівської драматургічної архітектоники. Це неминуче призводило до руйнування автентичних ладогармонічних, фактурно-тембрових та інших індивідуально-стильових параметрів, притаманних художньому світобаченню А. Веделя [5; 17].

Вказана тенденція особливо виразно окреслилася з 1902 року, коли розпочався спонтанний, а згодом більш-менш систематичний друк багатьох творів А. Веделя. Активна публікація творчої спадщини композитора спровокувала нагальну потребу всебічного редагування, встановлення автентичності авторського тексту, оцінки зовсім невідомих веделівських творів [5].

З огляду на це, справжнім скарбом для дослідників є автографи творів А. Веделя, партитури яких збереглися до нашого часу в оригінальному вигляді. Ці рукописи становлять найважливіше джерело для розуміння та вивчення музичної спадщини композитора, оскільки вони відображають індивідуальні особливості його стилю та технічних рішень, що визначають його художню манеру [Там само].

Наявність автентичних рукописів дозволяє проводити різноаспектний компаративний аналіз і спрямовує нас на шлях стилістичної ідентифікації

творів, які не підписані Веделем або на які є суперечливі атрибуції. Більше того, завдяки збереженій первісній нумерації і пагінації, а також оригінальній графології Веделя, ми можемо простежити характерні риси його творчої індивідуальності та дослідити, як еволюціонував його художній світогляд.

У цьому контексті оригінальні партитури автентичних веделівських творів постають унікальним еталоном, що характеризує сукупність індивідуально-стильових та композиційно-технічних параметрів (таких як інтонаційно-ритмічна та ладово-гармонічна лексика, особливості формотворення, фактурно-тембровий виклад тощо), які репрезентують особливості автентичного художнього мислення композитора та стильові відмінності між різними етапами творчої еволюції митця [5; 12].

Таким чином, автентичність автографів стає ключовою у встановленні порівняльного аналізу та стилістичної ідентифікації творів, які не збереглися у формі оригіналу. У цьому контексті не зайвим буде ще раз нагадати, що першодрук творів А. Веделя, розпочатий з 1902 року, створив серйозну проблему встановлення автентичності таких творів у порівнянні з оригіналами, адже структурні та стилістичні зміни, які хаотично вносилися редакторами під впливом поточних практичних потреб та низького технічного рівня виконавців, істотно спотворювали оригінальний музичний зміст та структуру веделівської драматургічної архітектоники [5; 8].

Поряд із цим, слід визнати, що цей період мав і свій позитивний аспект, а саме – активне включення творчості Веделя в церковну і мистецьку практику. З 1902 по 1917 рік було надруковано більшість відомих творів А. Веделя, що сприяло поширенню його музики серед виконавців та слухачів.

Водночас, із зростанням інтересу до творчості А. Веделя, активізованого публікацією його творів, з'явилася нагальна необхідність більш ґрунтовного аналізу його мистецької постаті – як окремого феномену, так і під кутом зору аналізу конкретного культурно-історичного періоду, у межах якого розгорталася творча діяльність А. Веделя.

Це завдання частково розв'язав Пилип Козицький у своїй інформативно змістовній праці «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування», створеній у 1915 р. як академічне магістерське дослідження [9]. Цікаво відзначити, що П. Козицький, у майбутньому видатний український композитор і музикознавець, був не тільки (як свого час А. Ведель, а значно пізніше – О. Кошиць) випускником Київської духовної академії, але й останнім регентом академічного студентського хору [9]. Ґрунтовна гуманітарна, у тому числі філософська та богословська освіта, глибоке знання професійної музики українського народно-пісенного мистецтва дозволили йому докладно реконструювати атмосферу академічного середовища, в якому формувалася особистість і творчий стиль А. Веделя.

Оцінюючи фактори, що характеризують творчу індивідуальність А. Веделя, П. Козицький звертає особливу увагу на домінуючу роль українського фольклору у творчості композитора. У зв'язку з цим він підкреслює, що мелодії А. Веделя, виявляють схожість з українською народною піснею та релігійними кантами. Порівняння з ними виявляє, за спостереженням дослідника, загальні мелодичні елементи та схожу інтонаційно-ритмічну структуру мелодій. Різниця полягає лише у впливі теоретичної музичної культури. Цей аспект є важливим для розуміння джерел творчості Веделя та його музичного генія.

Ця теза з часом була розвинута наступними дослідниками творчості А. Веделя, чий науковий напрацювання характеризують новий етап (1920-ті – 1940-ві роки) у висвітленні творчої постаті композитора. Наукові роботи цього періоду умовно можна розподілити на дві категорії.

Перша категорія включає в себе роботи українських дослідників, таких як М. Грінченко і В. Кудрик, які здебільшого розглядали творчість Веделя як «італізовані парафрази» на українські мелодії [5] або як несамоствійний, «доморослий» український варіант творчості Д. Бортнянського (В. Кудрик) [Там само]. Друга категорія включає дослідження авторів української

діаспори, таких як О. Кошиць [8], І. Соневицький [16], які підкреслювали органічну вкоріненість творчості А. Веделя в українську культуру та вплив цієї культури на його стиль і художнє мислення. Навіть за межами материкової України дослідники діаспори підкреслювали важливість української автентичної культури утворчості Веделя.

Ізольованість діаспорного середовища від впливів радянської ідеології сприяла збереженню архівних та документальних матеріалів, які стали важливим джерелом для подальших досліджень.

Попри віддаленість від материкової України, що іноді зумовлювало дещо гіпертрофовану патріотичну акцентуацію у процесі аналізу і викладу наукового матеріалу, праці згаданих дослідників суттєво розширили горизонти історико-біографічних та музикознавчих пошуків, значною мірою окресливши панораму культурно-історичних та мистецьких процесів, які зумовили виникнення і розвиток веделівського таланту. Цьому неабияк сприяла ізольованість діаспорного середовища від русоцентричних впливів, які постійно перешкождали висвітленню національної проблематики в Україні. До того ж відносна осібність зарубіжної української громади, її певна захищеність від агресивних ідеологічних зазіхань радянської атеїстично-русифікаторської доктрини дала змогу зберегти чимало архівних та документальних матеріалів, які стали у пригоді багатьом зарубіжним та вітчизняним історикам і музикознавцям.

Внесок діячів української діаспори у дослідження національної музичної спадщини є особливо цінним, оскільки на тодішній території УРСР такі дослідження до певного часу були фактично заблоковані. Войовничий атеїзм як ідеологія та категоричне недопущення бодай згадки про національне в українському мистецтві катастрофічно позначалося на стані досліджень передусім вітчизняної церковної музики. Із середини 1920-х років відбулося згорання українського відродження, яке згодом отримало визначення «розстріляного відродження», тож у цьому контексті й дослідження веделівської проблематики надовго припинилися.

Лише наприкінці 60-х років ХХ століття українське радянське музикознавство звертає увагу на постать і творчість Артемія Веделя. Звісно, цьому сприяла загальна атмосфера відносної ідеологічної «відлиги», коли у суспільстві намітився потяг до оновлення, до відродження культурних традицій і надбань. Початок нового етапу розвитку медієвістичної школи в українській музичній науці було покладено передусім завдяки Онисії Шреєр-Ткаченко, виступ якої 1966 році на фестивалі старовинної музики країн Середньої та Східної Європи у Бидгощі (Польща) відкрив світу українську музику (доповідь називалася «Музична культура України в XVI–XVIII століттях»). Наступним, без перебільшення епохальним для українського музикознавства і загалом для музичної культури України стало проведення у 1969 році в Київській консерваторії Всеукраїнської наукової конференції, яку організувала О. Шреєр-Ткаченко, – «Музична культура України XVI–XVIII століть». Конференція супроводжувалася концертами. Як свідчить програма цих заходів, твори А. Веделя тоді не виконувалися, але було виголошено дві доповіді, присвячені митцеві, – виступили Микола Боровик та Василь Кук. За матеріалами цих доповідей були опубліковані статті у шостому випуску щорічника «Українське музикознавство» (1971 р.): В. Кук «Нові документальні дані про життя Артема Веделя» та М. Боровик «Народнопісенні джерела мелодики хорових концертів Артема Веделя». Власне, відтоді розпочався новий період досліджень.

Завдяки ініціативі й колосальній науковій та організаційній діяльності Онисії Яківни Шреєр-Ткаченко у 1969 році вийшла масштабна праця – «Історія української доживотної музики». О. Шреєр-Ткаченко була її упорядником і автором розділів, у яких розглядалася багатовікова історія української музики – від найдавніших часів до ХІХ століття (музичні надбання цього, а також початку наступного століття висвітлювали інші автори – цілий колектив, який створила упорядниця підручника). У цій праці, а також в інших публікаціях, присвячених старовинній українській музиці, у той період (кінець 1960-х – 1970-і роки), звісно, підкреслювалися демократичні, а особливо – світські тенденції. Ішлося про так зване

«змирщення» церковної музики, тобто набуття нею світських ознак; термін «секуляризація», що стосувався під час правління Катерини II насильницького переведення монастирських земель у власність держави, стали застосовувати до мистецтва – церковної музики. Тому і стосовно творчості А. Веделя акцентувався вихід її за межі суто релігійної сфери завдяки втіленню широкого спектру людських почуттів. Провідною ж тезою було звернення композитора до фольклорних традицій, зокрема українських народних пісень, дум, пісень-романсів останньої чверті XVIII століття. У цьому вбачалася демократизація та «змирщення» мистецтва. Утім, попри ідеологічну мотивацію такого акцентування, фактично це відповідало дійсності, адже такі впливи у творчості А. Веделя справді спостерігаються, більш того є дуже яскравими, тож на них вказували дослідники і в 60-і роки минулого століття [4], і значно пізніше [9, с. 331–334].

Принципово нового рівня сягнуло усвідомлення феномена А. Веделя у дослідженнях нового періоду нашої історії – з часу набуття Україною державної незалежності. У 1993 р. було захищено кандидатську дисертацію, у якій постать і творчість Артемія Веделя розглядалася не лише в біографічному аспекті, в історичному контексті та в аспекті пошуку й аналізу нотних джерел, як це було ґрунтовно здійснено у книжці Ігоря Соневицького [16], а й виконано стильовий та текстологічний аналіз низки творів композитора. Так, у цій праці Тетяни Гусарчук «Хорова спадщина А. Л. Веделя (стильові та текстологічні проблеми)» проаналізовано стилістику чотириголосних концертів з автографічної партитури композитора (№№1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12) [див. 5, де використано ці напрацювання: с. 274–357, 495–530], та пізніші друковані редакції ряду концертів та творів інших жанрів [Там само, с. 495–530].

Ще одним досягненням веделезнавчих досліджень 90-х років ХХ ст. слід вважати появу «Анотованого покажчика творів Артема Веделя» [20] – надзвичайно корисного інформативного джерела, яке відображає жанрову

структуру творчої спадщини Артема Веделя, характеризуючи його мистецький внесок в українську та світову музичну культуру.

Це унікальне довідкове видання, презентоване на міжнародній конференції, присвяченій 230-річчю від дня народження композиторам (1997 р.), було здійснене на основі комплексного бібліографічно-текстологічного аналізу наявних на початок ХХІ ст. нотних джерел та документів, історіографічних матеріалів та архівних фондів.

Реалізація проєкту «Анотованого покажчика» стала результатом спільних зусиль видатних українських музикознавців, істориків та диригентів, зокрема Т. Гусарчук, Н. Андрос, О. Бондаренка, М. Боровика, М. Гобдича, В. Кука, А. Кутасевича, М. Литвиненка, О. Малозьомової, О. Шевчук та М. Юрченка, пошуково-аналітична праця яких забезпечила точність і документальну обґрунтованість матеріалу. До реалізації цього довготривалого міжнародного проєкту прилучилися також кращі музикознавці, історики, мистецтвознавці, диригенти української діаспори, зокрема Канади, США, Австралії, діяльність яких пов'язана з дослідженням та популяризацією творчості українських композиторів ХVІІІ ст., і зокрема А. Веделя. За даними, представленими у згаданому покажчику, творча спадщина А. Веделя включає такі відомі твори: 32 духовні хорові концерти, Всенічна (39 номерів), Літургія Св. Іоана Златоустого (17 номерів), Літургія Св. Іоана Златоустого (шість номерів) та 43 окремих богослужбових твори. Звісно, подальші дослідження внесли в цей перелік певні корективи.

Знаковою подією на межі ХХ–ХХІ ст. стало видання рукописної автографічної партитури А. Веделя, яке здійснив Володимир Колесник: «Артем Ведель. Божественна Літургія святого Іоанна Златоустого та 12 духовних хорових концертів» [22], яке було реалізовано завдяки спільним зусиллям музикознавців, істориків, мистецтвознавців та диригентів з України, Канади, США та Австралії.

У цьому виданні максимально наближено музично-текстові параметри творів Веделя до їх автентичних автографів. Редактори приділили особливу

увагу автографічним ремаркам та надали партитурі Автографу детальні коментарі, що дозволяють краще зрозуміти композиційну автентичність А. Веделя.

Видання супроводиться ґрунтовними статтями Т. Гусарчук та В. Колесника, в яких, з одного боку, висвітлено проблеми, пов'язані з методологічними аспектами дослідження веделезнавчої проблематики, а з іншого (у статті В. Колесника) – окреслено художні параметри творчості Веделя, які допомагають інтерпретувати його твори з точністю до автентичного стилю композитора.

Наступною подією на шляху оприлюднення творчої спадщини А. Веделя, введення її до широкого виконавського простору стало видання всіх віднайдених на той момент творів композитора: «Артемій Ведель. Духовні твори» / редактори-упорядники М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ: Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 2007 [23]. До збірки увійшли 28 духовних концертів, Літургії св. Іоанна Златоуста мі-бемоль мажор та до мажор, Всенічна, три цикли ірмосів – Великодні, Різдвяні та Богородичні, а також 20 окремих піснеспівів. Наприкінці розміщено список окремих невіднайдених творів (25). Звісно, це видання не може вважатися остаточним підсумком, адже у процесі подальших пошуків та досліджень з'являлася нова інформація: деякі твори були знайдені, а деякі, навпаки, потребують вилучення із творчої спадщини А. Веделя через те, що їхня приналежність перу цього композитора не була підтверджена. Отже, сьогодні ще зарано ставити остаточну крапку в дослідженнях джерелознавчого спрямування.

Важливою подією в контексті веделезнавчих досліджень стала публікація першої збірки статей, безпосередньо присвячених А. Веделю та його оточенню: «Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті» / упоряд. Т. Гусарчук. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 11, 2000 р.). Серед авторів статей – В. Кук, М. Боровик, Л. Корній, Л. Пархоменко, І. Пясковський, В. Шульгіна, В. Кузик, М. Черепанин, Т. Гусарчук, І. Тилик, А. Кутасевич та інші.

Окремим суттєвим напрямом веделезнавчої проблематики є архівно-історичні знахідки Євгена Махновця, які значною мірою доповнюють наші уявлення про різні періоди біографії А. Веделя, зокрема про пізній період його життя і творчості композитора. Цей період став трагічним для митця і дотепер залишається найзагадковішим для дослідників. Цьому періоду, зокрема, присвячено статтю «Артем Ведель. 1799 рік», опубліковану у згаданому збірнику статей [14].

Наступними вагомими етапами в осягненні творчого феномену митця стали дисертаційні дослідження Ігоря Тилика «Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького і духовного життя України другої половини XVIII століття», 2013 р. [17] та Андрія Кутасевича «Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції», 2015 р. [13].

Так, у дисертаційному дослідженні Андрія Кутасевича здійснено ґрунтовний музикознавчий та текстологічний аналіз творчості А. Веделя з позиції з'ясування автентичних музично-лексичних властивостей, притаманних індивідуальному мистецькому світобаченню композитора, виявленню питомих рис, які відрізняють його музичну лексику від композиторів-сучасників. Зокрема, автор приділяє особливу увагу компаративному стильовому аналізу автографічних та неавтографічних творів А. Веделя (порівняно зі стилістикою С. Дегтярьова).

Найновішою і водночас найґрунтовнішою працею сучасності, присвяченою творчості А. Веделя, є, безперечно, монографія Т. Гусарчук «Артемій Ведель. Постать у контексті епох», видана до 250-річчя від дня народження композитора (перше видання – 2017 р., друге – 2019 р.) [5]. У цій, без перебільшення, епохальній енциклопедично ґрунтовній праці узагальнено усе, що було здійснено впродовж 150-річного періоду досліджень у різних аспектах веделезнавчої проблематики, а саме: *біографічному* (В. Аскоченський, В. Кук, Є. Махновець, В. Петрушевський, І. Соневицький, П. Турчанінов,); *історичному* (В. Аскоченський, Д.

Вишневецький, Я. Ісаєвич, П. Козицький, З. Хижняк,); *текстологічному* (М. Гобдич, М. Гольтисон, Т. Гусарчук, О. Джигун, В. Кудрик, А. Кутасевич, М. Лісцин, В. Петрушевський, І. Соневицький, М. Юрченко); *музикознавчо-теоретичному* (М. Боровик, Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, Л. Корній, І. Соневицький, О. Шреєр-Ткаченко, М. Юрченко); *мистецтвознавчо-культурологічному* (М. Лісецький, В. Кузик, В. Кук, Є. Махновець, І. Тилик).

Одним з аспектів, який детально проаналізовано в окремому розділі монографії Т. Гусарчук [5], а також в інших окремих наукових публікаціях [7], постає з'ясування жанрово-стильової специфіки літургічної творчості А. Веделя. Аналізуючи її, дослідниця, зокрема, порівнює літургії А. Веделя з літургійними циклами М. Березовського, Д. Бортнянського та С. Дегтярьова [5]. Констатуючи спільні риси, притаманні загалом класицистичній, а почасти й бароковій традиційній стилістиці, які є загалом універсальними як для творчості А. Веделя, так і для його видатних сучасників, дослідниця акцентує увагу й на притаманно веделівській специфіці. Окрім суто лексичних засобів, вона, на думку дослідниці, виразно виявляється в одній з «прикметних ознак творчого стилю А. Веделя», якою, за спостереженням Т. Гусарчук є «органічний синтез слова й музики, що відзначали у ХІХ – на початку ХХ ст. навіть його суворі критики з-поміж теоретиків церковного співу. Ця іманентна чутливість до слова, помножена на яскраву творчу уяву, глибокі релігійні знання на рівні переконань та досвід наполегливої композиторської праці, яскраво проявилася і в Літургії (*Es-dur – В.Л.*)» [5, с. 457].

Водночас, порівнюючи між собою Літургію А. Веделя *Es-dur* з його ж літургією *C-dur*, (яка і є об'єктом нашого дослідження), дослідниця відзначає що: «Літургія до мажор значною мірою відрізняється від «автографічної» Літургії мі-бемоль мажор, що не раз викликало сумніви дослідників і виконавців стосовно її належності перу композитора. Справді, за музичними засобами цикл є надзвичайно скромним, доступним для виконання. Мелодичний рух дуже обмежений, абсолютно переважає акордовий склад»

[5, с.460]. Водночас, як далі зазначає Т. Гусарчук, «низка стильових ознак вказують на дійсну належність А. Веделя цього циклу. У різних його піснеспівах звертають на себе увагу типові для стилістики композитора мелодико-гармонічні звороти, включаючи каданси, які переконливо свідчать на користь його авторства» [Там само, с.463].

При цьому дослідниця також констатує, що «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» [Там само, с. 461].

Окрім розглянутих праць Т. Гусарчук, стильові аспекти літургійної творчості А. Веделя достатньо змістовно висвітлено також у дисертації А. Кутасевича [13], утім це питання розглядається дослідником під кутом зору компаративного аналізу сакральної творчості А. Веделя та С. Дегтярьова. Констатуючи споріднені стильові риси, які простежуються у творчості обох композиторів, А. Кутасевич, водночас, відзначає і відмінності, які характеризують індивідуальну композиційно-лексичну специфіку мистецького світобачення кожного з митців. Зокрема, дослідник зазначає, що «в інтонаційній лексиці С. Дегтярьова помітнішими є впливи європейської оперної та інструментальної музики, а в мелосі А. Веделя – національні витоки (давній розспів, партесний концерт, кант, псальма, дума). Дегтярьовська кантилена загалом більш хроматизована, з відтінком моцартівської галантності».[13, с.6]. Не менш цікаві спостереження А. Кутасевича стосуються оригінальної інтонаційної специфіки, яка характеризує стильові властивості творчості композиторів: «У мелодиці обох митців трапляються ходи на збільшену секунду між шостим та сьомим щаблями гармонічного мінору, однак С. Дегтярьов не застосовував їх у фіоритурах, на відміну від А. Веделя. Показовими для мелосу обох майстрів

є запозичені з романсу секстові стрибки, притому у творах С. Дегтярьова ладовий контекст їх застосування ширший – є стрибки між п'ятим щаблем угорі та ввідним тоном унизу, невластиві манері А. Веделя. Характерними для дегтярьовської мелодики є й перенесені з міської пісні ходи звуками зменшеного тризвуку другого щабля мінору» [13, с. 7].

Узагальнюючи викладені спостереження, є підстави стверджувати, що розглянуті у підрозділі наукові напрацювання загалом характеризують основні підходи до вивчення веделезнавчої проблематики. Закумульований в них інформативно-фактологічний потенціал окреслює сукупність ознак, які визначають питомо іманентну унікальність веделівського художнього мислення, виявлену як на рівні мистецьких задумів композитора, так і в площині відповідних їм певних композиційно-лексичних параметрів. Своєю чергою, їх усвідомлення забезпечує значно глибше розуміння творчої спадщини митця, сприяючи визначенню його місця в музичній культурі минулого і сучасності.

1.2. Риси композиторського стилю Артемія Веделя

Творчий стиль Артемія Веделя сформувався в епоху класицизму, але його творчість має ознаки кількох історичних стилів, тобто тут ідеться про стильовий синтез. Справді, у творах композитора спостерігаються риси не лише класицизму, а й бароко, а також ознаки нових стильових напрямків – сентименталізму та передромантизму. Це дає підстави дослідникам порізно розглядати стиль митця. Отже, з одного боку, Артемій Ведель у своїй творчості продовжує традиції барокової доби, а саме спирається на принципи партесної творчості, а з іншого – проявляє себе вже як митець епохи Романтизму, тому що його творчість відзначається психологізованою лірикою, відтворенням внутрішнього світу людини.

Зазначена «стильова полівалентність була характерною тенденцією часу» [5, с. 218], адже композитор жив у перехідну епоху – його творчість розгорталася у 80–90 роки XVIII століття. Саме тому важко однозначно

оцінювати її як належну тому чи іншому історичному (епохальному) стилю. Здавалось би, це дивне поєднання зовсім різних стильових парадигм, але саме воно визначає стильову специфіку творчого «обличчя» А. Веделя, і в його творчості синтезування різнорідних джерел відбувалося дуже органічно.

Якщо конкретизувати жанрово-інтонаційні джерела, які вплинули на формування індивідуального стилю А. Веделя, то обов'язково потрібно згадати народнопісенну творчість та міську побутову музичну культуру (духовну пісню, кант, українську пісню-романс), продовження традицій української професійної музики – православну монодію, багатоголосся Києво-Печерської лаври, хорові концерти – партесний та ранньокласичний (композитор Андрій Рачинський та Максим Березовський), літургійну творчість Максима Березовського, творчість Дмитра Бортнянського та Степана Дегтярьова. Звісно, великий вплив справила західноєвропейська музика, сучасна композиторіві – інструментальна та почасти оперна, що також було однією з прикметних ознак українського музичного мистецтва доби Класицизму.

Отже, як зазначає Т. Гусарчук, «творчість Артемія Веделя стала тим явищем національної культури, в якому перетинаються найрізноманітніші вектори її жанрового спектра, сприяючи формуванню яскраво визначеного національного характеру його творів» [5, с. 220]. «Стосовно творчості Артемія Веделя можна стверджувати, що універсальна класицистична основа його музичної мови настільки збагачена глибинними струменями народнопісенного мелосу, художньо-образна аура його творів настільки вирощена ментальною своєрідністю, що, поза сумнівом, у його творчості ми вже спостерігаємо національний стиль, сформований напередодні романтичної доби, стиль, який, хоча й поєднує творчість композитора з дотичними явищами музичної культури, але і яскраво виділяє її на їхньому тлі» [5, с. 221].

Утім, як відомо, у часи А. Веделя національний стиль в українській музиці лише починає формуватися і увиразнюватися, адже це був складний

процес взаємодії «свого» і «чужого», професійного і народного. Класицизм як історичний стиль відзначався великою мірою універсальністю, у творчості митців різних країн спостерігалися спільні риси – як на рівні засобів виразності (мелодія, гармонія, фактура), так і на рівні формотворення, зокрема, розповсюдження принципів сонатної форми. Усі ці явища були притаманні також і творчості українських композиторів, зокрема і Артемію Веделю, але саме цей композитор демонструє найбільш яскраву виражену національну специфіку у своєму індивідуальному стилі.

Формування яскравого індивідуального стилю – це ще одне досягнення Артемія Веделя, адже період, якому належить його творчість, ще знаходився за межами епохи яскравих індивідуальних стилів, якими відзначалася доба Романтизму. Тож індивідуальна виразність його манери письма – мелодичне багатство, ритмічна складність, різноманітність фактурних, зокрема поліфонічних прийомів, концепційна інтонаційна драматургія, притаманні його творам, єдність вербального тексту й музики – все це є свідченням величезного таланту митця, який залишив надзвичайний слід в історії національної музичної культури.

Проблема індивідуального композиторського стилю, як відомо, є однією з важливих проблем, які розробляє сучасне музикознавство. Складність її «природно зростає при заглибленні у віддалені епохи, – підкреслює Т. Гусарчук. – Являючи собою історично обумовлений процес, індивідуалізація творчості по-різному виявляється у різних історичних і жанрових шарах музичного мистецтва. У сфері української музики церковної традиції цей процес пов'язаний з поступовим «визріванням» та усвідомленням авторства» [6, с. 86].

У часи А. Веделя, як про це свідчить музична творчість українських композиторів та джерела, в яких вона дійшла до нас, авторство ще не остаточно закріпилося, тож ще продовжувалася практика використання чужого матеріалу, як це широко було розповсюджено в добу партесної музики, як, зрештою, в усій бароковій європейській музиці. До цієї

особливості духовної музики другої половини XVIII століття, звісно, додалися ще й проблеми з подальшим її функціонуванням упродовж XIX–XX століть. Як наслідок маємо ряд «перехрещень» у творчих спадщинах композиторів, коли немає впевненості у правильності встановленої авторської атрибуції. Такі проблеми є у творчих доробках різних композиторів, зокрема Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та інших, але найбільше проблем існує з визначенням авторства творів Артемія Веделя та Степана Дегтярьова. Саме це спонукало Андрія Кутасевича присвятити свою дисертацію дослідженню цієї проблематики. З цією метою йому потрібно було розглянути характерні риси стилістики двох композиторів і на цій основі спробувати з'ясувати, хто ж насправді є автором низки творів, які в різних джерелах мають різну авторську атрибуцію: Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції» [13]. Автор зазначає у вступі: «Актуальність цього дослідження визначається тим, що більшість композицій суперечливої атрибуції з означеної групи є не просто історичними пам'ятками - це високомистецькі твори, які функціонують в академічному та церковному співочих середовищах, гідно презентуючи національну музичну культуру. Крім того, деякі з цих полотен функціонують у навчально-методичній сфері. Усе це не лише актуалізує уточнення атрибуції

означених творів, а й дає підстави вважати відповідний напрям дослідження давньої музики одним із пріоритетних у сучасному вітчизняному музикознавстві» [13, с. 1].

1.3. Жанр православної Літургії в сакральній творчості Артемія Веделя: порівняльний музично-текстологічний аналіз Літургій *Es-dur* та *C-dur*

Вагому роль у процесі дослідження мистецької спадщини А. Веделя 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*.

Щодо обставин і часу написання цієї Літургії у дослідників не має одностайної думки, існують лише припущення. Так, одні дослідники (Л. Корній [9], І. Соневицький [16]) переконані, що вона була написана А. Веделем пізніше, ніж автографічна Літургія *Es-dur*. Натомість Т. Гусарчук, виходячи з проведеного нею компаративно-стильового аналізу, дотримується діаметрально протилежної версії. Так, зокрема, як зазначає дослідниця [5, с. 460], 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 поєм» [1- 3], є композиційно значно складнішими, ніж у літургії *C-dur*. Це дає підстави дослідниці висунути припущення, що літургія *C-dur* була створена раніше за літургію *Es-dur*, і, можливо, навіть, ще в часи навчання Веделя в Академії [5]. Не виключено, що саме цим обумовлена та обставина, що Літургія *C-dur* характеризується відносно простою, утім логічною й послідовною структурою. Це простежується

як на рівні загальної драматургії циклу, так і у площині окремих елементів її мистецької архітекτονіки, зокрема на рівні ладо-тональних співвідношень. 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» [Там само, с. 459–460].

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 та актуальними елементами тогочасної західноєвропейської композиційної лексики.

Безперечно, порівняння камерної і фактурно «прозорої» концепції Літургії *C-dur* з напрочуд масштабними восьмиголосними творами зрілого концертного типу видасться дещо перебільшеним. Утім, в Літургії *C-dur* вже можна опосередковано простежити окремі риси того зрілого стилю, які згодом розвинуться у творчості митця. Це наочно засвідчує компаративно-стильовий текстологічний аналіз Літургій *Es-dur* і *C-dur*. Розглядаючи їх спільні риси та відмінності, не можна проминути увагою той важливий факт, що те, що в Літургії *C-dur* окреслено на рівні загальних образів, у Літургії *Es-dur* максимально конкретизовано і поглиблено. При чому не лише за рахунок застосування ускладнених лексичних прийомів і засобів, але й через різницю в самій концептуальній масштабності задуму, яка апріорі програмує тенденцію до поглибленої психологізації.

У цьому контексті, як слушно констатує Т. Гусарчук «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]. Те, що, за спостереженням дослідниці, 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].

Саме на цій рисі акцентує увагу Т. Гусарчук, характеризуючи Літургію *Es-dur* як якісно новий етап творчості митця, порівняно із гіпотетично більш ранньою Літургією *C-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 достеменної 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 з поля зору справжнього веделезнавця, 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.

Результатом такого ретельного інтелектуального й емоційного проникнення в мистецьку концепцію А.Веделя і має стати прогнозована автором дослідження світова прем'єра Літургії *C-dur*

Утім, перш ніж перейти до аналізу основної проблеми, що характеризує мету наукового обґрунтування, спробуємо окреслити біографічні, світоглядні та культурно-історичні параметри, які детермінували специфіку мистецької еволюції творчого феномену А. Веделя.

Як засвідчують різноаспектні наукові дослідження, пов'язані з вивченням життя і творчості Артемія Веделя, його мистецька індивідуальність формувалася в декілька етапів, і чи не найважливішим із 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 Ведельський був обдарованою яскравою особистістю, знаним майстром з виготовлення церковного інтер'єру й іконостасів. Тож його життєвий досвід підказав, що син його буде незвичайною людиною. Так, зрештою, і визначилася майбутня доля композитора.

Прагнучи надати Артемію гарну та ґрунтовну освіту, Лук'ян Ведельський вирішує віддати його до Києво-Могилянської академії, в якій майбутній композитор здобуде різнобічну й ґрунтовну освіту [2; 16; 19]. Як відомо, на той час повний академічний курс охоплював вісім ординарних класів, розподілених упродовж 12 років навчання, і включав більш як 30

предметів, як гуманітарного так і математичного та натур-філософського змісту.

Невід'ємною складовою цього навчання було досконале знання трьох класичних мов: латинської, давньо-грецької та давньо-єврейської, на яких ґрунтувалася релігійно-філософська, освітянська доктрина того часу. Водночас, детальне вивчення класичних та європейських мов відкривало додаткові можливості для оволодіння найважливішими актуальними досягненнями тогочасної науки та мистецтва.

З огляду на це, слід відзначити, що серед усіх тодішніх композиторів А. Ведель був чи не єдиним, 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 [10; 16]. 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 [2]. Поряд із цим найважливішою складовою веделівської ерудиції слід вважати отримані в академії ґрунтовні знання з філософії, історії, географії, математики, фізики, хімії і, що найважливіше, теології.

Визначна роль в академії надавалася також мистецькому вихованню, зокрема красномовству (риториці й елоквенції), поезиці, малюванню і музиці. Хоча викладання музики у часи навчання Веделя офіційно не здійснювалося, але, натомість, компенсувалося різними формами практичного музикування, зокрема хорового та інструментального. Феноменальні музичні здібності Веделя згодом спричинилися до того, що майбутній композитор, який окрім чудового голосу (спочатку альту, а згодом

тенора), майстерно грав на скрипці, очолив спочатку академічний хор, а незабаром і студентський оркестр, виступаючи з обома колективами як у самій Академії, так і поза її межами. Такі концертні події, як правило, були приурочені до різноманітних навчальних заходів та урочистостей: починаючи від публічних академічних диспутів і завершуючи зустрічами різноманітних високоповажних гостей – від митрополитів до князів, імператриць та імператорів. Вагому роль музика відігравала також у студентському дозвіллі, коли учні академії співали численні псалми, канти, а хор виконував концерти, в той час, як студентський оркестр грав різноманітні інструментальні композиції, і нерідко досить складні й майстерні. Цілком можливо, що саме в часи академічної юності розкривається і талант А. Веделя як композитора, хоча документальних підтверджень цьому факту поки-що не віднайдено.

Після закінчення академії А. Ведель за протекцією тодішнього ректора академії С. Миславського потрапляє на запрошення московського генерал-губернатора П. Єропкина до Москви, де отримує посаду капельмейстера генерал-губернаторської капели [5; 16].

У цьому контексті не зайвим буде нагадати, що, за даними біографів та істориків-музикознавців, зокрема В. Аскоченського [1–3], В. Кука [10–11], В. Петрушевського [15], І. Соневицького [16], П. Турчанінова [19], А. Ведель певний час після закінчення академії, працюючи в Москві, навчався у знаменитого італійського композитора Джузеппе Сарті (1729–1802). Сарті ж, як відомо, тривалий час працював у Санкт-Петербурзі і в Москві, здійснюючи обов'язки придворного композитора російської імператриці Катерини II, а згодом придворного композитора її фаворита – князя Г. Потьомкіна, а ще пізніше – визначного російського можновладця і знаного музично-театрального мецената графа М. Шереметьєва [8].

Логічно припустити, що саме завдяки Дж. Сарті, у якого, до речі, тоді навчався ще один видатний композитор – капельмейстер графської кріпосної капели, українець за походженням Степан Дегтярьов (1766–1813) [8; 10],

А. Ведель суттєво збагатив свої музичну ерудицію та удосконалив композиційні навички, створивши низку творів, які характеризуються ясністю музичної думки, а також фактурною і ладо-гармонічною довершеністю. До них, зокрема, можна віднести такі визначні шедеври митця, як цикли Різдвяних та Великодніх ірмосів, а також славетне тріо «Покаянія отверзі мі двері» [5; 6].

Блискучим зразком більш пізнього, вже зрілого «квазі-Сартієвського» стилю, частково окресленого у Літургії *C-dur*, постають, на думку дослідників (зокрема Т. Гусарчук [5] та А. Кутасевича [13]), знамениті двохорні концерти А. Веделя з Автографу – № 9 «Проповідника віри апостола Андрія восхвалим» та № 10 «Господь пасет мя», у яких ладо-гармонічна і поліфонічна майстерність композитора сягнула найвищих рівнів творчої реалізації.

Діяльність А. Веделя на посаді капельмейстера генерал-губернаторської капели була пов'язана з різноманітними мистецькими заходами, участь у яких брали різноманітні можновладці і сановники, які у причті імператриці Катерини II час від часу відвідували маєток П. Єропкина. Серед них, окрім таких видатних діячів як Г. Потьомкін, О. Безбородько, міг бути також і Д. Трощинський [Там само]. 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 досі 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 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 створить

підґрунтя для з'ясування питань, окреслених метою, об'єктом та предметом дослідження.

Основним етапом дослідницької роботи постає музично-текстологічний аналіз. Перш ніж перейти до його здійснення, 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, заздалегідь, 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 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. Гольтисона 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 ектенія, *соль мінор*.
7. «Іже херувими», *ля мінор*.
8. Ектенія 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, які поширювалися у різноманітних рукописних редакціях (а згодом і публікаціях – *В.Л.*) «ззнавали численних спотворень і помилок і виконуються хорами, особливо провінційними, у вкрай недосконалих редакціях і в неякісних перекладеннях» [15, с. 396].

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 у творах самого Веделя» [8, 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 [13], І. Соневицький [16], І. Тилик [17]), 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 й 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 архітекtonіки. 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 само, 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, зокрема В. Аскоченського [2], В. Кука [10], Є. Махновця [14], В. Петрушевського [15], І. Соневицького [16], П. Турчанінова [19], А. Ведель певний час після закінчення академії, працюючи в Москві, навчався у знаменитого італійського композитора Джузеппе Сарті (1729–1802). Останній, як відомо, тривалий час працював у Петербурзі, а згодом і в Москві, здійснюючи обов'язки придворного композитора російської імператриці Катерини II, а згодом придворного композитора її фаворита – князя Г. Потьомкіна, а ще пізніше – визначного російського можновладця і знаного музично-театрального мецената графа М. Шереметєва [9].

Цілком можливо, що саме завдяки Джузеппе Сарті, у якого, до речі, тоді навчався ще один видатний композитор – капельмейстер графської кріпосної капели, українець за походженням Степан Дегтярьов (1766–1813) [12], 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 Різдвяні та Великодні ірмоси, а можливо (принаймні, в якійсь із авторських редакцій), і тріо «Покаянія отверзі мі двері» [5; 6].

Блискучим зразком більш пізнього, зрілого втіленням «квазі-італійського» Сартієвського стилю, частково окресленого у Літургії *C-dur*, постають, на думку дослідників (зокрема Т. Гусарчук [5] та А. Кутасевича [13]), 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 розвинуться 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 викладу. 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, у 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].

Висновки до першого розділу

1. Перші спроби зібрати фактологічний матеріал стосовно біографії та творчої спадщини Артемія Веделя та осмислити особливості його творчості було здійснено з середини XIX ст. у працях В. Аскоченського, П. Турчанинова, на початку XX століття – В. Петрушевського, І. Сікорського та ін. Попри усі недоліки літератури зазначеного періоду, вона надає безцінний матеріал, створивши водночас основу для подальшого пошуку інформації.

2. Новий етап у процесі дослідження біографії та творчої спадщини А. Веделя розпочався з середини 1960-х років і набув розвитку та якісно нового рівня з часу набуття Україною державної незалежності.

3. Постать Артемія Веделя є надзвичайно яскравою в історії української музики. Власне, на перехресті епох – Класицизму й Романтизму – композитор створив свій неповторний індивідуальний стиль, у якому переплелися ознаки не лише названих історичних парадигм, а ще й давніх шарів вітчизняної культури, народної та професійної творчості – фольклору, міського побуту, православної культури у вигляді впливів монодичного мистецтва та багатоголосся: а) стрічкового, пов’язаного з монастирськими співами і, знову ж таки, з фольклорними витоками та традиційними духовними піснями; б) партесного багатоголосся; в) духовної творчості українських композиторів другої половини XVIII століття. Важливою складовою стильової системи в епоху Класицизму став потужний вплив світського західноєвропейського музичного мистецтва, а також творчості італійських композиторів у жанрах православної музики. Відповідно і Артемії Ведель зазнав цього впливу, що проявляється у різних музично-виражальних засобах, якими він користувався, – мелодиці, гармонії, фактурі, формотворенні. Усі ці чинники в комплексі заклали основи індивідуального

творчого стилю митця, детермінованого, поза сумнівом, також усім комплексом його особистісних рис.

4. Жанр православної Літургії посідає важливе місце у творчості Артемія Веделя. Зважаючи на особистісні пріоритети митця, його глибоку релігійність, можна навіть підкреслити значення цього жанру як виняткове, знакове у межах творчої спадщини композитора, а також як безцінну складову духовної культури українського народу.

5. Виходячи із зазначено, літургійні цикли Артемія Веделя є надзвичайно цінними й цікавими з погляду дослідження їх в аспекті сакрального змісту, утіленого музичними засобами. При цьому на тлі загальних рис, які простежуються у творах, ми можемо виявити також і певні відмінності, які їх характеризують у зазначеному аспекті. Порівняльний аналіз Літургій *Es-dur* та *C-dur* також засвідчує суттєві відмінності у стилістиці цих творів, що гіпотетично може мати декілька пояснень.

РОЗДІЛ 2. ЛІТУРГІЯ C-DUR АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ ПІД КУТОМ ЗОРУ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Особливості творчого відображення релігійних настроїв Артемія Веделя в контексті музичної драматургії: образна сюжетика, взаємодія вербального та музичного рядів

Одним з важливих аспектів дослідження постає висвітлення специфіки творчого відображення релігійних настроїв літургійної творчості А. Веделя у контексті музичної драматургії. Розгляд цього аспекту передбачає з'ясування загальних закономірностей творчого процесу митця, які визначають його ставлення до молитовного тексту, а також аналіз композиційно-лексичних засобів, що забезпечують проєкцію вербальної образності у площину музичної драматургії.

Тож, спробуємо з'ясувати, що є визначальним параметром творчої індивідуальності Артемія Веделя, який обумовлює максимально точне смислове співвідношення між вербально-текстовим (молитовним) та музичним сюжетно-образними рядами.

Як вже зазначалося, визначальну роль у формуванні веделівського світогляду відіграло навчання композитора у Києво-Могилянській академії. Отримана в ній ґрунтовна світська гуманітарна, філософська та богословська освіта давала змогу митцю надзвичайно глибоко осягнути Біблійні образи, переосмисливши їх під кутом зору різних життєво-ситуаційних контекстів та образних асоціацій. Саме на цьому переосмисленні й ґрунтувалося образне мислення Веделя, кожна мить якого була сповнена молитвою і щирим прагненням бути максимально відповідним Божим Заповідям.

Цю незвичайну одухотвореність і здатність до несподіваних творчих осяянь помічали й однокурсники по Академії, які, за спогадами колишніх учнів Веделя В. Зубковського [1–3] та П. Турчанінова [19], підходили до Веделя з певним острахом, вбачаючи в ньому «духовидця» [2]. І в них на те були вагомі підстави, адже, як стверджують біографи, Ведель знав увесь

Псалтир напам'ять (150 псалмів) [3; 16], що засвідчує не лише феноменальну пам'ять композитора, але і його схильність до «псалмобачення» – особливого різновиду релігійно-філософської інтроспекції, який характеризується здатністю до сприйняття реальних життєвих ситуацій крізь призму псалмових образів [17].

З огляду на це, особливої значимості набуває той факт, що за спогадами сучасників, Ведель «мислив псалмовими образами, наспівуючи певні строфічні фрагменти, співзвучні його настроям на той момент життя» [Тилик, 17, с. 118].

Виходячи з цього, творчість митця доцільно розглядати не лише в контексті суто мистецької площини, але й під кутом зору психологічної мотивації, яка визначалася виробленою ще з дитинства звичкою наспівування якихось псалмових або ж концертно-хорових епізодів, які уособлювали для нього своєрідний релігійно-естетичний еталон, надихаючи композитора на творчу реалізацію.

Цілком можливо, що в момент цих наспівувань формувалися первинні мистецькі концепти майбутніх творів митця, які «шліфувалося в процесі спонтанних імпровізацій» [119]. Вказана обставина дає підстави розглядати згадану практику «як своєрідну творчу майстерню А.Веделя, де відбувався пошук і кристалізація тих інтонаційних елементів та виражальних засобів, котрі згодом знайшли застосування в творчості композитора» [там же].

Це переконує в тому, що музичні образи виникали в уяві А. Веделя під впливом релігійних настроїв, пов'язаних із переживанням певної текстової інформації, зосередженої в біблійних текстах, що вказує на необхідність уважного ставлення до komponування текстових фрагментів, яке, на думку, Т. Гусарчук, відобраає хід творчої думки композитора, алгоритм його мистецької фантазії [5–7].

Найвиразніше це простежується в духовних концертах композитора, в яких вповні окреслилася багатогранність творчого мислення Веделя, глибина і масштабність його художніх концепцій. Прикладом цього є знамениті 12

концертів з автографу, які можна було б назвати мистецькими щоденниками композитора, що відобразили його роздуми настрої та філософські спостереження щодо різних аспектів людського буття.

Аргументом на користь даного припущення є та обставина, що ці концерти писалися в продовж декількох років і ймовірно були створені послідовно в тому порядку, який зазначений в рукописі автографу. На це до речі вказує наскрізна пагінація рукопису (на цю обставину вперше звернув у своїх публікаціях увагу В.Кук [11]).

Основною рисою концертів, які містить автограф, постає неймовірна змістовність музично-вербальної інформації, яка в свою чергу віддзеркалює різноманітність творчих прийомів та засобів, які застосував композитор в процесі реалізації власних художніх задумів. У зв'язку з цим особливо слід відмітити, що вказані концерти було створено приблизно у 1794–1799 роках, тобто в період найвищого розквіту веделівського композиторського таланту. Це в свою чергу дає підстави трактувати твори з автографу і зокрема Літургію *Es-dur* і 12 концертів, як унікальний еталон, який характеризує, як основні алгоритми творчих підходів до втілення різних задумів, так і увесь арсенал композиційно-лексичних прийомів, що уособлюють індивідуальну палітру композиторського стилю Артемія Веделя [5;13;17].

Наведені спостереження наводять на думку, що Ведель трактував власну творчість як мистецьке втілення власних духовних переконань [17]. Ця обставина неабияк 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, й, водночас, неповторну «шифрограму» «авторських роздумів і переживань, екстрапольованих в сферу мистецького самовираження» [Там само, с. 139].

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 [17].

І це цілком природньо, адже будь-який митець, звертаючись у своїй творчості до певного канонічного тексту або пов'язаного з ним сакрального образу чи символу, неминуче виходить за семантичні межі, окреслені власне суто релігійними категоріями, екстраполюючи універсальну всеоб'ємність сакрального текстового матеріалу в індивідуальну проекцію мистецького сприйняття.

У результаті такого художнього переосмислення виникає якісно нова віртуальна реальність, в системі якої вербальний канонічний текст збагачується розгалуженим спектром авторських індивідуальних підтекстів (смислів), проєціюючи авторську концепцію в площину суб'єктивно-асоціативних уявлень певної аудиторії [Там само].

У творчості А. Веделя вказана тенденція найвиразніше простежується в площині концертної драматургії, котра, відтворюючи через алегоричну специфіку біблійно-псалмової сюжетності окремі риси життєвого і творчого буття автора, водночас, віддзеркалює емоційний колорит драматичної доби, яку переживало українське суспільство наприкінці XVIII століття.

У цьому контексті вирішального значення набуває той факт, що на відміну від багатьох своїх співвітчизників (М. Березовського, Д. Бортнянського, В. Левицького, Л. Боровиковського, І. Мартоса та ін.), які, як відомо, творили переважно за межами Батьківщини, А. Ведель майже все своє життя провів в Україні, на власні очі спостерігаючи руйнування суспільних сподівань на національну незалежність.

Ця обставина визначає емоційну багатогранність художнього мислення А.Веделя, що детермінується співвідношенням двох основоположних констант його мистецького світобачення: традиційної – вкоріненої в багатовікову товщу української культури, та його особистої – відповідної власному індивідуальному сприйняттю. У сукупності вони формують

взаємопов'язаний комплекс світоглядних параметрів, який характеризує емоційне ставлення митця до проблем життя і смерті; добра і зла; правди і кривди; долі й недолі; багатства і злиднів.

Різні аспекти вказаної проблематики у трансформованому вигляді проєціюються на індивідуально-емоційну специфіку музично-поетичної образності А.Веделя, опосередковано віддзеркалюючись в площині музично-композиційної лексики. З огляду на це, слід враховувати, що формування творчого феномену композитора відбувалося на перетині різних культурних традицій та мистецьких тенденцій, які в тім переосмислювалися композитором крізь призму рідного йому музичного побуту. Саме на цьому наголошує в своїй дисертації, а згодом і в монографії Т.Гусарчук. Характеризуючи підґрунтя, на якому розвинувся творчий феномен Веделя, дослідниця особливо акцентує увагу на глибинному взаємозв'язку творчого мислення композитора з традиційним українським музичним середовищем, вплив якого втім в різний період був в більшій або в меншій мірі інтенсивним [Там само].

Останнє, зокрема, стосується років, коли Ведель здійснював свої обов'язки капельмейстера поза межами України, орієнтуючись в той час переважно на смаки імперсько-аристократичного побуту.

На цю обставину також звертає увагу у своїй дисертації І.Тилик [17], зазначаючи, що період формування творчого обдарування Веделя припав на хронологічні межі, «які визначалися в національно-культурному аспекті взаємовпливом і конфронтацією двох діаметрально-протилежних культурно-мистецьких парадигм. Одна з них спиралася на автентичні засади традиційного українського побуту, репрезентовані універсально-демократичною жанровою сферою XVII – середини XVIII ст.

Інша – була зорієтована на актуальні мистецькі тенденції, відповідні вишукано-елітарним смакам велико-російського придворно-аристократичного та українсько-шляхетного (магнатського) середовища остаточної третини XVIII ст.» [17, с. 156].

Продовжуючи цю тезу, дослідник наголошує на тому, що співвідношення вказаних парадигм з рештою й характеризує спільну історичну специфіку тогочасного тогочасного етапу розвитку української культури, «Еволюційні зміни в якій протягом століть координувалися хистким паритетом між необхідністю збереження питомих ознак ментально-етнічної ідентичності та вимушеною потребою зовнішньо-стильового пристосування до естетичних та ідеологічних параметрів певного історичного моменту» [Там само].

Значною мірою вказані співвідношення визначали індивідуальне ставлення композитора до різних аспектів тогочасного реального музичного досвіду. Це особливо показово в контексті асиміляції західноєвропейських музично-професійних стереотипів, у тому числі принципів формотворення, підходів до застосування гармонічних та поліфонічних засобів, тощо, які домінували в різних жанрових сферах європейської оперної, інструментальної та вокально-хорової музики.

У зв'язку з цим, не слід забувати, що, як вже зазначалося, А.Ведель з об'єктивних причин не отримав систематичної, професійної, музичної освіти, подібно до М. Березовського або Д. Бортнянського. саме тому його шлях асиміляції фахових знань і навиків притаманних видатним корифеям західноєвропейського мистецтва, був значно складнішим і заплутанішим. Цей факт не слід розглядати під кутом зору «добре» чи «погано», адже не виключено, що саме окреслений фактор і спричинився до реалізації творчого генія митця. Прикладом цього є чимало подібних шляхів у мистецтві, які ми бачимо в особі творчих феноменів видатних композиторів ХІХ ст., зокрема таких геніальних оперних композиторів, як Дж. Верді та Р. Вагнер.

Утім, А. Ведель все ж отримав вагоме музично-теоретичне підґрунтя, спілкуючись, а можливо навіть і навчаючись у одного з найвизначніших на той час італійських оперних композиторів, а саме Дж.Сарті, у якого до речі навчався С.Дегтярьов. Зважаючи на природні здібності Веделя та його прагнення до творчої самореалізації, це неабияк скоординувало та

пришвидшило формування професійних засад творчої індивідуальності митця, і водночас, сформувало ті критерії за якими відбувалося накопичення та переосмислення Веделем різноманітного слухового та музично-практичного досвіду. Таке оригінальне поєднання вітчизняних традиційних та західноєвропейських впливів, сформувало неповторний синтез веделівської творчої індивідуальності, який і відобразився в літургійній музиці композитора.

Наведені міркування дають підстави стверджувати, 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.

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, пласкі і композиційно спрощені малюнки.

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*, можливо, було створено А. Веделем хронологічно раніше, ніж літургію *Es-dur*. При цьому найважливішим аргументом на користь такої гіпотези постають стильові особливості цього твору.

2.2. Специфіка виконавської інтерпретації літургійної творчості Артемія Веделя в контексті презентації виконання Літургії *C-dur*

Цей підрозділ присвячено висвітленню аспектів, безпосередньо пов'язаних з проблемами практично-виконавського втілення мистецького задуму Веделя. 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 [17], 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 [6]. У цьому контексті дещо опосередковану аналогію можна провести із творчістю одного з найвидатніших сучасників А. Веделя – В. А. Моцарта (1756–1791), інтонаційні елементи якої, на думку окремих дослідників, зокрема І. Тилика [17], епізодично вчуваються в окремих творах Веделя, зокрема в «Тебе поєм» з Літургії *Es-dur*. Як і в Моцарта, у Веделя простежується глибока смислоємкість 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 [6].

У цьому контексті особливого значення набуває спостереження М. Боровика стосовно прямої залежності, конкретних інтонаційно-ритмічних формул (структур) від того смислового образно-семантичного навантаження, яке їм відводиться на різних етапах музичного розвитку. Існування подібної залежності дає підстави досліднику припускати наявність у творчості Веделя розгалуженої системи лейтінтонацій, підживлюваних актуальним інтонаційним ареалом тогочасного міського та церковного музичного побуту. Останнє в свою чергу зумовлювало універсальність веделівської інтонаційної сфери, її наповненість побутуючими народними інтонаціями, які надавали музичному вислову композитора особливої глибини і виразності.

Саме завдяки цим рисам, за висловом М. Боровика, «музика А. Веделя у минулому зачаровувала, хвилювала і навіть зворушувала слухачів і ще й тепер не втратила цієї своєї принадної сили» [4, с.139]. У зв'язку з цим не слід забувати, що, як зазначає І. Тилик, у переважній більшості творів Веделя «виразно превалює фактор внутрішньої експресії. Його наявність вагомо засвідчує, що творчий процес композитора, здебільшого, інспірується прагненням митця розімкнути власний індивідуальний простір назовні і, водночас, «увімкнути» особисте творче «Я» в інтерактивну проєкцію мистецької, а можливо, до певної міри й магічної взаємодії з актуальними явищами реального явища реального (дольного) і містичного (горнього) світів» [17, с.92]. Ця обставина, на думку дослідника, «постає визначальним

чинником в процесі екстраполяція веделівських художніх образів на слухацьку аудиторію, сприяючи безпосередньому залученню прочан (в момент емоційного осягнення ними конкретного авторського задуму) до особливого різновиду колективного «душевного катарсису», за формою наближеного до вимог літургійного гносису, а за глибинним змістом – до афективних параметрів архаїчних обрядових дійств, в яких особистість реципієнта «розчиняється» в єдиному екстатичному пориві медитативно-магічного переживання» [Там само, с. 92–93]. Констатовані дослідником 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, іманентним, на думку Т. Гусарчук [5], творчому світосприйняттю Веделя.

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 аналізований мистецький задум Веделя, адекватно презентувавши його у форматі світової прем'єри.

У процесі аналізу Літургії *C-dur* Артемія Веделя, а також пошуку алгоритму її виконавської інтерпретації, нами було виявлено ряд ознак, які опосередковано засвідчують, що цей твір міг бути створений композитором на замовлення, а не з власних художніх міркувань, принаймні ми можемо припустити таку версію, яка виникла після виконання Літургії.

При цьому мова йде не стільки про хронологічні співвідношення між Літургіями *Es-dur* та *C-dur*, скільки про очевидні композиційно-лексичні відмінності, які простежуються між вказаними творами. Вони засвідчують, що працюючи над втіленням цих художніх задумів, композитор вочевидь керувався різною мотивацією: у випадку з літургією *Es-dur* – це внутрішнє прагнення митця втілити нічим не обмежену художню фантазію, що з рештою обумовлює притаманну Літургії *Es-dur* ускладненість художнього вислову. Натомість, у випадку з Літургією *C-dur* ми маємо справу з дещо спрощеною концепцією, вочевидь обумовленою вимогами замовника циклу.

На жаль, абсолютно відсутня інформація, яка хоча б приблизно дала б можливість припустити, хто конкретно міг би бути цим замовником. Хоча, як відомо з фактів, наведених біографами та істориками, А. Ведель створив одну із літургій на замовлення тодішнього міністра юстиції Д. Трощинського, на жаль, ми не маємо підстав стверджувати достеменно,

що це саме ця літургія. Утім, для нас це й не так важливо, – головне усвідомлювати принципову відмінність між вказаними творами, враховуючи її в процесі практичної виконавської реалізації. Отже, спробуємо детальніше окреслити питомі ознаки, які вирізняють Літургію *C-dur* з-поміж інших літургійних творів митця.

Насамперед слід відзначити констатовані Т. Гусарчук риси, наведені нею в монографії, стосовно вказаної проблематики. Як зазначає дослідниця, для цього твору притаманна фактурна прозорість та досконала ладо-гармонічна функціональна окресленість, яка формує передумови для універсальної доступності художнього задуму митця.

Виходячи з висловлених міркувань, можна стверджувати, що Літургія Веделя *C-dur* характеризує цілком оригінальну грань творчої спадщини композитора. Зважаючи на це, диригенту, або як в нашому випадку, регенту, потрібно інакше підходити до реалізації вказаного мистецького проєкту, ніж до Літургії *Es-dur*. Ідеться не лише про врахування композиційних відмінностей, про які йшлося раніше, але й про сюжетно-образне наповнення циклу літургії, для якого характерний особливо підкреслений молитовно-сакральний колорит, який свідчить про прагнення композитора якомога точніше відобразити засобами музики релігійні переживання конкретної особистості.

Саме цій меті підпорядковане використання композитором різноманітних фактурних співвідношень, особливості ладо-гармонічного розгортання, використання різноманітних тембрально-регістрових зіставлень. У зв'язку з цим видається характерним застосування високої теситури в окремих партіях, зокрема у тенора та альтя. Це створює особливо піднесений характер цього твору, який може звучати місцями особливо урочисто. Це підкреслює особливо виразну поляризацію на межі ладових контрастів мажору та мінору, створюючи своєрідний ефект світло – тіні. У зв'язку з цим слід відзначити наявність такого ефекту в низці творів композитора інших жанрах сакральної музики, зокрема в концертах, а також

окремих богослужбових творах паралітургічної сюжетики (зокрема, хоріві концерти «На ріках Вавилонських», «Не отврати лица Твого», тріо «Покаянія»).

Поряд із цим не можна оминати увагою той факт, що літургія *C-dur* Веделя не виконувалася в повному обсязі. На наш погляд, це може бути пов'язано з тим, що значна частина тогочасних регентів не відразу змогли помітити в цьому творі ті характерні риси, які уособлюють художню цінність та унікальність цього мистецького задуму. Дехто із відомих музичних діячів, зокрема В. Колесник, взагалі ставили під сумнів авторство Артемія Веделя.

З одного боку, цей скептицизм був спричинений значною плутаниною щодо атрибуції нотографічних джерел, пов'язаних із творчістю українських композиторів другої половини XVIII – початку XIX ст., зокрема М. Березовського та особливо А. Веделя й С. Дегтярьова. У випадку двох останніх персоналій іноді доходило до абсолютно неправильного зазначення авторства цілої низки творів, що, зокрема, ми бачимо в сумнозвісному виданні творів Веделя та Дегтярьова, здійсненого в Петрограді у 1917 році під редакцією П. Киреєва [5; 17].

З іншого боку, не слід також забувати ще один важливий момент, пов'язаний із втручанням редакторів до авторського тексту, адже чимало регентів, які мали доступ до видавничої діяльності, ніби як із кращих міркувань вдавалися нерідко до суттєвих перекручень і спрощень авторської партитури, що мимоволі приводило до її мистецького спотворення. Саме на цю обставину з обуренням звертав увагу у своїх спогадах О. Кошиць [8], який, як відомо, тривалий час був регентом Київської духовної академії, активно популяризуючи творчість А. Веделя [5].

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 церковними, так і світськими, зокрема професійними, залишається чимало проблем, які потребують свого розв'язання. Однією з 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, у 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.

Утім, 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. У нашому 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 дискантових хлопчачих голосів.

Аби в цьому переконатися, достатньо порівняти виконання одних і тих же творів Веделя якимось із сучасних чоловічо-хлопчачих колективів, наприклад, хору київської десятирічки імені М. Лисенка, хорової капели «Дзвіночок» із 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 безвібратним звуком.

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

огляду на це показово, що впродовж 20-річчя – з 1997 по 2017 рік – колективом було виконано майже всі відомі на сьогодні твори композитора. У 2007 році здійснено фундаментальний багатотомний аудіо-запис на CD (компакт-диски), до якого увійшло, фактично, 90% усієї творчої спадщини Веделя.

У творчій діяльності хору «Київ» послідовно простежується намагання ретельно дотримуватися специфічних індивідуально-стильових особливостей композиційної лексики митця. Зокрема, у більшості випадків концертної інтерпретації творів Веделя хором «Київ» простежується чітка сфокусованість на виявлення образно-сміслової драматургії певних творів митця, виявлення закономірностей, які 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 з іншими компонентами хорової звучності, зокрема специфікою фонації (використанням певного різновиду атак), агогічними властивостями використання різних штрихів. З огляду на це дуже показовим є виконання й запис (2007 р.) одного з найвідоміших концертів композитора – концерту з автографу № 3 «Доколі, Господи, забудеши мя» (на слова 12 псалму).

Навіть побіжне ознайомлення з аудіо-записом цього твору в мистецькому трактуванні хору «Київ» переконує в тому, що диригент та хористи, працюючи над виконавською інтерпретацією, усвідомлювали всі нюанси сюжетно-образної драматургії, намагаючись максимально точно відтворити закладені у творі смисли. Це насамперед простежується у чіткому розмежуванні хорової звучності відповідно виписаним у партитурі фактурним та тембрально-регістровим параметрам.

Уже з першої 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 у процесі виконання максимально точно намагається відтворити первинні тембральні характеристики звучання, вочевидь звертаючи увагу на те, щоб жіночі голоси були максимально відповідними легкому й інтонаційно гнучкому звучанню дитячих (хлопчачих) голосів. Безумовно, в окремих випадках дотримання цієї вимоги стає майже нездійсненним, особливо коли відбувається вихід у 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 *do* третьої октави, у свою чергу в партії тенорів *do* другої октави. Безумовно, звучання сопрано на *do* третьої октави не може бути таким легким і невимушеним, як звучання дискантів.

Задля уникнення вказаної невідповідності у великих хорових колективах залишається лише один вихід – застосовувати у 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.

Тепер спробуємо застосувати запропонований нами принцип аналітичного розподілу сюжетно-образно-сміслових ареалів у контексті аналізу конкретних розділів літургії *C-dur*, а саме «Херувимської» (№ 7), «Достойно єсть» (№ 12) та «Отче наш» № (№ 13). Вибір вказаних частин зумовлений прагненням виявити різні алгоритми співвідношення музичного та текстового рядів у творчості Веделя і в результаті такого аналізу обґрунтувати теоретико-практичні підходи до виконавської інтерпретації.

Як впливає із вказаної мети, основний акцент у цьому аналізі припадає на виявлення характерних особливостей застосування різних композиційно-лексичних засобів залежно від специфіки авторського художнього задуму. Отже, розглянемо цей аспект детальніше.

Із партитури «Херувимської» (№ 7) випливає, що композитор вдається до застосування напрочуд прозорої і лаконічної форми музичного викладу, яка вражає своєю довершеністю і геніальною простотою. Мимоволі виникають аналогії з античними категоріями естетики, з притаманними їм пропорційністю й емоційною врівноваженістю.

Як засвідчує партитура, форма твору строфічна, відповідна усім необхідним параметрам канонічного тексту та православної службової практики. Як і передбачено послідовністю здійснення цього розділу служби, що, як відомо, уособлює початковий етап літургії вірних, готуючи передумови для здійснення найвищого таїнства анафори (євхаристійного канону), Херувимська пісня структурується у Веделя у складній двочастинній формі: А (a1+a2+a3) – В (a4+c).

Ця форма засвідчує, що композитор зумисно використовує впродовж усього твору майже один і той же музичний матеріал, який, утім, є відповідним різному вербально-поетичному змісту. При цьому останній розділ В («Яко да Царя всіх подимем») на початку також розпочинається з основного мотиву (a4), але згодом доповнюється принципово новою музичною побудовою (c), на словах «Алилуїя», в якому в перших чотирьох тактах застосовано принцип висхідної секвенції і з заключним врівноваженням в протилежному інтонаційному напрямку. У зв'язку з цим характерно, що окрім цієї побудови секвенційність ніде у творі не застосовується.

Перейдемо тепер до більш детального аналізу застосування фактурних засобів. Не зважаючи на те, що у згаданому розділі літургії вочевидь домінує гармонічний розвиток, не менш виразно окреслено притаманну веделівському мисленню роль мелодії, яка, на думку більшості музикознавців, є основною рушійною компонентою індивідуально-композиторського стилю митця. Можливо, саме цим обумовлена та обставина, що в усіх випадках, де Ведель може застосувати принцип фактурної мелодизації, він це активно робить. З огляду на це достатньо лише

уважно простежити інтонаційно-ритмічні малюнки партій сопрано та баса, між якими вочевидь простежується цілковита автономність та індивідуальна виразність. Це дає підстави говорити про застосування Веделем ознак виразної поліфонізації гармонічного руху, з чіткою промальовкою окремих музично-риторичних прийомів, а саме анабазиса та катабазиса (басова партія перші 1-4 такти в кожній із строф).

У зв'язку з цим видається цілком логічним використання А. Веделем прийому підготовленого утримання за рахунок утримання альтової синкопи ля, на половинних 1-й і 3-й долях 1–2 тактів. Незважаючи на те, що всі голоси протягом твору вступають одночасно, виразна індивідуалізація мелодичних ліній кожної з партій дозволяє розглядати музичний розвиток не лише крізь призму гармонічних, але й поліфонічних закономірностей, що, зрештою, підкреслюють наведені приклади.

Не менш показовими є особливості, пов'язані з функціональною ладо-гармонічною будовою твору. Як засвідчує здійснений аналіз, композитор використовує в Херувимській пісні гармонічну лексику на межі бароково-класицистичних стереотипів, враховуючи досвід як попередніх епох, так і сучасної йому західноєвропейської музичної практики. З огляду на це, показовою є опора на консонантність, постійне використання переміщень та обернень у межах однієї функції, поєднання діатонічного викладу з епізодичною хроматизацією, обумовленою використанням гармонічного та мелодичного мінору.

У процесі гармонічного розвитку вдало поєднується однотональне розгортання з відхиленнями в першу ступінь спорідненості (в тональність субдомінанти: *a-moll-d-moll-a-moll*), при цьому характерно, що кожна із строфічних побудов кожного з розділів завершується домінантою, що створює ефект незавершеності і тональної розімкненості (емблема запитання). І лише в останньому розділі В (Алилуія) відбувається остаточне утвердження в основній тонічній функції.

Окрім розглянутих параметрів декілька слів слід сказати про темпові та динамічні характеристики. Загалом вони відповідні традиційним вимогам до виконання цього розділу служби, а саме: перші три строфи повільні (*adagio*) в динаміці піано, а заключний розділ традиційно виконується на форте в темпі *allegro*, хоча чомусь у партитурі редактори зазначають піано. Така невідповідність обумовлена або випадковою коректорською помилкою, або недостатньо чітким усвідомленням сюжетики літургійного тексту, і вочевидь не могла бути зроблена самим митцем, який досконало знав усі аспекти православної літургики.

Не менш цікаві закономірності простежуються в номері 13 «Отче наш». Як і в попередніх розглянутих номерах, музичний розвиток розгортається за принципом строфічності, утім, на відміну від Херувимської, де вочевидь превалює повторність однієї музичної структури, в «Отче наш» музичний розвиток постійно видозмінюється відповідно до зміни тексту, саме цим обумовлена форма твору, яка характеризується більшою різноманітністю. Загалом у творі можна виявити декілька розділів, які чітко розрізняються цезуруванням за рахунок пауз та фермат.

Дещо незвичним видається свідомо використаним композитором доповнення із повторенням одного і того ж фрагменту тексту на словах «от лукавого». Мимоволі виникає думка, що композитор підсвідомо вдається до апотропеїчного ефекту, який, як відомо, пов'язаний із ритуально-магічною функцією відлякування нечистої сили. Ця функція історично простежується в архаїчних формах стародавніх релігійних культів, починаючи від Шумеро-Вавилонської, давньо-Єгипетської та Античної традиції, а також у фольклорі різних країн, зокрема, в українському фольклорі – у календарно-обрядових піснях. Утім, не виключено, що у нашому випадку це обумовлено зовсім іншою мотивацією, а саме суто технічною необхідністю розширення заключного розділу музичної форми (етап кадансування) за рахунок кінцевих рядків використаного тексту.

Стосовно фактурного розвитку слід насамперед відзначити очевидне домінування гармонічного викладу з тенденцією до використання класичних ладо-тональних та функційно-гармонічних засобів. З огляду на це показово, що композитор урізноманітнює гармонічну фактуру за рахунок активної мелодизації басової партії. Це особливо виразно простежується в початкових тактах твору (1-3 тт.), де анабазисно-катабазисні співвідношення реалізуються за рахунок обернень у межах тонічної функції. Унаслідок цього складається враження, що мелодія переходить на словах «Отче наш іже єси» від партії сопрано до басової партії відповідно.

Надалі приблизно такий же алгоритм простежується у співвідношенні з іншими партіями. Так, зокрема в тактах 6–10 між партією сопрано і тенора звертає на себе увагу використання паралельно секстового руху, який надалі, починаючи з 16 такту і аж до 21 переходить до співвідношення сопрано – альт. Вказані інтервальні паралелізми створюють ефект емоційної мінливості і різноманітності і водночас окреслюють тенденцію до мелодизації гармонічного руху.

У цьому контексті слід відзначити наявність у партитурі неодноразових відхилень і модуляцій у тональності першого ступеню спорідненості. Поряд із цим епізодично використовується прийом співставлення (40–41 тт.) – *f-moll* – *As-dur*. Стосовно темпових і динамічних характеристик, слід відзначити їхню відповідність смислового акцентуванню в молитовному тексті, що до певної міри спрощує інтепретаційний аспект у процесі реальної виконавської практики.

Завершуючи дослідження, хотілося б підкреслити ще один важливий аспект сучасного стану популяризації творчої спадщини А. Веделя в сьогоdnішній концертній практиці. Мова йде про нещодавно віднайдені видатним українським дослідником Євгеном Махновцем концерти Веделя, які раніше ніколи не публікувалися. Хоча партитури цих концертів мають ознаки численних регентських редакцій і переробок, все ж таки в них виразно вчувається притаманний композитору індивідуально-стильовий

колорит. Намагання підкреслити його і доповнити новими мистецькими барвами надихнуло сучасну видатну українську композиторку Лесю Дичко на надзвичайно цікаву й оригінальну ідею – аранжувати вказані концерти для хору з оркестром. Як наслідок виникла цікава художня концепція, наближена за стилістикою до кантатно-ораторіального жанру.

Презентація вказаного мистецького проєкту, 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 своєї актуальності зі зміною епох та поколінь.

Наведені міркування зайвий раз засвідчують, що виконання творів композитора не може зводитися лише до банального відтворення партитури, адже кожен із творчих задумів Веделя, зрештою, як і будь-кого з видатних композиторів, передбачає зчитування тієї інформації, яка не лежить на поверхні музичного тексту, а міститься у прихованих тенденціях, які обумовили виникнення окремих конкретних задумів.

Виходячи з окреслених спостережень, спробуємо визначити основні проблеми та завдання, які потребують обов'язкового розв'язання у процесі концертно-сценічного виконання різних творів композитора. 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 хором 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 Веделя, насичених різноманітними дівізі у двох або трьох партіях (концерт № 3 «Доколі, Господи, забудеши мя», 1–2 частини).

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. У цьому контексті варто нагадати, що найвидатніші диригенти усіх часів звертали на цей аспект особливу увагу, і навіть в тих випадках, коли 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 несприятливі акустичні умови. З огляду на це потрібно враховувати не менш вагомий фактор, пов'язаний зі 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 хорівий колектив не лише як виконавську одиницю, але й як, за терміном Б. Асаф'єва, «лабораторію перебудованого слуху». Це особливо виразно простежується на рівні обертової синергії, яка в ідеалі має вчуватися в кожному такті розучуваного, а згодом і виконуваного твору.

3. До третьої категорії слід віднести завдання, пов'язані з практичною презентацією творів, не виконуваних раніше або виконуваних не в повному обсязі. Саме до таких творів слід віднести згадувану Літургію 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 з 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 недостатньо задіяні в сучасних інтернет технологіях.

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

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

4. Одним із перспективних напрямків у 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.

Одним із важливих аспектів 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, упродовж якої в експериментальному режимі відбувається віднайдення та експрес-аналіз різноманітних комбінаторних алгоритмів на рівні зіставлення або синтезу окремих індивідуальних тембрів хористів.

На жаль, у 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, неодноразово звертав увагу видатний корифей вітчизняної хорової справи Павло Муравський, наголошуючи на важливості правильного тембрально-обертонового фокусування звукових потоків, спрямованих у напрямку слухацької аудиторії.

Це саме 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 важливою постає проблема пошуку поліваріантних алгоритмів у площині тембральних мікстів. Адже один і той же акорд, одне й те саме співзвуччя можуть бути заспівані в

абсолютно різному тембральному контексті: різко, м'яко, приглушено-затушовано (ефект тембрального сфумато).

Ці прийоми можуть бути досконало реалізовані за умов поліваріантної комбінації індивідуальних тембрів хористів, з яких утворюється 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 у процесі реалізації художнього задуму композитора. Із цього випливає синкретичне 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 навпаки свідомо закарбованих в уртексті композитором.

Висновки до другого розділу

1. Визначальним фактором, що вплинув на формування світогляду та художнього мислення А. Веделя, є навчання композитора у Києво-Могилянській академії, де він здобув ґрунтовну гуманітарну, й зокрема, філософсько-богословську освіту, яка давала змогу йому багатогранно осягнути біблійно-псалмову сюжетику, трактовану ним під кутом зору різних життєво-ситуаційних контекстів та образних асоціацій.

2. Творчий феномен А. Веделя сформувався на перетині різних культурних традицій та мистецьких тенденцій, які переосмислювалися композитором крізь призму рідного йому музичного побуту та традиційного українського музичного середовища, вплив якого, утім, був дещо різним у різні періоди творчості композитора в залежності від обставин.

3. Ведель трактував власну творчість як мистецьке втілення власних духовних переконань, внаслідок чого творчі задуми митця можна розглядати як втілення авторських роздумів і переживань, екстрапольованих у сферу мистецького самовираження.

4. Принципово важливою складовою творчої інтерпретації художніх задумів А. Веделя є вміння диригента-інтерпретатора не лише максимально точно відтворити художньо-музичний образ, закладений в первинному творі композитора, але й (враховуючи виконавський досвід попередніх диригентів-хормейстерів) виявити в музичному змісті ті суб'єктивні ознаки, які характеризують психологічну індивідуальність митця.

ВИСНОВКИ

1. Упродовж усієї історії дослідження біографії, творчої спадщини та параметрів творчості Артемія Веделя нагромаджено величезний масив матеріалів. Зокрема, знаємо досить багато про події різних періодів життя композитора, про людей, які траплялися на його життєвому шляху і так чи інакше вплинули на його долю. Разом із тим, все ж таки залишаються невирішеними деякі питання, пов'язані з окремими періодами, передусім, коротким московським та останніми періодами – після повернення з Харкова до Києві, під час перебування послушником у Києво-Печерській Лаврі. Найбільш загадковими є обставини арешту композитора. Серед сучасних дослідників найбільший внесок у дослідження біографії композитора робить Є. Махновець, який, власне, і додав багато нової інформації стосовно згаданих періодів та проблем.

Дослідження 1990-х років та перших десятиліть ХХІ століття кардинально змінили ситуацію з вивченням творчої спадщини та особливостей творчості композитора, адже було створено перший інципітний каталог його творів (1997–1998 рр.), вийшли друком масштабні видання його композицій (2000 та 2007 рр.), було здійснено не лише записи окремих творів (починаючи ще з кінця 1880-х років), а й певна антологія з п'яти компакт-дисків (Муніципальний камерний хор «Київ» під орудою Миколи Гобдича); захищено кандидатські дисертації, присвячені А. Веделю, Тетяни Гусарчук (1993 р.) та Ігоря Тилика (2013 р.), присвячені Степану Дегтярьову та Артемію Веделю – Андрія Кутасевича (2015 р.); опубліковано монографію Тетяни Гусарчук (2017 р., друге видання – 2019 рр.). Окрім цього, звісно, вийшло багато статей, у яких висвітлено найрізноманітніші аспекти, пов'язані з А. Веделем. Як наслідок, виник великий масив літератури та нотних джерел, які є базою для подальших досліджень.

2. Унікальність композиторського стилю Артемія Веделя полягає в тому, що він, працюючи в останню третину ХVIII століття, тобто в епоху Класицизму, коли музичне мистецтво, як і інші його галузі,

підпорядковувалося певним стереотипам, спромігся створити свій власний індивідуальний стиль, який відрізняє його музику від музики сучасників. Однією з прикметних стильових рис є більша національна визначеність. Отже, стосовно творчості композитора мова може йти вже про поступове формування національного стилю. Ще однією прикметою стильової системи творів А. Веделя є відчутний бароковий струмінь, що проявляється в загальному характері музики, а на рівні виражальних засобів, передусім, у мелодичному багатстві, складності, вибагливості ритміки його мелодій. Утім, це також пов'язано із впливом інструментальної музики на творчість композитора, який був також чудовим скрипалем та керував не лише хоровими капелами, а й оркестрами. Отже, загальною характеристикою його стилю можемо вважати стильовий синтез, що включав, окрім класицистичної складової (гармонії, фактури, почасти – композиційних прийомів) та барокових ознак, ще й прикмети майбутнього романтизму з його суб'єктивізацією образності та індивідуалізацією.

3. У літургійній музиці А. Веделя відобразилися ознаки вітчизняних традиційних та західноєвропейських впливів, що є однією з особливостей творчого феномену композитора. Порівнюючи два літургійних цикли, які він створив, поряд із загальними закономірностями, обумовленими жанровими, змістовно-образними параметрами, помічаємо також і суттєві відмінності відмінності як у структурі, так і у комплексі застосованих виражальних засобів. Так, порівняно з Літургією *Es-dur*, яка складається з семи частин і, відповідно, презентує, як і Літургія М. Березовського, так званий «концертний варіант» літургійного циклу, Літургія *C-dur* має у своєму складі 17 піснеспівів, частина з яких неодноразово повторюються (ектенії), тож вона може вважатися повною, тобто утворює обов'язкову «сітку» номерів. Звісно, це є кардинальною відмінністю між цими двома творами. Поряд із цим, вони значною мірою відрізняються і за стилістикою, адже Літургія *C-dur* значно простіша за мелодикою та фактурою і, отже, помітно відрізняється від більшості духовних концертів А. Веделя, до яких, навпаки, наближається

Літургія *Es-dur*. Утім, це аж-ніяк не спрощує образний зміст, не знижує рівень сакральності, що є унікальною властивістю цього твору (геніальна простота).

4. Творчість А. Веделя віддзеркалює емоційний колорит драматичної доби, яку переживало українське суспільство наприкінці XVIII століття, а також втілює ставлення митця до споконвічних проблем життя і смерті, добра і зла.

Основоположним параметром релігійного світосприйняття А. Веделя є точне смислове співвідношення між молитовним та музичним сюжетно-образними рядами, що засвідчує нерозривний зв'язок художнього мислення митця з вітчизняною православно-сакральною традицією та церковно-богослужбовою практикою другої половини XVIII століття.

5. Теоретичне обґрунтування художньо-виконавської інтерпретації Літургії А. Веделя *C-dur* передбачає з'ясування особливостей відображення релігійних настроїв А. Веделя в літургійній творчості митця. Їх втілення (на рівні поліваріантної взаємодії вербального та музичного рядів) характеризується специфікою індивідуального сприйняття А. Веделем молитовного тексту крізь призму композиційно-лексичних засобів, які забезпечують проєкцію вербальної образності у площину музичної драматургії.

Досконала художньо-виконавська інтерпретація творчої спадщини А. Веделя, і зокрема Літургії *C-dur*, потребує від диригента та співаків-артистів не лише професійної музичної майстерності та дотримання відповідних акустичних та тембрально-регістрових параметрів, але й особливої інтелектуальної та емоційної зосередженості, що зумовлено глибиною релігійного й філософського змісту, притаманного мистецьким задумам композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аскоченский В. И. Ведель Артемий Лукьянович // Домашняя беседа для народного чтения. 1860. № 19. С. 270–276.
2. Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академией. В 2-х т. Т.2. Киев., 1856. 567 с.
3. Аскоченский В. И. Русский композитор А. Л. Веделев // Киевские губернские ведомости. 1854, № 10.
4. Боровик М. К. Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя // Українське музикознавство. Вип. 6. Київ, 1971. С. 137–152.
5. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель: Постаць митця у контексті епох : монографія. Київ : Музична Україна, 2019. Вид. 2-ге, доп., виправл. 768 с., 32 с. іл.
6. Гусарчук Т. В. До проблеми індивідуального в українському хоровому мистецтві доби класицизму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 24: Старовинна музика: сучасний погляд : зб. ст. Кн. 1. Київ, 2003.. С. 87–98.
7. Гусарчук Т. В. Літургійні цикли Артемія Веделя: особливості інтонаційного розвитку // Музичне мистецтво : Зб. наук. статей. Вип. 10 / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2010. С. 128–138.
8. Кошиць О. Спогади: Академія 1897-1901 рр. // Хроніка 2000. Київ, 1994. С. 178–198.
9. Корній Л. П. Історія української музики : підручник : у 3 т. Т. 2. Київ : Вид. М. П. Коць, 1996 –1998. Ч. 2. 1998 р. 339 с.
10. Кук В. С. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський) : матеріали на допомогу лекторові. Київ : Знання, 1971. 24 с.
11. Кук В. С. Рукописна партитура творів Артема Веделя // Український музичний архів. Київ : Центрмузінформ, 1995. вип. 1. С. 34–52.
12. Кутасевич А. В. Анотований покажчик творів Артема Веделя. Проблеми музичної та мовної текстології // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 11: Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті : зб. ст. 2000. С. 133–137.

13. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

14. Лисенко В.В. Деякі аспекти літургійної творчості Артемія Веделя в контексті сучасного концертно-хорового виконавства. // «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії»: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. С. 149–152.

15. Лисенко В.В. Компаративно-текстологічний аналіз літургій Артемія Веделя C-dur та Es-dur крізь призму вимог сучасної виконавської практики. // Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси: колект. монографія / заг. ред. Н. Кречко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2022. С. 405-431.

16. Лисенко В. В. Тилик І. В. Літургійна творчість Артемія Веделя: музикознавчий та інтерпретаційно- виконавський аспекти. // Література та культура Полісся. 2021. №102. С. 176-85.

17. Лисенко В.В. Методика роботи з хором Павла Муравського: деякі особливості формування професійної майстерності диригента. // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2020. №44. С. 66–72.

18. Махновець Є. Л. Артем Ведель. 1799 рік // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 11: Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті: зб. ст. 2000. С. 36–43.

19. Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя / К истории Киево-Академического хора и характеристики

церковного пения в Киеве в конце XVIII в. // Труды Киевской духовной академии. Киев, 1901. № 7. С. 382–396.

20. Соневицький І. М. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, ротاپринт. 1966. 177 с.

21. Тилик І. В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького і духовного життя України другої половини XVIII ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури / Національний інститут культури і мистецтв. Київ, 2013. 181 с.

22. Тилик І. В., Лисенко В. В. Літургійна творчість Артемія Веделя: музикознавчий та інтерпретаційно-виконавський аспекти. Література та культура Полісся. 2021. № 102. С. 176–85.

23. Турчанинов П. И. Автобіографія // Домашня бесіда для народного читання. 1863. № 2-6. С. 47-51, 64-67, 87-88, 116-120.

Нотографічні джерела

24. Анотований показчик творів Артема Веделя (1767–1808) / уклад. Т. В. Гусарчук, ревізія муз. текстів та мовна ред. А. В. Кутасевича / вступ. ст. Т. В. Гусарчук та А. В. Кутасевича. Київ : Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 1997. 36 с.

25. Ведель А. Л. Литургия св. Иоанна Златоуста. Для четырехголосного смешанного хора / ед., обр.и перелож. для ф-но М.Гольтисона. СПб., изд-е журн. «Музыка и пение» /б.г./.

26. Ведель А. Л. Божественна Літургія св. Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / ред. В. Колесника, вступ. ст. Т. Гусарчук. Київ, Едмонтон, Торонто, 2000. 384 с.

27. Ведель А. Л. Духовні твори / редактори-упорядники М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ: Хорова бібліотека камерного хору «Київ», 2007. 452 с.