

## ІЗ ДОСВІДУ ВИКОНАВЦЯ

УДК 78.071.1(477):783

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(41\).2018.152155](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(41).2018.152155)

**КУЗЬМА М. Х.**

**Кузьма Маріка Христина** – доктор філософії Індіанського університету (Indiana University), професор Університету Каліфорнії в Берклі (University of California, Berkeley, США).  
ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0952-7306>

### **АВТЕНТИЧНИЙ ГОЛОС ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: МУЗИЧНИЙ ЗВУК І ТЕОЛОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ У ЙОГО ДУХОВНИХ ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ**

У 2016 році у видавництві «Carus Verlag» вийшла друком нова редакція концертів Д. Бортнянського. У ній відтворено всі особливості нотації, узяті з архівних джерел 1780 – 1830-х років, які були пропущені або змінені в редакції П. Чайковського 1880-х років. Автор статті й редактор видання висловлює свої зауваження, які допоможуть хормейстерам і музикознавцям збагнути автентичний голос Д. Бортнянського. Усупереч думці деяких критиків композитора, які вважали його музику поверховою, у статті запропоновано нове осмислення його хорових творів. Доведено, що ідіосинкратичні позначки в ранніх джерелах, які редактори попередніх видань вважали помилковими, є суттєвими і важливими. У статті подано нотні приклади, більшість із Концерту № 32, які віддзеркалюють практичність Д. Бортнянського щодо потреб співаків чи акустики, а також виявляють його наміри підкреслити значення духовних слів. Зазначено, що у Д. Бортнянського і дрібні музичні деталі, і загальна форма твору, і жанр хорового концерту відповідають риторичним завданням. Контрасти фактури, динаміки і темпу, характерні для жанру, не розраховані лише на поверховий звуковий ефект. Жанр хорового концерту, який Д. Бортнянський (за загальним визнанням) розвинув до найвищого рівня, надзвичайно «підходить» до Псалмів Давида й до відображення Іудео-Християнського Бога. Митець явно і уявно передає суперечливий характер величного Бога, влада якого полягає, як не парадоксально, у співчутті. Автор статті як співак, диригент і редактор розкриває свій процес дослідження музики Д. Бортнянського – з дитинства до сьогодні, чим визначається певною мірою автобіографічний тон статті. Він стверджує, що поняття «автентичний голос» Д. Бортнянського охоплює і ноти на сторінці, і звучання його музики, і зв'язок слів із музикою, і наміри композитора передати теологічне розуміння святого письма співакам і слухачам його концертів.

**Ключові слова:** хоровий концерт, риторика в музиці, Концерт № 32 Д. Бортнянського.

Хорова музика Дмитра Бортнянського – це найперше, що я колись чула і співала: мабуть, навіть чула його музику *in utero*. Щонеділі моя родина, яка жила в діаспорі, співала його музику на хорах нашої Греко-католицької церкви. На Різдво всі охоче виконували Концерт № 6 Д. Бортнянського, а майже щотижня співали його «Херувимську пісню» № 7. Мене й донині зворушує початковий мелодичний спад

---

© Кузьма М. Х., 2018

«Херувимської», помалу рухлива гармонія та ефірний початковий звук: «І-і-іже». Слова «Херувимської» глибоко зворушливі: «коли співаємо духовну музику, ми, ніби як ангели, наближуємося до Бога».

Коли мені було сім чи вісім років, наш хор почав співати «Херувимську» не по-старослов'янськи, а по-українськи: «Ми херувимів тайно являючи». Це було згідно з наказом Ватикану співати в церквах не церковними мовами, а народними, місцевими. Я зразу відчула, що щось не так. Українські слова перервали оригінальний ритм музики, та початковий звук змінився: уже не «І-і-іже», а «Ми-и-и». Музика звучала не так ефірно, не так «свято». Після Богослужби я гірко скаржилася своїй родині. Цей момент мого дитячого протесту – ще задовго до того, як я вступила до університету і консерваторії на формальні студії музики, задовго, як я узнала термін *Urtext* чи *critical authority*, – можливо, був пророчим.

Сьогодні, 50 років по тому, я щаслива ділитися з моєю великою українською родиною своїми думками про Д. Бортнянського з нагоди видання власної редакції його хорових концертів<sup>1</sup>. У цій редакції моя мета – відтворити оригінальні ноти, слова і звуки Д. Бортнянського. Отже, ця критична редакція, видана «Carus-Verlag» у червні 2016 року, є кульмінацією довгого шляху і праці, починаючи, мабуть, ще змалку.

Дитиною я приймала красоту й етос музики Д. Бортнянського без критичного огляду. Я чула музику, і вона мене духовно зворушувала. Усе. Пізніше, під час вищих студій в Університеті Північної Кароліни в Чапел-Хілл (University of North Carolina, Chapel Hill) та Індіанському університеті (Indiana University) і праці при світському університеті Каліфорнії в Берклі (University of California, Berkeley), моє сприйняття змінилося майже на протилежне. Я дивилася на музику здалеку і читала статті авторів із різними критичними поглядами. Музикознавці XIX і XX століть сприймали музику Д. Бортнянського переважно з позиції національного. Деякі критики аргументували думку, що його музика надто італійська чи західна<sup>2</sup>; інші це заперечували і вважали, що його музика таки есенційно слов'янська, або чули народні пісні в мелодіях композитора<sup>3</sup>.

П. Чайковський, який сам видав редакцію концертів Д. Бортнянського у 1880-х роках<sup>4</sup>, уважав, що його духовна музика зовсім не православна. «Я визнаю деякі заслуги Д. Бортнянського <...> але як мало його музика гармоніє <...> з усім настромом православної служби»<sup>5</sup>. Наприкінці XIX століття, Д. Преображенський писав,

<sup>1</sup> Dmitry Bortniansky. 35 Geistliche Konzerte für Chor / ed. by M. Kuzma. Stuttgart : Carus Verlag, 2016. 416 s.

<sup>2</sup> Наприклад: Компанейский Н. И. Итальянец ли Бортнянский? / Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова. Санкт-Петербург, 1908.

<sup>3</sup> «Часто слышащиеся в его [Бортнянского] музыке мелодические обороты украинской городской песни» (Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. Москва : Сов. композитор, 1978. С. 106). Див. також: Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. Москва ; Ленинград, 1930. С. 132. Я сама у своїй початковій тезі пропонувала, що деякі мелодії Бортнянського схилиються до народних пісень, що гармонізація, скажімо, «Коль славен» відрізняється від типових гармонізацій західних європейських композиторів. Див.: Kuzma M. Glasom moim: The voice of a forgotten composer, Dmitrii Bortnianskii (1751–1825). Undergraduate honors thesis: University of North Carolina, Chapel Hill, 1981. P. 15–20, 44–45.

<sup>4</sup> Бортнянский Д. С. Полное собрание духовно музыкальных сочинений Дм. Бортнянского / под ред. П. Чайковского. Т. 2 : 35 концертов для дисканта, альты, тенора, і баса. Москва : П. Юргенсон, 1882. С. 314.

<sup>5</sup> «Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православної службы» (Письмо П. И. Чайковского Н. Ф. фон Мекк от 30 апреля 1878 г. // Чайковский П. И.

що підхід Д. Бортнянського до хорових концертів зовсім не духовний (немовби він спершу компонував музику, а лише пізніше додавав слова<sup>1</sup>), доходячи висновку, що для нього слова взагалі не важливі. Часом здається, що сам жанр хорового концерту з обов'язковими контрастними частинами та чергуванням *solo* й *tutti* надто формальний, розрахований лише на звуковий ефект. Багато й нинішніх музикантів православної походження вважають, що музика Д. Бортнянського поверхова, що їй бракує духовної глибини.

У своїй дисертації<sup>2</sup> та промові, виголошеній на конференції духовної музики в Києві 20 років тому<sup>3</sup>, я говорила, що неможливо критично ставитися до музики Д. Бортнянського, коли не маємо перед собою його автентичних нот. Партитури, які вживали хори в церквах, концертних залах, під час записів, а також нотні матеріали, які переглядали музикознавці, не віддзеркалювали точно того, що Д. Бортнянський написав. З кінця XIX століття й донедавна використовували переважно редакцію П. Чайковського, а він сам зізнавався, що свідомо дещо змінив ноти, фіоритури та фактурні й динамічні позначення<sup>4</sup>. Видання концертів у редакції Л. Григор'єва 2003 року було значним кроком до автентичного прочитання партитур Д. Бортнянського, але все ж таки воно дещо обмежене, проблематичне<sup>5</sup>.

**Актуальність та новизна.** Коли я пропонувала нову редакцію 35-ти хорових концертів, я переконала «Carus Verlag», що Д. Бортнянський – композитор інтернаціональної ваги – гідний скрупульозної уваги, як Й. С. Бах, В. А. Моцарт чи І. Стравінський. Як і критичні редакції інших відомих композиторів, нинішня редакція Д. Бортнянського спирається на всі найбільш ранні, найбільш авторитетні джерела і відтворює його музику в усіх найдрібніших деталях.

У процесі пошуку я переглянула різні джерела 1780–1830-х років в архівах Австрії, Англії та Росії, обдумувала кожну нотку, боролася за кожну крапку<sup>6</sup>. Деякі дрібні позначки в ранніх джерелах, збережені в нинішній редакції, справді дивні, ідіосинкратичні. Можна зрозуміти, чому П. Чайковський думав, що це помилки, і «поправляв» їх у своїй редакції. Зокрема, у Концерті № 32, тт. 13–14, *forte* зазначене не тоді, коли починається *tutti* хору, а нотою пізніше (приклад 1).

---

Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. / ред. В. А. Жданов и И. Т. Жегин. Т. 1 : 1876–1878. Москва : Академия, 1934. С. 314).

<sup>1</sup> Преображенский Д. В. Д. С. Бортнянский: к 75-летию со дня его смерти // Русская музыкальная газета, 1900. № 40. С. 906.

<sup>2</sup> Kuzma M. Dmitrii Stepanovich Bortnianskii (1751–1825): An introduction to the composer through an edition of his Choral Concertos Priidite, vospoim and Glasom moim. D. M. diss., Indiana University, 1992. 245 s.

<sup>3</sup> Церковна музика: аспекти, дослідження : наукова конференція. Київ, листопад 1997. За матеріалами доповіді опубліковано статтю Кузьма М. Чи знаємо ми правдивого Бортнянського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 6 : Musicae Ars et Scientia : книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 1999. С. 89–99.

<sup>4</sup> Бортнянский Д. С. Полное собрание духовно музыкальныхъ сочинений Дм. Бортнянскаго / подъ ред. П. Чайковскаго. Т. 2 : 35 концертов для дисканта, альты, тенора, і баса. Москва : П. Юргенсон, 1882. С. 3.

<sup>5</sup> Його редакція ґрунтується на одному лише архівному джерелі концертів та на транскрипції для клавiру Петра Турчанiнова. У Л. Григор'єва усі фіоритури розшифровані: Бортнянский Д. С. 35 духовныхъ концертов на 4 голоса / ред. Л. Григорьев. Москва : Композитор, 2003. С. 345.

<sup>6</sup> Повний список джерел і опис процесу редагування вміщено в частині «Critical Report» у нинішній редакції «Carus Verlag»: Bortniansky Dmitry. 35 Geistliche Konzerte für Chor / ed. by M. Kuzma. Stuttgart : Carus Verlag, 2016. С. 372–374.

## Приклад 1.

## Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (тт. 1–19), редакція «Carus Verlag»

1131-1022

**Andante moderato**

*Solo mf*

Soprano

Ska - žy mi, Ho - spo - di, kon - či - nu mo - ju, i či - slo  
Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю, и чи - сло

*Solo mf*

Alto

Ska - žy mi, Ho - spo - di, kon - či - nu mo - ju, i či - slo  
Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю, и чи - сло

*Solo mf*

Tenore

Ska - žy mi, Ho - spo - di, kon - či - nu mo - ju, i či - slo  
Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю, и чи - сло

Basso

6

*p*

dnej mo - jikh, ko - je jest', da ra - zu - mě - ju, čo li - ša - - ju - sja  
дней мо - ихъ, ко - е есть, да ра - зу - мѣ - ю, что ли - ша - - ю - ся

*p*

dnej mo - jikh, ko - je jest', da ra - zu - mě - ju, čo li - ša - - ju - sja  
дней мо - ихъ, ко - е есть, да ра - зу - мѣ - ю, что ли - ша - - ю - ся

*p*

dnej mo - jikh, ko - je jest', da ra - zu - mě - ju, čo li - ša - - ju - sja  
дней мо - ихъ, ко - е есть, да ра - зу - мѣ - ю, что ли - ша - - ю - ся

13

**Tutti f**

az. Ska - žy kon - či - nu mo - ju, i čis - lo dnej mo - jikh, ko - je  
азъ. Ска - жи кон - чи - ну мо - ю, и чис - ло дней мо - ихъ, ко - е

**Tutti f**

az. Ska - žy kon - či - nu mo - ju, i čis - lo dnej mo - jikh, ko - je  
азъ. Ска - жи кон - чи - ну мо - ю, и чис - ло дней мо - ихъ, ко - е

**Tutti f**

az. Ska - žy mi, Ho - spo - di, kon - či - nu mo - ju, i čis - lo dnej mo - jikh, ko - je  
азъ. Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю, и чис - ло дней мо - ихъ, ко - е

**Tutti f**

Ska - žy mi, Ho - spo - di, kon - či - nu mo - ju, i čis - lo dnej mo - jikh, ko - je  
Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю, и чис - ло дней мо - ихъ, ко - е

Спочатку, як П. Чайковський (і Л. Григор'єв), я пересунула *forte* на першу ноту, думаючи, що це помилка або результат обмежень друкарського процесу часів Д. Бортнянського. Та переглядаючи усі концерти, я побачила, що такою є практика Д. Бортнянського, це навмисно. У Концерті № 23 (тт. 78–79) він спеціально пише *piano* на затакті і *forte* на початку такту (приклад 2).

Приклад 2.

Концерт № 23 «Блажени людие, вєдушии воскликновение» (тт. 78–79), редакція «Carus Verlag» (це позначення є в усіх редакціях)

78

Tutti *p* *f*

s nim. Ni - čto že u -  
сь нимъ. Ни - что же у -

Tutti *p* *f*

s nim. Ni - čto že u -  
сь нимъ. Ни - что же у -

Tutti *p* *f*

Ni - čto že u -  
Ни - что же у -

Tutti *p* *f*

Ni - čto že u -  
Ни - что же у -

Чому Д. Бортнянському було важливо затримувати *forte*? Можна запропонувати дві причини: перша – підкреслити декламацію слова: «скаЖИ»; друга – для акустики і прозорості усіх партій. У Концерті № 32 в цей момент, якщо хор *tutti* співає зразу *forte*, неможливо почути і відчувати закінчення сольної фрази. У резонуючій акустиці церкви музика «змазується». Д. Бортнянський добре знав свій фах, добре знав акустику православних церков.

Ще одна ідіосинкратична практика автентичного Бортнянського: вказівки у ранніх джерелах щодо акцентів чи фразування іноді неоднакові у різних вокальних партіях. Так, у Концерті № 21 (т. 107) Д. Бортнянський представляє вісімку з вісімковою паузою на сильній долі в альта, у той час як у тенора і баса стоїть четвертна нота, що дає змогу альтові краще підготуватися до наступної фрази. Настільки Д. Бортнянський дбав про кожен голос! У цьому ж такті П. Чайковський, як і послідовник Д. Бортнянського Федір Львов<sup>1</sup>, уніфікує запис і призначає четвертну ноту в усіх трьох голосах (приклад 3).

У сольних частинах Д. Бортнянський часто пише мелодичний дует разом із педальним голосом, та часто педальний голос затримує тон *sostenuto*. Ця звичка віддзеркалює практичність хормейстера Д. Бортнянського. Педальний голос – співаний без перерви – задає тональність для сольних голосів. У Концерті № 1 «Воспойте Господєви песнь нову» (тт. 24–28) тенор витримує педальний голос без паузи, коли альт і бас паузують. Іноді, як у Концерті № 6 (тт. 106–108), педальний голос співають басы *tutti* під сольними голосами (приклад 4).

<sup>1</sup> Бортнянский Д. С. Духовные четырехголосные концерты Дмитрия Бортнянского, ред. Ф. Львов. Санкт-Петербург : Аникович, 1835.

Приклад 3.

Концерт № 21 «Живий в допомоги Вышняго» (т. 107), редакція «Carus Verlag»

107

*f* iz - mu je - ho,  
из - му е - го,

*f* ho, iz - mu je - ho,  
го, из - му е - го,

*f* ho, iz -  
го, из -

ho, iz -  
го, из -

Приклад 4.

Концерт № 6 «Слава в вышних Богу» (тт. 106–108), редакція «Carus Verlag»  
(у редакції П. Чайковського всі голоси співають постійно *tutti*)

106

*Tutti f*

mir, bla - ho - vo -  
мирь, бла - го - во -

*Solo p* mir, v če - lo - vě - tsěkh bla - ho - vo - le - ni - e, bla - ho - vo -  
мирь, вь че - ло - вѣ - цѣхъ бла - го - во - ле - ні - е, бла - го - во -

*Solo p* mir, v če - lo - vě - tsěkh bla - ho - vo - le - ni - e, bla - ho - vo -  
мирь, вь че - ло - вѣ - цѣхъ бла - го - во - ле - ні - е, бла - го - во -

*pp*

*Tutti f*

mir, bla - ho - vo -  
мирь, бла - го - во -

У Концерті № 27 педальний голос підкреслює і тональність, і значення слів. У т. 106 і т. 114 у той час, як у двох тенорів стоїть пауза, бас витримується, зображаючи описане у віршах «утвердження», від якого інші голоси залежать гармонічно (приклад 5).

Приклад 5.

Концерт № 27 «Гласомъ моїмъ ко Господу воззвахъ» (тт. 102–108),  
редакція «Carus Verlag» (усі редакції згоджуються в цьому випадку)

102

tě mja.  
тѣ мя.

tě mja.  
тѣ мя.

*Soli mf*

I byst' Hos - pod' u - tverž - de - ni - e mo -  
И бысть Гос - подь у - тверж - де - ні - е мо -

*Solo p*

I byst' Hos - pod' u - tverž - de - ni - e mo -  
И бысть Гос - подь у - тверж - де - ні - е мо -

Д. Бортнянський позначає фразування переважно для того, щоб повідомити пунктуацію чи сприяти диханню, а часом у його фразуванні відображено і зміст чи експресію тексту. Так, на початку Концерту № 27 Д. Бортнянський ставить восьму паузу між першими двома словами «Гласомъ моїмъ» (приклад 6).

Приклад 6.

Концерт № 27 «Гласомъ моїмъ ко Господу воззвахъ» (тт. 1–4), редакція «Carus Verlag»

**Adagio**

*Solo p*

Soprano

Нла - сом мо - ім ко Гос - ро - ду воз - звakh,  
Гла - сомъ мо - имъ ко Гос - по - ду воз - звахъ,

*Solo p*

Alto

Нла - сом мо - ім ко Гос - ро - ду воз - звakh,  
Гла - сомъ мо - имъ ко Гос - по - ду воз - звахъ,

Tenore

*Solo p*

Нла - сом мо -  
Гла - сомъ мо -

Basso

Можна припустити, що він у такий спосіб хоче розділити артикуляційно два приголосні «м». Проте така коротка пауза є і між словами «Господу» та «воззвахъ» (т. 3). Як видається, Д. Бортнянський хотів надати початковій фразі «Гласомъ моїмъ ко Господу воззвахъ» якості переривчастого голосу, ніби соліст важко вимовляє слова моління. Особливо уважний до фразування Д. Бортнянський у написанні сольних партій. Можливо, він прагнув, щоб сольні епізоди означали не просто зміну фактури, а й зміну експресії чи драматичного ефекту.

Так само у частинах *tutti* є специфічні позначки, приписані не лише для музичного, а й для драматичного ефекту. У Концерті № 32 (тт. 63–68) Д. Бортнянський надзвичайно підкреслює значення слова «кріпости» («сили») акцентами і значення слова «исчезохъ» («умру») динамікою *pianissimo*. У тактах 68–73 сольні голоси вступають, і сопрано «протестує» на високій ноті: «услыши!». Ніби особа не хоче піддатися смерті (приклад 7).

Приклад 7.

Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (тт. 63–68), редакція «Carus Verlag» (у редакціях Ф. Львова і П. Чайковського позначки дещо відрізняються)

63

*mf* *p* *mf* *p* *pp* Solo *mf*

krě - po - sti bo ru - ki Tvo - je - ja az is - če - zokh, az is - če - zokh. U -  
 крѣ - по - сти бо ру - ки Тво - е - я азъ ис - че - зохъ, зохъ ис - че - зохъ. У -

*mf* *p* *mf* *p* *pp* Solo *mf*

krě - po - sti bo ru - ki Tvo - je - ja az is - če - zokh, az is - če - zokh. U -  
 крѣ - по - сти бо ру - ки Тво - е - я азъ ис - че - зохъ, зохъ ис - че - зохъ. У -

*mf* *p* *mf* *p* *pp* Solo *mf*

krě - po - sti bo ru - ki Tvo - je - ja az is - če - zokh, az is - če - zokh. U -  
 крѣ - по - сти бо ру - ки Тво - е - я азъ ис - че - зохъ, зохъ ис - че - зохъ. У -

*mf* *p* *mf* *p* *pp* Solo *mf*

krě - po - sti bo ru - ki Tvo - je - ja az is - če - zokh, az is - če - zokh. U -  
 крѣ - по - сти бо ру - ки Тво - е - я азъ ис - че - зохъ, зохъ ис - че - зохъ. У -

При уважному огляді дивності в ранніх редакціях, які Д. Бортнянський сам затвердив, є навмисними. Узагалі Д. Бортнянський, як співак із дитинства і хормейстер довгі роки, надзвичайно практичний щодо потреб співаків і чутливий до вокального нюансу. Його геніальність виявляється в його мікроскопічній увазі до фразування, динаміки, фактури: в деталях. У нинішній редакції «Carus Verlag» збережено переважно всі ідіосинкратичні позначки автентичного Д. Бортнянського. Вона містить значну кількість приміток (*Critical Remarks*), у яких усі джерела порівнюються. Мені важно було передати всі варіанти, щоб усі зацікавлені мали змогу перевірити, де і як послідовники Д. Бортнянського змінили його партитури.

Мій початковий поштовх до дисертації та редакції – відтворити автентичні ноти і як результат, автентичне звучання музики Д. Бортнянського. Я хотіла «вхопити» музику, яку чув і екстатично хвалив Гектор Берліоз<sup>1</sup>. Очевидно, музикознавство рухається вперед. Так само мої враження від музики Д. Бортнянського тепер посилені особистими переживаннями як багаторічного диригента хору. Нині мене цікавить не лише автентичний звук музики Д. Бортнянського, а як цей звук пов'язаний зі значенням слів. Дивлячись на всі концерти як корпус, я вважаю, що всупереч критикам, духовна музика Дмитра Бортнянського тісно пов'язана зі словами, з риторикою. Виглядає іронічним, що послідовники Д. Бортнянського Федір Львов і Петро Чайковський

<sup>1</sup> Berlioz H. Les soirées de l'orchestre. Paris : Calmann-Levy, 1895. P. 271–273.



намагалися «поправити»<sup>1</sup> чи поліпшити його партитури, щось втрачилось не лише у звучанні музики, а й у враженні від значення слів, у загальному духовному враженні від музики. З часом я переконалася, що Д. Бортнянський у своїх хорових концертах дбає не лише про ефект чи звук, а передусім – про значення духовних слів.

У Концерті № 32 фразування і дрібні деталі в автентичній партитурі підкреслюють значення окремих слів і фраз. Зміни в редакціях Ф. Львова і П. Чайковського зменшили риторичний ефект музики<sup>2</sup>.

На початку концерту словами Псалма 38-го передано прохання: «Скажи ми, Господи, кончину мою». Це прохання містить також запитання. Д. Бортнянський відповідно залишає чотиритактову фразу гармонічно не завершеною, ніби як чемне питання, разом із паузою, щоб почекаати на Божу відповідь. Водночас мелодична лінія підкреслює значення слова «кінець», бо закінчує низько (див. приклад 1, тт. 1–4). Далі фразеологія Д. Бортнянського передає зростаючі емоції того, хто просить, запитує. Менш здібний композитор написав би логічні фрази на чотири або на два такти. У Д. Бортнянського ж фразеологія «розпачлива»: сопрано раптом іде до високої ноти ніби без віддиху (див. приклад 1, тт. 5–9). Наприкінці фрази Д. Бортнянський продовжує слово «лишаюся» і додає форшлаг. Цей форшлаг не лише для прикраси, а для емоції: додає почуття смутку, функціонує ніби як «*blue note*» (див. приклад 1, тт. 10–13). У своїй редакції П. Чайковський виписує ноту *ре-бемоль* як вісімку, показує акцент на *фа* у другому такті, також відбирає силу ноти *ре-бемоль* (див. приклад 7, тт. 10–13).

Приклад 8.

Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (тт. 1–26), редакція П. Чайковського

Музична партитура для сопрано (С.), альту (А.) та тенора (Т.) з українськими підписами. Темпозначення: *Покойно*, динаміка: *Соло т.* (solo). Текст підписаний: Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо -

<sup>1</sup> Олексій Львов написав про свого батька: «Il [Ф. Львов] fit graver la collection des oeuvres de musique religieuse de Bortiansky dont le produit le mit a même de faire toutes les améliorations qu'il trouvait nécessaires» (Lvov A. Biographie de Bortniansky: Conseiller d'état actuel, et directeur de la Chapelle Impériale des Chantres de la cour de Russie // Le monde musical. 1855. VIII. August. P. 1–2).

<sup>2</sup> Переважно О. Львов і П. Чайковський зберегли ноти Д. Бортнянського, але у багатьох випадках змінили форшлаг та позначення фактури чи динаміки.

- ю и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу -

- ю и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу -

- ме - ю, что ли - ша - ю - ся

- ме - ю, что ли - ша - ю - ся

- ме - ю, что ли - ша - ю - ся

Д. *Все т.* аз. Ска - жи кон - чи - ну мо - ю

А. *Все т.* аз.

Т. *Все т.* Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю

Б. *(Все) т.*

*т.* и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу - ме - ю, что ли -

*т.* и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу - ме - ю, что ли -

*т.* и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу - ме - ю, что ли -

*т.* и чис\_ло дней мо\_их, ко - е есть, да ра - зу - ме - ю, что ли -

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "- ша - ю - ся аз. Се пя - ди по - ло - жил е - си". The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (piano, forte, solo), and articulation marks.

Крім того, у редакції П. Чайковського у першому такті немає форшлагу. П. Чайковський узагалі вважав, що апожіатури і форшлагі не підходять до церковної музики і відмовлявся від них. Проте в цей момент форшлаг дає важливий емоційний поштовх. Д. Бортнянський імітує жест плачу. Особа *підносить* голос до Бога. Точно такий самий жест є в Концерті № 27 на словах «ко Господу» (див. приклад 5, тт. 2–3)<sup>1</sup>. У редакції Л. Григор'єва, де усі фіоритури розшифровані, втрачається сенс емоційного прохання в цей момент і в 32-му, і в 27-му Концертах.

Так само цікаво, що на початку Концерту № 32 в ранніх редакціях Д. Бортнянський чітко пише розмір *alla breve* (див. приклад 1). У Ф. Львова ж і П. Чайковського показано 4/4. Ширший пульс, швидший темп у Д. Бортнянського передає враження розмови, діалогу з Богом. Прохання людини стає більш невідкладним, як ніби їй не лишилося багато часу на світі. Звичайно, фактура сольних голосів на початку концерту підкреслює ефект інтимності. Коли пізніше (т. 13) вступає хор *tutti* на *forte*, контраст значний. У Д. Бортнянського прохання індивідуальне, приватне перетворюється на прохання універсальне. У редакціях Ф. Львова і П. Чайковського зміна на *tutti* хору супроводжується позначкою *piano*.

У багатьох записах Концерту № 32, які спираються на редакцію П. Чайковського, темп повільний. У деяких так само проігноровано *tutti/solo*, контрасти і зміни динаміки, наявні навіть у П. Чайковського. Так, на початку запису Валерія Полянського (*Мелодія, Chandos*)<sup>2</sup> темп повільний, хор співає *tutti* від першого такту. У В. Полянського сам звук хору прекрасний, але втрачається сенс інтимності сольних

<sup>1</sup> У розшифруванні Л. Григор'єв дотримується поради Адольфа Бейшлага та Єви і Павла Бадураскоди щодо інструментальної музики. Див.: Бортнянський Д. С. 35 духовних концертів на 4 голоса / ред. Л. Григор'єв. Москва: Композитор, 2003. С. 350. На мою думку, виконання фіоритур у Д. Бортнянського залежить від типу нотації, від значення слів та музичного контексту. Див.: Bortnyansky Dmitry. 35 Geistliche Konzerte für Chor / ed. by M. Kuzma. Stuttgart: Carus Verlag, 2016. S. 375–376. У моїх особистих записах творів Д. Бортнянського (*Icons of Slavic Music*, 1996; *I Cried Out to the Lord*, Naxos, 2013) я спираюсь на принципи Фредеріка Ноймана щодо моцартівської вокальної орнаменталізації: Neumann F. Ornamentation and Improvisation in Mozart. Princeton: Princeton University Press, 1986. 301 р. Оскільки Д. Бортнянський, як і В. А. Моцарт, навчався в Італії приблизно у той самий час, імовірно, їм притаманний однаковий підхід до орнаменталізації.

<sup>2</sup> Dmitry Bortnyansky. Sacred Choral Concertos, Volume 4. Russian State Symphonic Cappella, Valeri Polyansky, conductor. Chandos, 2001.

голосів, нівелюється контраст. У концертах Д. Бортнянського чергування фраз *solo – tutti, piano – forte* відбувається не лише для поверхового ефекту – воно передає сенс молитви: інтимної особистої молитви поміж молитви всього людства.

Остання частина Концерту № 32, як у численних концертах Д. Бортнянського, написана у формі фуґи. Сама форма «підходить» до тексту концерту: людина прагне відпочинку, відновлення перед смертю, не хоче йти зі світу. У формі фуґи музика постійно відновлюється, не закінчується. У цьому випадку Д. Бортнянський пише на початку частини темп «Модерато» та, на відміну від першої частини концерту, тут *не* пише *alla breve*. У деяких записах, зокрема у записі Paul Hillier<sup>1</sup>, темп дуже швидкий, *vivace*. Темп В. Полянського так само дещо швидкий. Щоправда, фуґи найчастіше «біжать» у темпі: саме італійське слово *fuga* пов'язане зі значенням бігу. Але тут, за текстом псалма – людина замучена, близька до смерті – може лише помалу йти, помалу піднімати прохання. Ця частина Концерту № 32, написана спеціально у повільнішому темпі<sup>2</sup>, імовірно, є найдовшою фуґою Д. Бортнянського.

У формі фуґи композитор чітко розподіляє псалмову строфу на три фрази. Перша фраза «Ослабі мі да почію» становить *Hauptmotiv* (головний мотив). Друга фраза «прежде даже не от'їду» передає *Nebenmotiv* (другорядний мотив). Останні слова строфи «і к тому не буду», відповідно проходять лише один раз наприкінці фуґи. Можна навіть сприймати Концерт № 32 від початку як постійне прохання про відновлення перед смертю, а сам кінець як прийняття смерті, як останній подих.

Деякі критики Д. Бортнянського вважають, що його фуґи формальні. На нашу думку, у Концерті № 32 фуґа символічна. Так само в інших його концертах фуґа має риторичне значення. У Концерті № 31 трапляється фуґа на слова «пойте розумно»: і справді, спів фуґи вимагає музичної освіти, тобто музичного «розуму». У Концерті № 27 є фуґа на слова «і оправданія его не отступиша от мене»: Божий суд, Божа праведність скрізь присутні, як постійно повторюваний мотив фуґи. Отже, у Д. Бортнянського музика фокусується на значенні специфічних слів та ідей і на мікроскопічному рівні, і на рівні музичної фактури та форми. Усі деталі разом – дрібні і більші – справляють сильне враження.

Пізніше композитори відмовлялися від зображальних ефектів, притаманних музиці Д. Бортнянського, як надто буквальных, очевидних. Скажімо, П. Чайковський чи С. Рахманінов узагалі відійшли від жанру хорового концерту з його яскравими контрастами *solo/tutti* і з його «розумними» фуґами. У їхніх духовних творах мало підкреслюються специфічні слова, а більше передається основний настрій урочистості чи молитовності. Д. Бортнянський прагне не лише передати генеральний етос, а донести до співаків і слухачів значення конкретних слів і протилежні, контрастні емоції, настрої.

Далі, звертаючи увагу на стиль Д. Бортнянського і на те, як він пов'язаний із тематикою і поетичним стилем Псалтиря, знаходимо ще цікавішого митця. Обдумуючи теологію Православної церкви – узагалі Іудео-Християнської релігії – та її зв'язок із концертами Д. Бортнянського, виявляємо інший скарб музики. Під тим ширшим оглядом починаємо розуміти його композиторський задум, починаємо чути й осягати повністю автентичний голос Д. Бортнянського.

<sup>1</sup> The Powers of Heaven. Estonian Chamber Choir, Paul Hillier, conductor. Harmonia mundi, 2003.

<sup>2</sup>У запису «Naxos» темп фуґи повільний: Dmitry Bortniansky. I cried out to the Lord: Hymns and Choral Concertos. Ensemble Cherubim, Marika Kuzma conductor. Naxos International, 2013.

Пам'ятаємо, що слова, які сам Д. Бортнянський вибрав для своїх концертів, зазвичай узято із Псалтиря. А Псалми Давидові сповнені конкретних образів. У них є зображення левів, зміїв, сонця, місяця, моря, гір; чуємо пісні, танці, струнні інструменти («гуслі», «псалтирі»), труби, бубни («тимпани»). Тому можна приймати мімічні деталі в музиці Д. Бортнянського як відповідні до слів Псалтиря. Псалми Давидові так само сповнені контрастних сильних людських емоцій. Відчуваємо гнів, радість, розпач, смуток, спокій. У них є молитви інтимні, особисті – «Гласом моїм ко Господу воззвахъ» (Концерт № 27) і вигуки цілих народів – «Всі язици воспещіте руками» (Концерт № 31). Таким чином, живі, драматичні контрасти в концертах Д. Бортнянського так само відповідні до Псалтиря.

Жанр хорового концерту, який Д. Бортнянський (за загальним визнанням) розвинув до найвищого рівня, надзвичайно відповідний до Псалмів Давида та до відображення Іудео-Християнського Бога. Бог, до якого псалмоспівець молиться, це Бог парадоксальний, сам по собі сповнений контрасту. Це не однократний автократор. Це Бог сили, часом навіть Бог помсти, який карає ворогів для цілих народів – але так само Бог переважаючої милості, який прислухається до кожної особистої молитви і бачить кожну сльозу. У своїх хорових концертах Д. Бортнянський явно й уявно передає дуалізм і суперечливий характер величного Бога, влада якого полягає, як не парадоксально, у співчутті. У багатьох псалмових віршах, які обирає Д. Бортнянський, центральними є слово «милість» поруч зі словом «величье». Чи Д. Бортнянський вибирав священні вірші, які б підходили до концертного музичного контрасту, який він хотів створити, чи він створював музичний контраст відповідно до священних віршів – можливо, не має значення. Саме цей контраст і парадокс є головним у його концертах як із музичної, так і з теологічної точки зору.

Часто у концертах Д. Бортнянського, як типово для Псалтиря, домінують слова «*пойте Богу*» і «*услышит тя Господь*». Вони підкреслюють один із важливих принципів Православної віри. Літургійні молитви Православної церкви – наприклад, «*Тебе поем*», «*Да исполнятся*», «*Иже херувими*» – часто являють принцип, що у процесі співу дихання і душа поєднуються. Душа особиста наближається до Бога. Під час виконання співаки і слухачі музики ніби разом долучаються до спільного священного духу. Найінтимніше і найзагальніше стають одним цілим.

Уважне прочитання концертів Д. Бортнянського відкриває різнобічного, геніального митця. Голос Д. Бортнянського в цілості охоплює і ноти на сторінці, і звучання музики, і зв'язок слів із музикою. У ньому відчувається намір композитора передати ясне розуміння Іудео-Християнського Бога. Як у Херувимській пісні – у пісні, яку я змалку співала і сприймала, як святе, – у концертах Д. Бортнянського відображено поняття, що, підносячи голос у священному співі, ми глибше сприймаємо і віддзеркалюємо святий дух. Співаючи і слухаючи концерти Д. Бортнянського, можна відчутти присутність Бога – Бога могутності й милості – і нині, і на віки вічні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

### Література

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. Москва : Ленинград : Academia, 1930. 319 с.
2. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. Москва : Сов. композитор, 1978. 509 с.
3. Компанейский Н. И. Итальянец ли Бортнянский? Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова. Санкт-Петербург, 1908.

4. Кузьма М. Чи знаємо ми правдивого Бортнянського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 6 : Musicae Ars et Scientia : книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 1999. С. 89–99.
5. Преображенский Д. В. Д. С. Бортнянский: к 75-летию со дня его смерти // Русская музыкальная газета, 1900. № 40. С. 909–916.
6. Письмо П. И. Чайковского Н. Ф. фон Мекк от 30 апреля 1878 г. // Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк : в 3 т. / ред. В. А. Жданов и И. Т. Жегин. Т. 1 : 1876–1878. Москва : Академия, 1934. С. 314–315.
7. Berlioz H. Les soirées de l'orchestre. Paris : Calmann-Levy, 1895. 428 p.
8. Kuzma M. Dmitrii Stepanovich Bortnianskii (1751–1825): An introduction to the composer through an edition of his Choral Concertos Priidite, vospoim and Glasom moim. D. M. diss., Indiana University, 1992. 245 s.
9. Kuzma M. Glasom moim: The voice of a forgotten composer, Dmitrii Bortnianskii (1751–1825). Undergraduate honors thesis: University of North Carolina, Chapel Hill, 1981. 54 p.
10. Lvov A. Biographie de Bortniansky: Conseiller d'état actuel, et directeur de la Chapelle Impériale des Chantres de la cour de Russie // Le monde musical. 1855. VIII. August.
11. Neumann F. Ornamentation and Improvisation in Mozart. Princeton : Princeton University Press, 1986. 301 p.

### Редакції концертів

1. Bortniansky Dmitry. 35 Geistliche Konzerte für Chor / ed. by M. Kuzma. Stuttgart : Carus Verlag, 2016. 415 s.
2. Бортнянский Д. С. 35 духовных концертов на 4 голоса / ред. Л. Григорьев. Москва : Композитор, 2003. 357 с.
3. Бортнянский Д. С. Полное собрание духовно музыкальных сочинений Дм. Бортнянского / под ред. П. Чайковского. Т. 2 : 35 концертов для дисканта, альты, тенора, і баса. Москва : П. Юргенсон, 1882. 321 с.
4. Бортнянский Д. С. Духовные четырехголосные концерты Дмитрия Бортнянского / ред. Ф. Львов. Санкт-Петербург : Аникович, 1835.

### Записи концертів

1. Dmitry Bortniansky. I cried out to the Lord: Hymns and Choral Concertos. Ensemble Cherubim, Marika Kuzma conductor. Naxos International, 2013.
2. Dmitry Bortnyansky. Sacred Choral Concertos, Volume 4. Russian State Symphonic Cappella, Valeri Polyansky, conductor. Chandos, 2001.
3. The Powers of Heaven. Estonian Chamber Choir, Paul Hillier, conductor. Harmonia mundi, 2003.

### REFERENCES

1. Asaf'ev, B. V. (1930). *Russian music from the beginning of the 19<sup>th</sup> Century [Russkaia muzyka ot nachala XIX stoletiya]*, Moscow, Leningrad: Academia, 319 p. [in Russian].
2. Berlioz, H. (1895). *The orchestra evenings [Les soirées de l'orchestre]*. Paris: Calmann-Levy, 436 p. [in French].
3. Chaikovskii, P. I. (1934). *Correspondence with N. F. von Mekk [Perepiska s N. F. von Mekk]*, ed. by V. A. Zhdanov and N. T. Zhegin, vol. 1: 1876–1878. Moscow: Akademiia, 642 p.
4. Keldysh, Yu. V. (1978). *Essays and Research in the History of Russian Music [Ocherky I issledovaniia po istorii russkoi muzyki]*, Moscow: Sovetskij kompozitor, 514 p. [in Russian].
5. Kompaneiskii, N. I. (1908). *Is Bortniansky an Italian? [Italianets li Bortnianskii?]*, Saint Petersburg [in Russian].

6. Kuzma, M. (1999). Do we know the true Bortniansky? [Chy znaiemo my pravdyvoho Bortnianskoho]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*, vol. 6: *Musicae Ars et Scientia: Collection at the 70<sup>th</sup> birthday of N. O. Herasymova-Persydska [Musicae Ars et Scientia: Knyha na chest' 70-richchia N. O. Herasymovoï-Persydskoï]*, Kyiv, pp. 89–99 [in Ukrainian].

7. Kuzma, M. (1981). *Glasom moim: The voice of a forgotten composer, Dmitrii Bortnianskii (1751–1825)*, Undergraduate honors thesis: University of North Carolina, Chapel Hill, 54 p. [in English].

8. Kuzma, M. (1992). *Dmitrii Stepanovich Bortnianskii (1751–1825): An introduction to the composer through an edition of his Choral Concertos. Priidite, vospoim and Glasom moim*. D. M. diss., Indiana University, 245 s. [in English].

9. Lvov, A. (1855). Biography of Bortniansky: Current State Counselor and Director of the Imperial Chapel of the Russian Court Singers [Biographie de Bortniansky: Conseiller d'état actuel, et directeur de la Chapelle Impériale des Chantres de la cour de Russie]. *The musical world [Le monde musical]*, VIII, August [in French].

10. Neumann, F. (1986). *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 301 p. [in English].

11. Preobrezhenskii, D. V. (1900). D. S. Bortniansky, at the 75<sup>th</sup> anniversary of his death [D. S. Bortnianskii. K 75-letiiu so dnia ego smerti] *Russian Newspaper [Russkaia gazeta]*, No. 40, pp. 909–916 [in Russian].

**Кузьма М.-Х. Аутентичный голос Дмитрия Бортнянского: музыкальный звук и теологическое значение в его духовных хоровых концертах.** В 2016 году в издательстве Carus Verlag опубликована новая редакция концертов Д. Бортнянского. В ней воспроизведены все особенности нотации, взятые из архивных источников 1780–1830-х годов, которые были пропущены или изменены в редакции П. Чайковского 1880-х годов. Автор статьи и редактор издания делится своими замечаниями, которые помогут хормейстерам и музыковедам понять аутентичный голос Д. Бортнянского. Вопреки мнению некоторых критиков творчества композитора, считающих его музыку поверхностной, в статье предложено новое осмысление его хоровых произведений. Доказано, что идиосинкратические пометки в ранних источниках, которые предыдущие редакторы считали ошибочными, являются существенными и важными. Представлены нотные примеры, большинство из Концерта № 32, которые отражают практичность Д. Бортнянского относительно потребностей певцов или акустики. Также примеры выявляют намерения композитора подчеркнуть значение духовных слов. Автор считает, что у Д. Бортнянского и мелкие музыкальные детали, и общая форма произведения, и сам жанр хорового концерта служат риторическим задачам. Контрасты фактуры, динамики и темпа, характерные для жанра, не рассчитаны лишь на поверхностный звуковой эффект. Жанр хорового концерта, который Д. Бортнянский (по общему признанию) развил до самого высокого уровня, очень «подходит» к Псалмам Давида и к отображению иудео-христианского Бога. В своей музыке Д. Бортнянский явно и завуалированно передаёт противоречивый характер великого Бога, власть которого заключается, как ни парадоксально, в сочувствии. Автор статьи делится историей своего процесса исследования музыки Д. Бортнянского с детства и до сих пор, как певца, дирижёра и редактора, что определяет в известной степени автобиографический тон статьи. Автор утверждает, что понятие «аутентичный голос» Д. Бортнянского охватывает и ноты на странице, и звучание его музыки, и связь слов с музыкой, и намерения композитора передать теологическое понимание священного писания певцам и слушателям его концертов.

**Ключевые слова:** хоровой концерт, риторика в музыке, Концерт № 32 Д. Бортнянского.

**KUZMA MARIKA**

**Kuzma Marika Christine** – Doctor of Philosophy at Music Indiana University. Professor Emerita at the University of California, Berkeley, USA.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0952-7306>

**DMITRII BORTNIANSKY'S AUTHENTIC VOICE: MUSICAL SOUND AND THEOLOGICAL MEANING IN HIS SACRED CHORAL CONCERTOS**

**Relevance of the study.** This article is based on a talk given at the Kyiv Conservatory, October 2016, marking the publication of the new Carus Verlag edition of the thirty-five Bortniansky sacred choral concertos. The author discusses her new edition, which restores the ornamentation and various detailed markings found in archival sources from the 1780<sup>s</sup> to the 1830<sup>s</sup>. Many of these fine details are altered or are absent from the Tchaikovsky edition (1880<sup>s</sup>), which has long been used as the basis of performance and critical discussion of the choral concertos. Although the recent Grigoriev edition (2003) provides a more authentic reading of the concertos, it is somewhat problematic in that it is based on fewer sources and realizes all ornaments instead of presenting them as such.

**Main objectives of the study and how the study was done.** The author-editor argues that the various idiosyncratic markings found in early sources and regarded as erroneous or inappropriate by previous editors such as Lvov and Tchaikovsky, upon closer consideration appear to be intentional. The composer's detailed markings at times reveal how clearly Bortniansky – himself a singer and chorusmaster – understood the practical needs of his singers and the acoustics of Eastern Orthodox churches. They also reveal Bortniansky's effort to underscore the meaning of sacred text in his choral concertos. Beyond the micro-level of accents, ornaments, and phrasing, Bortniansky's rhetorical intent can also be perceived on the macro-level of choral texture, dynamics, and even musical form. The author provides musical examples from several concertos, principally from Concerto No. 32.

**Results.** Examining the corpus of the concertos as a whole, the author submits that the genre of the choral concerto, which Bortniansky adopted and developed, by its very nature serves a rhetorical purpose. The obligatory contrasts of texture, dynamic, and tempo standard to the genre are employed by Bortniansky not merely for the sake of aural amusement. In his concertos, Bortniansky confronts the contradictory nature of the Judeo-Christian god – a god of majesty whose power lies, paradoxically, in compassion. The Psalm verses that he chooses often juxtapose words related to *milost* (mercy) with words related to *velichie* (greatness). Hence, contrast and paradox are both musically and theologically central to his concertos.

The author traces her own process of research and discernment regarding the concertos over several decades. Her recent observations probe a deeper understanding of Bortniansky's artistic intention. This understanding contradicts Bortniansky's critics who have long regarded his music as false due to its Italianate style or spiritually shallow due to the formal constraints of the choral concerto genre. The author's close and broad consideration of his concertos from minute detail to overall genre uncovers Bortniansky's deeper and fuller creative «voice».

In many of its liturgical prayers, the Orthodox faith expresses the notion that the act of singing brings humans closer to God. Bortniansky's music acknowledges this principle and fulfills a theological objective. His choral concertos make the contradictory nature of the Judeo-Christian God – a god of both majesty and mercy – abundantly manifest to singers and listeners alike.

**Keywords:** Choral Concerto, Rhetoric in music, Concerto No. 32 by D. Bortniansky.