

ТЕТЯНА ПЕТРИШИНА

ORCID iD: 0000-0001-8891-2386

аспірантка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

tetyana.petrishina.92@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ КОНЦЕРТАХ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Проаналізовано комплекс питань, пов'язаних із виникненням і проявами феномену сольного вокального виконавства в хорових концертах українських композиторів доби класицизму. Досліджено витoki сольного вокального виконавства, яке виникло на перетині двох стилеутворюючих констант — давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією. Визначено мету дослідження, яка передбачала вивчення проявів сольного вокального виконавства в українських духовних концертах другої половини XVIII століття як цілісної традиції, що ґрунтується на досягненнях європейського музичного мистецтва і відображає основи національної ментальності. Застосовано методи історизму і компаративного аналізу, що надають підстави для: виявлення початкових імпульсів, які спричинили виникнення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму; вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості найвідоміших представників вказаного напрямку. Доведено еволюцію ставлення композиторів до сольних вокальних побудов під впливом процесів індивідуалізації музичного мислення. Зазначено, що виразна мелодика сольних вокальних побудов, поступово набуваючи індивідуальних рис, перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів. Зроблено висновок про збагачення стилістики духовних піснеспівів, про значення музики світського спрямування та фахової підготовки виконавців сольних партій у хорових концертах доби класицизму.

Ключові слова: українська духовна музика, друга половина XVIII століття, доба класицизму, хоровий концерт, сольне вокальне виконавство, сольні партії.

Постановка проблеми... Тема пропонованої статті пов'язана із вивченням питань сольного вокального виконавства у духовних концертах українських композиторів доби класицизму. Хорові шедеври української музики другої половини XVIII століття є класикою національного мистецтва, безцінною духовною спадщиною, на яку орієнтувалися наступні покоління композиторів та хорових диригентів. Найвищі художні досягнення тієї епохи пов'язані з жанром духовного концерту, тож саме він перебуває у центрі уваги

дослідників, надаючи благодатний матеріал для вивчення стильових процесів, зокрема і становлення індивідуальних стилів.

Питання сольного вокального виконавства дотепер не ставало об'єктом спеціальних досліджень і не вивчалось системно. Духовні концерти цікавили дослідників української музики доби класицизму передусім як твори, написані для хорового складу. Між тим, практично кожен твір вказаного періоду, починаючи від хрестоматійного «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського і завершуючи монументальними полотнами Д. Бортнянського, А. Веделя і С. Дегтярьова, містить розвинені сольні-ансамблеві побудови, розраховані не на масове, а на індивідуальне виконання. Причини появи і тенденції розвитку цього феномену поки що не дістали наукового осмислення і цілісного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Українська духовна музика доби класицизму, відома нам за творчістю плеяди видатних українських композиторів другої половини XVIII століття (А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов), дістала ґрунтовного наукового осмислення у працях великої кількості дослідників. Кожен з них займається своїм матеріалом. Так, Л. Корній є дослідницею української музичної культури другої половини XVIII століття у її цілісному прояві (Корній, 1998), М. Юрченко й О. Шуміліна досліджують творчість А. Рачинського та М. Березовського (Юрченко, 1995, 2018; Шуміліна, 2019, 2020), Т. Гусарчук є провідним фахівцем з дослідження творчості А. Веделя (Гусарчук, 2017), А. Кутасевич вивчає величезний творчий спадок С. Дегтярьова (Кутасевич, 2015). Ознайомлення з основними положеннями цих та інших наукових публікацій показали недостатню увагу до вивчення питань сольного вокального виконавства в українській церковно-півчій традиції другої половини XVIII століття, передусім у жанрі духовного концерту. В аналізі творів, написаних для хору *a cappella*, ці питання зазвичай оминаються як другорядні, унаслідок чого не отримують детального і багатобічного висвітлення, якого вони потребують.

Мета даної статті — висвітлити прояви сольного вокального виконавства

в українських духовних концертах другої половини XVIII століття як цілісної традиції, що ґрунтується на досягненнях європейського музичного мистецтва і відображає основи національної ментальності. Головне **завдання** — визначення основних тенденцій розвитку сольного вокального виконавства у творчості українських композиторів доби класицизму.

Виклад основного матеріалу дослідження... Загальноприйняте ставлення до духовних концертів українських композиторів доби класицизму передусім як до творів, написаних для хорового складу, має глибоке коріння і відображає розуміння півної традиції християнських церков східного обряду, із культивуванням масового, колективного хорового співу, який розвивався у напрямку від середньовічної монодії до багатоголосся, що виникло в кінці XVI століття. Саме в його надрах почалося поступове формування сольного-ансамблевих побудов, пов'язаних з естетичними потребами музики барокової доби. Поява ансамблів позначилася на контрастних зіставленнях динаміки і фактури, що посприяло появі жанру партесного концерту і розвитку концертного стилю. Порівняно із хором *tutti*, сольного-ансамблеві побудови багатохорних партесних концертів були нетривалими і мали триголосий кантовий склад з більш виразною мелодикою.

Поява в ансамблевих побудовах музичного матеріалу принципово іншої якості, з мелодикою, здатною втілити певний образно-емоційний стан, та яскраво вираженими ознаками сольного вокального виконавства, стала результатом подальшого розвитку жанру хорового концерту у добу класицизму.

Появі тенденцій сольного вокального виконавства посприяла жанрова-стильова своєрідність української духовної музики другої половини XVIII століття, етапність її розвитку, спадкоємний зв'язок із традиціями монодії та українського партесного концерту кінця XVII – першої половини XVIII століття. Потреба у появі розвинених сольних побудов виникла у зв'язку з оновленням інтонаційної сфери класичних духовних концертів та виникненням в них музичної образності нової якості. Зміни, що сталися в українській духовній музиці другої половини XVIII століття, вплинули на індивідуалізацію

музичного мислення та підвищення статусу автора, що позначилося на особливостях музичної мови і призвело до появи більш рельєфного та інтонаційно яскравого тематизму.

У творчості українських композиторів доби класицизму ці процеси мали спільні та відмінні риси. Згідно із загальною класицистичною тенденцією, якій слідували усі автори, музична мова у частинах концертних циклів, написаних у рухливих темпах, мала більшу типізацію, тоді як частини, написані в помірних та повільних темпах, були позначені більшою індивідуалізацією. Тенденція, пов'язана з індивідуалізацією музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів, найбільш яскраво проявилася у духовних концертах А. Веделя і С. Дегтярьова, у тому числі через посилення ролі сольного вокального виконавства. У хорових концертах представників старшого покоління (А. Рачинський — М. Березовський — Д. Бортнянський) ця тенденція перебувала у стадії формування, а сольні вокальні побудови ще у значній мірі залежали від хорового *tutti* і застосовувались з метою створення фактурно-динамічних контрастів, як це було в партесному концерті доби українського бароко, але з більш виразним тематизмом. У загальному плані тенденція поступової індивідуалізації музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів вказує на динаміку стильових перетворень української духовної музики доби бароко і класицизму.

Індивідуальна жанрово-стильова специфіка сольного-ансамблевого матеріалу формувалася під впливом кількох чинників, кожен з яких мав власну інтонаційну природу, історичне значення та виконавські традиції. Їх складовими були:

1) народнопісенний і духовний спів — українські народні і духовні пісні як національна основа композиторської творчості українських митців другої половини XVIII століття і традиційний пласт української співацької культури;

2) світське оперне та, почасти, інструментальне виконавство, поширене в придворному побуті російського імператорського двору та наближених до нього осіб, де протікала творча діяльність творців українського духовного концерту

доби класицизму.

Сольні вокальні побудови у духовному концерті другої половини XVIII століття виникали у зв'язку із ліричною образністю, яка доволі часто здобувала виразно драматичного характеру. Виразальним засобом індивідуалізованих музичних побудов ставала мелодія, музична тема. У ліричній кантилені, особливо в мінорних тональностях, можна почути інтонації українських ліричних пісень, дум, церковних розспівів (у такий спосіб проявлялося національне коріння авторів), в побудовах, написаних у мажорних тональностях, було втілено інтонації духовних пісень (кантів), інструментальних тем, оперних арій тощо.

Виникнення індивідуалізованого музичного матеріалу та його виразне втілення у сольних (сольно-ансамблевих) вокальних побудовах духовних концертів доби класицизму посприяло формуванню самостійного виконавського напрямку, пов'язаного з відтворенням таких побудов у тогочасному хоровому співі.

Дослідження специфіки сольних вокальних побудов у контексті хорової творчості українських композиторів доби класицизму в їхній історичній площині показало індивідуальність прояву цієї тенденції у творчій спадщині кожного з митців та поступове проникнення і зростання значення принципів сольного співу оперного типу.

Творчість А. Рачинського та М. Березовського презентує етап раннього класицизму, протягом якого в українській духовній музиці відбувався перехід до нових засобів музичної мови. Ці процеси проявилися в галузі сольного вокального виконавства і були пов'язані з появою і розвитком нових форм індивідуального висловлювання, які синтезували ознаки сольно-ансамблевих побудов партесного багатоголосся із мелодикою західноєвропейської музики. Мелодиці сольних вокальних побудов духовних концертів А. Рачинського і М. Березовського був властивий набагато тісніший зв'язок зі словом, що відображав глибоку взаємодію музики і тексту, та диференційований підхід до відбору засобів музичної мови, спрямований на створення певного образно-

емоційного стану, характерного для концертного циклу або його окремої частини. Оновлена мелодика потребувала особливого підходу до інтонування і вимагала виокремлення солістів із загальної маси хористів. Оновлені форми сольного вокального виконавства у духовних концертах ранньокласичного етапу стали однією з ознак нового стилю української духовної музики другої половини XVIII століття.

Творчість Д. Бортнянського, що представляє етап зрілого класицизму, була позначена широкою інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Разом із тим, у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах komponування матеріалу в частинах і розділах духовних концертів проявилися традиційні риси українського церковного співу, а жанр духовного концерту здобув класичної простоти і досконалості. Концертні цикли Д. Бортнянського ґрунтувалися на контрастних зіставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу і саме в ансамблях формувалася новий тип мелодики, пов'язаний із впливами тогочасних вокально-хорових і вокально-інструментальних жанрів західноєвропейської музики (опери, ораторії, духовної і світської кантати), у яких важливе значення надавалося сольному співу і вокальному виконавству. Як багаторічний капелмейстер і директор Придворної співацької капели, Д. Бортнянський досконало знав виконавські можливості хору і писав сольні вокальні партії у розрахунку на хористів зі спеціальною вокальною підготовкою.

Духовні концерти А. Веделя та С. Дегтярьова мають вокальні соло, написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхнього голосу. Вокально розвинені теми у сольних-ансамблевих побудовах духовних концертів А. Веделя, призначені передусім для тенора, не мають зв'язків із західноєвропейським оперним мистецтвом. Їхня природа зростає з переосмислення давніх пластів української духовної музики — монодії, кантової пісенності та партесного багатоголосся, що увібрало в себе кантове триголосся як унікальну складову і відмітну фактурну ознаку. Унаслідок переосмислення давніх пластів української духовної музики тематизм

повільних частин збагатився музичними інтонаціями із рисами декламаційності та розспівності для втілення стану скорботної зосередженості та молитовності. Вишукано-віртуозне вокальне тлумачення партії тенора-соло, пов'язане з експресивністю музичного висловлювання, надає концертам А. Веделя індивідуальних ознак і відображає особисте ставлення до трактування вокальних соло, які митець писав для самого себе.

У хорових концертах С. Дегтярьова надзвичайно розвиненою є партія сопрано-соло. Вона домінує над іншими партіями протягом усіх частин концертних циклів, у яких вона наявна, і містить технічно складний вокальний матеріал, більш властивий оперним аріям, ніж духовним концертам. Введення партії сопрано-соло слід пояснити розширенням жанрових кордонів хорового концерту, унаслідок чого виникає синтез ознак, властивих хоровому та оперному співу. Це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, вдосконалення методів вокальної підготовки співаків і залучення конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні партії. У концертах С. Дегтярьова такою виконавицею була відома оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова.

Поява в українських хорових концертах доби класицизму сольних вокальних партій нового типу потребувала спеціальної вокальної підготовки для їхніх виконавців. Підготовка півчих зазвичай була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу. Таку підготовку надавали півчі школи, найвідомішою з яких була Глухівська школа. Спеціальну вокальну підготовку, яка виходила за межі навчання хоровому співу, надавали у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга, де навчалася і працювала велика кількість півчих українського походження. Також спеціальну вокальну підготовку можна було отримати у театральних школах, однак там навчали не церковних півчих, а майбутніх оперних співаків.

Відкриття класів сольного співу у Придворній співацькій капелі відбулося у середині XVIII століття (збереглися відомості про 1757 рік) і хронологічно співпало з виникненням і розвитком хорового концерту доби класицизму.

Викладачами були італійці — придворні капелмейстери Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Балтазарє Галуппі і Томмазо Траєтта, скрипалі італійської оперної трупи Анджело Вакарі, Гаєтано Фачіотті, Адольфо Тамброні та ін. У тогочасних документах вокальні класи Придворної співацької капели називали класами італійського співу, що вказувало на метод викладання і постановки голосу.

У 80-ті роки XVIII століття у Придворній співацькій капелі розпочалася діяльність Д. Бортнянського, спочатку на посаді капелмейстера, а від 1796 року, коли у закладі були закриті вокальні класи — на посаді директора капели. Очоливши капелу як директор, Д. Бортнянський намагався закріпити практику спеціальної вокальної підготовки півчих, основні принципи якої він взяв від свого вчителя Б. Галуппі, та ввів традицію виховання малолітніх півчих досвідченими дорослими капеланами, які навчали своїх підопічних співу. Таку практику було взято з досвіду Києво-Могилянської академії. За часів директорства Д. Бортнянського, вже у XIX столітті, італійську манеру постановки голосу було перенесено на вокальну підготовку усіх хорових півчих і вона стала еталоном звучання голосів у церковній музиці.

Про методичні настанови італійських педагогів сольного співу, які працювали у Придворній співацькій капелі у другій половині XVIII століття, можна дізнатися з навчальних посібників першого придворного капелмейстера імператорського двору В. Манфредіні (у перекладі С. Дегтярьова), тенориста півчої капели П. Євсєєва, викладача співу півчої капели, учня Д. Бортнянського О. Варламова та капелмейстера півчої капели М. Глінки, виданих у Санкт-Петербурзі протягом перших десятиліть XIX століття.

Навчання капеланів італійській манері співу спричинило потужний вплив італійської вокальної школи на світську і духовну музику імператорського двору Санкт-Петербурга, де працювали видатні українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський, і на діяльність приватних капел, очолюваних відомими українськими музикантами (наприклад, капели графа Н. Шереметьєва, яку очолював С. Дегтярьов), що позначилося на сольному

вокальному компоненті українських духовних концертів доби класицизму.

Розвинені сольні вокальні партії хорових концертів доби класицизму були написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхніх голосів. До числа таких виконавців ми відносимо М. Березовського, А. Веделя і П. Ковальову-Жемчугову. Участь М. Березовського у виконанні сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму припадає на глухівський період творчості і пов'язана із діяльністю капели гетьмана К. Розумовського, очолюваної А. Рачинським. Гетьманська капела мала гарного дискантиста, на що вказує дискантова партія хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського, наповнена великою кількістю інтонаційно розвинених сольних вокальних побудов, тоді як партія альта написана набагато простіше. Враховуючи, що після переїзду в Санкт-Петербург М. Березовський почав співати саме сопранові партії на оперній сцені в Оранієнбаумі, можемо зробити висновок, що дискантові соло у концерті А. Рачинського були написані в розрахунку на голос і вокальну підготовку юного М. Березовського, який вже в Глухові розпочав опанування італійської манери співу для подальших виступів на оперній сцені.

Рисою стилю духовних концертів А. Веделя є розвинені і надзвичайно складні для співу сольні тенорові партії. Розлогі й по-справжньому віртуозні тенорові соло, що концентрувалися в повільних частинах і не були пов'язані з оперною естетикою, митець писав у розрахунку на власний голос — рухливий і виразний ліричний тенор широкого діапазону із розвинутою колоратурною технікою. На підставі трактування тенорових соло у духовних концертах А. Веделя можна спостерігати за процесом кристалізації тематизму нової якості — більш індивідуалізованого, здатного відображати драматизм та психологічну глибину. Спеціальну вокальну підготовку А. Ведель здобув у музичних класах Києво-Могилянської академії. Відомо також, що він брав уроки у Дж. Сарті і не практикувався в оперному співі.

Надзвичайно складні й розвинені сопранові соло у хорових концертах С. Дегтярьова, як вже зазначалося, були написані у розрахунку на виконавські

можливості відомої оперної співачки П. Ковальнової-Жемчугової — виконавиці провідних жіночих партій в оперних виставах родинного театру графів Шереметьєвих. У період 1798–1803 років, після припинення виступів на оперній сцені, співачка брала участь у домашніх концертах хорової капели графа Н. Шереметьєва у Фонтанному домі Санкт-Петербурга, приєднуючись до неї як солістка. Сопранові соло в хорових концертах С. Дегтярьова вказаного часу мають ознаки віртуозного оперного співу — це тривалі розспіви, вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та ін. Для виконання таких партій потрібна спеціальна підготовка.

Аналіз партій величезного масиву хорових концертів із розвиненими мелодичними побудовами, призначеними для сольного вокального виконавства, у контексті їхньої відповідності жанровій природі українського духовного концерту доби класицизму та естетиці світських театральних-сценічних видів музичного мистецтва, першою чергою оперного співу, надзвичайно поширеного у придворному та салонно-аристократичному культурно-мистецькому побуті Російської імперії другої половини XVIII – початку XIX століття, дало підстави для вивчення основних тенденцій розвитку сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму.

Висновки.

1. Сольне вокальне виконавство в українській духовній музиці доби класицизму виникло на перетині двох стилеутворюючих констант — давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією.

2. Порівняно із партесними концертами кінця XVII – першої половини XVIII століть, заснованими на фактурних контрастах могутнього хорового *tutti* з більш камерними ансамблями кантового складу, сольні вокальні побудови хорових концертів другої половини XVIII століття контрастували тутійному звучанню не так за фактурними, як за мелодичними якостями. Цьому посприяла

загальна орієнтація творів на класичний стиль та його головні ознаки — гомофонну фактуру, яскравість мелодичної лінії, ясний тональний розвиток, чіткі каденційні звороти тощо. Виразна мелодика сольних вокальних побудов поступово набувала індивідуальних рис та поволі перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів.

3. Поява сольних вокальних побудов у духовних концертах українських композиторів другої половини XVIII століття мала різновекторне спрямування. Протягом вказаного часу відбувся стрімкий еволюційний перехід від початкових спроб збагатити стилістику духовних піснеспівів мелодикою італійського оперного стилю до надзвичайно розвиненого, насиченого вокальними складнощами концертно-віртуозного співу. Особливості втілення сольних вокальних побудов у духовних творах кожного з українських композиторів доби класицизму дістали індивідуального прояву:

а) у концертах А. Рачинського, написаних на стику бароко і класицизму, та в концертах М. Березовського, які належать до ранньокласичного етапу, сольні вокальні побудови знаходяться переважно у повільних частинах і є мелодично увиразненими, а сама їхня мелодика ґрунтується на типово вокальних інтонаціях і здатна відтворити певний образно-емоційний стан;

б) у концертах Д. Бортнянського, які належать до зрілого етапу, виникає типова для європейського концертуючого стилю XVIII століття партія першого принципала (від італ. *principale* — головний), а сольні вокальні побудови знаходяться і в повільних, і в швидких тутійних частинах; вони написані в такий спосіб, що з ними можуть впоратися добре підготовлені хористи, однак у виконанні солістів звучання стане більш глибоким і виразним;

в) у концертах А. Веделя і С. Дегтярьова, які завершують добу класицизму, трактування сольних вокальних побудов здобуває яскраво вираженого індивідуального прояву, що пов'язане із персоніфікацією сольної партії, втіленням особистих переживань (А. Ведель) або бажанням підкреслити риси вокальної концертності у виконавській манері крупних духовних творів

(С. Дегтярьов).

4. Для відтворення сольних вокальних побудов у хорових концертах українських композиторів доби класицизму була потрібна спеціальна вокальна підготовка. Вона надавалася у вокальних класах Придворної півчої капели, де з учнями-капеланами займалися італійські педагоги, готуючи їх до сольних виступів на оперній сцені, або шляхом приватних занять. Деякі партії було написано спеціально для конкретних виконавців, з урахуванням виконавських можливостей їхніх голосів (ліричний тенор А. Веделя, колоратурне сопрано П. Ковальнової-Жемчугової).

5. Сольні вокальні партії у духовних концертах українських композиторів доби класицизму звучать набагато виразніше і справляють значно сильніше враження, якщо їх виконують не хористи, а оперні солісти.

Перспективи подальших розвідок... Хорові концерти українських композиторів доби класицизму дають багатий матеріал для дослідження проблеми сольного вокального виконавства в аспекті її історичного розвитку та у зв'язках із музичним мистецтвом, освітою та виконавськими традиціями другої половини XVIII століття. Перспективи полягають у пошуках історичних відомостей щодо фахової діяльності тогочасних педагогів і виконавців цієї музики, передусім її сольних партій, аналізу освітніх методик з навчання сольному співу та поширенню таких методик в навчальних закладах, де українські митці здобували фахову музичну освіту.

Список використаної літератури і джерел

1. Березовський, М., 2018. *Віднайдені хорові концерти. Випуск "А". Концерти чотириголосні: навчально-методичний посібник.* Київ: Видавничий дім «Комора».
2. Гусарчук, Т., 2017. *Артемій Ведель: постать митця у контексті епох: монографія.* Ніжин: М. М. Лисенко.
3. Корній, Л., 1998. *Історія української музики.* Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
4. Кутасевич, А. В., 2015. *Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції.* Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Шуміліна, О. А., 2020. Постать Максима Березовського: відоме і невідоме. *Каліфонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 10, сс.66–75.
6. Шуміліна, О., 2019. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка.* Випуск 44: Музикознавчий універсум, 44, сс.5–18.

7. Юрченко, М., 1995. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музыка*, 5, сс.18–21.

Referenses

1. Berezovskyi, M., 2018. *Vidnaideni khorovi kontserty. Vypusk "A". Kontserty chotyryholosni: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Choir concerts found. Issue "A". Four-part concertos: a teaching and methodical guide]. Kyiv: Vydavnychiy dim «Komora».
2. Husarchuk, T., 2017. *Artemii Vedel: postat myttsia u konteksti epokh: monohrafiia* [Artemiy Vedel: the figure of the artist in the context of the epochs: a monograph]. Nizhyn: M. M. Lysenko.
3. Kornii, L., 1998. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. P. 2 : Druha polovyna KhVIII stolittia. Kyiv–Kharkiv–Niu-Iork: Vydavnytstvo M. P. Kots.
4. Kutasevych, A. V., 2015. *Stylistic differentiation of the spiritual and musical heritage of Stepan Degtyarev and Artem Vedel: the question of the authorship of works of controversial attribution*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
5. Shumilina, O. A., 2020. Postat Maksyma Berезovskoho: vidome i nevidome [The figure of Maxim Berezovsky: known and unknown]. *Kalofoniia: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*, 10, pp.66–75.
6. Shumilina, O., 2019. Pro khorovyi kontsert «Ne otverzhy mene vo vremena starosty» Andriia Rachynskoho [About the choral concert "Don't open me up during the age of old age" by Andriy Rachynskiy]. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka*. Vypusk 44: Muzykoznavchyi universum, 44, pp.5–18.
7. Yurchenko, M., 1995. Nevidomyi kontsert Maksyma Berезovskoho [Unknown concert of Maxim Berezovsky]. *Музыка*, 5, pp.18–21.

TETIANA PETRYSHYNA

ORCID iD: 0000-0001-8891-2386

*Postgraduate at the Department of Music History,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*

(Lviv, Ukraine)

tetyana.petrishina.92@gmail.com

TRENDS OF SOLO VOCAL PERFORMANCE

IN THE UKRAINIAN SPIRITUAL CONCERTS OF THE CLASSICISM ERA

A set of issues related to the emergence and manifestations of the phenomenon of solo vocal performance in choral concerts by Ukrainian composers of the classicism era is analyzed in the article. The author investigated the origins of solo vocal performance, which have been arisen at the intersection of two style-forming constants — ancient church monody, which in certain hymnographic genres reached extremely developed melodic manifestations, and music of a secular direction, connected with the contemporary Italian opera art, which at the turn of the 16th and 17th centuries was called the new monody. The purpose of the research was defined, which including the study of the manifestations of solo vocal performance in Ukrainian spiritual concerts of the second half of the 18th century as a whole tradition based on the achievements of European musical art and reflecting foundations of the national mentality. The methods of historicism and comparative analysis are applied, which provide the basis for: identifying the initial impulses that caused the phenomenon of solo vocal performance in Ukrainian spiritual music of the classicism era; study of further ways of development of this practice in creativity of the most famous representatives of indicated direction. The evolution of the composers' attitude to solo vocal constructions under the influence of processes of musical thinking individualization is proved. It is noted that the expressive

melody of solo vocal constructions, gradually acquiring individual features, turned into one of the most important features of composer's manner of Ukrainian spiritual works authors. The author made a conclusion about the enrichment of the style of spiritual chants, about the importance of secular music and the performers' of solo parts professional training in choral concerts of the classicism era.

Keywords: *Ukrainian spiritual music, the second half of the 18th century, the classicism era, choral concert, solo vocal performance, solo parts.*

Стаття надійшла до редакції 24.11. 2022 р.