

basis for composer's interpretation are considered. Based on a comprehensive analysis of "Troyista muzyka" by L. Kolodub, the following features of the folk instrumental tradition were revealed: clarinet acts as a soloist in the ensemble formation of "troyista muzyka"; suite construction of the series of episodes, based on which are close to folk author's and authentic regional samples of Ukrainian dance culture (arkan, kozachok, hopak, kolomyyka, march-vivat); the kaleidoscopic sequence of frames-knees is enriched with improvisational invariants with the content of ostinato rhythm formulas and "moderation"; "Visualization" of changes in dance figures and movements due to stereo effects of differentiation of parts and merging-unison sounds, melody shifts between timbre planes, duplication; imitation of folk instruments (percussion, bagpipes, bassoons, cymbals) is combined with the effects of echoes, changes in positioning, accent re-intonation of the instrumental plan, the built-in melodic line between the voices. The use of major-minor, elevated II and IV degrees, quartersecond chords generated by the linear nature of the ensemble vertical, testify in favor of the composer's deep penetration into the world of instrumental authenticity, which finds new life in the field of academic culture under the denominator of neofolklorism in the works of Levko Kolodub.

Key words: "troyisti" musicians, clarinet, new-folklore, folk and academic music, Levko Kolodub.

Стаття поступила до редакції 23.01.2020, прийнята до друку 23.02.2020.

УДК 78.24

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.242.269>

Роман Антонюк

ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ВОКАЛЬНОГО ЧОЛОВІЧОГО КВАРТЕТУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Антонюк Роман Володимирович – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: rapsodia@mail.lviv.ua
ORCID 0000-0002-5727-3945

Формування жанру вокального чоловічого квартету в європейській культурі: історичний дискурс

В статті піднімається проблема етимології жанру чоловічого вокального квартету, який займає середнє положення між сольними

та хоровими жанрами, витоки становлення якого пов'язані з чоловічим ансамблево-хоровим співом і мають давні традиції.

Вся західноєвропейська церковна музика Середньовіччя та Ренесансу спиралася винятково на чоловічий спів, а численні високотехнічні віртуозні 4-голосні композиції, створені представниками різних європейських шкіл в багатьох жанрах, становлять фундаментальну основу щодо розвитку вокального квартетного чоловічого виконавства, урізноманітненого специфікою дискантів (з XIII ст.) та фальцетів. До XV ст., з огляду на складну поліфонічну та вокальну техніку творів, переважав сольний ансамблевий спів а капелла або з інструментальним супроводом, який залишається в основі сакральної ренесансної ансамблево-хорової культури, збагачуючись світськими ансамблевими жанрами (4-голосі мотети, мадригали, шансон, лід, квадлібет тощо).

У бароко 4-голосний квартетний склад для хлоп'ячо-чоловічих голосів (SATB) є панівним, тісно співдіючі між сольо-ансамблевим та хоровим викладами у площинах церковної професійної традиції канторей, парафіяльних хорів та ансамблів ад'ювантенів та товарисько-концертних угруповань студентів університетів *Collegia musica*. Застосовується змішаний тип чоловічих квартетів (з дискантами і фальцетами), використовуються ансамблеві вставки у великих композиціях за типом *soli-ripieno* та практикується мінімальний склад 4-х виконавців: "один голос на одну партію".

Традиції чоловічого квартету розвивав М. Гайдн, стабілізуючи чоловічий склад ТТВВ у численних поліфункційних композиціях ("квартети для чоловічих хорів"). Л. Ван Бетговен один зі своїх 14 чотириголосних канонів доручає 4 тенорам. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс, які працювали у церковній та світській традиції. Остання збагатилася за рахунок суто чоловічого ансамблево-хорового руху лідертафель з великою генерацією композиторів-піснярів. На зорі XX ст. вокальний чоловічий квартет апробується А. Брукнером, Є. Мандичевським, Г. Холстом в нових умовах естетично-культурних запитів, відповідаючи завдяки семантиці тембральної гами на виклики сучасності, найчастіше - військово-мілітарної та філософської тематики.

Ключові слова: камерний ансамбль, вокальний ансамбль, чоловічий спів, ансамблево-хорове виконавство, чотириголосся, чоловічий вокальний квартет.

Постановка проблеми. Визначення самобутності вокального чоловічого квартету в жанровому контексті ансамблевої музики

становить доволі складну проблему, оскільки вихідними генетичними коренями його є чимало різноманітних аспектів та витоків, які спричинилися до появи та лежать в основі його формування і становлення. Так, у тезаурусі даного жанрового різновиду зникаються такі поняття як багатоголосся з його підвидом – чотириголоссям та відповідно - специфічними типами (народне, церковне і світське), інструментальне начало - квартет, вокальна та вокально-інструментальна ансамблева музика, чоловіче хорове виконавство тощо.

Широка палітра творів, написаних для цього складу та існування на сучасному етапі численних колективів і формацій власне у складі чотирьох чоловічих голосів, при чому у найрізноманітніших музичних сферах (від сакральних високодуховних композицій до розважального барбершопу), що зумовлено реперуарним нахилом, демонструє неослабний інтерес до цього типу виконавства, симптоматично – наявності великої кількості творів різних авторів для чоловічого квартету, при тім – дуже широкої часової перспективи. Практична відсутність науково-теоретичних напрацювань з даної тематики, пропорційна невідповідність яких стосовно навіть сучасного стану реально існуючих чоловічих квартетів, актуалізує ракурс вивчення даного феномену, як в аспекті жанрової природи явища, так і в історичному дискурсі, який дозволить виявити сутнісні ознаки та етапи власне становлення, формування та розвитку жанру вокального чоловічого квартету в європейському музичному мистецтві, його різновидів і особливостей.

Аналіз досліджень та публікацій. В площині не надто численної науково-дослідної літератури з питань камерного вокального ансамблю проблема чоловічого вокального квартету практично відсутня, за винятками невеликих згадок або констатації фактів існування даного явища, або ж у вимірі творчого реноме того чи іншого колективу. Проте, обраний ракурс історичного дискурсу викликав задіяння значного корпусу літератури з історії музики, в тім, хорової, яка демонструє окремі сторінки розвитку чоловічого ансамблевого виконавства в тій чи іншій епосі – Р. Грубер [3], Т. Ліванова, К. Неф [7], Й. Хомінський [15], А. Прюньєр [10], В. Хеллер [19], М. Новакович [8], Н. Бодішевская [2], а також праці, присвячені розвитку окремих жанрів та вокальних поліфонічних стилів: Н. Сімакова [11], В. Євдокімова, Й. Хомінський [13]. Теоретичні засади ансамблевого музикування спираються на роботи

Б. Асаф'єва [1], І. Польскої [9]. Безпосередньо наближеними до теми історії становлення та розвитку чоловічого квартету виявилися фундаментальні дослідження Дж. Ерла [20], С. Нікеля [22], Н. Данышиної [4]. З метою більш детального спостереження над творами в цьому жанрі було використано монографічні праці, присвячені Г.Ф. Генделю [18], Й. С. Баху [25], М. Гайдну [4, 16, 24], Ф. Шуберту [17], Ф. Мендельсону [21], Й. Брамсу [12, 22] та ін.

Мета статті полягає у проведенні історичного дискурсу становлення та розвитку жанру чоловічого вокального квартету в європейській музичній культурі.

Виклад основного матеріалу. Чотириголосий чоловічий спів, відкрystalізованою формою якого можна вважати колектив з чотирьох сольних партій, тобто, квартет, як одна з давніх форм ансамблевого вокального музикування має надзвичайно цікаву і довготривалу історію. У деяких формах свого побутування цей жанр існує у іманентній якості в складі великих хорових чи вокально-симфонічних композицій, вочевидь, беручи свої первинні прояви у сакральному багатоголоссі, де чотириголосий чоловічий спів набирав якостей самостійних утворень як основоположний склад тих чи інших жанрів (наприклад, в українській традиції це псалма чи духовна пісня, у західноєвропейській традиції до таких жанрів можна віднести мотет чи мадригал, який у XIII ст. набрав переважно 3- або 4-голосного складу), включаючи і розгорнені хорові композиції з ансамблевими, часто віртуозного технічного плану вставками. Найбільш поширеним у західноєвропейському континуумі сакральної традиції був наступний чотириголосий склад: 1 голос – tenor - тенор (задає імпульс); 2-й голос - motetus - мотетус (мелодія, більш ритмічно рухлива, ніж тенор), 3-й голос - triplum - тріплум (наймобільніша і ритмічно розрізнена мелодія); 4-й голос - quadruplum - квадруплум – басова основа). Постійна ривалізація між триголоссям та чотириголоссям засвідчувала балансування між лінійно-поліфонічним мисленням (плинність та фігуративність, імпровізаційна природа паралелізмів триголосної поліфонії, яка можлива і у викладі 4-х та більше голосів за рахунок дублювань та модальної свободи розгортання форми – прикладом може слугувати пізній середньовічний мелізматичний 4-голосий органум [13]) та гомофонно-гармонічним, функційно-акордовим мисленням, в якому основою стає, навіть багато прикрашена мелодичними візерунками, та все ж вертикаль на відміну від горизонтально-лінійного

розгортання триголося (оптимальною формою якого можна вважати тип “трострочія” у східній традиції). Вочевидь, що ці процеси масштабувалися стосовно розлогого історичного періоду, обіймаючи собою по кілька епох, розігруючи до сьогодні протистояння між дуалізмом, тріадністю та квадратністю, понятійна семантично-знакова сутність яких, виходячи з глобальних канонів природи, становить комплементарну єдність різноманітностей.

Чотириголосі склади більших чи менших вокальних колективів (симптоматично і інструментальних або вокально-інструментальних) спостерігаємо ще з часів Середньовіччя, не кажучи про сповнену експериментаторства та багатства неординарних спроб і вирішень добу Ренесансу чи більш стабілізуючу співвідносно розуміння метафізичних законів епоху бароко з врешті укоріненням у сталі канонізовані константи класицистичного періоду. Проте, зустрічаючи чимало прикладів ансамблево-хорового чотириголосся у різних епохах, вирішальним для понятійного тезаурусу чотириголосого мислення (чотириосібного співіснування) отримує термінологічне уособлення в понятті квартету як іманентного явища. Його становлення, поява та розвиток нероздільно пов'язані та зумовлені і вокально-ансамблевою практикою.

У своїй роботі «Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен» І. Польська звертає увагу на те, що ансамблева культура займає середнє положення між сольними та колективними жанрами. «Власне «серединність», - пише вона, - яка з часів Арістотеля традиційно вважалася важливою категоріальною ознакою досконалості і гармонії, є визначальною якістю камерно-ансамблевої культури, її етосу та естетиці, як і сама гармонія - основна властивість ансамблю як такого» [9, с. 5]. Отже, в ансамблевому співі, який знаходиться між одиночним сольним та колективним хоровим, вбираючи в себе риси обидвох, буде розглядатися і жанр чоловічого вокального квартету. Разом з тим, віддавна спостерігалось і взапроникнення та взаємодоповнення вокальної та інструментальної музики.

Таким прикладом взаємодії вокального та інструментального начал може слугувати музика ренесансної венеційської школи, зокрема, творчість Андреа і Джованні Габріелі. Відомо, що часто інструменти підміняли вокальні голоси у віртуозних мадригалах та шансон, а деякі збережені партії радше наводять на думку про інструментальну природу (багатство мелізматики, широта діапазону,

віртуозна рухливість пасажів). Саме з періоду “Ars nova” практикується звичай доручати вокальні партії інструментальним, або ж писати їх для інструменту або голосу – принцип взаємозаміни (“sonare et cantare”). Однак, при пануванні вокально-хорового начала та поступовому входженню в церковну музику різних ансамблевих складів особливого значення набувають в церковній вокальній практиці юбіляції. Віртуозне розспівування слова “Алилуйя”, що становили собою вишукані, пишно удекоровані та багаті на орнаментику імпровізаційного характеру частини меси, з яких зародилася традиція віртуозних варіацій не лише вокального, але також інструментального типу. Саме в практиці інструментальних юбіляцій формуються індивідуальні технічно-виразові можливості тогочасного інструментарію. З іншого боку – на лице – сольна вокальна практика, яка якраз і передбачає ансамблеве виконавство.

Так Андреа Габріелі одним з перших створює музику, в якій можна обходитися “без слів”, яку можна виконувати “на інструментах з таким самим успіхом, як і голосом, а Джованні Габріелі створює ансамблі голосів та інструментів, які то ведуть діалог, то об’єднуються в одне ціле і співставляють маси різних звучань, розтворюючись врешті в ансамблях всіх голосів” [10, с. 166]. “З Габріелі починається оркестрове письмо, з Габріелі починається епоха камерно-інструментального ансамблю” - писав К. Неф [7, с. 87]. Особливий інтерес представляють вокальні, інструментальні та змішані ансамблеві твори А.Габріелі (сонати, річеркари, мадригали). А в кінці XV ст. Клаудіо Монтеверді в своїх мадригалах приділяє уваги інструментам рівно стільки, скільки ж і голосам, створюючи для перших віртуозні партії, виконання яких уже було майже не під силу людським голосам. Цікаво, що в цю епоху словом “хор” позначався довільний тип ансамблю – вокальний, інструментальний чи змішаний. Таким чином, стадії зародження прообразів інструментального квартету були тісно пов’язані з вокальним ансамблем, квартетного типу в тому числі. Техніка ж перекладення вокальних ансамблів на інструментальні партії і навпаки – стала однією з суттєвих у формуванні даного жанру. Безперечно, що чоловічі чотириголосні склади могли включати різні за діапазоном голоси (зокрема, враховуючи техніку дисканту etc.), залишаючись при тому і як сольна вставна частина у великих розгорнутих композиціях (месах, кантатах, ораторіях тощо). Фактично, і у жанровій парадигмі сакрально-літургічної і

паралітургічної музики та їх численних різновидах фігурують квартетні вокальні чоловічі твори. Прикладом може слугувати анонімна 4-голосна композиція акапела *Confundantur superbi*, вміщена у “Кодексі Медічі” за 1518 р. на текст Псалому 118 [19].

Акапельний 4-голосий спів став однією з типологічних рис і ансамблево-хорової музики Ренесансу. Безперечно, що в церковній традиції були задіяні винятково чоловічі голоси з додаванням високих дитячих дискантів, але саме тут сформувалися основоположні канони ансамблево-хорового вокального виконавства. І хоча власне ця епоха передбачає відсутність регламентації чи прихильності до певних складів (переважаюча більшість творів написана для складів від 3-х до 12-ти голосів з преваліцією 6-7-голосих складів), вона репрезентує чимало творів для 4-голосного чоловічого складу. У творчості майстрів акапельної церковної музики формується, попри інші склади, і чоловіче чотириголосся квартетного типу з рівноправністю всіх голосів. Зазначимо, що на межі “*Ars Nova*” - одна з перших знаменитих мес Г. де Машо написана для 4-голосого складу тенорів і басів [15]. Хоч, гнучкість та постійна текучість виконавських складів і передбачала ансамблевий варіант виконавства, все ж не акцентувала уваги на чотириголосій поліфонії. Більше зразків 4-голосся знаходимо вже в добу італійського Ренесансу. В. Руффо - один з маестро ді капела Верони, Мілану та його учні-послідовники Дж. Асола, М. Інжен'єри, А. Габріелі виказують активну прихильність до чотириголосих композицій (наприклад, серед численних Антифонів Дж. Асоли - “*Adorna thalamum*”). Серед виданих у Венеції духовних творів фігурує чотириголосий склад у А. Жардано, Г. Вінченці, Р. Адаміно, П. Агостіні¹.

Франко-фламандська школа виявляла особливу увагу до ансамблевого акапельного чоловічого виконавства, а зразки чотириголосних ансамблів знаходимо у творах Я. Обрехта, Й. Окегема, Жоскена Дебре [11]. Так, її послідовник – видатний О. ді

¹ *Falsi bordoni per cantar salmi a quatro voci* (A. Gardano, Venezia, 1575), “*Messa per i morti a quattro voci*” (G. Vincenzi, Venezia, 1585) *Messe a quatro voci pari... sopra li otto toni... Libro primo* (G. Vincenzi & R. Amadino, Venetia 1586) *Messe a quatro voci pari... sopra li otto toni... Libro secundo* (G. Vincenzi & R. Amadino, Venetia 1586) *Messe a quatro voci pari, Libro Primo* (R. Amadino, Venezia, 1590). Звертається до 4-голосся і Паоло Агостіні (1593-1629) у Мотеті “*Adoramus te, Christe*”.

Лассо є автором більше як 90 чотириголосих духовних Мотетів на латинські тексти (при тому 2 і 3-голосих композицій налічується всього по 30, а зі збільшенням голосів (5-, 6-, 7- ...12-голосні композиції) кількість творів зростає у діаметральній прогресії).

Таким чином, 4-голосся стає однією з базових початкових фаз вокально-ансамблевої чи хорової техніки. До них треба додати 8 Мес на 4 голоси. 30 Магніфікатів та інших вечірніх церковних піснеспівів; 15 Респонсоріїв та 32 Офферторії, а також 9 чотири-голосих композиції (Літанії) на латинські тексти. Загалом у Лассо є понад 200 4-голосних творів (натомість 5-голосних – понад 800, з яких лише 200 - п'ятиголосні мотети). Не менш цікаво представлене і світське чотириголосся в творчості цього композитора – це 65 французьких шансон, 55 італійських мадригалів для чоловічого 4-голосового складу. Таким чином, популярна думка про чотириголосся як виняткову прерогативу класицизму є хибною.

Спостерігається велика увага до акапельного 4-голосся і у велетня ренесансної музики П. Палестріні¹. Очевидно, що чоловіче 4-голосся активно практикувалося в середньовічно-ренесансній музиці, однак, було далеко не єдиним та провідним типом ансамблево-хорових складів, зрештою, пануючий тип лінійної поліфонії не акцентував на структурній кількості голосів, яка могла бути довільною, зосереджуючи головну увагу на способах їх лучення у складних поліфонічних структурних моделях.

Питання специфіки виконавського складу в середньовічно-ренесансних богослуженнях вирішується на користь вокального ансамблевого чоловічого виконання, втім – чотириголосно. Приблизно з XIII-го ст. у ансамблево-хорові колективи почали активно вводитися хлоп'ячі голоси-дисканти. “Як вказують західно-європейські дослідники, богослужбові піснеспіви поліфонічного складу виконувалися **ансамблем солістів** (тут і далі – виділення моє – Р. А.) аж до середини XV ст. Стиль письма в цей період значно змінився. Замість ритмічно складних, мудрованих композицій духовної музики XIII-XIV ст., самостійні голоси в яких могли

¹ Лише серед опублікованих опусів з переважаючими 5-8 голоссям, знаходимо 4-голосні мадригали, мотети, меси: “Il primo libro de madrigali a 4 voci (Rome, 1555), Motecta festorum totius anni liber primus, 4vv (Rome, 1563), Motectorum liber secundus, 4vv (Venice, 1584), Motetorum liber quartus (Canticum Cantorum) (1584), Il secondo libro de madrigali a 4 voci (Venice, 1586), Motectorum liber secundus, 4vv (Milan, 1587), Missarum liber quintus, 4-6vv (Venice, 1590) та ін.

виконуватися **лише солістами**, почали з'являтися твори з більш простою і ясною музичною тканиною, які стали посильними для невеликих хорів. Партії високих голосів виконувалися хлопчиками або спеціально навченими фальцетистами, адже згідно з біблійним виразом "Taceat mulier in ecclesia" ("Жінка нехай мовчить у церкві") жінки не могли брати участь у церковних хорах. Тому ренесансні меси в сучасних умовах бажано виконувати чоловічим складом або за участю хлопчиків. Саме таким було звучання, на яке орієнтувався автор" - зазначає Н. Даньшина [4, с. 57]. Дещо відмінним було становище в Англії, де практикувався почасти і жіночий спів [18].

На зорі доби бароко К. Монтеверді у своїх мадригалах також звертається до чотириголосся. Чоловічі склади, пануючі у церковній музиці, в світській могли урізноманітнюватися і жіночими голосами, хоч, переважно, у манускриптах вказані тенори і баси у мадригалах, шансон, лід, квадлібет, каччах, фроттолах та інших вітських вокально-ансамблевих жанрах Ренесансу [11]. Монументалізм барокової епохи та оперування доволі великими хоровими масивами більш чітко виділяв ансамблеві утворення як органічні вставки у об'ємні вокальні акапельні чи вокально-оркестрові композиції. Проте, зазначимо, що у добу бароко панував все ж чоловічий спів¹, про що пишуть численні дослідники, а в одній з останніх робіт Дж. Ерла "Богослужбові війни в умовах раннього лютеранства: хори, конгрегація та три століття конфлікту" [20] детально розглядається проблема чоловічого хорового та ансамблевого виконання того часу. Важливими в контексті даної розвідки є наступні висновки. Школення чоловічих голосів у Німеччині мало свій специфічний напрям, що розвивався поміж так званими "adjuvanten-gesellschaften" (співочі товариства асистентів-ад'ютантів-помічників) та

¹Дослідження процесу введення жіночих голосів у хори чи ансамблі є доволі проблематичним. Відомо, що в XVI ст. церков, які мали хори для дівчат, що співали поперемінно з хорами школярів. Вони, ймовірно, були наступниками монастирських хорів, але традиція фактично законсервувалася в монастирях. Біля 1739 р. Маттезон намагався приставити жінок до хору Гамбурського собору, при чому йому довелося вжити заходів обережності, щоб ніхто їх не бачив. Це було нововведенням, яке не було дозволено в парафіяльних церквах міста. Ще у 1721 р. він активно виступав за те, щоб дозволити жінкам співати, будучи свідомим, що "спочатку це викликало б здивування". У своїй автобіографії "Grundlage einer Ehrenpforte", він описує, що звільнився з посади director chori musici у 1728, після чого сміливо запровадив м-д Кайзер співати до кафедрального хору. Офіційною датою став Декрет папи.

“kantoreien” (професійні співаки, які отримували блискучу музичну освіту, в т.ч. і композиторську). Загалом у тогочасній практиці превалював чоловічий спів, при тім сопранову партію виконували хлопчики-дисканти, альтову – підлітки, які згодом переходили на партії тенорів і басів¹ тобто, вся ансамблево-хорова вокальна музика Й.С. Баха і його сучасників написана для чоловічих складів. Вочевидь, це стосується і ансамблів (хоч солюючі групи тенорів і басів, як і окремі твори для низьких чоловічих голосів практично відсутні). Відчутний брак кастратів, які дуже дорого коштували, компенсувався солістами з церковних, особливо селянських та парафіяльних хорів (з такої капели у церкву св. Стефана потрапив свого часу з братом Міхаелем і Й. Гайдн). Канторейсн - це офіційний хор, який підтримувала церква, він складався в основному з хлопців із школи, пов'язаної з церквою, і кількох професійних співаків (можливо, тенори та басы), які отримували певну винагороду за свою музичну допомогу, ад'ювантени - це ті, хто не пов'язаний безпосередньо з церквою, але, тим не менше, виявляли всі необхідні музичні здібності і вміння, щоб приєднатися до офіційних церковних хорів. І в одних, і в інших виділялися обдаровані особи, які виконували сольні партії. Колективи ад'ювантенів набули дуже великого поширення у сільських районах, де канторейсн практично не існував, а його представники – з добре вишколеними і поставленими голосами, як дорогоцінні прикраси запрошувалися на гостьові виступи. Ад'ювантенхори складалися з вокалістів та інструменталістів, організовувалися в аналогії цехів зі статутами. Вони почали занепадати в добу Просвітництва, хоч деякі з них зберігалися і до кінця XVIII ст. Отже, всю вокальну частину церковної музики виконували хлопці та чоловіки канторейсн, хоч часто церковні хори зміцнювалися ад'ювантенами, тобто аматорами з околиць, які добровільно брали участь у виступах. Існувала і світська гілка співочої традиції. Так “музична колегія під керівництвом Шотта, Баха та Гернера складалася майже виключно зі студентів, які, безперечно, приймали участь у хоровій церковній музиці. Соло для сопрано та альту отримували, як правило, хлопці з Thomanerchor. Що

¹ Ця всезагальна європейська практика згодом занехаялася (залишаючись в ортодоксальних монастирях чи чоловічих навчальних закладах типу духовних семінарій, конвіктів тощо, зрештою, як і в студентсько-університетських середовищах), перекочуювавши чи не всією масою хорової культури у мішаний склад у XIX ст.

стосується творів, написаних самим Бахом, їх виконання було нелегким завданням, оскільки в його аріях, як відомо, загалом висуваються великі вимоги до гнучкості голосу та мистецтва дихання; голос хлопчика рідко тримається досить довго, щоб він здобув ґрунтовну виконавсько-технічну освіту. Справді, його співаки часто скаржилися на складність цієї музики. І все-таки можна зазначити, що певна технічна майстерність на той час була куди більш високою, ніж зараз” - підкреслює Дж. Ерл [20, с. 99]. Впродовж кількох століть італійське мистецтво співу було у розквіті, і ним захоплювались та вивчали по всій Європі. Високий професійний рівень виказували і німецькі шкільні хори, які з повною відповідальністю намагалися з блиском відтворити навіть складні композиції. Аналізуючи епістолярію та документи Й. С. Баха, дослідник змальовує яскраву картину хорового життя, а також всі незгоди і фінансові труднощі, пов'язані з пошуками солістів-ансамблів. Проте, чимало творів писалось і для студентів університету, серед яких були молоді та зрілі чоловіки; для цього типу чоловічого хору тенори та баси розділялися на дві групи, щоб отримати 4-голосну композицію, що часто практикував і Бах. Його “чоловічі хори” також складаються з партій сопрано, альт, тенора і баса, як і будь-яка інша його композиція для хору. Їх можна назвати “змішаними хорами” чоловічих голосів, в яких дві високі партії співали фальцетисти, а звичайні тенори та баси співали нижчі партії. У Ляйпцігу було два товариства *Collegia musica*, одним з яких керував Г. Ф. Телеманн з 1729 р., інше провадив Й.С. Бах. Його члени (насамперед студенти) збиралися двічі на тиждень у гостинниці-кав'ярні Ціммермана, щоб виконувати музику (переважно в садку) за дуже помірну винагороду, а слухачами були містяни та гості, що сходилися на ярмарки, при цьому люди охоче відвідували ці на зразок аристократичних паркових “бесідних концертів”, садові музикування. “З Бахом виступали студенти-музиканти, багато з яких були його учнями, отримуючи від власника кав'ярні компенсацію у вигляді грошей або їжі, занурюючись у атмосферу іншого позацерковного світу. Це були концерти, які давали студенти університету, учні ж церковного *Thomanerchor* за весь час існування “*Collegia musica*” не виступили жодного разу в подібних акціях” – писав Ф. Шпітта [27]. Отже, партії сопрано та альтів світських кантат Баха співали студенти університету-чоловіки, тобто фальцетисти. Зрештою, мистецтво фальцетного співу було

частиною давньої традиції серед студентських колективів європейських університетів, особливо в Німеччині. Він відповідав конкретним способам співу того періоду, фактично замінюючи спів соло кастратів у тих країнах і регіонах, де вони викликали несприйняття. Обидва типи співу, саме в той час, коли Бах жив у Німеччині, конкурували між собою: з одного боку, заможні магнати, які любили спів та наймали італійських кастратів, тоді як громадяни середнього класу протистояли їм у своїх музичних практиках. Тогочасні оперні театри Гамбурга чи Ляйпціга не вижили б без роботи фальцетистів. Те саме стосується Collegium musicum будь-якого університетського міста. “За керівництва Collegium (1707) Мельхіора Гофмана, попередника Телемана, існував “змішаний чоловічий квартет” під назвою “Співочий хор” (gemischtes Männerquartett „Singechor”), що складався з наступних осіб: 1) Бас - Лангмасій, який згодом став таємним радником принца в Айзенаху; 2) Тенор - Хельбіг, пізніше поет і секретар князя в Айзенаху; 3) Контральто - Крона, згодом камерний музикант при дворі у Ваймарі; 4) Сопрано – Шнайдер - маркграф, пізніше заступник директора в Аугсбурзі; всі ці особи числилися студентами Ляйпцігського університету”. Набагато пізніше Г. Ф. Телеман хвалить, як одного з найкращих альтів певного Шнайдера (який, можливо, був учнем Баха, оскільки згодом за його рекомендаціями обійняв посаду органіста в церкві Св. Миколая). Та ж ситуація спостерігалася і за часів керування “Collegium musicum” Бахом. Про фальцетистів пише і В. Хеллер у монументальному дослідженні бароко, описуючи діяльність ад’ювантенхорів з XVI ст. Тут варто підкреслити, що кількість співаків була від 4 до 20 осіб, тобто, вповні міг практикуватися і ансамблевий квартетний спів¹. Найбільш

¹ В перші десятиліття 17 століття стався такий дивовижний вибух музичного інтересу та здібностей, що виходили від євангельських латинських шкіл, середніх шкіл - Gymnasien та університетів, що навіть у селах Середньої Німеччини були музично знаючі теологи (які лише згодом досягнуть посади пастора), які, будучи шкільними майстрами, могли представляти композиції (деякі власні також) з 4 по 8 частин, які співають чоловіки та хлопці під час церковних служб. Однак понад 20 років війни майже повністю знищили цю квітучу музичну традицію. У проголошенні миру після відступу шведської армії влітку 1650 року новий вік музикування замінив старий, серйозний і дуже урочистий тип, який існував у формі поліфонічних мотетів та музики на основі хорових композицій із використанням старих церковних ладів. Піонери прогресивного руху, з органістом на чолі, наголошували на більш жвавому русі,

затребуваним титулом у ад'ювантенах було звання “Adjuvant chori musicis” (керівник-диригент вокальних та інструментальних хорів). Це звання і посада надавалися після успішного складання іспиту з музики та при визнанні бездоганного морального досвіду. Чоловіки співали партії басу і тенору, а своїми фальцетними голосами вони також підсвітлювали альту. Хлопчики (які ще не були ад'ювантенами) з хору учителя співали партію сопрано і лише за крайньої необхідності, партію альту. Музична діяльність ад'ювантенхорів була призначена наданням музики для церковних служб щонеділі або кожної другої неділі, весіль, похоронів та гулянь зі співами (Singumgang – колядування). Час раціоналізму та Просвітництва, який незабаром послідував за пієтизмом, завдав остаточного удару ад'ювантенхорам, які не змогли врахувати досягнень у світській музиці, таких як нові методи створення світських пісень, представлені в Берлінській школі (Berliner Liederschule). Після наполеонівських воєн нова загроза для ад'ювантенхорів прийшла у вигляді інших набагато більших співочих груп, таких як “Singakademien”, “Singgesellschaften” та інших світських хорів, хоч на початку ХХ ст. ці сільські хори ініціювали велике практичне видання “Neue Bachgesellschaft”. Проте, саме в цих нових хорових формаціях і надалі розвивалося квартетне чоловіче виконавство, набираючи навих якостей і ознак, відповідних запитам часу. Отож, ще в добу бароко існує щонайменше три лінії, в яких функціонував чоловічий квартет – церковні міські хори з професійно підготовленими співаками та оплачуваною діяльністю канторейєн, сільські ад'ювантенхори та студентські товариства, в лоні яких особливо плекалося квартетне ансамблеве виконавство. Паралельно збагачували традицію і шкільні хори. Зазначимо, що всі хорові твори

м'якших музичних лініях, більшому використанні мажорних та мінорних тонацій, з перевагою акордової обробки мелодій, континуального супроводу, пропонували більше музики на один або два голоси, тобто, речитативну обробку тексту, використання симфоній (оркестрових вступів) та риторнелів, словом, усе, що відповідало узгодженій музиці. Цього ідеалу дотримувалися не лише 28 придворних капел, а й 137 Kantoreien (офіційні церковні хори) та їх сільські колеги - ад'ювантенхори. Останні групи, будучи єдиними культурними організаціями в селах і містечках, намагалися вловити останні промені блиску, що виходять від сліпучої барокової музики, складеної та виконуваної в інших місцях, практикуючи Turmmusik (духова музика, що звучала з міських та церковних веж у певний час доби), хоровий, а також сольний спів у поєднанні з грою на інструментах та органах [19].

Баха, як і практично всіх його сучасників у різних країнах написані для чоловічих складів з задіянням хлоп'ячих голосів або ж фальцетного співу дорослих чоловіків, а деякі хори і ансамблі склалися виключно з колишніх *sängerknaben*, які продовжували свою діяльність, розпочату сопраністами чи альтистами, уже як чоловічі голоси. Міграційні процеси співаків помежи вищевказаними групами відбувалися постійно, взаємно збагачуючись. Так, Бах охоче задіявав дорослих студентів до церковного хору. Дж. Ерл пише про Бернгарда Дітеріха Людевіга (1707-1740), "який відвідував гімназію в Альтенбурзі, згодом студент Ляйпцігського університету, про видатні дані якого Бах пише у листі від 10 жовтня 1737 р., де в одному реченні довжиною у 81 слово!, Бах хвалить не лише голос, а і музику Людевіга, яка принесла йому "viele Vergnügen" (велике задоволення). Крістоф Готлоб Веккер (1700-1774 pp.)- ймовірний учень Баха, який фігурує в його листах, адже неодноразово виступав з *Thomanerchor* під керівництвом вчителя. Можна лише уявити музичний досвід і вправність цього юнака у ключові роки, коли Бах складав свої цикли віртуозних кантат!" [20]. Пошуки саме в цій царині в аспекті вивчення ансамблевого чоловічого виконавства, і зокрема, квартету наразі не отримали окремого дослідження і становлять незаперечний науковий інтерес. Наукові суперечки щодо хорової творчості Баха та й загалом автентичного виконання давньої музики не вщухають і з огляду на характерну для останніх десятиліть тенденцію історичного виконавства, серед варіантів якого можна виділити інтерпретації Г. Шмідт-Гадена, який з великим ефектом використовує **одноголосні квартали ріпієні** у двохорних мотетах, відроджуючи і популярну ансамблеву практику "**один голос на партію**"¹, що однозначно свідчить на користь чоловічого квартетного виконавства.

¹Таким чином були здійснені унікальні квартетні записи "Маленьких священних концертів" в 1993 році на лейблі "Капріччо" на 3-х дисках, аранжовані композитором в сольному виконанні. Герхард Шмідт-Гаден – вихованець Курта Томаса в бахівському Томманерхорі, вивчаючи аномальні відмінності між власним баченням і розрослими чисельно хорами переконався, що велика кількість співаків не є належним інструментом для музики Баха, і створив власний хор з мінімальною кількістю співаків для достовірного виконання духовної музики Баха. Вищезгадана CD-трилогія говорить сама за себе і змінює уявлення про те, що хлопчики не здатні співати дуже витончену музику сольними ансамблями, демонструючи блискучий і красивий спів.

Отже, і у церковній, і у світській музиці (або й на межі між ними, наприклад у щораз популярніших збірках церковно-народних пісень, що пов'язане з секуляризацією, а також веде окрему лінію від мистецтва труверів, майстерзінгерів тощо) проходять процеси кристалізації та поступового виокремлення чоловічих ансамблів у широкому контекстуальному полі хорової та вокально-інструментальної музики. Ансамблево-хоровий спів був також присутнім у сферах соціальної визначеної чоловічої діяльності, насамперед у мілітарній та трудовій площинах. Однією з найбільш показових легенд щодо ансамблево-хорового співу є середньовічна традиція лицарського музикування довкола круглого столу як основи ідеальної моделі лицарської співдружності короля Артура, тобто, вона стосувалася спочатку військових співів, а згодом впродовж століть століть стала об'єднувати друзів-однодумців “які, мали різні професії і посади, та могли обіймати ідеальне розташування по колу, виявляючи своє захоплення і любов до співу” [17, с. 75]. Такими є витoki ансамблево-хорової традиції Liedertafel, яка з велетенською силою розгорнулася у європейській культурі XIX-го століття, набуваючи значного поширення і в українській культурі, яка, як і західноєвропейська, мала достатньо передумов та факторів щодо імплементації даного жанрового різновиду в музичній культурі як самостійної одиниці.

З огляду на ракурс дослідження, варто підкреслити, що термін “квартет” має два значення – це виконавський склад з 4-х голосів або інструментів та композиції для чотирьох співаків чи інструменталістів, написані для виконання акапельно або при підтримці інструментів (фортепіано); можуть виступати і у супроводі більших голосових сил, таких як хор і оркестр [25]. Термін почав активно фігурувати в добу класицизму, зазнавши розквіту і у вокально-ансамблевій сфері, і у інструментальній. Хоча вокальні квартети мають свою велетенську передісторію, як окремішній жанр, вони найбільш активно проявилися в добу романтизму, отримавши більш чіткі та виразні характеристики. Чоловічі квартети становлять доволі специфічну сферу у даному жанровому різновиді. До цього типу виконавства звергалися численні автори традиції лідертафелю, серед яких композиції таких геніїв як Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс. А проте, їм передували і композитори-класики.

Досі маловідомими є численні вокальні ансамблі фундатора європейського музичного класицизму Йосифа Гайдна, серед багатьох

тріо та мішаних кuartетів зустрічається і чоловічий кuartет на тему невибагливої жартівливої побутової пісні “*Liebes Mädchen hör mir zu*”. Однак, одним з основоположників чоловічого ансамблевого і хорového кuartетного письма вважається молодший брат Й. Гайдна - Йоган Міхаель Гайдн (1737-1806)¹, який одинаково плідно працював і у сфері церковної, а також світської традиції [16]. Однією з причин, чому М. Гайдн набагато менш відомий, ніж його знаменитий брат Йосип, може бути та, що його твори вкрай рідко друкувались за життя, а лише розповсюджувались у рукописних копіях, переважно від монастиря до монастиря. Так, однією з показових композицій для 4-голосого чоловічого складу є “*Hymne an Gott*”. Зрештою, як вчитель К.М. Вебера, саме М. Гайдн підтримував ранньоромантичні пошуки молодого митця у сфері розвитку ансамблево-хорової музики [26]. “Стівен Метінґлі, досліджуючи творчість Ф. Шуберта, звертає увагу на те, що композитор із друзями любив виконувати вокальні кuartети М. Гайдна та К. М. Вебера” - зазначає М. Новакович [8]. Значення М. Гайдна для поширення лідертафель підкреслює і Е.Т.А. Гофман, проте, більша частина його творів досі маловідома громадськості [14]. І хоч у М. Гайдна переважають мішані ансамблево-хорові склади, серед його 65 канонів, 97 ансамблів-пісень, 65 церковних мотетів є численні твори для чоловічого кuartету. Дисертація Т. Коваленко [5], присвячена духовним творам М. Гайдна відкриває широку палітру жанрів композитора, та велика кількість ансамблевої музики залишається наразі поза увагою.

В даному контексті варто згадати і численні канони Л. ван Бетговена (загалом 43), серед яких є чотирнадцять 4-голосних

¹ Автор Високої німецької меси («Тут лежить перед Вашою Величністю»), яка є одним з небагатьох церковних взірців класичного періоду, визначає композитора як піонера духовної музики (великий вплив на Ф. Шуберта). Його церковні твори: меса *Hispanica* (нагороджена дипломом у Стокгольмі 1804 р), Меса *ре мінор*, “*Лауда Сіоні*” та ряд *Graduals*, 42 з яких були надруковані Діабеллі (*Ecclesiasticon*), а також 41 симфонія та ряд інструментальних концертів і ансамблів (струнний кuartет До мажор довго приписувався його братові Й. Гайдну, рівно ж знаменита “Лінцзька” симфонія Моцарта належить перу М. Гайдна) ще чекають свого оприлюднення. Учитель В.-А. Моцарта, подібно до свого учня помер, не завершивши свого Реквієму. М. Гайдн також вважається одним з фундаторів, важливим аніматором та захисником чоловічого хорového руху.

акапельних канони-квартети¹, один з яких - Фа мажор (WoO 196), написаний у 1826 р. на текст кредо-імперативу композитора “Es muß sein!” для квартету тенорів. Як бачимо, в одному зі своїх останніх творів Л. Ван Бетговен підкреслив чоловічий склад – чотири тенори. Цікаво сформульована назва WoO 95: Хор для 4 чоловічих голосів, хору і оркестру Ля мажор - Chor auf die verbündeten Fürsten “Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten” (1814) включає ансамблеві сольні квартети у доволі розлогому вокально-симфонічному полотні. Хоч у композитора переважають вокальні тріо в численних обробках народних пісень, а квартети зустрічаються переважно мішаного складу², зокрема, у циклі ансамблів WoO 99: “Італійські пісні”, серед кантат. Що стосується суто чоловічих ансамблів, то вони зустрічаються у Бетговена в наступних композиціях: WoO 102: Пісня для тенора і двох басів “Abschiedsgesang” (1814). WoO 104; Пісня для двох тенорів і баса до мінор “Gesang der Mönche” на тему “Rasch tritt der Tod den Menschen an” з драми Ф. Шіллера “Вільгельм Тель” (1817). Деякі з них уже носять ознаки нового співочого гомофонно-гармонічного стилю лідертафель.

Поширення лідертафель призвело до значного пожвавлення композиторської діяльності в даному напрямку. Як зазначає

¹ WoO 160/2: До мажор (без тексту) (1795); WoO 162: 4-голосний канон Сі мажор «Ta ta ta, lieber Mälzel» (1812), WoO 165: До мажор «Glück zum neuen Jahr!» (1 версія. 2 версія: WoO 176) (1815), WoO 171: Соль мажор «Glück fehl' dir vor allem!» (1817), WoO 174: 4-голосний канон Сі мажор «Glaube und hoffe» (1819), WoO 175: Ля мажор/До мажор «Sankt Petrus war ein Fels/ Bernardus war ein Sankt» (1820), WoO 179: До мажор «Seiner Kaiserlichen Hoheit...alles Gute, alles Schöne» (1819), WoO 181/1: До мажор «Gedenket heute an Baden» (1820), WoO 181/2: До мажор «Gehabt euch wohl» (1820), WoO 183: Фа мажор «Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf» (1823), WoO 187: Фа мажор «Auf einen, welcher Schwenke geheißен» «Schwenke dich ohne Schwänke» (1824), WoO 189: До мажор «Doktor, sperrt das Tor dem Tod» (1825), WoO 192: Фа мажор «Ars longa, vita brevis» (версія 2. Інші версії: WoO 170 та WoO 193) (1825), WoO 196: 4-голосний (tenor) канон Фа мажор «Es muß sein!» (1826) [подано за електр. ресурсом URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>].

² У циклі ансамблів WoO 99: «Mehrstimmige italienische Gesänge» (1794-1803) є наступні квартети: 3с. Квартет «Fra tutte le pene»; 4а. Квартет Сі мажор «Gia la notte s'avvicina»; 5а. Квартет Сі мажор «Giura il nocchier»; 7а. Квартет Сі мажор «Nei campi e nelle selve» (1 версія); 7б. Квартет SATB Сі мажор «Nei campi e nelle selve» (2 версія); 10с. Квартет Соль мажор «Quella cetra ah pur tu sei»; 12. Квартет До мажор «Silvio, amante disperato», WoO 103: Кантата для 4 голосів (STTB) і фортепіано Сі мажор «Un lieto Brindisi» («Cantata campestre») по «Johannisfeier begehn wir heute» (1814).

М. Новакович, “якщо більшість австрійських та німецьких музичних товариств, академій співу та фестивалів з’явилися ще до 1815 року, але найповніше проявили себе в епоху бідермаєру, то в Галичині їх поява в другій половині XIX ст. є безпосереднім наслідком його впливу. Найпопулярнішою формою музичних товариств були “Liedertafel” (у перекладі з нім. – пісня за столом), які в австро-німецькій культурі беруть початок з кінця XVIII ст. Товариські співочі гуртки, що об’єднували музикантів, поетів та композиторів, у XIX ст. почали поширюватися по всій Німеччині та Австрії. Любителів хорового музикування об’єднувала не лише любов до пісні, але й патріотичні настрої” [8, С. 138]. Найбільшого розквіту лідертафель досягнув у першій половині XIX ст., охоплюючи значне коло композиторів, серед яких імена Ф. Мендельсона, К.-М. Вебера, К. Кройцера, А. Метфесселя, Г. Маршнера, К. Райссігера, Е. Отто, Ф. В. Абта. Отже, чоловічий квартет у сфері щораз більшого поширення вокального ансамблевого та світського хорового музикування починає займати одне з провідних місць, збагачуючи світсько-побутову і концертну сферу, залишається, проте, і у вимірі духовної музики.

Так, у збірнику “Responsorium et Hymnus ad Vesperas Dominicae XXI post Trinitatis” вміщено чоловічий квартет Ф. Мендельсона “Adspice domine”, Op. 121 (Псалом 80) на базову тему з респонсорію. До церковної музики належить і його Антем “Glory be to God” для 4-х чоловічих голосів. Серед чоловічих квартетів цього композитора чимало мистецьких пісень на слова різних авторів: “Abendständchen” на слова Й. фон Айхендорфа, Op. 75, No. 2; “Auf Freunde lasst das Jahr uns singen” MWV G 32 – світський твір для чоловічого квартету на традиційну для лідертафелью товариську тематику. У творчому доробку Ф. Мендельсона чимало творів для чоловічих хорів, які можуть бути потрактовані і у якості квартетів, наприклад, “Beati mortui” Zwei Geistliche Chöre für vier Männerstimmen” на біблійний текст з Апокаліпсису (14:13) Op. 115, No. 1¹. До такого типу творів можна віднести і “Begrüßung” (Humboldt-Kantate) MWV D 2

¹ Два чоловічі акапельні хори, op. 115, були замовлені в 1837 р. Йоганом Крістіаном Августом Кларусом (1774-1854), лікарем у Лейпцигу, який став 1836 р. ректором Лейпцигського університету. Він замовив твори для щорічної церемонії вшанування пам’яті професора медицини доктора Крістіана Мартіна Коха (1752-1803). Прем’єра відбулася 12 лютого 1837 р. За участю 12 членів хору св. Томи.

Ф. Мендельсона на сл. Л. Рельштаба. Цікаво, що базовий чоловічий хоровий масив ТТВВ у супроводі оркестру має окремі номери і з квартетом солістів ТТВВ. Твір написано для конференції натуралістів та медиків 1828 р. у Берліні на замовлення О. фон Гумбольдта. Для 4-х чоловічих голосів написаний і популярний “Comitat: Nun zu guter Letzt” Op. 76 No. 4 на сл. А. Фаллерслебена, в якому звучать мотиви братства, лицарської вірності, філософського ставлення до минулості життя з відгомонами військової тематики. Нерідко зустрічаються чоловічі квартети і у ансамблевих циклах Ф. Мендельсона, наприклад, “Der frohe Wandersmann” Op. 75, No. 1 з циклу “Чотири пісні на сл. Й. фон Айхендорфа, а “Чотири Пісні op.120” написані власне для чоловічих квартетів включають: “Jaglied” на сл. В. Скотта, “Morgengruss der thüringischen Sängerbundes”; “Im Süden”; “Zigeunerlied” на сл. Й.В. Гете [22].

Одним з яскравих представників пісенної площини австро-німецького ареалу був Франц Вільгельм Абт (1819 –1886), значення якого особливо підкреслює С. Людкевич [6]. Ф. Абт – автор понад 3000 композицій, з яких 600 – написані для чоловічих ансамблів і хорів. Цікаво, що така розлога пісенна творчість Ф. Абта практично вичерпно репрезентує широке коло образно-ідейної тематики, властивої для лідертафель. Найбільш поетичною та оригінальною є його вечорова ансамблево-хорова пейзажистика (“Вечір у лісі”, “Вечірня пісня”, “Вечірні дзвони”, “Вечір” op. 44, №1 тощо). Саме ця елегантність вечірнього смутку дозволила С. Людкевичу співвіднести творчість Ф. Абта зі старогалицькою елегією [6, с. 339].

Як згадувалося вище, Ф. Шуберт та К.-М. Вебер неодноразово залюбки співали імпровізованими квартетами особливо твори М. Гайдна (очевидно, квартетні співи практикувалися і в конвікті, і на товариських зустрічах, і на музичних вечорах, наприклад, шубертіадах) . Вплив М. Гайдна на Ф. Шуберта однозначний насамперед у сфері церковної музики, серед якої є чоловічі квартети: “Hymne an den heiligen Geist” D 948 (без опусу); “Salve Regina” (Op. 149), Псалмь 23 D. 706 “Gott ist mein Hirt” з адаптованим текстом Мойсея Мендельсона. Характерна традиційна манера лідертафельних застільних пісень була втілена Ф. Шубертом засобами чоловічого квартету у “Trinklied aus dem XIV Jahrhundert”, “Wein und Liebe” на текст Ф. Хауга. Зазначимо, що крім акапельних квартетів, Шуберт часто користувався аккомпанементом (гітара, фортепіано, струнний ансамбль тощо). Звертався Ф. Шуберт у своїй

вокальній ансамблевій музиці до найрізноманітніших тем. Це і “Das Dörfchen” для 4-х чоловічих голосів у супроводі фортепіано або гітари Op. 11, No. 1 на сл. Г. Бюргера, опублікований ще за життя композитора у 1822 р.; “Der Entfernten” (D.331) на слова Й.Г. Саліс-Сеевіца, знамениті “Gesang der Geister über den Wassern”, “Nächtliches Ständchen” та “Sehnsucht” (“Тільки той, хто знає тугу”) до текстів Й. В. Гете (D 656). В певному сенсі експериментальна “Пісня духів над водами” в плані гармонічної мови уможливила композиторові продовжити пошуки у сфері не лише тембральної драматургії, але й феноменального тонально-гармонічного звукопису. Сучасники критично відгукувалися про новачі композитора [17], які стосувалися сміливих модуляційних планів та тонально-гармонічних “блукань”, які, проте, абсолютно співвідносилися з образним змістом тексту (важко уявити лідертафельний рівномірний тип гомофонно-гармонічного функційного 4-голосся для відтворення співу 4-х бесплотних духів над водами!). Таким чином, Шуберт виходить у своїх ансамблях далеко за межі невибагливого бюргерського популярного музикування чи залишається у графічній вишуканій чистоті сакральної традиції. Композитор за допомогою власне чоловічих квартетів досягає надзвичайної тембральної колористики, картинно живописуючи не лише візуальні образи чи перебіги емоційно-душевних станів, а й розкриває філософсько-символічні глибини.

“Vier Gesänge für vier Männerstimmen” Op. 17 були опубліковані в посмертному зібранні творів “Schubert's Werke” у 1891 році. В цикл увійшли “Jünglingswonne” на сл. Маттезона; “Liebe” на сл. Ф. Шіллера; “Zum Rundetanz” на сл. Й.Г. Саліс-Сеевіца та “Die Nacht” на сл. Ф.А.Круммахера. Остання пісня здобула особливу популярність завдяки високим художнім вартостям і належить до кращих зразків “нічного звукопису”. Також оригінальними чоловічими квартетами Ф. Шуберта є “Widerspruch” D.865 на сл. Й. Г. Зайдля та “Der Gondelfahrer” на сл. Й. Мейєргофера. Та найбільш трагічним з його шедеврів-чоловічих квартетів є “Grab und Mond” на сл. Й. Зайдля (“Schubert's Werke” 1891 р.). У рецензії на виступ австрійського чоловічого квартету Schnittpunkt vocal зазначалося: “Чудовий чоловічий квартет заспівав медитацію Шуберта-Зайдля “Могила і місяць” про смерть та потойбічне життя. Це саме те виконання, такою групою, на яку, ймовірно, очікував Шуберт, щоб ця музика була заспівана чистим квартетом замість

звичних хорових виступів. Велетенський успіх квартету, змусив мене побажати, щоб вони записали більше шубертівського чоловічого квартетного музичного мистецтва” [29]. Шуберт написав цей твір у вересні 1826 р., коли страшна смерть уже витріщала на нього свої очі...

На відміну від більшості сентиментальних віршів Й. Зайдля, “Grab und Mond” - жорстокий і короткий. У ньому поет просить місяць, промені якого падають у могилу, висвітлити тасмниці смерті. У відповідь на питання поета могила наказує йому “прийти і подивитися” на власні очі. У цій фразі Зайдль уособлює флюїди бідермейєру (“звернімося до долину - він затремтить на краю вічності”). “Grab und Mond” Шуберта (D. 893) є одним з найстрашніших творів, і одним з його найбільш гармонічно складних: гомофонний виклад починається з порожнечі a-moll, рухаючись повільно, але невблаганно через дивовижну серію акордів та модуляцій від As-dur до es-moll I... A-dur, щоб повернутися за наказом могили не в мінор, а в мажор. І фортіссімо заключної фрази “Приходь і подивись!” тим страшніше, що звучить в A-dur, тобто, пісня закінчується серйозним торжеством невблаганної Смерті і Могили” - писав американський критик Джеймс Леонард [23].

Оригінальним ансамблевим поєднанням відрізняється і один з останніх творів композитора, датований липнем 1927 р. - “Ständchen” на сл. Ф. Грільпацера D 920 для альтя соло, чоловічого квартету та фортепіано. Таким чином, спостерігаємо, що для Ф. Шуберта, вихованого в лоні церковної традиції та зануреного у повноту світського музикування - чоловічий квартет стає не лише виразником загальноприйнятих урочисто-піднесених, дружніх, пейзажних, отінених лісовою романтикою чи любовних пісень. Саме цей ансамблевий склад обирається автором для втілення складних, найбільш трагічних та водночас філософських сторінок його творчості.

Збірник під характерною назвою “Vierstimmige Gesänge für Männerstimmen” — “Чотириголосі співи для чоловічих голосів” К. Кройцера (Conradin Kreutzer (1780-1849) було видано в рік “весни народів” - 1848 р.. К. Кройцер був німецьким композитором і диригентом, писав у стилі Вебера, проте, уславився завдяки своєму надзвичайному мелодизму та глибині почуттів, передусім у численних операх і зінгшпілях. Такі ж якості виявляються в його

піснях для чоловічих голосів, які свого часу набули надзвичайної популярності в Німеччині (“Das ist der Tag des Herrn”).

Квартетне чоловіче виконавство, маючи глибокі історичні традиції, ширилося Європою, охоплюючи широкі верстви суспільства, органічно входячи в зону популярного музикування. Так, до жанру чоловічого вокального квартету звертався у Франції Ш. Гуно, апробуючи цей жанр у 4-голосих хорах та церковній музиці: Ave verum V для квартету голосів з соло тенора, Ave Regina CG 121, Deus meminerit CG 122 та ін., попри численні чоловічі хори. Поодинокі випадки квартетного ансамблевого чоловічого співу зустрічаємо в творчості Ф. Ліста (в чоловічих хорах, кантатах і ораторіях). У Г. Берліоза у “Восьми сценах з “Фауста” знаменита гетівська “Пісня про щура” доручена чоловічому квартету ТТВВ з соло баса. У 1840 р. до жанру вокального чоловічого квартету звертається і Р. Шуман (автор 120 вокальних ансамблів) у творі “Весняні дзвони” на сл. Р.Рейніка. А у 1849 р. поряд з циклом революційних чоловічих хорів та низки мисливських пісень, Р. Шуман пише “Три чоловічих революційних квартети”, суголосні з громадсько-політичною обстановкою “весни народів”.

Відродженням дещо призабутих впродовж романтизму камерно-інструментальних жанрів історія європейської музики завдячує насамперед Й. Брамсу. Проте, не менша заслуга цього митця і у розбудові камерно-вокальних ансамблів акапельного та вокально-інструментального типу, в тім і чоловічого квартету. Найбільш показовим твором в цьому плані вважається “Альто-рапсодія” Op. 53 для чоловічого квартету і соло альтя, яка написана у 1869 р. на релігійно-філософський текст Й.В.Гете з циклу “Гарцрайз взимку”. Не менш цікавими є “П’ять пісень для 4-х чоловічих голосів” (Fünf Lieder für Männer vierstimmigen) Op. 41 на слова К. Лемке. Зауважимо, що Брамс віддає перевагу мішаним і жіночим вокальним ансамблям, наприклад, Квартети op. 31, op. 64, op. 92, op. 112 (1891). Зрештою, до своїх численних вокальних композицій він чи не перший застосовує термін “квартет”. Так, чоловічий вокальний квартет представлений у творчості Брамса наступними опусами: це “Любовні пісні-вальси” op. 52 в які увійшли 5 пісень для чоловічого вокального квартету і фортепіано в чотири руки (1870) “Am Sonntag Morgen”, “An ein Veilchen”, “Sehnsucht”, “Wiegenlied” – саме це і є та найзнаменитіша “Колискова Брамса” та “Abenddämmerung”. Цикл op.65 “Нові пісні кохання” для вокального квартету і фортепіано в

чотири руки, вміщає 15 пісень (1875) і може виконуватися чоловічим або жіночим квітетом. Подібна ситуація і з ор. 103 “Циганські пісні” (1887), який налічує 11 пісень. “Postillons Morgenlied” на сл. В. Мюллера для чоловічого хору чи ансамблю було знайдено в 2010 році в архіві м. Целле В цьому ж архіві було виявлено “Золоті мости” на тексти А. Гейбеля (1853). На відміну від Бетховена, Брамс у своїх канонах тяжіє до жіночих та мішаних складів (лише один з них - WoO 30 “Zu Rauch muss warden” призначається для чоловічого квітету). Цікаво, що у його “Пяти піснях, для мужеських голосів (1861–1862) ор.41, активізується антимілітарна тематика, адже цикл включає такі твори: “Ich schwing mein Horn ins Jammerthal”; “Freiwillige Her!”, “Geleit”, “Marschieren”, “Gebt Acht!”. Додамо, що український композитор, відданий друг Й.Брамса, якому світ завдячує повне зібрання його творів, Е.Мандичевський був автором багатьох камерних вокальних ансамблів зі супроводом та акапела. Нещодавно дослідником його творчості Д. фон Фрізенеггером було віднайдено Manner quartet “Alpenjaeger” у супроводі фортепіано на текст Ф. Шіллера.

Продовжує традицію чоловічого квітетного ансамблю на межі XIX-XX ст. А. Брукнер, зокрема, у своїх релігійних композиціях. Принагідно зазначимо, що його учнем був Ф. Колесса, перу якого належать численні опуси композицій подібного типу, серед яких особливо виділяються “Воєнні квітети” 1915 р.. Своєрідними мікстовими утвореннями є твори для різного складу чоловічих квітетів і а capella, і з супроводом у творчості митців початку XX ст. І саме розмаїття та оригінальність вирішення інструментальної партії привносить новий струмінь у розвиток даного жанру. Так, англійський композитор Г. Холст написав Ляментацию для чоловічого квітету “A Dirge for Two Veterans” на слова У. Уйтмена (1914), до якої долучається за бажанням супровід для 3-х труб, тромбону, туби, малого барабана та бас-барабана. Натомість, З. Кодай запропонує сакральньо-медитативну пейзажистіку для чоловічого квітету (“Вечірня пісня”), а Ф. Пуленк відроджуватиме давні традиції церковної (“Чотири маленькі молитви до св. Франциска Ассизького” (1948), Літанії до Антуана Падуанського) та світської музики (Застольні пісні на тексти 17 ст. (1922); Б. Бріттен — чоловічі квітети з дискантами, наслідуючи моделі У. Берда та Г. Перселла. З іншого боку, чоловічий квітет знайде надзвичайно активне затребування в сфері популярної,

псевдофольклорної, естрадної, джазової музики, відроджуючись при тім у площині автентичного виконавства, охоплюючи незвичайно широку часову амплітуду. Провести ж чітку демаркаційну лінію між 4-голосими чоловічими хорами та квартетами солістів майже неможливо, оскільки даний склад може з успіхом повернути-привласнити собі в якості ансамблевого виконання левину частку надбань хорової музики. Цікаво, що Б. Асаф'єв, попри чітко висловлені орієнтири щодо церковної та паралітургічної традиції, як основоположних у становленні жанру, також підкреслює вплив сольної романсової культури і квартетних чоловічих ансамблевих, хоч і нечисленних, номерів у операх [1]. Ці лінії щодо чоловічого квартетного виконавства ще належить дослідити.

Висновки. Чоловічий вокальний квартет найчастіше виникав у сферах відповідної діяльності, притаманної суто чоловікам (церковний спів, військова сфера, студентсько-товариські угруповання, музично-драматичне мистецтво), яка породжувала і відповідний тип і стиль виконавства. Етимологія жанру пов'язана з його середнім положенням між сольними та хоровими жанрами. Вся західноєвропейська церковна музика Середньовіччя та Ренесансу спиралася винятково на чоловічий спів, а численні високотехнічні віртуозні 4-голосні композиції, створені представниками різних європейських шкіл в багатьох жанрах, становлять фундаментальну основу щодо розвитку вокального квартетного чоловічого виконавства. Доба бороко демонструє розвиток чоловічого співу у 4-голосному квартетному викладі, який стає панівним та виступає у тісній співдії між сольо-ансамблевими та хоровими складами, оперуючи надбаннями попередніх епох, розгортаючись щонайменше у 3-х площинах – церковної професійної традиції канторей, парафіяльних хорів та ансамблів ад'ювантенів та товарисько-концертних угруповань студентів університетів Collegia musica, застосовуючи змішаний тип чоловічих квартетів (з дискантами і фальцетами), використовуючи ансамблеві вставки у великих композиціях за типом солі-ріпієно та практикуючи мінімальний склад 4-х виконавців за принципом “один голос на одну партію”. Традиції 4-голосого чоловічого співу в добу класицизму продовжив розвивати М. Гайдн, стабілізуючи чоловічий склад ТТВВ у численних поліфункційних композиціях (в тім і партесних концертах), які в ХІХ ст. отримують характерну назву “квартетів для чоловічих хорів” з можливістю виконання чоловічим квартетом

солістів або хором. Л. ван Бетговен один зі своїх 14 чотириголосих канонів доручає 4 тенорам. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс, які працювали у церковній та світській традиції. Остання збагатилася за рахунок суто чоловічого ансамблево-хорового руху лідертафель з великою генерацією композиторів-піснярів. На зорі ХХ ст. вокальний чоловічий квартет апробується А. Брукнером, Є. Мандичевським, Г. Холстом та ін. вже в нових умовах естетично-культурних запитів, відповідаючи, завдяки семантиці тембральної гами, на виклики сучасності, зокрема, військово-мілітарної та філософсько-медитативної тематики.

Література

1. Асафьев Б. Камерный вокальный ансамбль. *О хоровом искусстве: сб. статей / сост. А. Павлова-Арбенина*. Ленинград : Музыка, 1980, 216 с.
2. Бодишевская Н. История зарубежного хорового искусства. Могилев: УО «МГУ им. А.А. Кулешова», 2012. 104 с.
3. Грубер Р. Всеобщая история музыки ч.1 Москва: Музыка, 1960. 415 с.
4. Данышина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики. Дис... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 202 с.
5. Коваленко Т. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции XVIII века: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 223 с.
6. Людкевич С. Старогалицька пісенність ХІХ століття. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т.2. Львів “Дивосвіт”, 2000. С.399.
7. Неф К. История западноевропейской музыки. Москва: Музгиз. 1965. С. 87.
8. Новакович М. Галицька музика Габсбургської доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: дис... док. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2020. 494 с.
9. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика. Харків, 2001. 396 с.
10. Прюньер А. Новая история музыки: Средние века – Возрождение. Пер. и коммент. С.А.Лопашова; пред. Р. Роллана. Москва: Музгиз, 1937. 244 с.
11. Симакова Музыкальные жанры эпохи Врозраждения: Учебное пособие. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
12. Ткаченко С. Немецкий мотет в творчестве Й. Брамса. *Обсерватория культуры*, Москва, 2015, №3. С. 58-64.
13. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. кн.1. Київ: Музична Україна, 1975. 576 с.

14. Blazin D. Michael Haydn and the Haydn Tradition: A Study of Attribution, Chronology and Source Transmission: PhD diss. New York University, 2004. P. 235–354.
15. Chominski J. Historia muzyki w 2 cz., cz.1 PWM. Krakow, 1985. 930 s.
16. Dies A. Biographical Accounts of Joseph Haydn, Vienna. Haydn: Two Contemporary Portraits, Milwaukee: University of Wisconsin Press, 2010. 300 p.
17. Gramit D. Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis' in Music and Letters, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press, 1993. 361 p.
18. Harris E. Handel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas. Harvard University Press. 430 p.
19. Heller W. Music in the Baroque. Western Music in context. NY-London, 2012. 327 p.
20. Herl J. Worship Wars in Early Lutheranism: Choirs, Congregation and Three Centuries of Conflict. Oxford: University Press, 2004. 450 p.
21. Erhardt L. Brachms. PWM, 1969. 402 s.
22. Kohler K. Mendelsson Bartoldi. Przel. J.Bronowicz. PWM, 1980. 175 s.
23. Leonard J. Grab und Mond ("Silberblauer Mondenschein"), quartet for unaccompanied male voices, D. 893. Електронний ресурс URL: <https://www.allmusic.com>
24. Nickel S. Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland. Köln. 392 s.
25. The Oxford Dictionary of Music. Oxford, New York, 1985. 900 s.
26. Sherman C., Donley Th. Johann Michael Haydn (1737–1806), a chronological thematic catalogue of his works. New York: Pendragon Press, 1993. 400 p.
27. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig, Breikoff und Hartel Vol. 1, 854 s.
28. Електронний ресурс URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>
29. Електронний ресурс URL: <http://zthoughtcriminal.blogspot.com/2013/09>

References

1. Asafiev, B. (1980) Kamernyi vokalniy ansambl. *O khorovom iskusstve: sb. statei / sost. A. Pavlova-Arbenyna*. Leningrad: Muzyka. 216 s.
2. Bодyshevskаia N. (2012) Istoryia zarubezhnoho khorovoho iskusstva. Mohylev: UO «MHU im. A.A. Kulshova». 104 s.
3. Hruber, R. (1960) Vseobshchaia istoryia muzyky. Ch.1. Moskva: Muzyka. 415 s.
4. Danshyna, N. (2013) Spetsyfika vykonannia renesansnoji vokalnoji muzyky v umovakh vitchyznianoji khorovoji praktyky. Dys. kand. myst. Spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv, NMAU im. P. Chaikovskoho. 202 s.
5. Kovalenko, T. (2012) Dukhovnye sochinenyija M. Haidna v kontekste avstryjskoi muzykalnoi tradytsyi XVIII veka. Dyss. ... kand. iskusstvovedeniija: 17.00.02. Moskva. 223 s.
6. Liudkevych, S. (2000) Starohalytska pisennist XX stolittia. *Liudkevych S. Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy*. T.2. Lviv "Dyvosvit". S. 399.

7. Nef, K. (1965) *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyky*. Moskva: Muzghiz. S. 87.
8. Novakovych, M. (2020) *Halytska muzyka Habsburhskoi doby (1772–1918) v konteksti yavyshcha natsionalnoi identychnosti: dys. ... dok. mystetstvovnavstva. Spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo*. Odesa. 494 s.
9. Polskaia, I. (2001) *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetyka*. Xarkiv. 396 s.
10. Priuner, A. (1937) *Novaja istoriya muzyky: Srednie veka – Vozrozhdenie*. Per. i komment. S.A.Lopashova; pred. R. Rollana. Moskva: Muzghiz. 244 s.
11. Simakova, N. (1985) *Muzykalnye zhanry epokhy Vozrozhdeniya*. Moskva: Muzyka. 360 s.
12. Tkachenko, S. (2015) *Nemetskyi motet v tvorchestve J. Bramsa. *Observatoriya kultury*, Moskva. №3. S.58*
13. Khomynskiy, Y. (1975) *Istoriia harmonii ta kontrapunktu*. kn.1. Kyiv: Muzychna Ukraina. 576 s
14. Blazin, D. (2004) *Michael Haydn and the Haydn Tradition: A Study of Attribution, Chronology and Source Transmission*. PhD diss., New York University. P. 235–354.
15. Chominski, J. (1985) *Historia muzyki w 2 cz., cz.1 PWM*, Krakow. 930 s.
16. Dies, A. (2010) *Biographical Accounts of Joseph Haydn, Vienna. Haydn: Two Contemporary Portraits*, Milwaukee: University of Wisconsin Press. 300 p.
17. Gramit, D. (1993) *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis' in Music and Letters*, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press. 361 p.
18. Harris, E. (2004) *Handel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas*. Harvard University Press. 430 p.
19. Heller, W. (2012) *Music in the Baroque. Western Music in context*. NY-London. 327 p.
20. Herl, J. (2004) *Worship Wars in Early Lutheranism: Choirs, Congregation and Three Centuries of Conflict*. Oxford: University Press. 450 p.
21. Erhardt, L. (1969) *Brachms. PWM*. 402 s.
22. Kohler, K. (1980) *Mendelsson Bartoldi. Przel. J.Bronowicz. PWM*. 175 s.
23. Leonard, J. *Grab und Mond ("Silberblauer Mondenschein")*, quartet for unaccompanied male voices, D. 893. Електронний ресурс URL: <https://www.allmusic.com>
24. Nickel, S. (2013) *Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland*. Köln. 392 s.
25. *The Oxford Dictionary of Music* (1985) Oxford, New York. 900 s.
26. Sherman, C., Donley, Th. (1993) *Johann Michael Haydn (1737–1806), a chronological thematic catalogue of his works*. New York: Pendragon Press. 400 p.
27. Spitta, Ph. (1921) *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, Breikoff und Hartel. Vol. 1. 854 s.
28. Електронний ресурс URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>
29. Електронний ресурс URL: <http://zthoughtcriminal.blogspot.com/2013/09>

Roman Antonuyk – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: rapsodia@mail.lviv.ua
ORCID 0000-0002-5727-3945

Formation of the male vocal quartet genre in European musical culture: historical discourse

All Western European church music of the Middle Ages and the Renaissance was based exclusively on male singing, and numerous high-tech virtuoso 4-part compositions created by representatives of various European schools in many genres form the fundamental basis for the development of male vocal quartet performance diversification with the specifics of discant-sopranisten (from the XIII century) and falsetto. Until the XV century, given the complex polyphonic and vocal technique of the works, solo ensemble singing a capella or with instrumental accompaniment prevailed, which remains the basis of the sacred Renaissance ensemble-choral culture, enriched by secular ensemble genres (4-voice motets, madrigals, lied, quadrilbet etc.).

In the Baroque, the 4-part quartet for boys' and men's voices (SATB) is dominant, working closely between solo ensemble and choral performances in the church's professional tradition of offices, parish choirs and ensembles of adjuances and fellowship groups of university students Music college. A mixed type of male quartets (with sopranisten and falsetto) is used, ensemble inserts are used in large compositions of the soli-ripieno type, and a minimum composition of 4 performers is practiced: "one voice per part".

The traditions of the male quartet were developed by M. Haydn, stabilizing the male composition of the TTBB in numerous multifunctional compositions ("quartets for male choirs"). L. Van Beethoven entrusts one of his 14 four-part canons to 4 tenors. F. Mendelssohn, F. Schubert, J. Brahms, who worked in the church and secular tradition, made a significant contribution to the development of the genre. The latter was enriched by a purely male ensemble-choir movement leadertafel with a large generation of songwriters. At the dawn of the XX century. The vocal male quartet is tested by A. Bruckner, E. Mandychevsky, G. Holst in new conditions of aesthetic and cultural inquiries, responding to the challenges of modernity, most often military and philosophical themes, thanks to the semantics of the timbre.

Key words: chamber ensemble, vocal ensemble, male singing, ensemble-choral performance, four voices, male vocal quartet.

Стаття постуила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.