

УДК 78.2У;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-2

Антонюк Роман Володимирович
Заслужений артист України,
соліст-концертмейстер кафедри концертмейстерства,
соліст чоловічого квартету "Tenors Bel'Canto",
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-5727-3945>

АНСАМБЛЕВІ SOLI (ЧОЛОВІЧИ КВАРТЕТИ) У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

У статті розглядається один з етапів формування сольного чоловічого квартетного письма у надрах хорової сакральної та паралітургічної музики доби українського бароко і класицизму. Представляючи переважний склад у співвідношеннях хорового тутті та дво- і триголосних кантового типу сольних ансамблів, як в жанрах партесного, так і хорового концертів та інших церковних композиціях, спостерігається введення та щораз активніша експлуатація сольних чоловічих квартетів. На основі аналізу творів М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін. було виявлено чимало зразків, які демонструють різноманітні типи вокально-ансамблевого квартетного письма.

Прототипами сольних чоловічих квартетів, які сформувалися в лоні хорової практики можуть вважатися: короточасні контрастні вставки у туттійну хорову фактуру низьких голосів (два Тенори і два Баси) з розвиненими мелодичними лініями; укрупнення-підсилення 4-голосим складом 3-голосних сольних ансамблів в каденціях; співставлення в різноманітних варіантах мікро-хору як *Soli* і макро-хору як *Tutti*, які попереджають виклад матеріалу або імітують відлуння. Сольні квартети утворюються і за додаванням одного або двох утриманих голосів (бурдонного типу) до дуєтного або терцевого викладу в різних комбінаціях, найчастіше – ісон в нижніх голосах. Ансамблі гомофонно-гармонічного типу є або акордовою фактури, мелодично збагаченою підголосками, або вирішені як провідне соло з акомпануючими голосами. Поліфонічні ансамблі будуються на канонічних імітаціях, використовуються як експозиції фугато, фуги, стретти тощо. Зустрічаються і 4-голосі ансамблі мішаного типу. В них чергуються квартети виразного сольного-ансамблевого типу з різнозabarвленими тембрами (ансамбль солістів) та однорідного злагодженого хорового типу без яскравої тембральної диференціації.

Ключові слова: камерний вокальний ансамбль, чоловічий вокальний квартет, ансамблево-хорове виконавство, чотириголосні ансамблеві *soli* в українській хоровій музиці доби бароко і класицизму.

Antonyuk Roman. Ensemble soli (male quartets) in the choral works of Ukrainian composers of the Baroque and Classicism era

The article examines one of the stages of the formation of solo male quartet writing in the bowels of choral sacred and paraliturgical music of the Ukrainian Baroque and Classicism era. Representing the predominant composition in the ratio of choral tutti and two- and three-part canto-type solo ensembles, both in the genres of partes and choral concerts and other church compositions, the introduction and increasingly active exploitation of solo male quartets is observed. Based on the analysis of the works of M. Dyletskyi, M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi, A. Vedel and others, many samples have been discovered that demonstrate various types of vocal-ensemble quartet writing. Prototypes of solo male quartets, which were formed in the bosom of choral practice, can be

considered: short-term contrasting insertions in the tutti choral texture of low voices (two tenors and two basses) with developed melodic lines; amplification-reinforcement of 4-part composition of 3-part solo ensembles in cadences; juxtaposition in various variants of the micro-choir as Soli and the macro-choir as Tutti, which anticipate the presentation of the material or simulate echoes. Solo quartets are also formed by adding one or two restrained voices (Bourdon type) to a duet or third arrangement in various combinations, most often – isons in the lower voices. Ensembles of the homophonic-harmonic type have either a chord texture, melodically enriched with subvocals, or are decided as a leading solo with accompanying voices. Polyphonic ensembles are built on canonical imitations, used as expositions of fugato, fugue, stretta, etc. There are also 4-voice ensembles of a mixed type. They alternate between quartets of an expressive solo-ensemble type with colorful timbres (an ensemble of soloists) and a homogeneous harmonious choral type without bright timbral differentiation.

Key words: *chamber vocal ensemble, male vocal quartet, ensemble and choral performance, four-part ensemble solos in Ukrainian choral music of the Baroque and Classicism eras.*

Вступ. Досліджуючи формування та становлення жанру чоловічого вокального квартету, зокрема, в національній традиції спостерігається широке та різноманітне коло його першовитоків, які спричинилися до розбудови даної камерно-ансамблевої моделі. Серед провідних: традиції автентичного гуртового співу, лідертафельний тип міського побутового музикування, вокальна військова музика, світська авторська композиторська творчість і, очевидно, одна з провідних – надпотужна сфера української сакральної музики, з лона якої зринають чи не найбільш яскраві та професійно «відточені» зразки сольного квартетного письма. На довготривалому багатоміжовому шляху розвитку національної церковної музики (і в межах стисло канонічної традиції, і у розлогій площині паралітургіки) кристалізувалося та отримувало іманентні статуси чимало жанрових різновидів з окресленими формотворчими та виконавсько-технічними ознаками. Підкреслимо, що впродовж століть український вокальний сакральний спів належав винятково до площини чоловічого виконавства, в якому апробувалися найрізноманітніші типи складів, серед яких і вокальний чоловічий квартет.

Матеріали та методи. Маючи доволі об'ємне коло дослідницьких матеріалів що стосуються ділянки сакрального хорového співу в Україні доби бароко та класицизму, розгляд ансамблевого сольного квартетного письма є практично відсутнім. Частково, цей тип сольного чотириголосся, який однозначно вплинув на становлення і розвиток жанру чоловічого квартету, висвітлюється в першій дисертації, присвяченій сольним ансамблям в хорovій українській музиці доби класицизму Т. Петришиної [7]. Однак, системного дослідження конкретно чотириголосних ансамблів, не дивлячись на згадки про них у роботах Н. Герасимової-Персидської [3], Т. Гусарчук [4], М. Юрченка, Л. Корній, В. Колесника [5], І. Герасимової [9], Б. Бідюкової [1], Ю. Воскобойникової [2], Т. Смирнової [6], О. Нікітюк та ін. наразі не існує. Тому **метою** даної статті є виявлення, аналіз, систематизація у хорovій музиці композиторів українського бароко та класицизму типів сольних чоловічих квартетних ансамблів та визначення їх ролі у становленні жанру.

Головними матеріалами для дослідження стали нотні видання з хорovими творами українських композиторів доби бароко і класицизму, зокрема, представника партесного

концерту М. Дилецького¹. Квартетні ансамблі у хорovій музиці композиторів доби українського класицизму М. Березовського², А. Веделя³ та Д. Бортнянського⁴ та ін., визначалися та аналізувалися на основі існуючих видань та новітніх нотних видань.

Результати. Витоки солуючих ансамблів в хорovих композиціях ймовірно криються у схрещенні демественного (соло з хором) та антифонного (два хори один насупроти одного з власними солістами) типів співу (за В. Колесником [5]). Виділення сольних партій у ансамблевому амплуа відбувається в епоху українського бароко, насамперед у жанрі партесного концерту, який спирався на постійне та змінне багатоголосся, основоположним для якого був принцип контрасту між хорovою масою tutti та групою солістів soli (girieno) відповідно тогочасному концертуячому стилеві та моделі європейського інструментального concerto grosso, а також зважаючи на високорозвинену дискантову техніку. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська «на зіставленні всієї маси й ансамблю (від двох до чотирьох голосів) і будується тип партесного співу» [3, с. 34]. Однак, часто проблеми з розшифровкою рукописів та складність відновлення власне за партіями партесних багатоголосних композицій, лише в окремих випадках дозволяють прослідкувати ансамблевий квартетний слід.

Відзначимо, що ансамблевий спів в українській традиції був переважно триголосим, що засвідчено явищем канту. Так, у творчості М. Дилецького, зокрема, при аналізі його знаменитого «Великоднього Канону» Н. Герасимова-Персидська зазначає, що «ансамблеві епізоди (в чистих або мішаних тембрах) спираються на вихідний тип: терцова втора з протиставленням її басу. Кантове триголосся досить часто варіюється: підголосковістю, імітацією або каноном, канонічною секвенцією, подвійним каноном та ін. Поряд з розширенням основної (триголосної) форми канта є і спрощення – наприклад, дует двох басів» [3, с. 47]. Дослідниця навіть у аналітичних схемах користується для позначення ансамблів термінами Кант А₁, Кант А₂ тощо. В останніх виданнях творів М. Дилецького, зокрема, Вечірня, Літургія і чотириголосні концерти М. Дилецького з рукописного зібрання партесів А. Тітова, оригінальних чотириголосного складу уже спостегіається яскрава диференціація вокальних партій, і, якщо ці твори мали ймовірність виконання чотирма півчимами, то можна сміло стверджувати, що формування квартетного вокального чоловічого співу проходило свій вишкіл в добу раннього і зрілого українського

¹ Nicolaus Dylecki ca. 1630–1690. *Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum* ed. Irina Gierasimowa. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018 Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 259 p.; М. Дилецький. Хорovі твори. Служба Божа. Київ: Музична Україна, 1981, 41 с.; Н. Дилецкий. Хорovые произведения. Ред. Н. Герасимовой-Персидской. Киев: Музична Україна, 1981, 81 с.

² Березовский М. Хорovые произведения / сост., ред., вступ. Стаття М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.; Березовський М. Віднайдені хорovі концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні. Серія «Антологія української духовної музики». Випуск V. Київ: Видавничий дім «Комора», 2018. 160 с.

³ Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорovих концертів / під ред. В. Колесника. Київ – Едмонтон – Торонто, 2000. 384 с. та Ведель Артемій. Духовні твори / редактори-упорядники М. Гобдич і Т. Гусарчук. Київ: Поліграфічний центр «Геопринт», 2007. 452 с.

⁴ «Духовні скарби»: 35 хорovих концертів Д. Бортнянського (<https://www.dumkacapella.com.ua/uk/khorovi-kontserty-bortnianskohe>), Полное собрание сочинений Дм. Бортнянского. Издание пересмотренное П. Чайковским. 10 концертов двухорных. Партитура. Москва: изд. Юргенсона, 1898. 148 с. Антологія. Херувимська пісня України та її діаспори. Київ: КЖД «Софія», 2010. 516 с., де представлено понад 156 зразків даного жанру.

бароко. Однак, згадуючи у передмові про окремі сольні епізоди, автори не позначили в нотах хоча б як припущення туттійних та сольних фрагментів, що ускладнює візію розгляду даної тематики. І хоч дослідники у науково-теоретичних спостереженнях часто апелюють до контрастного методу як співставлення в бароковому мисленні солі і тутті, наводячи яскраві приклади, та у нотних виданнях саме ці позначення щодо відповідного складу частин форми часто відсутні [9]. Проте, все ж даний період розквіту партесного співу лише провізорично накреслював можливість розвитку квартетного чоловічого сольного-ансамблевого співу в межах національної співочої традиції⁵, в якому на тлі поступового переходу від багатоголосих (значно більше чотирьох) голосів туттійного складу до класичного чотириголосся виробилася досить стійка традиція триголосних ансамблів кантового типу. Однак, в цьому гнучкому та багатовекторному процесі зривають і чотириголосі чоловічі соло.

Так, вже у Василя Титова, зокрема у його хоровому концерті «Златокованну трубу» кантове триголосся у сольному фрагменті переходить у фазу розвиненого мелодизованого чотириголосся (низький склад – два Тенори і два Баси), причому кожен з голосів наділений власною лінією. Очевидно, що намічається шлях до індивідуалізації партій, пов'язаний, вочевидь, з типом сольного ансамблевого виконавства, яке вимагало відповідної професійної підготовки, залучаючи солістами або вибраних особливо обдарованих та наділених специфікою і красою тембрів хористів, або ж володарів тогочасних вокальних технік, насамперед *bel canto*, про що у своєму дисертаційному дослідженні відзначає Т. Петришина [7]. Проте, оскільки переважаючим принципом сольних номерів все ж було кантове триголосся, авторка не приділяє спеціальної уваги формуванню сольного квартетного письма. Тим не менше, у багатьох творах тогочасних композиторів уже «прозріває» новий ансамблевий склад не лише як імплант від переважно чотириголосої туттійної фактури в творчості композиторів доби класицизму, але й в значно раніших зразках стає свого роду розширенням ансамблевого кантового викладу. Так, у 12-голосому партесному концерті «Плачу і ридаю» одним з найдраматичніших моментів на повторенні слова «плачу» використано повнокровний 4-голосий ансамблевий склад з знову ж таки низьким регістром підібраних голосів (Т₁Т₂Б₁Б₂) задля підкреслення трагізму. Однак, сольні квартетні епізоди все ж були рідкісними гостями у тогочасній хоровій церковній музиці.

Більш інтенсивно сольне квартетне вокальне письмо стало проявлятися в добу українського класицизму, що, очевидно, було пов'язаним з новим «трактуванням хорового складу як оркестрової організації, причому в класичних нормах – зі встановленим розташуванням тембрів-діапазонів. Така організованість тканини зрівноважує повноту і врівноваженість звучання, дозволяє розріджувати чи загущувати її, не порушуючи уявної чотириголосної конструкції» – писала Н. Герасимова-Персидська [3, с. 112]. Окрім того дослідниця підкреслює, що кантове багатоголосся у сфері хорового концерту та нових його архітектонічних умовах і пропорціях практично зникає, а на його місце вступає більш локалізований на власні іманентні особливості і хоровий, і сольний-ансамблевий спів. «Показовим є те, що духовні концерти розраховані на хор та солістів, в той час як партесний концерт – суто хоровий твір, в якому сольні партії не завжди передбачалися,

⁵ Тим не менше, чотириголосний ансамблевий тип виконання даних творів може передбачатися (за винятками композицій, де існують подвоєння або дівізі голосів) найменшим 4-голосим складом вибраних хористів – так званими «четвірками» (або кліросними ансамблями (за О. Нікітюк), які практикуються до сьогодні.

або були не чітко визначеними» [3, с. 113]. Відзначимо, що вже у творчості композиторів «золотої доби» української музики – М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя в організації цілого переважає новий тип звукового середовища, в якому превалює чіткий поділ зміни та пропорцій складів: тутті, ансамблі та солісти.

У М. Березовського в хорових концертах спостерігається переважно локалізація на сольні дуети та тріо, хоча подекуди зустрічаються і чоловічі квартети. Наприклад, у хоровому концерті «Всі язичи воспещите руками» с-moll у тт. 13–17 постає чудовий квартет, де два Дисканти викладають мелодію в терцію, а Альти та Тенори утримують гармонічну вертикаль, яку «підпирають»-дублюють в октаву Баси, фактично, виходить 5-голоса фактура яка є по-суті 4-голосною ($D_1D_2A(TB)$), однак, загалом виконує функцію завершального епізоду, тобто, укрупненого кадансування. Що стосується розлогого 4-голосного *solі*, яке ознаменовує новий розділ форми *Lento* на словах «Яко Господь (1 фраза – Квартет) страшен (2 фраза – Квартет), велій (3 фраза – Квартет) по всій землі (4 фраза – дуєт 2-х Дискантів)», яке закінчується двоголосним дискантовим віртуозним розспівом, переходячи в *tutti*, то дане соло можна трактувати як тематично-інтонаційне мотто до наступного розділу. Цікавими в даному квартеті є інтенсивні динамічні градації від *f* до *p* на кожній з трьох фраз. І хоча у розгорненому сольному тріо в *Andantino* цього концерту, що обіймає 19 тактів у однойменному *C-dur*, композитор показує дуже цікаві та оригінальні типи трактувань складів у сольних ансамблях, залучаючи квартетні вставки, автор не відмовляється і від квартетного типу сольного письма. Так, у Розділі «Господь во гласі, во гласі трубніх» впродовж 14 тактів (120–134 тт.) тонко моделює 4-голосий сольний квартетний виклад з вкрапленнями підкріплення окремих партій туттійним складом. По-суті дана фраза проводиться кантовим типом терцевої втори двома сольними голосами, щоразу міняючись – A_1A_2, T_1T_2, D_1D_2 . В той же час – решта голосів утримують октавні ісопи, які або «підпирають» солістів, або оточують їх органічними витриманими звуками на відстані навіть 3-х октав, що очевидно створює яскравий стереофонічний акустичний ефект. Цікавий фрагмент сольного чотириголосся знаходимо в тому ж концерті у тт. 52–53 на словах «і хотінія устну его», де спостерігаємо знову доволі великий теситурний розрив між солюючими голосами: D_1D_2AB . Та все ж у М. Березовського при перевазі дуєтно-терцевих ансамблевих соло, квартети можуть утворюватися як кадансові невеликі побудови, які зустрічаються впродовж доволі розвинених розділів *solі*. Таку техніку композитор демонструє у концерті «Тебе, Бога, хвалимо» № 2 *C-dur* у великому сольному-ансамблевому епізоді *Adagio d-moll* (119–137 тт.). У потужному монументальному хоровому концерті «Да воскреснет Бог» зустрічаємо практично всі види вище перелічених квартетних соло, хоч порівняно з кантовим триголоссям у М. Березовського вони шойно перебувають у стадії апробації. Очевидно, що туттійне чотириголосся як визначальний маркер фактурної домінантності протиставлявся контрастно з дво- чи три-голосими ансамблями.

Значно більше та яскравіше представлене багатство та оригінальність ансамблевих епізодів, які досліджувала Т. Петришина, зокрема, сольних чоловічих квартетів у творчості Дмитра Бортнянського. А розмаїття та кількість інваріантів ансамблевих епізодів у композитора, засвідчує його багатогранну та яскраву хорову спадщину як один з феноменів світового хорового мистецтва.

Так, уже в Концерті № 1 «Вспойте Господеві піснь нову» *B-dur* представлено чимало видів ансамблевих вирішень. На словах «В церкві преподобних хвалення його. В церкві преподобних» терцева втора *DA* переходить в імітаційну фактуру тріо *ATB*,

що засвідчує мобільність-рухомість у внутрішньо-ансамблевій конструкції сольних епізодів, Подібно на словах «Да возвеселиться Ізраїль о возвеселившім його!» – золотий хід C-dur ДА переходить до триголосою ТБ₁Б₂ – «І синове Сіона». Почергове імітаційне накладання ДАТБ з утриманням всіх чотирьох голосів відбувається на словах «В тимпані і псалтирі да поют Єму». У новій фазі ансамблю солістів автор приходиться до розширення на словах «Да восхвалять його в лице! Тимпані і псалтирі» – це квінтет за рахунок *divisi* дискантів та альтів: Д₁Д₂А₁А₂Б – провізорично надаючи вигляду подвоєння стрічок терцевої втори з відокремленим басом. А у фінальній частині концерту на словах «Кроткія вознесе во спасеніє» дуєт ДА плавно переходить у типовий чотириголосий ансамблевий виклад ДАТБ. Тобто, Д. Бортнянський використовує не лише соло, дуєти, тріо, квартети чи квінтети, іноді й секстети сольних ансамблевих епізодів у їх квалітативному значенні, а й проявляє комбінаторну винахідливість у творенні щоразу їх нових різновидів та інваріантів.

Однак, суто квартетних епізодів у Д. Бортнянського є порівняно з переважаючими дуєтами чи тріо не так багато. У Концерті № 8 «Милості Твої, о, Господи, вовік воспою» D-dur на словах «І да возрадуються всі ішущіє тебе, Боже», квартет солістів ніби задає тему цілого наступного розділу, де тематизм ансамблю варіюється туттійним складом. Думається, що тут композитор застосовує специфічний ефект мікро- і макро-хору. Зовсім інший варіант сольного чотириголосся Д. Бортнянський пропонує у Концерті № 9 «Сей день, єго же сотвори Господь» C-dur. Застосовуючи канонічну імітацію між двома середніми голосами АТ, композитор оточує її з двох боків – нижнього і верхнього регістрів ДБ утриманим скандуванням слів «возрадуємся і возвеселиємся», знову ж таки виявляючи тяжіння до просторових ефектів. У Концерті № 19 «Рече Господь Господеви моему» G-dur в сольному-ансамблевому епізоді на словах «І господствуй, господствуй, посеред ворогів Твоїх» Д. Бортнянський використовує внутрішнє «згущення» музичної тканини – вставляючи центральним елементом у триголосне солі чотириголосся, в якому виразною ознакою стає послідовність паралельних секет в низькому регістрі у партіях Тенора і Баса.

У вищезгаданому першому концерті «Воспойте Господеві піснь нову» В-dur зустрічаємо введення сольного чотириголосся в розгорнених кадансуюючих розділах сольних тріо («заповежд силою Твоєю»), які все ж таки переважають у Бортнянського. Такі чотириголосі каданси спостерігаються у Концерті № 18 «Благо єсть ісповедуватися Господеві» F-dur, де автор після сольного тріо тричі повторює в різній чотириголосій гармонізації слова «на всяку ноць», створюючи ефект утверджуючого відлуння (залишаючи заключні акорди фраз на ферматах). Подібне збагачення четвертим солюючим голосом у ансамблевому тріо є і в Концерті № 16 «Вознесу Тя, Боже мой» F-dur, де до розгорненого на 5 тактів тріо ДАБ додається Т, з яким у чотириголосі співпрацює ансамбль наступні 5 тактів. Кадансові укрупнення є і в Концерті № 34 «Да воскреснет Бог!» F-dur, де всід за розлогим сольним тріо «і не сотвори іскренньому свему зла» закінчує музичну думку на словах «і приношенія не пріят» квартет солістів.

У одному з найбільш віртуозних концертів № 24 «Возведох очі мої в гори» a-moll, в якому не лише представлені неймовірно цікаві ансамблеві соло, але й хорова партія сповнена неабияких технічних складностей, на словах «храняй Ізраїля» на плетиво канонічної імітації в трьох голосах – АТБ накладається чудова низхідна мелодія Дисканту, разуче відрізняючись від решти, нагадуючи тип гомофонної гармонічно-поліфонізованої фактури. Такий же прийом у чотириголосому сольному викладі, який нагадує

сполучення «соліста з ансамблем» застосував Д. Бортнянський у знаменитому Концерті № 32 «Скажи мені, Господи, кончину мою» c-moll, де чудове проникливе соло Дисканта «Услиши, услиши мене, Господи, і моленіє моє внуши, сліз моїх не премолчи» проходить на фоні трьох супровідних гармонічно вистроєних АТБ, які, проте, урухомлюються, творячи неймовірне плетиво підголосків, а кожен голос набирає в тій чи іншій ситуації глибокої семантично-образної значимості. Це один з найкращих епізодів у творчості композитора і вирішений він засобами ансамблево-сольного чотириголосся, де знову нав'язується думка про зменшення, стиснення хорової маси до одиничних її представників. Такий ефект відлуння меншою масою виконавців є і в Концерті № 35 «Господи, хто обітає в жиліці Твоїм» G-dur, коли безпосередньо в розвиток туттійного матеріалу як його інваріант буквально вставляється на п'ять тактів вокальний квартет, виконуючи функцію специфічного ревербування щодо хорової маси.

Чотирьом солістам – вокальному квартету Д. Бортнянський доручає експозицію фуґи у ще одному шедевр – Концерті № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя» d-moll, покладаючи на солістів першу частину твору. Цей концерт в плані сольного вокального квартетного письма заслуговує на особливу увагу, оскільки вага з переважаючих сольних тріо переноситься композитором однозначно на квартетний виклад. Такі ж віртуозні сольні частини запрограмовані композитором і в Концерті № 34 «Да воскреснет Бог!» F-dur, наприклад 18-ти тактовий ансамблевий розділ «А праведници да возвеселяться, да возрадуются перед Богом».

Іноді квартетні соло нагадують стретно викладені щільні імітаційні конструкції («і лета его до дне рода і рода») в концерті № 9 «Сей день, его же сотвори Господь» C-dur. А іноді підкреслюють поліфонічний розвиток 2-х верхніх голосів ДА хоральним утриманим двоголоссям ТБ (Концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» D-dur). Так, після двоголосного солі ДА на словах «плещма своїми осінит тя» у Концерті № 21 «Живий в допоміж Всевишнього» f-moll композитор розгортає чотириголосий сольний ансамбль «І під крилля Його надіяшесья», в якому мелодизоване підголосками тріо спирається на утриманий ісонного типу Бас. Унікально розгорнена ансамблево-сольна перша частина Концерту № 28 «Блажен муж, бойся Господа» G-dur, яка обіймає 22 такти, де п'ять з останніх Д. Бортнянський доручає чотирьом солістам, які вивершують частину розкішним кадансуючим розділом. Не менш цікавим є застосування педалей – утриманих звуків, які є характерними для туттійної фактури, однак у ансамблево-сольних епізодах зустрічаються рідко. Таким прикладом може слугувати фрагмент Концерту № 29 «Восзвалю ім'я Бога могого з піснею» D-dur, де утримані звуки чергуються в різних голосах, творячи мобільно-рухому чотириголосу фактуру на словах «возвеличу Його, возвеличу во хваленіі» або лише Бас стає ісоновим звуком. У Концерті № 30 «Услиши, Боже, глас мой» d-moll величавий початок чотириголосої фуґи в g-moll на словах «восстань у допоміж мою» проведення теми доручено чотирьом солістам, проте після експозиції, композитор переходить на типові сольне триголосся. Ще двічі автор використовує вокальний квартет солістів у цьому концерті. На словах «В Бозі спасеніє і слава моя» розгортається мелодизоване сольне тріо на тлі утриманого басу, а на словах «спасеніє і слава моя» зустрічаємось з дуже цікавим розподіленням голосів. Дискант з Тенором ведуть жагучу мелодію-прохання секстами, драматичній інтенсивності яким надають хроматичні затримання, в той час як Альти і Баси утримують довгі звуки. Прозирає квартетна фактура у досить складних сольних епізодах Концерту № 31 «Всі язики воспещіть руками» D-dur, де Д. Бортнянський використовує потужне

ансамблеве 5-голосся за рахунок техніки *divisi* насамперед у партії Дисканту, зокрема, в прославному епізоді «пойте Богу нашему, пойте цареві нашему».

Ще більш вибагливі та складні форми приймає оперування ансамблевими, в тому – квартетними сольними складами у двохорних концертах. які тут постають часто як переклички мікро-хорів, очевидно, з врахуванням антифонного типу фактури (хор навпроти хору відповідно зі своїми групами солістів). Якщо ж Д. Бортнянський накладає одночасно дві сольючі групи чоловічих квартетів, то отримуємо, фактично, уже 8-голосні октети (Концерт № 1 «Ісповімся, Тобі, Господи» на псалом 137 В-dur в якому композитор демонструє найрізноманітніші можливості застосування сольної 4-голосої ансамблевої фактури). Чудовим чоловічим квартетом починається повільна частина Концерту № 2 «Хваліте отроци» на псалом 112 – Largo, в якому, щоправда, відключені Дисканти, а ансамбль виступає у складі: А₁А₂ТБ. Іноді сольний чоловічий квартет вступає в короткочасні змагання і протиставлення з сольними дуетами або тріо. Однією з цікавих знахідок Д. Бортнянського у 2-хорному концерті № 3 «Прийдіте, і видіте діла Божія» В-dur є сольна експозиція 3-голосної фуґи, яка проходить на утриманому сольючому басі на словах «Господь сил з нами, заступник наш і Бог Якова». Акордово-гармонічна фактура чотириголосся, що характерна більше для туттійного викладу, епізодично зустрічається і сольних ансамблевих фрагментах (Концерт «Хто взійде на гору»). Також у концерті «Небеса повідають славу Божію» С-dur за рахунок наявності солістів у двох хорах, Д. Бортнянський буде чотириголосу канонічну імітацію між такими дуетами як Д₁А₁ та Д₂А₂, одночасне поєднання яких дає специфічну двоярусну антифонну модель сольного квартету на словах «І будут во благоволеніє словеса уст моїх». Концерт № 6 «Хто Бог велій» В-dur вкотре демонструє евристичність Д. Бортнянського у плані використання гри різноманітними складами ансамблів. Так, впродовж концерту часто зустрічається співставлення тріо і квартетів, а почергова гра поміж двома конкуруючими сольними квартетами з затриманнями чи накладаннями окремих голосів з квартету першого хору чи квартету другого хору дає ефект миготливого 5-голосся (на словах «І семені його довека»). Концерт № 7 «Слава во вишніх Богу» С-dur репрезентує велику чотириголосу фуґу «Господи, Господи, Царю Небесний», яку з поліфонічною експозицією та об'ємною інтермедією акордово-гармонічної фактури проводить спочатку сольний квартет другого хору, продовження проведення теми в 4-х голосах підхоплюють 4 солісти першого хору, безупинне накладання яких і солістами другого хору творить колосальну 8-голосу стретту. У Концерті № 8 «Воспойте людії боголепно» С-dur на словах «Во ім'я Господнє» компактним акордовим викладом композитор застосовує перекличку двох сольючих квартетів з обидвох хорів. Таку ж перекличку Д. Бортнянський, але з застосуванням канонічних імітацій та інтенсивно поліфонізованої фактури використовує у співставленні двох сольних квартетів на словах «благословен еси грядий во ім'я Господнє». У Концерті № 10 «Утвердися серце моє» С-dur одночасно працюють два сольні тріо з частковим підключенням четвертого голосу, що виходить на рівень секстету, оскільки партії солістів індивідуалізовані в мелодичному плані (початок розділу *Andante moderato*).

Таким чином, хорова фактура та письмо Д. Бортнянського яскраво експонує можливість співдії сольних квартетних епізодів найрізноманітніших конфігурацій не лише з хоровим *tutti*, але проектує внутрішню ансамблеву динаміку комунікації між дуетами, тріо та квартетами, залучаючи сольне ансамблеве чотириголосся в проєкціях багатоярусних фактурних вирішень (секстети, септети, октети тощо). При цьому

багатство та неймовірне розмаїття однолитих та мішаних типів фактур у сольних ансамблях достоту вражає, і можна сміливо стверджувати, що випрацювання технічно-виконавських можливостей власне даного ансамблевого складу, а саме – чоловічого квартету солістів у творчості Д. Бортнянського отримує колосальну проекцію щодо його майбутнього самостійного розвитку і як виконавського складу, і як жанрового різновиду.

Звертаючись до здобутків доби хорового концерту, необхідно і локалізувати увагу на творах Артема Веделя як винятково віртуозного та складного в плані вокальної ансамблево-хорової техніки митця. Відомо, що композитор був особливим прихильником терцетів («Покаянні тріо»), а різновиди його трактовок ансамблів – неймовірно розмаїті і є безсумнівно проявом веделівського генія. Єднаючи віртуозні принципи бельканто з традиціями поліфонічного розвитку та гомофонно-гармонічним чи хоральним типом фактури, композитор демонструє у своїх солі вибагливу та перверзійно високу ансамблеву техніку, яка вимагала незвичайної виконавської оснащеності ансамблів з винятково ювелірним володінням надскладною мелізматикою. Відпрацьовуючи співдію солюючих голосів у ансамблях (типові тріо, які вирішуються різноманітними поєднаннями основного 4-голосого складу: Дискант (далі $D_{1\text{ або }2}$) / Альт (далі $A_{1\text{ або }2}$) / Тенор $T_{1\text{ або }2}$ / відповідно і Бас $B_{1\text{ або }2}$, які за допомогою подвоєння однієї чи більше партій отримують можливості 4-, 5-, 6- чи навіть 7-голосого письма), Ведель демонструє оригінальні прийоми поєднань, фактично, провіщуючи техніку комбінаторики зі сталими і змінними величинами (D_1D_2A ; D_1D_2T ; D_1D_2B з останнім змінним голосом, або навпаки – з середньою ланкою, тобто, переважно стабільним у цих поєднаннях стає верхній голос: DA_1A_2 , DT_1T_2 , DB_1B_2 (хоча *divisi* басів зустрічаються рідко).

Відмінною ознакою є розділення однієї партії з метою застосування улюбленої композитором терцевої втори (спів у терцію) чи творення підголосника, що прийшли в церковну, паралітургічну і світську традицію (кант) з народного співу, користуючись при тому більш щільною акустичною просторовістю: D_1D_2A , A_1A_2T , T_1T_2B) або більш розширеного типу (D_1D_2T , D_1D_2B , A_1A_2B). Проте, частіше окрім продубльованих голосів, спостерігаються різномембральні поєднання ДАБ, ДАТ, АТБ, ДТБ. Ефекти перекидань «звуків доріжок», часті канонічні, імітаційні проведення, співставлення дуетних чи терцетних солюючих ансамблевих складів, що імітують антифонні хорові прийоми, а також накладання, дубляжі, протиставлення з ефектами тембральної динаміки нагнітання чи зменшення гучності – всі ці прийоми долучаються до творення феномену веделівського ансамблевого письма.

Попри переважачі сольні тріо зустрічаються у хоровій музиці композитора і квартетні епізоди. У Концерті № 4 «Пою Богу моєму, пою дондеже есьм» на словах «Печаль мою, печаль мою пред ним возвіщу» два альти ведуть мелодію у терцеву втору на основі супроводу тенора і баса (A_1A_2TB). У Концерті № 8 «Услиши, Господи, глас мой» початок *Adagio* вирішений як подвійна імітація в оригінальній антифонній манері: коротку тему проводять Дискант з Альтом, яку перехоплюють Тенор з Басом, в той час як у верхніх голосах утримуються довгі ноти, що творить дихаючу, переливчасту 4-голосу фактуру (ДА: тема і затримання, на яке накладається ТБ: тема і затримання, на останнє знову накладається тема ДА, а на затриманні знову вступають ТБ). Почергове імітаційне проведення теми фугато «ім же воззвах», що починається з соло, переходячи в дует та тріо (ДАТ), завершується переспівами між ДА і ТБ, утримані ж довгі звуки разом з проведенням теми дають чотириголосу фактуру. У цьому ж концерті на словах «на

камень вознесе мя» композитор використовує всі чотири голоси, щоправда з сольним зачином тенора.

У Концерті № 12 «Ко Господу ввєгда скорбіти ми» Т. Гусарчук виділяє особливо і сольний квартет, побудований на поєднанні яскраво індивідуалізованих темах. Так, зазначає автор «серед них виділяється прекрасна, зворушливо-гужлива тема тріо альта, тенора і баса (до-мінор) та квартет з туттійним продовженням (соль-мінор) на словах «от устен неправедних і от язка льстива». Цей фрагмент, надзвичайно цікавий у фактурному плані, не має аналогій у відомих нам творах А. Веделя і, безсумнівно, є однією з вершин його ліричного генія»⁶.

Ще більше можливостей відкривають перед автором 2-хорні концерти, наприклад, у Концерті № 9 хоральний квартетний виклад реалізує текст «Проповідника віри і слугу Слова», а на словах «чоловіки уловляєт» представлено повне ансамблеве 4-голосся. Не менш цікавим постає квартет з першого хору на словах «яко да милостив будет», де початкове тріо (ДАБ) переходить на словах «в день судний» в імітаційне проведення ДА, що накладається на розмірене двоголосся ТБ. Цей же принцип автор кількаразово повторює, посилюючи драматичний ефект скандуванням в паузах акордів на слові «будет» другим хором. У репризному розділі композитор позиціонує зміну між хорами, які по-суті міняються місцями, але в передкульмінаційній зоні у ансамблевому фугато («в день судний!») виступає квартет (який можна вважати збагаченим тріо) – 2 Альти + Тенор з Басом.

Оригінально застосовує чотириголосне квартетне письмо А. Ведель у Херувимській з Першої Літургії f-moll. Проводячи увесь перший розділ 2-частинної форми в туттійному викладі, композитор починає другу частину твору «Яко за царя всіх подимем» в імітаційному викладі, доходячи до кількатактового чотириголосся. Балансування між три- і чотириголоссям з підключенням і вимкненням окремих голосів надасть майбутнім сольним ансамблевим епізодам ще більшої мобільності та тембрального колориту. І хоч для А. Веделя є переважаючим фактурне розмежування стислого 4-голосого складу Tutti та терцетних ансамблевих Soli, які в однаковій мірі демонструють надзвичайну віртуозність письма, позначеного багатством та небувалою різноманітністю художньо-технічних вирішень, засвідчуючи високий ступінь акапельного мистецтва, вплив якого на подальший розвиток чоловічого ансамблевого співу важко переоцінити.

Серед інших сакральних творів, в яких прослідковується ансамблеві сольні квартали можна відзначити віртуозні квартетні чоловічі соло у Третій Херувимській Степана Дехтярївського. Пропонуючи триголосний кантовий виклад, композитор щораз по-іншому збагачує його четвертим голосом. Так у першому епізоді соло – це дублюючий партію Тенора в октаву Бас. У другому чотириголосому соло на фоні мелодизованого двоголосся верхніх Дисканта і Альта, Бас з Тенором уже «працюють» в більш розвинених мелодичних формах, хоч утримують інтенсивно виражену гармонічну вертикаль. Третій чотириголосий сольний епізод вирізняється доволі оригінальним викладом: типова для верхніх голосів терцева втора тепер опиняється у Тенора і Баса, в той час як на утриманому органному пункті Альта Дискант веде мелодичну лінію. Т. Петришина, аналізуючи концерт цього автора «Терпя, потерпіх Господи» відзначає наступне: «У II частині

⁶Гусарчук Т. Артем Ведель та його рукописна спадщина. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. С. 10.

концерту (*Allegro*) усі три сольно-ансамблеві побудови за участі сопрано є чотириголосими. Фактура кожної з них втрачає риси кантовості і здобуває ознаки диференціації на рельєф і фон. Рельєфом є партія сопрано-соло, тоді як решта голосів об'єднується у триголосі акорди гармонічної підтримки. У першій сольно-ансамблевій побудові (тт. 50–54) в партії сопрано виникає тривалий віртуозний розспів, яким протягом трьох тактів вокалізується лише одне слово псалмового тексту («слава»). Сопрановий розспів має риси періодичної повторності, до яких додаються ознаки віртуозної сольної каденції на тлі витриманої гармонії (т. 53)⁷. Авторка, приділяючи насамперед увагу ведучому сольному голосу, підкреслює все ж чотириголосну фактуру, констатує, що «остання сольно-ансамблева побудова другої частини (тт. 80–96) займає в ній центральне положення і розвиває усі раніше презентовані інтонаційні й фактурні формули. Текст «о Нем возвеселиться сердце мое» розспівано в партії сопрано у віртуозних сольних каденціях на тлі витриманих гармоній у партіях решти солістів (альт – тенор – бас)⁸. Таким чином спостерігаємо гомофонно-гармонічні принципи у квартетному сольно-ансамблевому письмі, які у великій мірі пов'язані з впливом оперного співу, зокрема, володінням його технічно-віртуозними вокальними навиками.

Впродовж наступного XIX ст., квартетні солі зустрічаються у творчості композиторів доволі часто. Наприклад, у Гаврила Ломакіна у Херувимській № 9 знаходимо взалі цікавий ефект – друга переважно помпезно-туттійна частина «Яко до Царя всіх подимем» вирішується композитором ансамблевим складом солі з винахідливим поєднанням поліфонічного та акордово-гармонічного складу з яскравою підголосковістю. У його сучасника – галицького композитора Михайла Вербицького спостерігається чимало квартетних сольних фрагментів у сакральній музиці. Зауважимо, що саме М. Вербицький стояв біля витоків жанрового різновиду світського вокального чоловічого квартету, творчо переосмислюючи лідertaфельну манеру. Йому належить один з перших збірників чоловічих квартетів. Так, у Херувимській № 2 для чоловічого хору кожна фраза тексту межує з туттійним та сольно-ансамблевим чотириголоссям. Характерна лідertaфельна манера гармонічних вертикалей тутті прикрашається у солі винахідливи рухомими стрічками паралельних терцій між ДА та ТБ, які то перегукуються між собою, вторять, рухаються зустрічними або протилежними напрямками, збагачуючись невеликими канонічними імітаціями.

Згодом у численних композиторських обробках різних авторів знаходимо також квартетні чоловічі соло. Наприклад, у другій «Херувимській» (галицькій) в опрацьованні С. Людкевича знаходимо доволі розлогий 8-тактовий фрагмент солі, де три такти ведуться квартетом, а останній – терцевою второю верхніх голосів без підтримки тенора і баса. Композитор двічі повторює дане позиціонування, поєднуючи квазі-лідertaфельну манеру з сольним двоголоссям, що гравітує до кантів (стор. 57). Такі ж невеликі сольні фрагменти спостерігаємо і у Херувимській № 1 на галицьку самолівку, лише у своєрідному дзеркальному відображенні, порівняно з попередньою. Тут двоголосся в терцеву втору починає сольний епізод, додаючи третій голос (Тенор), завершуючи фрази чотириголосним викладом.

⁷ Петришина Т. Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму. Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. С. 113.

⁸ Там само.

Значно розгорненішими і вибагливішими є квартетні соло у О. Кошиця, наприклад, у обробці галицької Херувимської з Львівського Ірмологіона № 10, в якій композитор починає віртуозні двоголосні сольні розпиви, що викладені імітаційно, передбачаючи фугато, які, однак, перериваються туттійним викладом, згодом через сольне три-, далі чотири голосся з поверненням у триголосу площину досягає акустичного ефекту збільшення-наближення (цьому слугує і динамічна хвиля). Та твори, які належать до другої половини ХІХ-го та ХХ-го століть, радше, продовжують фундаментальні традиції вокального сольного квартетного письма, динаміка еволюції якого навіть у площині партесного чи хорового концерту виказує невичерпні можливості для подальшого становлення та розвитку чоловічого вокального ансамблю як самостійної виконавської одиниці, і як жанрового різновиду.

Висновки. В зразках партесних концертів переважно практикувалися як короточасні контрастні вставки у туттійну хорову фактуру чоловічі квартети низьких голосів $T_1 T_2 B_1 B_2$ з розвиненими мелодичними лініями всіх голосів. У хорових композиціях доби класицизму спостерігаються набагато розвиненіші форми чоловічого сольного квартетного письма, яке поступово формується від форм укрупнення-підсилення 4-голосим складом 3-голосних сольних ансамблів, особливо в кадансах; іноді зустрічається перемінні проведення три- і чотириголосних сольних епізодів у розгорнених *Soli*. Співставлення в різноманітних варіантах мікро- (сольного чоловічого квартету у повному складі ДАТБ) – *Soli* і макро-хору – *Tutti*, які виконують функції попереднього викладу матеріалу або навпаки – відлуння, своєрідної реверберації. Типовим стає сольний квартет з додаванням одного або двох утриманих голосів (бурдонного типу), які творять органний пункт або остінатну лінію щодо дуетного або терцевого викладу в найрізноманітніших комбінаціях, хоч найчастіше присутній варіант ісону в нижніх голосах. Передрікаючи гомофонно-гармонічний тип часто зустрічається акордовий виклад, переважно мелодично збагачений за рахунок підголосків. Поступово формується і такий тип викладу як провідне соло з акомпануючими голосами. Сольні ансамблі, в яких превалює поліфонічний тип викладу будуються на канонічних імітаціях, можуть становити експозицію фугато або фуги, стретту тощо. Для інтермедійних зон у сольних 4-голосих ансамблях композитори переважно обирають мелодизований тип гомофонно-гармонічного типу. Зустрічаються і 4-голосі ансамблі мішаного типу, в яких присутні різні типи викладу. В них можуть чергуватися та поєднуватися квартети виразного сольного-ансамблевого типу з різнозabarвленими тембрами, які працюють в сольному режимі як ансамбль солістів та однорідного злагодженого хорового типу без яскравої тембральної диференціації. Таким чином, апробація вокального чоловічого ансамблевого квартетного письма, що зароджується в бароковому партесному співі знаходить продовження свого розвитку в хоровій музиці українських композиторів доби класицизму, торуючи його подальші шляхи.

Література

1. Бідюкова Б. Особливості ансамблів у хорових концертах А. Л. Веделя. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 11 : Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 109–115.
2. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. Праць*. Київ: Видав. Центр КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

4. Гусарчук Т. Артем Ведель та його рукописна спадщина. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. 384 с. С. 3–12
5. Колесник В. Про деякі принципи інтерпретації концертів А. Веделя. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. С. 25–27.
6. Куземська Г. Передмова. Херувимська пісня України та її діаспори: Антологія. Київ: КЖД «Софія», 2010. 516 с. 140 іл. С. 15–35.
7. Петришина Т. Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму. Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. 216 с.
8. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 212 с.
9. Gierasimowa I. Introduction. Nicolaus Dylecki ca. 1630–1690. Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum ed. Irina Gierasimowa. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. p. 8–37.

