

УДК 78.082

РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Вадим Ракочі

Статтю присвячено аналізу новознайденної Симфонії До-мажор видатного українського композитора доби класицизму М. Березовського.

Ключові слова: українська симфонічна музика, симфонія, класицизм, М. Березовський.

Статья посвящена анализу новонайденной Симфонии До-мажор выдающегося украинского композитора периода классицизма М. Березовского.

Ключевые слова: украинская симфоническая музыка, симфония, классицизм, М. Березовский.

The article is dedicated to the analysis of the newly discovered C major Symphony by the outstanding Ukrainian composer of the classicism epoch M. Berezovskyi.

Keywords: Ukrainian symphonic music, symphony, classicism, M. Berezovskyi.

Симфонія ¹ *C-Dur* (До-мажор) видатного українського композитора Максима Березовського (1745–1777) – справжнє відкриття останніх років. Американський диригент Стівен Фокс, який знайшов її партитуру, розповів автору цієї статті, що на початку 2000-х років він звернувся до приватного архіву *Archivio Dorio Pamphilj*, який належить знаній родині римських аристократів. Ідея пошуку старовинних партитур саме там була підказана С. Фоксу російським віолончелістом Павлом Сербінім – відомим ентузіастом і виконавцем старовинної музики. Завдяки кількарічному листуванню, залученню осіб королівської крові, дипломатів та відомих музикантів удалося переконати чинного володаря архіву принца Джонатана Доріа-Памфілі (*Prince Jonathan Doria Pamphilj*) дати згоду на набір нот і виконання Симфонії. Як зазначив С. Фокс, ознайомлення з твором відкрило чарівну симфонію галантного стилю, що, імовірно, датувалася другою половиною XVIII ст. Її світова прем'єра відбулася в Королівській академії музики у Великій Британії 2003 року. Того самого року Симфонію було презентовано в Санкт-Петербурзі. В Україні цей твір М. Березовського виконано к्वартетом 2005 року. Перше виконання оркестром в Україні було здійснено 2016 року в Києві завдяки ентузіазму й енергії Кирила Карабиця. Можна лише вкотре із сумом констатувати, що тільки ініціатива молодого українського диригента дозволила

нарешті презентувати твір на Батьківщині композитора.

Непересічність цієї події важко переоцінити, адже відкриття Симфонії М. Березовського дозволяє переглянути загалом процес становлення української інструментальної, зокрема симфонічної, музики у XVIII–XIX ст. ²

М. Гордійчук у своєму фундаментальному дослідженні української симфонічної музики XX ст. зазначив існування лише чотирьох (!) симфоній, створених упродовж XVIII–XIX ст. Хоча, напевно, цю кількість не слід вважати цілком коректною, адже увертюри-симфонії писав М. Вербицький, наприкінці XIX ст. до цього, мабуть, найскладнішого жанру симфонічної музики зверталися О. Горєлов та В. Сокальський. Однак потрібно пам'ятати, що чимало оркестрових творів загублено, не знайдено, утрачено... Так, нещодавні знахідки в Нотній колекції Розумовських доводять, що перу М. Березовського, імовірно, належить не одна, а одинадцять симфоній ³ [5]. Ці твори примітні проявом незначної уваги до жанру, загалом нехарактерного для національної музичної культури XVIII – першої половини XIX ст. Звернення до нього – підсвідомий пошук виходу за межі «сталого» вокально спрямованого музичного середовища, спроба поєднати мелодії своєї країни з найскладнішим жанром європейської інструментальної музики з далекоглядною метою створення національної симфонії,

ІСТОРИЯ

підготовчий етап до піднесення національної інструментальної музики у ХХ ст.

Хоча до наведеної Л. Івченко цифри виявляємо певний скептицизм. Адже робота над твором у такому жанрі потребує часу. Тому мали б залишитися певні додаткові докази, що М. Березовський, перебування якого в Італії було обмежено кількома роками, невпинно працював саме над цим жанром. Очевидно, мають зберегтися якісь уривки творів, свідчення виконання тощо. Попри численні «білі плями» в біографії українського композитора, на що неодноразово звертали увагу дослідники, зокрема М. Рижарева, цілковита відсутність навіть натяків на таку кількість звернень М. Березовського до жанру симфонії залишає занадто великий простір для сумнівів, щоб число «одинадцять» сприймати беззастережно.

Саме твір М. Березовського, написаний на початку 1770-х років, став першим у жанрі симфонії, а можливо, й усієї української симфонічної музики. Цей факт докорінним чином дозволяє переглянути історію вітчизняної симфонічної музики. Дотепер найбільш ранньою композицією українського композитора, що мала б у складі назви слово «симфонія», вважалася «Концертна симфонія» Д. Бортнянського (1790). Насправді її створено не для оркестру, а для ансамблю лише із семи виконавців. Такий склад, звісно, не може вважатися повноцінним оркестром, тому питання щодо того, трактувати зазначений твір як симфонію чи ні, принаймні в традиційному інтерпретуванні жанру, є дискусійним.

Наступною за часом появи була «Українська симфонія» Е. Ванжури. Її традиційно сприймають як складову частину саме української музики. Відомий музикознавець А. Шреєр-Ткаченко вважала її яскравим проявом саме національної своєрідності «розвитку українського симфонізму» [8, с. 168]. Інший дослідник – В. Богданов – зазначив: «Враховуючи, що у ній [“Українській симфонії”. – В. Р.] використано здебільшого український народно-пісенний матеріал, можна вважати її першою українською симфонією» [2, с. 169]. Такий аргумент здається спірним. Хоча митець дуже активно вводив народні пісні

слов'ян, зокрема українців, до складу твору, сам він не був українським композитором. Е. Ванжура – чех, який мав вплив при дворі Катерини II і прожив у російській столиці понад 20 років.

Першою «повноцінною» симфонією українського композитора для великого оркестру можна вважати Симфонію соль-мінор (1809) невідомого автора ХІХ ст., створення якої тривалий час приписували М. Овсяннікову-Куликовському. Особливістю партитури є вельми значне редагування, пов'язане із заміною натуральних мідних інструментів хроматичними та вилученням тромбонів-сопрано на користь валторн і труб, фактично переінструментування всієї мідної групи редактором видання. Таким чином, друкований варіант партитури не аутентичний, його варто аналізувати з розумінням, що внесені в партитуру зміни в групі мідних духових інструментів зроблені в сучасну епоху⁴ [6].

Після вищезазначених симфоній «у створенні українських композицій такого типу настала тривала перерва», як зазначив М. Гордійчук [3, с. 239]. Своєрідну паузу «заповнили» твори І. Вітковського, І. Лозинського, П. Селецького, але ці композиції не збереглися. Інструментальний склад в увертюрах М. Вербицького був у край нестабільним через залучення композитором наявних, а не потрібних інструментів у складі оркестрів. Це цілком пояснює їх просте оркестрування.

Пам'ятаємо про «Юнацьку симфонію» М. Лисенка, написану 1869 року. Завдяки прискіпливому аналізу автографа твору (зберігається в Меморіальному будинку-музеї М. Лисенка в Києві) можна стверджувати про певну недосконалість оркестрування: незначна роль тембрального розвитку (який є визначальною ознакою оркестрової музики), перевага одноманітного й важкуватого струнно-духового звучання, утвореного постійними точними дублюваннями, незначна увага до барви мідної духової та ударної груп. Симфонія не була завершена. Це студентський твір, що й пояснює вказані особливості викладу. На сьогодні її виконують в оркеструванні М. Скорика.

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Перша українська симфонія з оригінальним оркеструванням – це симфонія М. Колачевського, написана 1876 року.

За такої невеликої кількості симфонічних творів кожен вартий особливої уваги. Тому введення до вітчизняної культури нової перлини – Симфонії М. Березовського – є непересічною й неординарною подією. М. Ричарева висловила припущення, що цей твір насправді не задумувався як симфонія, а міг спиратися на увертюру. «Оскільки слово “sinfonia” в Італії XVIII століття означало також оперну увертюру, не можна виключати, що ця музика такою й була» [7, с. 118]. Щоправда, дослідниця відразу зазначила, що наявність трьох окремих частин «усе-таки свідчить на користь самостійного твору» [7, с. 118]. На думку М. Ричаревої, переважання «загальних місць» засвідчує близькість Симфонії (за функцією) до увертюри.

З такою думкою можна частково погодитися, але потрібно враховувати й інше. По-перше, яскравий та різнохарактерний тематизм, безумовно, привертає увагу слухача. По-друге, продуманість тонального розвитку, зіставлення підкреслено однотональних епізодів з інтенсивним тональним і ладовим рухом спростовують перевагу «загальних» місць. По-третє, певна театральність (її відзначила у своїй статті М. Альошина) є в самій природі цієї музики. Її породжено враженнями від італійських опер – відомо, що композитор, проживаючи в Італії, не лише відвідував оперні вистави, але й брав участь у них, співав провідні партії, як зазначила О. Шуміліна [9, с. 94]. Не забуваємо, звісно, про численні *palazzi*, осяяні сонцем півдня, що мали лише посилити гостроту відчуттів композитора.

Точна дата написання Симфонії невідома, але найвірогідніше, її було створено впродовж перебування М. Березовського в Італії (1769–1773). Композитор мав орієнтуватися на симфонічні твори тогочасних італійських композиторів, найвідомішими серед яких у другій половині XVIII ст. були Дж. Самартіні та Л. Бокеріні.

Симфонія *C-Dur* М. Березовського містить три частини: *Allegro molto*, *Andante*, *Presto*. Швидко – повільно – швидко – ти-

пова послідовність темпів для тогочасних творів цього жанру. Тричастинна симфонія існувала паралельно із чотиричастинною: початок 1770-х років – це розквіт творчості Й. Гайдна («Прощальна симфонія») та В.-А. Моцарта (Двадцять п'ята симфонія).

Необхідно наголосити щодо надзвичайної вправності українського композитора в оркеструванні твору. Збалансованість і виваженість забезпечені струнною групою й особливо провідною роллю скрипок, яким постійно доручався найважливіший тематичний матеріал. Ретельно виписані оркестрові педаль гарантували бажану густоту. Це особливо примітно й важливо, коли оркестр невеликий. Продуманість деталей, удалий, як на той час, розподіл матеріалу між струнними і духовими інструментами, що хоча й дещо узагальнено, але враховував специфіку кожної групи, утворили струнність вертикалі та прозорість викладу, поєднану з насиченим і повнозвучним *tutti*.

Оркестрування певною мірою парадоксальне й віддзеркалює перехідний етап в еволюції оркестру. За духом викладу твір радше класичний, ніж бароковий: гомофонно-гармонічна фактура, відсутні перманентні точні дублювання (притаманні творам композиторів першої половини XVIII ст.), зміна барви звучання залежно від характеру музичного матеріалу. Водночас за інструментальним складом він значно ближчий до барокового, ніж класичного оркестру: відсутні фаги, у крайніх частинах немає флейт, а в середній частині – гобоїв, залучено *basso continuo*, неодноразова вказівка в партії духового інструмента «грати в унісон зі скрипками» (це підкреслювало несамотійність лінії духового інструмента, його підлеглість струнному). Варіювання інструментального складу в різних частинах того самого твору було вельми поширено в багаточастинних композиціях барокової музики. Особливо це стосувалося вибору солістів в оркестрі, які постійно змінювалися. Тому заміна М. Березовським гобоїв флейтами в другій частині не містила нічого надзвичайного. Композитор потребував максимально світлого й прозорого характеру в ліричній середній частині, тому обрав флейти. Її легкий та ясний тон ідеально пасував характеру

ІСТОРІЯ

музики. Для крайніх частин, де домінувала гучна динаміка й переважав виклад у середньому регістрі, гобої видалися найкращим вибором. Їх густіший та більш насичений обертонами, ніж у флейт, тембр ніби компенсував неповну групу дерев'яних духових інструментів міцним та об'ємним звучанням. Також очевидно небажання композитора перенаситити верхній регістр зайвим блиском, що стало додатковим аргументом для відмови від флейти на користь гобоїв.

З метою доукомплектувати духові інструменти було використано дві валторни, а не труби. Валторна – найбільш м'який за тембром мідний духовий інструмент. Він ідеально зливається як з дерев'яними духовими, так і зі струнними інструментами. Тому логічним стало трактування валторн як частини узагальненої духової групи, що

підтверджується незначною увагою до специфіки кожного інструмента. Ставлення композиторів до барви в оркестрі й прискіпливе врахування виражальних можливостей окремих інструментів формувалося поволі протягом XVII–XVIII ст. Тому вказана близькість викладу партій гобоїв та валторн у симфонії мало об'єктивне історичне пояснення.

Першу частину написано в стрункій сонатній формі без особливостей. Відкриває твір головна партія, яка містить два елементи. Перший експоновано унісоном усього оркестру. Схоже, що це певна театралізована подія на кшталт урочистої ходи вельможної особи або вітання героя. Таке відчуття виникає завдяки квартовим ходам, опираючись на звуки тонічного тризвуку, пружному ритмічному малюнку.

Allegro molto

The musical score is for the first movement, marked **Allegro molto**. It is in 3/4 time and features a forte (*f*) dynamic. The instruments shown are Oboe 1, Oboe 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Oboe and Violoncello parts play a melodic line, while the Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part is silent. The Horns play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Contrabass part plays a melodic line similar to the Oboe and Violoncello.

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Другий елемент головної партії викладено в гомофонно-гармонічній фактурі й також презентовано *tutti*. Незмінне оркестрування підкреслило загалом урочистий характер початку та сприяло єдно-

сті двох елементів, попри новий акцент. Більш наспівну мелодію перших скрипок відтінив підголосок гобоїв і наполегливе *ostinato* альтів, віолончелей та контрабасів.

Завершується головна тема рухом по тонічному тризвуку, відтворюючи перший героїчний елемент.

Сполучна партія безпосередньо витікає з головної. Другий елемент останньої невинно розвивається. Енергія руху не вщухає ані на мить завдяки безперервній пульсації вісімками в низьких струнних інструментів. Головна функція сполучної партії – модуляція в тональність домінанти *G-Dur*, аби підготувати побічну партію.

Побічна партія контрастна головній, але конфлікт між ними відсутній. Викладено матеріал у тональності домінанти – *G-Dur*. Безперервні півтонові тяжіння й хроматичні ходи утворили швидкоплинні затриман-

ня в акордах, з'явилися сентиментальні нотки, що ніби відсилають слухача до арій відповідного характеру з італійських опер. Відмова від поширених на початку частини дублювань забезпечила легкість і прозорість викладу: грають лише скрипки та альти. Вони відтворили ліричний характер старовинного тріо й експонували першу частину побічної партії. Друга її частина у викладі всього оркестру знаменує повернення до героїчних образів: голосна динаміка, насичена звучання *tutti*, педалі в духових інструментів. Урочистість звучання посилює проведення першого тематичного елементу головної партії в низьких струнних інструментів (36–39 такти).

ІСТОРИЯ

Заключна партія інтонаційно впливає з головної: квартова інтонація, рух по звуках мажорного тризвуку. Її початок знаменувало короткотривале відхилення в тональність субдомінанти – *C-Dur*. Близькість першої та четвертої тем експозиції замкнула коло розгортання, надала розділу загалом завершеності, сприяла наскрізності руху.

Невелика розробка (лише 25 тактів) цілком відповідала масштабу експозиції. У першому розділі форми був відсутній мінор, і використання іншого ладового забарвлення (послідовно в *d-moll* та *a-moll*) сприяло утворенню абсолютно нового колориту побічної партії. Порівняно з експозицією, відчутна певна динамізація звучання завдяки заміні низхідного руху по стійким ступеням на висхідний та невгамовній активності низьких струнних інструментів. Нетривале відхилення в *F-Dur*, відзначене активними октавними ходами в скрипок і першого гобоя, підготувало предиктовий розділ. Синкопи в струнних інструментів та наполегливе зростання густини звучання,

завдяки точному дублюванню між оркестровими групами, забезпечило довгоочікуваність репризу. Заключний розділ першої частини скорочено порівняно з експозицією. Виклад усього матеріалу в головній тональності й значна схожість тематизму зробили непотрібною зв'язуючу партію. Водночас посилюється контраст головної та побічної партії, забезпечений передусім оркеструванням і динамікою. Зіставлення абсолютного соло валторн (дві валторни без супроводу) ⁵ зі струнними інструментами (рух по звуках тонічного тризвуку) утворило напрочуд яскраве й барвисте закінчення першої частини.

Друга частина (*F-Dur*) інша за характером – спокійна й виважена. Порівняно з першою частиною, ритмічний малюнок ускладнився, містить дрібні тривалості, але неспішний темп розгортання та кількаразові пригальмовування-повторення сприяють прослуховуванню всіх деталей. Беззаперечне домінування теплого й насиченого струнного тембру обумовлено мовчанням духових інструментів.

Andante

Ob. 1
Ob. 2
Hn. 1
Hn. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Розвиток відбувався гармонічними й суто оркестровими засобами: відхилення в *C-Dur*, ланки висхідної секвенції та приєднання духових інструментів динамізували звучання. Утворення точних дублювань посилило рельєфність викладу, а оркестрові педалі сприяли насиченості й густині (120–122 такти).

Другу частину написано в тричастинній формі. Перший розділ закінчено в доміантовій тональності – *C-Dur*. Середній розділ не контрастує з першим за характером, попри примітні зміни ритму, гармонії та оркестрування. Ритмічний малюнок ускладнили синкопи. Відчутне пошвавлення гармонічного руху зумовили відхилення в *C-Dur*, *g-moll*, *d-moll*, *B-Dur*. Усі тональності безперервно відтіняються короткотривалими поверненнями до *F-Dur*. Опирання на основну тональність об'єднує частини мозаїки. Свіжість прохолоди високих гобоїв

(незважаючи на дублювання скрипок октавою нижче, тембр дерев'яних духових інструментів домінує) утворила несподівану барву. Таким чином, музичний матеріал постійно розцвічувався завдяки різним засобам музичної виразності, і щирість лірики тільки посилювалася. Занурення слухача у світ ліричних образів здійснено з витонченою майстерністю, притаманною майстрам XVIII ст. Зазначені прийоми стали справжніми родзинками другої частини.

Блискучий фінал з опиранням на танцювальні жанри написано в сонатній формі з епізодом замість розробки. У темі головної партії поєдналися висхідний рух по звуках тонічного тризвуку й гамоподібні пасажі вниз. Діатоніка натурального мажору, відсутність пауз, голосна динаміка, *tutti* – усе утворило святковий розмах справжнього народного гуляння.

Presto

The image shows a page of a musical score for a symphony, specifically measures 165 to 172. The tempo is marked 'Presto'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe 1 and 2, Horn 1 and 2, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features a strong rhythmic pattern with syncopation and dynamic markings like 'f'.

ІСТОРИЯ

Побічна партія (*G-Dur* – тональність домінанти) відразу привернула увагу яскравістю оркестрування. У його основі – регістрові зіставлення. Перший елемент доручено експонувати всім струнним інструментам (окрім перших скрипок – у них репетиційний фон) і першому гобою. Така густина в поєднанні з довгими тривалостями утворила відчутно важке й дещо комічне звучання. Другий елемент інтонаційно схожий із головною партією першої частини. Його доручено низьким струнним (це, очевидно, виступ чоловіків), а перші й другі скрипки утворили фон у високому регістрі. Кількаразові зіставлення поспівок скрипок у високому регістрі (безсумнівно, це дівчата) і комічного у звучаннях віолончелей та контрабасів завершують експозицію. Цікаво, наскільки рельєфним і характерним став виклад завдяки грі тембрів в оркестрі!

Короткий епізод повернув слухача у світ образів другої частини. Крім більш ліричного, ніж в експозиції, характеру, подібність також викликана переходом у мінорний лад, відхиленнями в *d-moll*, *C-Dur* і *c-moll*. Епізод виконав функцію предикта до заключного розділу фіналу – у низьких струнних та духових інструментів органний пункт на домінанті. Кількаразове чергування гостронасиченого четвертого підвищеного та напруженого п'ятого ступенів посилили передчуття репризи. В епізоді синтетично поєднано тематичні елементи теми другої частини (130–132 такти) та побічної партії фіналу. Від другої частини: хроматична низхідна секвенція, пунктирний малюнок, постійне повернення до тієї самої ноти. Від побічної партії фіналу: міжтактова синкопа, секвенція й пунктирний малюнок.

Реприза миттєво повернула слухача у вир свята: сліпучий *C-Dur* тривав до кінця Симфонії, безперервний рух не вщухав ані на мить до заключних тактів.

Майстерно написаний твір вражає насамперед дивовижною єдністю симфонічного циклу, що проявилася на різних щаблях. Її утворенню сприяли мелодія, гармонія, ритм, оркестрування. Проростання елементів головної партії в побічній сприяло зміцненню тематичних зв'язків усередині частини. Завершальні такти го-

ловної партії (11–14 такти за партитурою) мають схожий ритмічний малюнок, містять характерні низхідні ходи з поверненням до базової ноти й, головне, подібне оркестрування (низькі струнні інструменти) до побічної партії третьої частини. Попри безумовно діатонічний виклад на початку першої частини й насичений хроматизмами в третій, їх близькість особливо відчутна при прослуховуванні завдяки фактично тотожному оркеструванню. Ретельна продуманість гармонічних засобів забезпечила непомітність тональних переходів між частинами: першу закінчено на домінантсептакорді *F-Dur*, який розв'язався в тонічний тризвук на початку другої частини. Її своєю чергою закінчено на домінантовому квінтсептакорді *C-Dur* – тональності фіналу. У такий спосіб композитор об'єднав окремі частини симфонічного циклу. Також варто відзначити репетиційні фони в скрипок у побічній партії першої частини та фіналу: схожість викладу в оркестру в поєднанні з однаковими тривалостями й тембром утворює чергову арку між крайніми частинами Симфонії.

Симфонія має ясну й чітку форму, усі розділи ідеально збалансовані між собою. Драматургія виважена, охоплює композицію ніби «широкими мазками»: попри відсутність конфліктів, темпові, ладові, тематичні, гармонічні й темброві контрасти всередині однієї партії, у межах частини та між окремими частинами циклу постійно привертають увагу. Завдяки характерним вокальним інтонаціям (наприклад, у побічній партії першої частини та більш узагальнено через героїчні образи головної партії першої частини) відчутний певний вплив театральної музики, що загалом властиво багатьом композиціям другої третини XVIII ст. Гармонічне поєднання традицій європейського симфонічного мистецтва з національно-характерними ознаками стає ще однією особливістю твору.

Усе вищезазначене дозволяє стверджувати, що Симфонія *C-Dur* М. Березовського – одна з найвизначніших пам'яток української музичної культури XVIII ст. Відкриття цього твору дозволило значною

ВАДИМ РАКОЧІ. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТЬ, АБО СИМФОНІЯ ДО-МАЖОР МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

мірою по-іншому переоцінити розвиток симфонічного жанру на теренах Вітчизни.

Наостанок важливе зауваження. Досі належність розглянутого твору М. Березовському остаточно не доведено. Попри стиль, фізичну й часову можливість написати цей твір упродовж перебування в Італії, очевидну потребу в грошах і відтак додатковий стимул для створення Симфонії, стверджувати, що цей твір однозначно належить перу М. Березовського, не варто. Дотепер питання про абсолютну аутентичність твору залишається відкритим через відсутність серйозної наукової роботи з рукописом, графологічної експертизи, дослідження шляхів потрапляння рукопису до місця його зберігання, вивчення супровідних документів тощо. Певні сумніви щодо належності цього твору перу нашого співвітчизника не будуть розвіяні остаточно до всебічного вивчення рукопису партитури Симфонії. Ця праця ще чекає свого виконавця.

Хочу висловити безмежну вдячність усім людям, які, проявивши небайдужість, допомогли зібрати матеріал для цього дослідження й поділилися з автором статті цінною інформацією «з перших рук» у процесі спілкування наживо, електронною поштою, у Skype тощо: американцю Стівену Фоксу, росіянам Павлу Сербіну та Маргариті Альошиній, українцям Мстиславу Юрченку та Кирилу Карабицю.

Примітки

¹ М. Рицарева й О. Шуміліна схильні використовувати слово «синфонія» [7, с. 118; 9, с. 95].

² М. Альошина, щоправда, без посилання на джерела, написала, що ноти Симфонії було знайдено в *Archivio Dorio Pamphilj* в Римі італійським дослідником професором А. Laterza 1998 року. У 2003 році твір було виконано в Росії. Схожої думки дотримується й znana дослідниця творчості М. Березовського М. Рицарева. У своїй монографії вона вказала на П. Сербіну (керівника російського оркестру барокової музики *Pratum Integrum*) як людину, завдяки якій Симфонію було введено в музичну культуру. М. Рицарева написала: «Завдяки інформації, переданої італійським музикознавцем А. Латерецца, та власній наполегливості музикант зумів отримати копію партитури з важкодоступного римського *Archivio Dorio Pamphilj*» [7, с. 228]. Тому виникає певне проти-

рїччя між М. Рицаревою та С. Фоксом, який написав у листі авторові цієї статті, що саме він зумів набрати ноти партитури на основі вивченого в архіві рукопису й ввести Симфонію М. Березовського в культурний обіг.

³ Л. Івченко припускала, що з великою ймовірністю знайдений в архівах Розумовських рукопис Симфонії XI Л. Березейоло насправді також належав перу М. Березовського.

⁴ Автор цієї статті детально дослідив історичний контекст розвитку української симфонічної музики XVIII–XIX ст., причини незначної кількості звернень до жанру симфонії, розлого проаналізував особливості викладу симфоній XVIII–XIX ст. в окремому дослідженні [6].

⁵ *Абсолютне соло* – термін В. Ракочі, запропонований ним у низці публікацій, присвячених класифікації інструментальних солювань. Абсолютним соло названо гру лише одного музиканта зі складу оркестру за цілковитого мовчання в цей момент усіх інших виконавців. Абсолютне соло може утворювати максимальний фактурний та динамічний контраст і представляти тембр інструмента в його «чистому» вигляді. Абсолютне соло, безумовно, належить до одного з найемоційніших прийомів серед тих, що використовуються в симфонічній музиці.

Джерела та література

1. *Алешина М. Н.* Русско-итальянские стилевые диалоги в симфонии С. Дур М. Березовського // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 114–119.
2. *Богданов В.* Історія духового музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початку XX ст. / В. О. Богданов. – Харків : Основа, 2000.
3. *Гордійчук М.* Інструментальна музика // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 1989. – Т. 2 : Друга половина XIX ст. – С. 237–262.
4. *Гордійчук М.* Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1969.
5. *Івченко Л.* Таємниця симфонії Л. Березейоло // Музика. – Київ, 1996. – № 1. – С. 4–8.
6. *Ракочі В.* Внутрішнє оркестрове соло в українській симфонічній музиці 19 століття / Вадим Ракочі // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. – Київ : Міленіум, 2014. – Вип. 3 (2). – С. 250–256.
7. *Рицарева М.* Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. – 2-е изд., пересмотренное и дополненное / Рыцарева Марина Григорьевна. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 253 с.
8. *Шреєр-Ткаченко О.* Історія української музики / Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко. – Київ : Музична Україна, 1980. – Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття.
9. *Шуміліна О.* Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція / Шуміліна О. А. // Часопис. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 11. – С. 90–97.

SUMMARY

The article is dedicated to the Symphony that has been recently found in the archives in Rome. It is executed in Ukraine in 2016. Uncommon use of the symphony genre in Ukraine during the XVIII–XIX centuries causes a particular importance of this discovery and enables the review of the entire history of Ukrainian instrumental music. M. Berezovskyi symphony becomes the first composition of this genre in Ukraine.

Considerable attention is paid to the peculiarities of the Symphony orchestration. The general shapeliness of the vertical, the clarity and transparency of texture as well as the full-sounded *tutti* are emphasized. The Symphony atmosphere is classical rather than baroque one. Homophonic harmonic texture and the lack of permanent doublings are combined with the incomplete wood-wind section, its subordination to string instruments, *basso continuo* constant use.

The first part is created in sonata form. The first theme is executed on *tutti* and has a solemn, theatre-like character. The second one is light, transparent, sentimental a little and its presentation is similar to the old music trio. A small treatment contains a few minor keys which provides a light tint of a new color to the accessory part. The first and the second themes are more contrasted in the reprise due to the orchestration and dynamics features. Lyric second part is based on a complex rhythm. Permanent use of the string section creates a particularly warm tone while wind timbres add constantly unexpected tints to the sounding. The brilliant finale on the basis of dance genres is written in a sonata form with a lyrical episode instead of a treatment. The unity of the cycle is especially emphasized. It is shown at various stages due to melody, harmony, rhythm and orchestration.

The combination of the European symphonic art traditions with national and character traits is defined as a typical feature of the work.

The absence of a thorough scientific study of the manuscript of M. Berezovskyi Symphony till the present day is pointed out in the article. So the final confirmation of the authorship of this composition is still waiting for us.

Keywords: Ukrainian symphonic music, symphony, classicism, M. Berezovskyi.