

# ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

---

УДК 78.071.4(450)Мартіні:781.42(075):[78.071.1(477)Березовський:783](045)  
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271001>

**ШУМІЛІНА О. А.**

**Шуміліна Ольга Анатоліївна** — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>  
[shumili2016@gmail.com](mailto:shumili2016@gmail.com)  
© Шуміліна О. А., 2022

## ТЕОРІЯ ФУГИ ПАДРЕ МАРТІНІ У ПРОЄКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Досліджено основні положення другої частини теоретичного трактату «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з фугованого контрапункту») Дж. Б. Мартіні — відомого італійського композитора і педагога, вчителя М. Березовського. Зазначено, що «Нарис з фугованого контрапункту» Дж. Б. Мартіні, опублікований у Болоньї у 1775 році, було написано як навчальний посібник на допомогу молодим композиторам у створенні хорової музики, із поясненням специфічних особливостей фугованого контрапункту та принципів його компонування, а також прокоментованими взірцями хорових фуг різної кількості голосів — від двох до восьми, по мірі їхнього зростання. Виявлено вплив основних теоретичних положень трактату падре Мартіні на компонування фінальних фуг у деяких віднайдених духовних концертах М. Березовського, на підставі чого уточнено час написання трьох двохорних концертів, стосовно яких існувала думка, що вони були скомпоновані в ранній період творчості під впливом традицій партесного багатоголосся. У процесі аналізу основних положень трактату Дж. Б. Мартіні у їхній проєкції на особливості фінальних фуг у двохорних концертах М. Березовського основну увагу приділено дописам італійського педагога про тематизм фуги, методи контрапунктичної роботи з початковим матеріалом і способи утворення багатоголосся. Вказано на значення слухового сприйняття в атрибуції стилю двохорних концертів М. Березовського, які виявилися надзвичайно віддаленими від партесного багатоголосся, де цей виконавський склад мав надзвичайне поширення.

**Ключові слова:** теорія фуги Дж. Б. Мартіні, віднайдені духовні концерти М. Березовського, двохорність, фінальні фуги, слухове сприйняття.

**Вступ.** Теоретичні погляди на фугу болонського вчителя Максима Березовського, відомого італійського композитора і педагога Дж. Б. Мартіні викладено у трактаті «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato» [Martini, 1775] («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з фугованого контрапункту», далі — «Нарис з фугованого контрапункту»). Цей трактат опубліковано 1775 року як другу частину монументальної праці з теорії контрапункту «Esemplare, ossia

Saggio fondamentale pratico di contrappunto», де першою частиною є трактат «Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo» («Взірець, або практичний фундаментальний нарис з контрапункту на cantus firmus», 1774). У ньому систематизовано принципи викладання фугованого контрапункту, із правилами написання фуґи («Regole per comporre la fuga») та численними нотними прикладами, передусім великою кількістю ретельно підібраних фуґ.

Усі ці матеріали призначалися композиторам-початківцям, були спрямовані на оволодіння навичками компонування хорової музики і складала сутність педагогічної системи падре Мартіні, за якою відбувалися заняття з учнями, у тому числі і з М. Березовським. Відтак, екстраполяція основних положень трактату італійського педагога на духовно-музичну спадщину М. Березовського дає підстави для виявлення групи хорових концертів, які мають фуґи, написані під впливом теоретичних положень навчального методу падре Мартіні, що може стати аргументованою підставою датування таких творів та уточнення періодизації творчості українського митця.

**Аналіз публікацій.** У науковій літературі питання впливів основних положень трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні на техніку контрапунктичного письма у духовних концертах М. Березовського практично не порушувалося. Автори неодноразово вказували на факт навчання М. Березовського у Дж. Б. Мартіні, однак обмежувалися або загальною його констатацією на основі документальних джерел (М. Рицарева [Рыцарева, 1983], М. Юрченко [Юрченко, 1989] та ін.), або висвітленням одного з аспектів вказаної проблеми — наприклад, загального погляду на педагогічну діяльність Дж. Б. Мартіні (Ю. Каплієнко-Ілюк [Каплієнко-Ілюк, 2013]), аналізу основних положень трактату з фугованого контрапункту Дж. Б. Мартіні (І. Приходько [Приходько, 2018], А. Козубова [Козубова, 2022]), вивчення фуґ у віднайденних духовних концертах М. Березовського поза зв'язком із теорією падре Мартіні (О. Шуміліна [Шумилина, 2010; Шуміліна, 2011b]) тощо. Слід констатувати, що останнім часом з'являються дослідження, дотичні до порушеної нами проблеми, зокрема, наукова стаття К. Діскіна «Концерт Максима Березовського “Не отвержи мене” у дзеркалі вчення про фуґу Йоганна Йозефа Фукса» [Діскін, 2022], що вказує на зростаючий дослідницький інтерес до методів навчання М. Березовського основам композиції та шляхів упровадження здобутих знань у творчий процес.

**Мета статті** — здійснити огляд основних положень добре знаного в Італії й маловідомого науковцям України трактату Дж. Б. Мартіні з теорії фугованого контрапункту крізь призму їхньої рецепції у духовних творах М. Березовського. Матеріалом аналізу стали три віднайдені двохорні концерти — «Внемлите, людие» (*ре мажор*), «Тебе Бога хвалим» (*соль мажор*) та «Вси язици» (*до мажор*) з київської рукописної збірки творів Б. Галуппі і М. Березовського<sup>1</sup>, кожен з яких завершується хоровою фуґою. **Наукова новизна** полягає в уточненні питання стильової атрибуції двохорних концертів М. Березовського та визначенні часу їхнього написання на підставі виявлення в них впливу педагогічної методи Дж. Б. Мартіні.

**Методологічне підґрунтя** дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

**Результати дослідження.** Наявність у творчій спадщині М. Березовського двохорних концертів прийнято пов'язувати із впливами традицій партесного багато-

<sup>1</sup> ЦДАМЛМ України. Ф. 449. Од. зб. 907. Концерти № 16, 18, 26.

голосся, для якого цей склад був нормативним, а восьмиголосі твори — надзвичайно поширеними. Одним з перших на це вказав П. Воротніков, на думку якого двохорні концерти були створені «під впливом давнини», а їхня форма «нагадує нам старовинні твори, написані у цьому роді нашими доморощеними композиторами, литовськими регентами» [Воротніков, 1851, с. 112]. Так вважали і ми, і така позиція одержала відображення у наших публікаціях, де двохорні концерти М. Березовського на підставі наслідування формальних ознак восьмиголосих партесних концертів було віднесено до раннього етапу творчості, який тривав протягом першого петербурзького періоду [Шуміліна, 2011a]. Однак слухове сприйняття двохорних концертів М. Березовського, яке стало можливим завдяки нашій співпраці із камерним хором «Київ», надало підстави для спростування твердження про зв'язки цих творів зі стилістикою партесного багатоголосся. З'ясувалося, що внутрішня глибинна сутність цієї музики, яка приховується за зовнішніми ознаками, є принципово інакшою і має відчутний вплив ідей, властивих не бароковому, а класичному мисленню.

Пошуки джерела цих ідей і привели нас до теоретичних праць італійського вчителя М. Березовського Дж. Б. Мартіні.

«Нарис з фугованого контрапункту» Дж. Б. Мартіні було написано як навчальний посібник на допомогу молодим композиторам у створенні хорової музики [Козубова, 2022, с. 140]. У ньому пояснено специфічні особливості фугованого контрапункту та принципи його компонування, а також наведено і прокоментовано приклади хорових фуг різної кількості голосів — від двох до восьми, по мірі їхнього зростання. Тож восьмиголосі фуги є останньою, найвищою навчальною сходинкою процесу опанування композиторською майстерністю, до якої падре Мартіні доводив своїх учнів. «Інтерпретуючи восьмиголосі композиції як найвищий етап оволодіння фугованим контрапунктом, Мартіні приділяє йому значну увагу, розбираючи головні та особливі прийоми, які є важливими для майстерного компонування» [Козубова, 2022, с. 148]. Це означає, що свої восьмиголосі концерти із фінальними фугами М. Березовський написав не під впливом традицій партесного багатоголосся, а унаслідок засвоєння *повного курсу фугованого контрапункту* під керівництвом падре Мартіні, включаючи восьмиголосся як його завершальний і найскладніший етап.

Щоб довести правомірність висунутого припущення або спростувати його, ми звернулись до вивчення основних положень трактату Дж. Б. Мартіні, намагаючись виявити їхній вплив на компонування двохорних концертів М. Березовського. Особливу увагу було приділено дописам італійського педагога про тематизм, контрапунктну роботу з почаковим матеріалом і способи утворення багатоголосся.

**Тематизм.** У своєму трактаті про фугований контрапункт Дж. Б. Мартіні пише про *три типи* музичних тем, які можуть стати початковим матеріалом для компонування хорової фуги:

1) *Soggetto*, тобто власно тема;

2) *Attacco* (приєднання, прикріплення) — коротка тема (*Soggetto breve*);

3) *Andamento* (хід, рух, розвиток) — довга тема (*Soggetto lungo*, приклад 1)

[Martini, 1775, p. VIII].

Головною відмітною ознакою між ними, виходячи з пояснень падре Мартіні, є тривалість: «*Soggetto* зазвичай буває середньої довжини, не менше півтора такти і не більше трьох тактів у *Tempo Ordinario* (розмірі 4/4), тому що занадто довгий часто втомлює і замість *Soggetto* має називатися *Andamento*; однак він не має бути занадто

коротким, щоб його не потрібно було називати Attacco замість Soggetto» [Martini, 1775, р. VIII].

Приклад 1.

Дж. Б. Мартіні. Три види теми



Крім зовнішніх чинників, пов'язаних із загальною часовою тривалістю викладу і звучання, між трьома типами музичної теми фугованого контрапункту існують специфічні відмінності глибшого порядку, які Дж. Б. Мартіні пояснює на конкретних зразках. Із пояснень стає зрозумілим, що ці відмінності полягають:

- 1) в інтонаційних та структурних особливостях самої теми;
- 2) у методах роботи композитора із початковим матеріалом (темою) у процесі розгортання форми музичного твору (у даному випадку — фуґи).

Про *тему-Attacco* Дж. Б. Мартіні пише наступне: «Attacco — це коротка тема, не пов'язана з усіма законами, встановленими для фуґи, але вільна у такий спосіб, що голосам-респондентам дозволено починати відповідь з будь-якого щабля, на якому вони з'являтимуться, як буде зручно» [Martini, 1775, р. VIII–IX].

З цього допису та з наведених прикладів слідує, що тема-Attacco:

- 1) заснована на загальних формах руху, але при цьому має певну інтонаційну характерність, що дозволяє їй виділятися із загального багатоголосого контексту під час контрапунктичної обробки;
- 2) унаслідок своєї нетривалості такі теми не мають чіткого кадансового завершення і стають імпульсом для подальшого мелодичного руху, що виникає без будь-якої цезури;
- 3) у повторних проведеннях тема-Attacco може підлягати інтонаційним змінам, утворювати інші мелодичні рисунки, розвиватися і розчинятися у формах мелодичного руху, що насправді йде врозріз із законами, встановленими для фуґи.

Пояснення *тему-Soggetto* є найдетальнішим та, водночас, несистемним, тому ми вибираємо найважливіші положення: «Soggetto, на якому заснована і побудована фуґа, є частиною пропости, якій відповідають інші голоси <...> його мелодія не виходить за межі октави і робить початковий стрибок від основного тону (октави) до квінти або від квінти до основного тону (октави) і далі рухається із скромністю або живістю, як того вимагає стиль <...> [Soggetto] має бути ясним, природним, не занад-

то коротким, не занадто тривалим <...> фуга, призначена для співацьких голосів, потребує *Soggetto*, який відповідатиме їхнім регістрам» [Martini, 1775, р. XII–XV].

З наведених пояснень слідує, що особливості теми-*Soggetto* у розумінні Дж. Б. Мартіні полягають у наступному:

- 1) тема може бути однорідною або неоднорідною;
- 2) діапазон теми розгортається у межах октавного звукоряду основної тональності;
- 3) тема починається зі стрибка від тоніки (октави) до домінанти або від домінанти до тоніки (октави), який вимагає тональної відповіді, що показане на нотних прикладах і пояснюється далі, у дописах про ріспосту;
- 4) тема може рухатися «зі скромністю або живістю», що вказує на її ритмічну складову, а також на відсутність або наявність фази розгортання;
- 5) тема зазвичай не має чіткої каденції, яка би вказувала на її завершення;
- 6) в усіх наступних проведеннях тема перевикладається у початковому вигляді і не підлягає інтонаційним змінам.

*Тема-Andamento* у трактаті Дж. Б. Мартіні дістає наступного визначення: «*Andamento* — це послідовність (коло) нот, що складається зі звуків основної тональності та іноді зі звуків інших тональностей, пов'язаних з основною. Іноді вона складається з однієї частини, іноді — з двох), іноді два *Andamenti* об'єднуються разом» [Martini, 1775, р. IX].

З цього визначення та наданих прикладів слідує, що тема-*Andamento*:

- 1) зазвичай є неоднорідною, тобто має структуру ядро та його розгортання;
- 2) має чітку каденцію із ритмічним гальмуванням на передостанньому (доміnantовому) звуці;
- 3) має внутрішні відхилення у споріднені тональності;
- 4) може розділятися на дві теми-*Andamenti*, які викладаються одночасно у двох голосах, і тоді виникає подвійна фуга із сумісним експонуванням (*Doppel-Fuge* за Й. Маттезоном).

Якщо брати до уваги двохорні концерти М. Березовського, слід зазначити, що в трьох фінальних фугах цих концертів можна виявити *кожен із трьох типів теми*, на які вказує падре Мартіні.

*Тема-Attacco* наявна у фінальній фузі концерту «Внемлите, людие». Вона є короткою, однорідною та інтонаційно нейтральною і проводиться за принципом стретно-імітаційного вступу у парах голосів, унаслідок чого доволі складно встановити її межі. За мелодичними ознаками це фраза, що відповідає тексту «І заповіді Єго», в обсязі 2,5 тактів у розмірі *Alla breve* (2/2). У *Tempo Ordinario*, про який пише падре Мартіні, вона має вдвічі менший обсяг, тобто дорівнює 1,25 такту, як того вимагає тема-*Attacco*. Однак до вступу першої ріспости встигають прозвучати лише два початкові звука теми і вже у відповіді тема починає змінюватися у ділянці свого завершення, тож із теми-*Attacco* можна виділити незмінне ядро — музичну фразу із текстом «І заповіді» (приклад 2).

Хоч тема не має чіткого каденційного завершення (доволі складно навіть встановити її кордони), у кожному з голосів вона стає імпульсом для утворення подальшого мелодичного руху, який починається без будь-якої цезури. У процесі багаторазового викладу в голосах подвійного хору тема зазнає перетворення на мелодичні варіанти, зокрема унаслідок втрачання початкового звуку, варіювання інтонаційної основи та зміни напрямку руху окремих інтервалів. Перевага стрето-імітаційних проведенень сут-

тево зменшує значення протискладів, оскільки тема контрапунктує сама собі, і зумовлює практично повну відсутність інтермедій, оскільки вступи теми є фактично безперервними. У результаті відбувається скорочення загального обсягу фуґи, стиснення її форми, стирання чітких кордонів між окремими розділами.

Приклад 2.

М. Березовський. Концерт «Внемлите, людие», фінальна фуґа (початок)

**Allegro**  
236 *non leg.*

*Тема-Soggetto* трапляється у фінальній фузі двохорного концерту «Всі язичи». Ясна і природна, вона є цілісним, інтонаційно виразним і завершеним мелодичним утворенням. Фактично це тема-пісня («Пойте Богу нашому, пойте», приклад 3), що починається мелодичним рухом від домінанти до тоніки (із тональною відповіддю в ріспості), має однорідну структуру і кадансове завершення. Тривалість її звучання у *Tempo Ordinario* дорівнює 2,25 тактам. Протягом усієї фуґи тема інтонаційно не змінюється і постійно проводиться або у початковому вигляді, або у варіанті тональної відповіді (останній нюанс теж оговорено у трактаті Дж. Б. Мартіні щодо теми-Soggetto).

Приклад 3.

М. Березовський. Концерт «Всі язичи», тема фінальної фуґи

Пой - те Бо - гу на - ше - му, пой - те

На *тему-Andamento* натрапляємо у двохорному концерті М. Березовського «Тебе Бога хвалим», який завершується двотемною фуґою із сумісною експозицією. Обидві її теми (приклад 4) є однорідними та, водночас, відрізняються інтонаційною багатоелементністю. Вони написані на різний текст («На Тя, Господи, уповахом», «Да не постыдимся во веки»), мають різний час вступу та одночасне завершення. Перша тема складається з трьох елементів — однотактового ядра, звуки якого сконцентровані у вузькооб'ємному діапазоні терції, його перетвореного перевикладення з інверсією мотивів та зміною їхнього висотного розташування, а також каденційного завершення з типовими мелодичними зворотами (висхідний стрибок від V до I щабля, затримання ввідного тону, розв'язання VII щабля в тоніку на сильному часі такту). Друга тема містить два елементи, з різноспрямованим рухом і різною мірою ри-

тмічної свободи. Контрапунктичне поєднання обох тем ґрунтується на принципі ритмічної компліментарності та перевазі протилежного руху голосів. У момент завершення виникає типова для контрапунктування двоголоса каденція із затриманням нони (I — II щаблі) та її розв'язанням у дециму (VII — II), що утворює домінантову гармонію із наступним розв'язанням у тоніку (приклад 4, тт. 3–4).

Приклад 4.

М. Березовський. Концерт «Тебе Бога хвалим», теми фінальної фуґи

Музична партитура для двох голосів (D1 та B1) у тональності F# (одна дієза) та ритмічному розмірі C (спільний такт). Ліричні тексти: «Да не пос-ты-дим - ся во ве ки, во ве - ки На Тя, Гос - по-ди, у - по - ва - хом, у - по - ва - хом».

**Контрапунктична робота з початковим матеріалом.** Про методи контрапунктичної роботи Дж. Б. Мартіні пише у розділі «Про завершення усієї фуґи». Цей розділ слідує після викладу інформації стосовно теми у пропості та ріспості, протискладу до теми та відомостей про різновиди фуґи. У ньому йдеться про те, якою має бути фуґа у цілому та якими є її найважливіші компоненти, обов'язкові для засвоєння молодими композиторами. «Оволодіваючи мистецтвом контрапункту, молодий композитор наслідує відомих майстрів, які до того, як почати писати фуґи, практикувалися у багатьох вправах: спочатку — у Soggetto, потім — у його обміні та модуляції, у написанні інтермедії, але передусім — у формуванні стрети» [Martini, 1775, р. XXXXI].

З дописів падре Мартіні дізнаємося про те, що в поняття обміну, модуляції, інтермедії і стрети він вкладає значення, наближене до сучасного тлумачення цих спеціальних термінів. Він радить навчитися:

- 1) писати утримані протисклади до теми для подальшого обміну між голосами у вертикально-рухомому контрапункті;
- 2) проводити тему із контрапунктами до неї у споріднених тональностях — у цьому полягає сутність модуляції;
- 3) писати інтермедійний матеріал між проведеннями теми;
- 4) формувати стрету на матеріалі теми.

Поради італійського педагога в аспекті втілення усіх вказаних у трактаті компонентів щодо контрапунктичної роботи із початковим матеріалом у найбільшій мірі втілено у фінальній фузі двохорного концерту «Всі язиці» М. Березовського. У цій фузі впорядковано процес імітаційного накопичення голосів, із прямим порядком вступу і поступовим приєднанням усіх партій подвійного хору, значно посилено роль утриманих протискладів, широко застосовано принцип обміну голосів у вертикально-рухомому контрапункті.

Велика за обсягом фуґа має чітко окреслені розділи, кожен з яких відзначається логічним розподілом матеріалу між партіями першого і другого хору. В експозиції фуґи (тт. 1–46), яка містить вісім проведень теми з тональною відповіддю, відбувається послідовне підключення голосів спочатку першого, а потім другого хору в напрямку від сопрано до баса (сопрано I — альт I — тенор I — бас I — сопрано II — альт II — тенор II — бас II, тт. 1–33). У проведеннях теми чергуються основна і домінантова тональності (до мажор — соль мажор). По мірі накопичення голосів до теми при-

єднуються шість утриманих протискладів, кожен з яких позначений інтонаційною індивідуальністю. Інтонаційна будова теми та кожного утриманого протискладу зберігається протягом усієї фуги. Експозицію завершує велика інтермедія (тт. 33–46), побудована на матеріалі четвертого протискладу.

Розвитковий розділ (тт. 47–83) містить чотири проведення теми в тональностях субдомінантової сфери, у тому числі мінорних (*ля мінор, мі мінор, фа мажор*), та дві інтермедії, засновані на матеріалі третього і четвертого протискладів (друга інтермедія переростає в домінантовий передікт до репризи). Послідовність вступу теми втрачає експозиційну врівноваженість і стає довільною (сопрано I — сопрано II — тенор I — альт I). Обмін голосів, переміщення теми та утриманих протискладів партіями подвійного хору утворює похідні варіанти шести— і семиголосих поліфонічних з'єднань у вертикально-рухомому контрапункті. У цьому процесі беруть активну участь партії першого і другого хору, створюючи єдиний хоровий масив. Диференціація звукової маси на першій і другій хори відбувається в інтермедійних побудовах.

У репризному розділі (тт. 84–125) повертається порядок вступу голосів, характерний для експозиції, і відновлюється тональний план експозиційних проведеннь теми. Особливістю репризи стають двоголосі стрети в парах суміжних голосів (сопрано I — альт I, тенор I — бас I, сопрано II — альт II, тенор II — бас II), в яких тема вступає з незмінною відстанню в один такт. Стретам контрапунктують утримані протисклади. Крім стретних проведеннь теми, реприза містить дві інтермедії, які виконують підсумкову функцію.

**Способи утворення багатоголосся.** Поради щодо утворення багатоголосся Дж. Б. Мартіні подає у практичній частині свого трактату, де наведено і пояснено приклади багатоголосих фуг, написаних на різну кількість голосів (від двох до восьми). Серед іншого, значну увагу приділено написанню восьмиголосих композицій, які, на думку падре Мартіні, є найвищим етапом в оволодінні фугованим контрапунктом. В аналізі чотирьох восьмиголосих зразків з творів Джакомо Антоніо Перті (Giacomo Antonio Perti), Паоло Агостіні (Paolo Agostini), Філіппо Бароні (Filippo Baroni) та Агостіно Стеффані (Agostino Steffani), вказано на прийоми, які мають особливе значення для майстерного компонування. У поясненнях до восьмиголосої фуги з мотету «Et ad te suspiratus» Дж. А. Перті, яка подається разом із двома першими частинами [Martini, 1775, p. 276–293], зазначено три з них:

- 1) дисонанси під лігою;
- 2) імітаційні зіставлення («змагання») двох хорів;
- 3) лінійний контрапункт.

Оволодіння цими фактурними прийомами, на думку падре Мартіні, є обов'язковим для молодого музиканта, який прагне опанувати мистецтво компонування і стати професійним капельмейстером.

На втілення вказаних у трактаті принципів утворення багатоголосся натрапляємо у фактурі двохорного концерту М. Березовського «Тебе Бога хвалим» (*соль мажор*). Як і в мотеті Дж. А. Перті, їх розосереджено по різних частинах концертного циклу, тож імітаційне зіставлення обох хорів і утворення дисонансів під лігою трапляється у початкових частинах (приклад 5), а ознаки лінійного контрапункту наявні у фінальній фузі.

Специфіка лінійного контрапункту фінальної фуги, яка вирізняється монументальністю та репрезентативністю загальної композиційної будови і змісту, пов'язана із наявними в ній парними (сумісними) проведеннями двох тем-Andamento (див. прик-



лад 4). В експозиційному розділі (тт. 1–20) унаслідок контрапунктування голосів утворюються вісім сумісних проведень (у тому числі стретних), у яких теми звучать по чергово в партіях першого і другого хору в комбінаціях «сопрано — бас» і «альт — тенор», а після них виникає ще одне додаткове проведення першої теми в партії першого тенора. У такий спосіб і перша, і друга теми викладаються в кожній партії подвійного хору (за винятком партій другого тенора і другого альтя, де двічі проводиться відповідно перша і друга теми, що пов'язане із теситурою співацьких голосів), а стретні проведення утворюють подвійні канони. Особливістю цього розділу є випереджаючий вступ обох тем, що зводить до мінімуму роль протискладів та інтермедій. Відсутність останніх компенсована процесами варіювання першої і другої тем (поки що тільки в каденційних зонах), що приводить до інтонаційних і структурних перетворень. Зміни трапляються вже під час викладення відповіді, а експозиція в цілому побудована на чергуванні точних і варійованих проведень.

Приклад 5.

М. Березовський. Концерт «Тебе Бога хвалим», перша частина, тт. 1–4

Зазначені процеси активізуються в розвитковому розділі фуґи (тт. 20–35), у якому обидві теми підлягають не тільки інтонаційному варіюванню, а й тонально-контрапунктичному розвитку. Темі проводяться в мінорних тональностях, а їх нові поліфонічні з'єднання утворюються за допомогою техніки складного контрапункту, а саме:

1) горизонтального зсуву голосів, зі зміною часового співвідношення між темами, унаслідок чого друга тема вступає раніше ніж перша на чверть (у трьох перших проведень розвитку розділу);

2) вертикальних перестановок у потрійному контрапункті октави (початкове і похідне з'єднання утворюють перша тема і двоголосий канон другої теми, див. четверте і п'яте проведення);

3) канонічної секвенції з багатоголосими пропостою і ріспостою (сьоме–десяте проведення).

Особливістю розвиткового розділу є множинність стретно-канонічних проведень другої теми в умовах випереджаючих вступів обох тем, що зводить до мінімуму роль контрапунктів-протискладів та інтермедійних побудов.

Функції репризного розділу (тт. 36–50) є значно ширшими, ніж традиційне узагальнення. Процеси інтонаційного варіювання і контрапунктичного перетворення, які тривали протягом двох попередніх розділів, знаходять у репризі своє продов-

ження. Так, дія процесів варіювання, що «руйнували» інтонаційну будову обох тем, була настільки суттєвою, що навіть у репризі темам не вдається відновити свій початковий інтонаційний вигляд. Точним є тільки одне проведення першої теми — четверте, в партії другого баса.

У репризних проведеннях відновлюється принцип диференціації на перший і другий хори, що вносить риси впорядкованості. Під впливом горизонтальних зсувів між першою і другою темами змінюється відстань вступу, і вони починаються одночасно. Двоголосий канон другої теми доповнюється подвійним канonom обох тем. Тональний план проведення також свідчить про те, що репризний розділ виконує ширші функції, ніж традиційне відновлення і утвердження основної тональності. Ознаки експозиційного викладення виявляються у чіткому відокремленні партій першого і другого хору, між якими розподіляються проведення обох тем.

**Висновки і перспективи.** Ознайомлення із положеннями трактату з фугового контрапункту Дж. Б. Мартіні у сукупності із деякою іншою інформацією стосовно творчості М. Березовського, взятою з прижиттєвих документальних джерел, є підставою для спростування припущень про створення двохорних концертів у ранній період творчості та хибних тверджень щодо втілення в них ознак партесної стилістики. Концерти написано під впливом основних положень трактату Дж. Б. Мартіні й тому їх слід віднести до числа творів другого петербурзького періоду. Не зовсім нормативна як для української хорової музики доби класицизму кількість голосів вказує не на спрямованість мислення автора у бік традицій партесного багатоголосся, а на *найвищий рівень композиторської майстерності*, на оволодіння навичками фугового контрапункту (передусім компонування фуги) в умовах багатохорного письма. Перспективи дослідження полягають у продовженні вивчення впливів основних положень теоретичного трактату з фугового контрапункту Дж. Б. Мартіні на композиторську творчість М. Березовського в жанрі духовного концерту.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Воротников П. Березовский и Галуппи. *Библиотека для чтения*. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–122.
2. Дискин К. В. Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса. *Современные проблемы музыкознания*. 2022. № 1. С. 105–135.
3. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Українська професійна музика в контексті міжкультурних зв'язків XVII–XVIII століть : монографія. Чернівці : ЧНУ ім. Юрія Федьковича, 2013. 280 с.
4. Козубова А. С. Теория и практика фуги в творчестве Джованни Баттиста Мартини: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2022. 338 с.
5. Приходько И. М. Три вида темы в Esemplare Мартини и Прембулах Баха. *Opera musicologica*. 2018. № 1 (35). С. 51–71.
6. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.
7. Шумилина О. А. О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов). *Музичне мистецтво*. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 159–174.

8. Шуміліна О. А. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стиліова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 90–97.

9. Шуміліна О. А. Фуга в хорових концертах Максима Березовського (проблема західноєвропейської рецепції української музики). *Українське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 37. С. 261–275.

10. Юрченко М. Максим Березовський в Італії. *Українська музична спадщина* : Статті. Матеріали. Документи. Київ: Муз. Україна, 1989. Вип. 1. С. 67–79.

11. Martini G. B. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. XXXXVIII+328 p.

#### REFERENCES

1. Vorotnikov, P. (1851). Berezovskiy i Galuppi [Berezovsky and Galuppi]. In: *Biblioteka dlya chteniya. Zhurnal slovesnosti, nauk, hudozhestv, promyshlennosti, novostey i mod* [Library for reading. Journal of literature, sciences, arts, industry, news and fashion]. Issue 105. Sankt-Peterburg, pp. 109–115 [in Russian].

2. Diskin, K. V. (2022). Kontsert Maksima Berezovskogo «Ne otverzhi mene» v zerkale ucheniya o fuge Ioganna Yozefa Fuksa [Concert of Maxim Berezovsky “Do not reject me” in the mirror of the teachings of the fugue by Johann Josef Fuchs]. In: *Sovremennye problemy muzykovedeniya* [Modern problems of musicology]. Vol. 1. Moskva, pp. 105–135 [in Russian].

3. Kaplienko-Ilyuk. Yu. V. (2013). Ukrayins'ka profesiyna muzyka v konteksti mizhkul'turnykh zv'yazkiv XVII–XVIII stolit' [Ukrainian professional music in the context of intercultural relations of the 17th–18th centuries]. Chernivtsi: ChNU im. Yu. Fedkovycha. 280 p. [in Ukrainian].

4. Kozubova, A. S. (2022). *Teoriya i praktika fugi v tvorchestve Dzhovanni Battista Martini* [Theory and practice of fugue in the work of Giovanni Battista Martini]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Rostov State Rachmaninov Conservatory. Rostov-na-Donu, 338 p. [in Russian].

5. Prikhod'ko, I. M. (2018). Tri vida temy v Esemplare Martini i Preambulakh Bakha [Three types of themes in Martini's Esemplare and Bach's Preambles]. In: *Opera musicologica* [Opera musicalologica]. Vol. 1 (35). Sankt-Peterburg, pp. 51–71 [in Russian].

6. Rytsareva, M. (1983). Kompozitor M. S. Berezovskiy: Zhizn' I tvorchestvo [Composer M. S. Berezovsky: Life and work]. Leningrad: Muzyka. 144 p. [in Russian].

7. Shumilina, O. A. (2010). O stilevoy spetsifike dvukhkhornnykh fug M. Berezovskogo (na primere novonaydennykh kontsertov) [On the style specificity of M. Berezovsky's two-choir fugues (on the example of newly found concertos)]. In: *Muzychne mystetstvo* [Music art]. Issue. 10. Donets'k–Lviv, pp. 159–174 [in Russian].

8. Shumilina, O. A. (2011). Problema atrybutsiyi dukhovnykh tvoriv Maksyma Berezovskoho ta yikh styl'ova evolyutsiya [The problem of attribution of Maksym Berezovsky's spiritual works and their stylistic evolution]. In: *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovsk'oho* [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Vol. 2 (11). Kyiv, pp. 90–97 [in Ukrainian].

9. Shumilina, O. A. (2011). Fuha v khorovykh kontsertakh Maksyma Berezovskoho (problema zakhidnoyevropeys'koyi retseptsiyi ukrayins'koyi muzyky) [Fugue in the choral concerts of Maksym Berezovsky (the problem of Western European reception of Ukrainian music)]. In: *Ukrayins'ke muzykovedstvo* [Ukrainian musicology]. Issue 37. Kyiv, pp. 261–275 [in Ukrainian].

10. Yurchenko, M. (1989). Maksym Berezovs'kyv v Italivi [Maxim Berezovsky in Italy]. In: *Ukrayins'ka muzychna spadshchyna : Statti. Materialy. Dokumenty* [Ukrainian musical heritage: Articles. Materials. Documents]. Issue 1. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 67–79 [in Ukrainian].

11. Martini, G. B. (1775). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, XXXXVIII + 328 p. [in Italian].

## OLHA SHUMILINA

**Shumilina, Olha** — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

[shumili2016@gmail.com](mailto:shumili2016@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271001>

### PADRE MARTINI'S FUGUE THEORY IN THE PROJECTION ON MAKSYM BEREZOVSKY'S WORK

**Relevance of the study.** The theoretical views on the fugue of the famous Italian composer and teacher J. B. Martini are presented in the treatise "Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato" (1775). This treatise, well-known in Italy and little-known in Ukrainian scientific circles, systematizes the principles of teaching fugue counterpoint, which were the basis of Padre Martini's pedagogical system. The extrapolation of the main provisions of the treatise to the work of Maksym Berezovsky, who studied the basics of counterpoint with Padre Martini, gives grounds for identifying a group of choral concerts written under the influence of the Italian maestro's pedagogical method. This can become an argumentative basis for dating these works and clarifying the periodization of M. Berezovsky's work.

**Main objective of the study** is to review the main provisions of J. B. Martini's treatise on the theory of fugue counterpoint through the prism of their reception in the spiritual works of M. Berezovsky.

**Methodology.** The methodological basis consists of general scientific methods: study and generalization, abstraction and formalization, system analysis and synthesis.

**The results and conclusions.** The main provisions of the second part of the treatise on fugue counterpoint by J. B. Martini have been studied. It is indicated that the treatise was written as a study guide to help young composers in creating choral music, with an explanation of the specific features of fugue counterpoint and the principles of its composition, with annotated samples of choral fugues of different numbers of voices — from two to eight, as they grow. Spiritual concertos of M. Berezovsky, written under the influence of the main ideas of the fugue counterpoint theory of Padre Martini, were determined, and they turned out to be two choral concertos of the Ukrainian artist. The study of the theoretical provisions of the treatise took place in the projection on the peculiarities of the composition of the final fugues. The main attention was paid to the articles of the Italian teacher about the theme of the fugue, methods of contrapuntal work with the initial material and methods of polyphonic formation. The influence of the main theoretical provisions of Padre Martini's fugue counterpoint treatise on the composition of the final fugues in M. Berezovsky's two-choral concertos was revealed. The time of writing of these concertos has been clarified, the version regarding their appearance in the early period of creativity under the influence of the traditions of Partes polyphony has been refuted. The importance of auditory perception in the attribution of the style of M. Berezovsky's two-choral concertos is indicated, which turned out to be extremely distant from the party polyphony, where this performance composition was extremely widespread.

**Keywords:** the fugue theory of J. B. Martini, found spiritual concertos of M. Berezovsky, two-horns, final fugues, auditory perception.