

УДК 784.1"18":783.8:78.071.1Березовський(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318635

**ГОМЕНЮК С. Г.**

**Гоменюк Світлана Григорівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

[svetlana.gomenuk@gmail.com](mailto:svetlana.gomenuk@gmail.com)

© Гоменюк С. Г., 2024

## **НЕВІДОМА «ХЕРУВИМСЬКА» МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО ЗІ ЗБІРКИ ЦДАМЛМ: ТЕКСТ І КОНТЕКСТИ**

Систематизовано джерелознавчі та аналітичні спостереження щодо комплекту рукописних поголосників хорових творів другої половини XVIII століття, який зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (ф. 441, оп. 1, спр. 2–7), проаналізовано один із вміщених у ньому творів. Комплект містить 28 композицій, з яких перші дев'ять належать Бальтазару Галуппі, а більшість із наступних дев'ятнадцяти — Максиму Березовському. Встановлено, що один з творів М. Березовського, наявний у комплекті (№ 25), раніше не публікувався і не досліджувався. На основі опрацювання оригіналів поголосників укладено партитуру чотириголосної «Херувимської» М. Березовського (публікується вперше). Наведено коментарі щодо способів фіксації нотного і словесного тексту в рукописах, обґрунтовано незначні виправлення в партитурі, зазначено спірні місця, запропоновано аргументи на користь обраного варіанту. Встановлено, що «Херувимська» є двочастинним циклом, подібним до прелюдії і фуги. Композиційний поділ обумовлений структурою словесного тексту та особливостями літургійного чину: перша частина «Херувимської» співається до Великого входу, друга — після. Контраст частин в композиції М. Березовського забезпечується системою музичних засобів (фактурою, мелодикою голосів, типом музичного складу — гармонічного або поліфонічного, метром — тридольним або дводольним). Перша частина твору є старовинною сонатною формою, їй властивий тональний (тоніка — домінанта), тематичний, структурний та фактурний контраст партій у межах експозиції, тональне узгодження тем між експозицією і репризою. Друга частина є подвійною фугою із сумісною експозицією тем. Розглянуто співвідношення гармонії і поліфонії у фактурі твору, специфіку роботи зі словом. Висловлено думку, що за рівнем композиторської майстерності «Херувимська» належить до пізнього стилю Максима Березовського.

**Ключові слова:** творчість М. Березовського, рукописні поголосники, хорова музика XVIII століття, херувимська, fuga, Берлінська співоча академія, ЦДАМЛМ.

**Вступ.** Комплект рукописних поголосників творів Максима Березовського та його сучасників, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України<sup>1</sup> — ф. 441, оп. 1, спр. 2–7, — привертає увагу дослідників від 2001 року, з моменту публікації відомостей про його знахідку [Івченко, 2001]. Шість з восьми голосових книг комплекту (сопрано 1, сопрано 2, альт 2, тенор 1, тенор 2, бас 2; відсутні альт 1 та бас 1) були створені в другій половині XVIII століття. Про місце

<sup>1</sup> Далі ЦДАМЛМ.

постання рукописів, їх замовника немає достовірних даних. Бракує даних і щодо власників: до архіву-музею рукописи були передані з Київської консерваторії у складі великої колекції нотних раритетів, вилученої зі сховищ Берлінської співочої академії (Sing Akademie zu Berlin) в роки Другої світової війни<sup>1</sup>. Обставини, за яких зазначені рукописи опинилися в Берлінській бібліотеці, достеменно не відомі.

Завдяки співробітникам ЦДАМЛМ<sup>2</sup> нам вдалося познайомитись з оригінальними документами комплекту. Аналіз змісту рукописів, а також історії їх досліджень показав, що не всі вміщені в них матеріали були у фокусі наукової уваги. Більше того, один з творів Максима Березовського — чотириголосна «Херувимська» до мажор (№ 25)<sup>3</sup> — раніше не публікувався і не досліджувався. На основі опрацювання поголосників було укладено партитуру твору. Текст «Херувимської» дає підстави вважати, що за рівнем композиторської майстерності цей твір не поступається кращим зразкам творчості М. Березовського.

**Метою статті** є узагальнення досвіду роботи з рукописними поголосниками комплекту ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 2–7) та встановлення стилістичних особливостей «Херувимської» М. Березовського до мажор, зокрема специфіки композиції, роботи зі словом, взаємодії гармонії та поліфонії. Оприлюднення повного тексту партитури твору, сподіваємося, створить умови для включення його у виконавську практику.

В кожному з двох етапів дослідження використовувалися свої **методи**: на етапі роботи з рукописами і створення партитури «Херувимської» задіяні порівняльний, емпіричний, аналітичний, синтетичний методи; на етапі роботи з готовою партитурою — метод цілісного аналізу музичного твору. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до наукового обігу твору М. Березовського, який є унікальним надбанням української хорової музики XVIII століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Публікація Лариси Івченко [Івченко, 2001] — учасниці експертної ради з ідентифікації матеріалів фонду 441 — вперше описує сам комплект та історію його віднайдення. Як впливає з відомостей, наведених дослідницею, зміст комплекту поголосників тривалий час оцінювався неправильно, оскільки оцінки базувалися на некоректних записах, внесених до інвентарних книг бібліотеки Київської консерваторії в 40-х роках минулого століття. Інформація з інвентарних книг, які разом із нотною колекцією були передані до ЦДАМЛМ, потрапила до архівного опису документів. Співробітники консерваторської бібліотеки невірно описали зміст рукописів, їх обсяг та час виготовлення. По-перше, судячи з опису, вони вважали всі твори, вміщені в поголосниках, частинами однієї великої композиції, назву якої — духовний концерт «Благообразний Йосиф» — визначили за початковими словами першого твору збірки. Помилка була виявлена

<sup>1</sup> Хоча опис змісту та історії переміщень колекції рукописних і друківаних документів Берлінської співочої академії не є предметом статті, зазначимо час і місце перебування колекції: бібліотека Sing Akademie zu Berlin (до 1943), сховище замку Улерсдорф в Сілезії неподалік Вроцлава (імовірно, до 1945), бібліотека Київської консерваторії (до 1973), ЦДАМЛМ (до 2001 року, частина колекції — до нинішнього часу). У 2001 році матеріали колекції, крім тих, що стосуються слов'янських композиторів, повернуті Німеччині й зберігаються нині в Державній бібліотеці в Берліні, де, за рішенням Sing Akademie, доступні для ознайомлення. Детальніше про історію та зміст колекції в наукових публікаціях Патриції Кеннеді Грімстед [Grimsted, 2000], Лариси Івченко [Івченко, 2001], Іванни Карабиць [Карабиць, 2002], Олени Зінкевич [Зінкевич, 2011], а також у статтях з преси Сари Боксер [Boxer, 1999], Юлії Бенті [Бентя, 2011] та ін.

<sup>2</sup> Автор складає подяку керівництву ЦДАМЛМ України та працівникам читального залу за професійну допомогу в роботі з матеріалами.

<sup>3</sup> Тут і далі номери творів наводяться за комплектом рукописів ЦДАМЛМ, ф. 441, оп. 1, спр. 2–7.

в 2000 році Іванною Карабиць та Оленою Корчовою, які познайомилися не лише з описом, але і з самими документами та встановили, що в поголосниках вміщено двадцять вісім окремих творів, з-поміж яких декілька належать Максиму Березовському. По-друге, фактичний обсяг поголосників виявився вдвічі більшим, ніж було зазначено в інвентарних книгах та згодом в описі, оскільки в тексті вживалося слово «сторінка» в значенні слова «аркуш». По-третє, час виникнення рукописів — не початок XIX століття, як зазначалося в описах, а останні десятиліття XVIII. На основі аналізу філіграней паперу, на якому написано поголосники, Л. Івченко встановила час і місце його виготовлення: м. Ярославль, мануфактура Олексія<sup>1</sup> Затрапезнова, 1764–1765 рр., і це є нижньою часовою межею постання рукопису. Верхня часова межа ідентифікується нині 1775 роком<sup>2</sup>. Неточність опису рукописного комплексу стала причиною того, що він «понад півсторіччя знаходився в Україні, хоча й анонімно» [Івченко, 2001, с. 26], не потрапляв у поле зору дослідників.

Л. Івченко подає відомості про зовнішній вигляд рукописів комплексу та перелік вміщених у них творів, вибудовує гіпотези про те, хто міг бути першим власником комплексу та яким чином він міг опинитися у книгозбірні Берлінської співочої академії. В нашій публікації ми спираємося на твердження Л. Івченко про авторство Максима Березовського щодо більшості з дев'ятнадцяти творів (№№ 10–28), вміщених в поголосниках цього комплексу (перші дев'ять творів належать Бальтазару Галуппі).

Після публікації Л. Івченко, яка стала сенсаційною, до комплексу поголосників почали звертатися інші дослідники, зокрема, О. Шуміліна, М. Юрченко. Ольга Шуміліна присвятила аналізу поголосників з комплексу ЦДАМЛМ окремий розділ монографії [Шуміліна, 2012, с. 144–169], в якому підсумувала й уточнила результати попередніх досліджень та висловила свої припущення щодо часу, обставин появи рукописів, а також авторства вміщених в них творів. Її висновки підтверджують ті, що були висловлені Л. Івченко. На відміну від лаконічного тексту статті, в монографії деталізовано аргументи, які слугували основою висновків.

Пошлемося на атрибуцію творів, запропоновану О. Шуміліною. Дослідниця вважає, що з 19 піснеспівів (№№ 10–28) сім «безперечно належать М. Березовському, оскільки вони загальновідомі й опубліковані в сучасних нотних збірках» [Шуміліна, 2012, с. 166], два «можна з високим ступенем достовірності атрибуувати М. Березовському» [там само], а решту десять атрибуувати складно, хоча «їх назви (крім концерту «Господи, силою твоєю») зустрічаються в переліках духовних творів М. Березовського, опублікованих у кінці XVIII–XIX століть (починаючи від Я. Штеліна і закінчуючи В. Аскоченським, П. Беліковим і П. Воротніковим), а також в оголошеннях про продаж рукописних нот духовних концертів початку XIX століття і у видавничих каталогах першої третини XIX століття» [Шуміліна, 2012, с. 167]. До творів, автором яких безперечно є М. Березовський, О. Шуміліна відносить: «концерти “Не отвержи мене во время старости” (№ 13), “Господь воцарися” (№ 20), “Бог ста в сонме богов” (№ 11); літургію (№ 10); причасний вірш “Хвалите Господа с небес” (№ 14); херувимську (№ 25) та співи з літургії (№ 24)» [там само]. Далі в тексті монографії О. Шуміліна висловлює припущення, що всі 19 композицій комплексу можуть належати М. Березовському, оскільки збірка, імовірно, укладена як антологія творів двох авторів —

<sup>1</sup> Ім'я власника паперової мануфактури пізніше було уточнено А. Лебедевою-Ємеліною та Г. Малініною [Лебедева-Емелина, Малинина, 2019].

<sup>2</sup> Дату встановлено на основі даних про середню тривалість часу, що спливав між виготовленням паперу і його використанням в установах Російської імперії в кінці XVIII — на початку XIX століття.

Б. Галуппі (№№ 1–9) та М. Березовського (№№ 10–28) [Шуміліна, 2012, с. 167]. Очевидно, подальші дослідження зможуть підтвердити або спростувати таке припущення. Нам же важливо підсумувати: двоє авторитетних дослідників — Л. Івченко і О. Шуміліна — дотримуються думки, що автором «Херувимської» (№ 25) є Максим Березовський.

*Quid valet subtilitas ubi perit utilitas*, яка цінність наукового дослідження без практичних результатів? У цьому випадку йдеться про зведення в партитуру й оприлюднення нотних текстів цієї рукописної збірки, без чого неможливе включення їх у виконавську практику. Публікація нотного тексту поголосників у повному обсязі наразі неможлива. Брак двох партій (першого альтя і першого баса) потребує пошуку ідентичних голосів у голосових книгах інших комплектів або реставрації, котра, навіть за умов ретельності виконання, лишається в площині гіпотез. Така робота ведеться. Нам відомо про публікації дванадцяти з (імовірно) дев'ятнадцяти творів Максима Березовського, наявних у рукописному комплекті. Чотириголосна Літургія Іоанна Златоуста (№ 10) була видана Мстиславом Юрченком у 1989 та 1998 роках [Березовський, 1989, 1998], тобто до віднайдення рукописного комплекту в ЦДАМЛМ, на основі інших збережених джерел<sup>1</sup>. Те саме стосується духовних концертів «Не отвержи мене» (№ 13), «Хвалите Господа з небес» (№ 14) та «Господь, воцарися» (№ 20). У виданні 1998 року М. Юрченком був уперше опублікований концерт «Бог ста в сонні богов» (№ 11). Очевидно, віднайдення на початку ХХІ століття нових списків цих творів, порівняння їх з раніше виданими, могло би внести деякі уточнення в опубліковані тексти. Рукописний комплект ЦДАМЛМ став головним джерелом публікації у 2018 році семи чотириголосних хорових концертів [Березовський, 2018]: «Не імами інія помощи» (№ 12), «Тебе, Бога, хвалим» (№ 15), «Милость і суд воспою» (№ 17), «Всі язиці воспещите руками» (№ 21), «Слава во вишніх Богу» (№ 22), «Да воскреснет Бог» (№ 27) та «Приїдіте і видіте діла Божия» (№ 28). Це засвідчує упорядник і редактор видання Мстислав Юрченко у вступному коментарі [Березовський, 2018, с. 6]. Два хорових концерти М. Березовського із зібрання ЦДАМЛМ (№№ 12 та 15) у 2012 році опублікувала О. Шуміліна в додатку до своєї монографії [Шуміліна, 2012, с. 281–296], причому нотний текст відрізняється від редакції М. Юрченка. Обговорення міри відповідності нотного тексту згаданих публікацій авторському тексту, наявності і правомірності редакторських правок лишаємо за межами статті.

**Результати дослідження.** З семи неопублікованих раніше творів рукописного комплекту ЦДАМЛМ чотири (№№ 18, 19, 23, 24) не всіма дослідниками вважаються творами М. Березовського<sup>2</sup>, а два інші (№№ 16 та 26) є двохорними, а отже потребують залучення додаткових джерел для відновлення відсутніх голосів. Наскільки нам відомо, таку роботу проводить О. Шуміліна. На відміну від двохорних творів, нотний текст чотириголосної «Херувимської» (№ 25) може бути зібраний в партитуру лише на основі комплекту поголосників ЦДАМЛМ. Партії першого і другого сопрано, а також партії першого і другого тенорів у поголосниках дублюються, що дає змогу порівняти варіанти та вибрати більш доречний у випадку розбіжностей у тексті. Наводимо повний текст «Херувимської» з редакторськими коментарями щодо незначних виправлень у тексті та їх причин, а також деяких особливостей запису в рукописах. Підтекстовку подаємо київським ізводом (приклад 1).

<sup>1</sup> В 2022 році Літургія М. Березовського була опублікована в другому виданні антології А. Лебедевої-Ємеліної [Лебедева-Ємеліна, 2022]. Авторка зазначає, що у підготовці публікації спиралася на матеріали поголосників з ЦДАМЛМ України.

<sup>2</sup> Відомості про авторство творів з ЦДАМЛМ подає Лариса Івченко [Івченко, 2001, с. 30].

Приклад 1.

М. Березовський. «Іже херувими»  
 Партитуру уклала С. Гоменюк за поголосниками рукописного комплекту ЦДАМЛМ  
 (ф. 441, оп. 1, спр. 2–7). Нотний набір О. Бражена

Andante <sup>1</sup>

Soprano  
 I - же хе - ру - ви - ми тай - но об - ра -

Alto  
 I - же хе - ру - ви - ми тай - но об - ра -

Tenor  
 I - же хе - ру - ви - ми тай - но об - ра -

Bass  
 I - же хе - ру - ви - ми тай - но об - ра -

6  
 S зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці  
 A зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці  
 T зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці  
 B зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей Трой - ці

11  
 S три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -  
 A три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -  
 T три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -  
 B три - свя - ту - ю піснь при - пі - ва -

16  
 S ю -  
 A ю -  
 T ю -  
 B ю -

21  
 S ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще,  
 A ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще,  
 T ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще,  
 B ще, при - пі - ва - ю - ще, при - пі - ва - ю - ще, 8

2

26 9

S при - пі - ва - ю - ще,  
 A при - пі - ва - ю - ще,  
 T при - пі - ва - ю - ще,  
 B - - - - ю - ще,

вся - ко - є ни - ні жи -  
 тей -  
 тей - ско - є,  
 тей - ско - є,  
 тей - ско - є

вся - ко - є ни - ні жи - тей  
 вся - ко - є ни - ні жи - тей  
 вся - ко - є ни - ні жи - тей

ско - є от - ло - жим по - пе - че  
 ско - є от - ло - жим по - пе - че  
 ско - є от - ло - жим по - пе - че  
 ско - є от - ло - жим по - пе -

ні -  
 ні -  
 ні -  
 че - - - - - ні -

46

S є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе -  
 A є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе -  
 T є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе -  
 B є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе -

52

S  
че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

A  
че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

T  
че - ні - є, по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

B  
че - ні - є, по - пе - че - ні - є, от - ло -

58

S  
жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

A  
жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

T  
жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

B  
жим по - пе - че - ні - є, по - пе - че - ні - є.

64 10 11

S  
А - мінь. Я - ко да Ца - ря всіх по - ди - мем, я -

A  
А - мінь. Я - ко да Ца - ря всіх

T  
А - мінь. я - ко да Ца -

B  
А - мінь. Я - ко да Ца - ря

71 12

S  
ко да Ца - ря, я - ко да Ца -

A  
по - ди - мем,

T  
ря всіх по - ди - мем, я - ко да Ца -

B  
я - ко да Ца - ря всіх по - ди -

77 13 14

S  
ря всіх по - ди - мем

A  
я - ко да Ца - ря всіх по - ди - мем ан

T  
ря всіх по - ди - мем ан

B  
мем всіх по - ди - мем ан

4

83

S

A

T

B

гель - ски - ми не ви - ди - мо до -

гель - ски - ми не ви - ди - мо

гель - ски - ми не ви - ди - мо до -

89

S

A

T

B

си - ма, но - си - ма чин - ми ал -

ри - но - си - ма чин - ми ал -

до - ри - но - си - ма чин - ми ал -

ри - но - си - ма чин - ми ал -

15

16

95

S

A

T

B

ли - лу - я ан - гель - ски - ми не - ви -

ли - лу - я, ан - гель - ски - ми не - ви -

лу - я

ли - лу - я

16

101

S

A

T

B

ди - мо до - ри - но -

ди - мо до - ри - но -

ди - мо до - ри - но -

ди - мо до - ри - но -

107

S

A

T

B

си - ма чин - ми а - ли -

си - ма чин - ми ал -

си - ма чин - ми ал -

си - ма чин - ми ал -





Зовнішній вигляд поголосників описано в дослідженнях Л. Івченко та О. Шуміліної. Доповнимо його власними спостереженнями. Хорові партії в голосових книгах переписані різними почерками (до п'яти видів). За манерою письма можна судити про міру володіння переписувачами нотною грамотою. Деякі елементи нотного тексту зафіксовані неточно, у невідповідних місцях: очевидно, ці знаки були переписані механічно, без розуміння їх ролі в нотному тексті. Йдеться передусім про позначки, які недостатньо освічені співаки не пов'язують безпосередньо із співвідношенням «вище — нижче» (наприклад, розташування ключів *до*, знаків альтерації, кустодіїв в кінці нотних рядків).

Судячи з рукописів, не всі копії розуміли призначення *кустодія*<sup>1</sup> — схожого на змійку символу в кінці нотного рядка, який вказує виконавцю висоту першої ноти наступного рядка. В поголосниках комплекту ЦДАМЛМ кустодії подекуди використовуються як декоративний елемент, пишеться не в місці розташування наступного звуку, а в довільному місці нотного стану. В рукописах кустодії з'являється, переважно, за таких умов: 1) в кінці сторінки, якщо частина такту переноситься на наступну (поголосник В2, арк. 1); 2) в кінці рядка, якщо частина такту переноситься на наступний рядок (поголосник В2, арк. 2, 3). Іноді кустодії, згідно вказаної логіки, мав би виписуватися, але фактично є відсутнім (наприклад В2, арк. 7 зворот, рядок 6 — при переносі частини такту на наступний рядок, арк. 8, останній рядок — при переносі частини такту на нову сторінку). В окремих випадках кустодії наявний і між завершеними тактами, тоді він має на меті повідомити виконавцеві важливу інформацію, наприклад, вихід за межі звукоряду, позначеного ключовими знаками.

У такому випадку знак альтерації ставиться не лише перед нотою на початку наступного рядка, але і перед кустодієм, який повинен попередити виконавця про появу альтерованого звуку. Фрагмент рукописного поголосника з партією другого басу, ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1., спр. 7, арк. 17 зворот, рядки 3–5). Кустодій в кінці середнього рядка позначає *фа-діез* (приклад 2).

Приклад 2.

Кустодій зі знаком альтерації у поголосниках другої половини XVIII ст., фотокопії ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 6, 7)

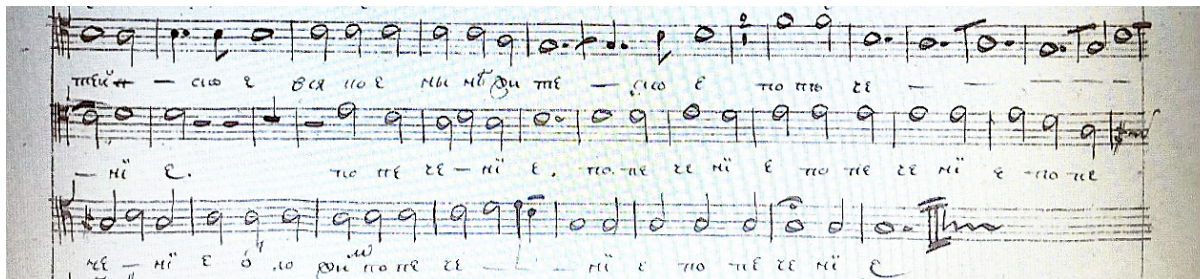


Фрагмент рукописного поголосника з партією другого тенора, ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1. спр. 6, арк. 35 зворот, рядки 4–6). Кустодій в кінці середнього рядка позначає *соль-діез* (див. приклад 2а).

<sup>1</sup> Інші назви цього символу: *custos* (лат.), *direct* (англ.), *guida* (італ.), *guidon* (фр.), *Wächter* (нім.), *gwidon* або *kustosz* (польськ.). Всі назви пов'язані зі значенням «охороняти», «стояти на варті».

## Приклад 2а.

Кустодій зі знаком альтерації у поголосниках другої половини XVIII ст., фотокопії  
ЦДАМЛМ (ф. 441, оп. 1, спр. 6, 7)



Починаючи від № 14 рукопису, кустодій між тактами ставиться у випадках, якщо піснеспів виконується у швидкому темпі і частина слова переноситься в наступний такт, записаний на наступному нотному рядку (поголосник В2, арк 21, між рядками 5 та 6 поділено слово «аллилуй-я», на початку піснеспіву зазначено темп «ско-ро»; на тому ж аркуші між рядками 7 та 8 поділено слово «исповеду-ем», на початку піснеспіву зазначений темп Allegro; арк. 21 зворот, рядок 3, поділено слово «твое-я», на початку твору темп Allegro).

В № 19 кустодії практично зникають. У нашому № 25 в партії *другого басу* нема жодного, але це може пояснюватися тим, що відсутні випадки, коли б частина такту переносилася на інший рядок або сторінку, а поділ слова між тактами хоч і зустрічається, проте оскільки «Херувимська» співається в повільному темпі, виконавець встигає зорієнтуватися і без допомоги цього знаку. Проте можна припустити, що справа не лише в характері піснеспіву — йдеться про зміну самої традиції письма. Про це свідчить, наприклад, № 26, де також нема жодного знаку кустодія, хоча умови для того, щоб його виписати, наявні (наприклад на арк. 39, де такт розподілено між першим і другим рядками). Отже, йдеться про відмирання самої традиції використання цього знаку, про набуття нотним текстом більш сучасного вигляду. Виходячи з того, як часто і в яких випадках вжито кустодій, можна гіпотетично припустити, що нотний текст, починаючи від № 19, має більш пізнє походження, або копіст мав інакші уявлення про необхідність застосування цього знаку.

У партії *першого тенора* в № 25 наявні чотири кустодії: всі вони записані точно в тих місцях, де з'являється наступний звук, виставлені між тактами, а не всередині такту, що неважко пояснити: такти в цьому творі короткі і містять не більше трьох символів, отже копіст міг легко вмістити такт на рядку цілком, або перенести його на наступну лінійку. Важко сказати, чим продиктована необхідність виписати кустодії саме між рядками 5 та 6, а також 7 та 8 аркуша 33 (34), рядками 3 та 4, а також 5 та 6 на звороті цього ж аркуша. Іноді — це поділ слова між тактами («печеніє», рядки 7 та 8), але іноді поділ слова відсутній, кустодій стоїть між різними тактами і різними словами. Якими правилами послуговувався копіст, коли ставив або не ставив цей знак, нам невідомо.

У партії *другого альту* в № 25 зустрічається лише один кустодій — між тактами, в місці переходу на іншу сторінку (єдиному в даному творі в даній партії). Знак написаний свідомо, на тій висоті, де з'являється перша нота наступної сторінки. В

наступному № 26 цього поголосника, схоже, написаному тією ж рукою, при переході на іншу сторінку кустодій відсутній.

У партії *другого сопрано* в № 25 кустодій жодного разу не зустрічається, хоча піснеспів розташований на трьох аркушах даного поголосника, а отже, за логікою поголосника А2, в ньому двічі мав бути записаний кустодій. Почерк копіста, який спорядив цей рукопис, виглядає непевно: сопрановий ключ пишеться щоразу неточно, його вісь симетрії припадає або на першу лінійку, або на місце між першою та другою, або на другу лінійку. Двічі переписувач помилився, пропустивши такт або два в піснеспіві в тих місцях, де мали місце повторення звуків у суміжних тактах. Ці помилки виправлені чорним чорнилом, очевидно, пізніше: означені такти виділені крапками і позначками, схожими на ліги, над якими зазначено *bis*, підписано дві верстви словесного тексту — так, щоб ці такти можна було при співі повторити з різними словами, і піснеспів, таким чином, набув цілісності.

У партії *першого сопрано* в № 25 не зустрічається жодного кустодія. Почерк, яким написано цей поголосник, виглядає більш переконливо, ніж почерк у поголоснику другого сопрано. Це видно по розташуванню сопранового ключа — завжди на першій лінійці, відсутності помилок у нотному тексті. Партія першого сопрано має деталі, яких нема в інших партіях: наявна вказівка на темп на початку «Херувимської» — *Andante*, а також виписане слово «амінь», яке, очевидно, треба виконувати «читком» на звуках попереднього акорду.

Припускаємо, що комплект поголосників фіксує поступову зміну нотнописемної традиції, усунення з неї необов'язкових елементів, до яких належить знак кустодій. Видно також, що переписувачі мали різну ступінь свідомості нотного тексту: деякі з них, очевидно, добре розуміли зміст нотних знаків, інші переносили їх в рукопис механічно, не надаючи значення місцю їх розміщення, не розуміючи, що місце розташування також впливає на інформацію, яку несе той або інший знак.

*Коментарі щодо тексту «Херувимської» (№ 25) та способів його фіксації у рукописах.* Голоси «Херувимської» М. Березовського до мажор знаходяться в шести голосових книгах комплексу ЦДАМЛМ ф. 441, оп. 1, спр. 2–7: партія сопрано міститься в голосових книгах *Soprano primo* (арк. 38 та зворот, пагінація олівцем) та *Soprano secondo* (арк. 35 зворот, арк. 36, пагінація коричневим чорнилом): партія альт — в книзі *Alto secondo* (арк. 39 зворот, арк. 40, пагінація олівцем); партія тенора — в голосових книгах *Tenore primo* (арк. 34 та зворот, пагінація олівцем, або арк. 33 та зворот, пагінація коричневим чорнилом) та *Tenore secondo* (арк. 35 зворот та арк. 36, пагінацію вписано коричневим чорнилом та на арк. 36 продубльовано олівцем); партія баса — в голосовій книзі *Basso secondo* (арк. 37 зворот та арк. 38, пагінація олівцем). Партії сопрано записані в сопрановому ключі в обох книгах, партія альт — в альтовому, партії тенора — в терновому ключі в обох книгах, партія баса — в басовому ключі. Нотний текст та слова записані коричневим чорнилом, в поголоснику *Soprano secondo* наявні виправлення чорнилом більш темного, майже чорного кольору. Сторінки рукописів не мають слідів використання їх у повсякденній музичній практиці. Текст церковнослов'янський. У закритих складах остання приголосна іноді вписана зверху, менша за розміром (наприклад, остання літера в словах «отложи-м», «поди-ме-м», остання літера першого складу в слові «чи-н-ми»). Імовірно, це відтворює спосіб співу приголосної як *ліквесценції*. Подальші зауваження стосуються конкретних місць нотного тексту, порядкові номери коментарів відповідають цифрам в тексті прикладу 1 (див. приклад 1).

1. Темпове позначення *Andante* виписане лише в голосовій книзі Soprano primo.
2. Ліги, що позначають внутрішньоскладовий розспів (наприклад, тт. 1–2, у верхній парі голосів і т. д.), в рукописах відсутні.
3. У поголоснику Soprano secondo на першій долі т. 5 звук *ля*. Віддаємо перевагу варіанту *соль* з книги першого сопрано, що є аподжіатурою. Мелодична лінія сопрано в такому випадку більш виразна, а дисонуюча гармонія підкреслює зміст слова «тайнообразующе», варіант *ля* більш тривіальний.
4. Розташування акордів в тт. 9–10 з відстанню більше октави в середніх голосах суперечить нормам класичної гармонії, але, на нашу думку, не варто «виправляти» такі акорди, взаємно переставляючи середні голоси. Розташування, подане в поголосниках, враховує специфіку хору часів М. Березовського, де партії сопрано і альтів виконували хлопчики. Їх «флейтовий» тембр відіграє роль обертону в такому розташуванні акордів. Виконуючи твір сучасним хором, диригенту варто дбати про темброву якість альтів — легкість і дзвінкість, подібну до дитячих голосів. Крім того, важливим для композитора, очевидно, була мелодична виразність кожного голосу, терцієва втора у верхніх голосах. В разі перестановки тенора і альтя, останній втрачає виразність і перетворюється на педаль *соль*.
5. Тт. 13–14 в голосовій книзі Soprano secondo копіст помилково записав двічі. Загалом книга другого сопрано містить чимало помилок.
6. У т. 16 поголосника Soprano secondo *до дієз*, а в т. 17 його відміння *до бекар*. Ми обрали варіант з поголосника Soprano primo (*до* в обох тактах), як більш стриманий, такий, що відповідає семантиці тексту.
7. У т. 22 в поголоснику Soprano primo помилково виписано *соль* на першій долі, ми обрали варіант *ля* з книги другого сопрано як такий, що узгоджується з гармонією доміанти *соль мажора*, а також з матеріалом тенора в тт. 23–24 (тт. 23–24, крім басу, є похідним поєднанням потрібного контрапункту, тт. 22–23 — основним поєднанням).
8. У т. 25 в партії баса помилково вписаний звук *до*.
9. Розбіжності у верхньому голосі на першій долі т. 27: в поголоснику Soprano primo *сі*, Soprano secondo — *ля*. В книзі другого сопрано т. 27 пропущений, корективи внесені пізніше більш темним чорнилом. Виходячи з міркувань мелодичної виразності голосів, надаємо перевагу варіанту першого сопрано.
10. Виголошення «амінь» в т. 64 зазначено лише в поголоснику Soprano primo. В партитурі занотовано традицію співати в подібних випадках попередній акорд у ритмі слова, читком.
11. У т. 68 в партії сопрано вважаємо за необхідне додати відсутній в поголосниках *фа-дієз*, який забезпечує модуляцію теми фуги в тональність доміанти *соль мажор*. Такий варіант теми узгоджується з проведенням теми в басу, тт. 73–77.
12. У т. 76 розбіжності стосуються другої половинної ноти партії сопрано: в поголоснику Soprano primo *мі*, а в поголоснику Soprano secondo *ре*. Варіант *ре* більш доцільний з гармонічних міркувань: утворюється секстакорд доміанти тональності *соль мажор*.
13. У т. 80 в поголоснику Soprano primo додатково вписано *бекар* перед нотою *фа*.
14. У т. 81 розбіжності в партії сопрано: в поголоснику Soprano primo *фа*, а в поголоснику Soprano secondo *мі*. Варіант *мі* більш доцільний з гармонічних міркувань: утворюється тонічний тризвук *до мажора*.
15. У т. 93 в партії баса помилково вписаний *бемоль* перед нотою *мі*.

16. У т. 94 в поголоснику *Soprano primo* додатково вписано *бекар* перед нотою *re*.
17. Тт. 100–101 пропущені в поголоснику *Soprano secondo*, виправлення зроблене темним чорнилом у такий спосіб: тт. 98–99 з ідентичним нотним матеріалом виділені крапками і позначкою *bis*, склади слова «невидимо» вписані під відповідними складами попереднього слова «ангельськими». Імовірно, слова вносилися в рукопис окремо після завершення переписування нотного тексту.
18. У т. 120 в партії баса другу половинну ноту ми виправили з *do* на *mi*, щоб уникнути паралельних октав *do — re* в нижній парі голосів та невластивого класичному стилю тризвуку без терції.
19. В т. 133 розбіжності в підтекстовці передостаннього складу слова «аллилуйя» (так в рукописах): в усіх голосах, крім сопрано, склад «-луй-» виписано на першу долю такту. Ми вважаємо, що слід співати це слово еквіритмічно в усіх голосах. В партитурі додано відсутній в рукописі звук *соль* на четвертій долі в партії альт. Четверту долю цього такту вважаємо виписаною *ліквесценцією*: слід співати «-і-» в усіх голосах на цій долі.

Відповідно до літургійного чину, текст херувимської поділяється на дві частини, одна з яких співається до Великого входу (перенесення Святих Дарів з Жертовника на Престол), а інша — після. Подібно і музична композиція М. Березовського є двочастинним циклом, контрастні частини якого роз'єднані виголошенням «амінь». Перша частина є старовинною двочастинною сонатною формою, друга — подвійною фугою з одночасним експонуванням тем.

У композиції першої частини виділяються експозиція (тт. 1–28) та реприза з кодою (тт. 29–63). Цілісність композиції забезпечується тематизмом і тональним планом: теми експозиції зберігаються в репризі, але мають інакше тональне рішення — те, що в експозиції було в основній тональності, в репризі переміщується в домінантову, і навпаки. Попри наявність прозового тексту, структура старовинної сонатної форми відрізняється строгістю і симетрією. Кожна з трьох партій експозиції — головна, побічна, заключна — має чіткі визначені кадансами межі (тт. 10, 21, 28). Подібно ж і в репризі: каданси організовують форму, завершують головну партію (тт. 35–36), побічну (серединний каданс в тт. 45–46), заключну (тт. 52–53). Кода (тт. 54–63) вибудовується як низка кадансів, причому деякі з них вносять мінорний ладовий колорит (*ля мінор, ре мінор*). Головна і побічна теми контрастують тонально (*до мажор — соль мажор*), фактурно (перевага гармонічного складу в головній партії, поліфонічного — в побічній). Головна партія експозиції написана у формі однотонального гармонічно розімкненого періоду з двох речень (тт. 1–10); побічна партія (тт. 11–21) одразу починається в строї домінанти, побудована на секвенційному розвитку однієї інтонації; заключна партія (тт. 22–28) є гармонічним доповненням побічної. Ці теми в тому ж порядку з'являються в репризі (ГП — тт. 29–36; ПП — тт. 37–46; ЗП — тт. 47–54). При цьому головна партія в репризі структурно ущільнена — тепер це симетричний восьмитактовий період повторної будови; побічна партія ритмічно змінена, а також викладена в характерному для сонатної форми тональному узгодженні: тональності домінанти в експозиції відповідає основна тональність в репризі. Заключна партія репризи є точною транспозицією відповідного матеріалу експозиції. Строга і чітка старовинна сонатна форма в першій частині «Херувимської» демонструє баланс між виразністю в передачі змісту слова і красою композиційного алгоритму.

Стилю «Херувимської» властиве вишукане співвідношення гармонії і поліфонії: прийоми імітаційної поліфонії розчиняються у класичних гармонічних послідовностях,

а гармонія організує логіку руху мелодичних ліній. Зауважимо, наприклад, нескінченний канон 1 розряду в крайніх голосах фактури (тт. 7–9), а також основне та похідне поєднання потрійного вертикально-рухомого контрапункту (на тексті «припівующе», тт. 22–25; на тексті «попеченіє», тт. 46–50 з повтором у кодї, тт. 53–57). Обидва поліфонічні прийоми вкладаються в цупку гармонічну рамку — автентичний зворот D — T. Канонічна секвенція 1 розряду в крайніх голосах побічної партії (тт. 11–18 в експозиції та тт. 37–44 в репризі) також спирається на міцний гармонічний фундамент — золоту секвенцію (I — IV, VII — III, VI — II, V — I).

Друга частина «Херувимської» — складна fuga, побудована на засадах комбінаторики та економії музичного матеріалу. В строгому смислі йдеться про подвійну fugу з сумісною експозицією тем, однак поряд з двома основними темами (сопрано, тт. 65–69 та альт тт. 66–69) та утриманим протискладенням (альт, тт. 70–73) в комбінаторних процесах задіяний також додатковий тематичний матеріал (бас, тт. 66–70), що міг би претендувати на роль третьої теми, якби проводився в усіх голосах експозиції (бракує проведення в альті). Крім того, зазначений матеріал не індивідуалізований, тому вважаємо його додатковим голосом з функцією протискладення. Отже, тематичний комплекс fugи утворюється з чотирьох компонентів: двох тем (А, Б), додаткового матеріалу з функцією протискладення (В), утриманого протискладення (Г). Мелодичний контур основної теми (сопрано, тт. 65–69) — висхідна секвенція на мотиві терції з дискантовою клаузулою в кінці — є риторичною фігурою, що майже буквально відтворює зміст фрази «яко да Царя всіх подимем». Друга тема fugи, попри схоже ритмічне оформлення — рух половинними тривалостями, — м'яко контрастує першій завдяки наявній на початку синкопі. Контрапункт обох тем містить виразний дисонанс на початку і строгий каданс в кінці, утворений дискантовою клаузулою першої теми і теноровою клаузулою другої. Обидві теми fugи модулюючі (*до мажор* — *соль мажор*), у відповідності до регламенту fugи, мають тональні відповіді із дзеркальним тональним планом (*соль мажор* — *до мажор*).

Експозиція fugи відзначається високою тематичною концентрацією: крім заключної інтермедії (тт. 82–86), вона складається виключно з зазначених чотирьох компонентів (таблиця 1).

Таблиця 1.

М. Березовський. «Херувимська» *до мажор*.  
Тематична структура експозиції (прочерк позначає паузи)

Голоси/такти	Тт. 65–68	Тт. 69–72	Тт. 73–76	Тт. 77–81
Сопрано	А	Б	В	Г
Альт	Б	Г	–	А
Тенор	–	А	Б	В
Бас	В	–	А	Б

В цілому композиція fugи є тричастинною: 1) експозиція (до т. 86), 2) середній розділ (до т. 109), який вносить новий ладовий колорит і складається з проведення тематичного комплексу fugи в паралельному мінорі та інтермедії; 3) реприза, яку утворюють два проведення тематичного комплексу fugи (причому перша тема проводиться стретно) та заключна інтермедія. Відзначаємо подібність у побудові великих композиційних блоків: як експозиція, так і два інші розділи починаються проведенням тем, а завершуються інтермедіями, які не «перетікають» в наступні структу-

ри, а відокремлюються від них чіткими гармонічними кадансами. Фуга демонструє таке співвідношення гармонічного і поліфонічного начал, в якому засаднича якість поліфонії — текучість, безперервність — нівелюється: композиція будується з окремих гармонічно завершених структурних блоків, як це властиво фугам доби класицизму.

«Херувимська» М. Березовського за композиційним вирішенням нагадує дво-частинний цикл прелюдії і фуґи, поширений в інструментальній музиці. Конструктивна довершеність композиції узгоджується з уважним прочитанням словесного тексту: слово обумовлює музичні події на рівні цілісного змісту, а також на рівні змісту окремих слів чи фраз тексту. В основі музичного контрасту між двома великими частинами «Херувимської» — закладений в словесному тексті контраст між споглядальністю («Іже херувими») і дієвістю («Яко да Царя всіх подимем»), між деталізацією образу та закликком до активного чину. Окремі слова та фрази відтворюються в музичній тканині за допомогою риторичних фігур: слово «тайнообразующе» передане прихованою у нижніх голосах фактури інверсією мотиву на звуках акорду субдомінанти; символіка числа три об'єднує фразу «і Животворящей Тройці» та потрібне проведення мотиву нескінченного канону *фа — мі — сі — до* в крайніх голосах; найбільш розлого розспівується у творі слово «припівующе» (тт. 13–21); висхідний мотив теми фуґи відповідає змісту тексту «Яко да Царя всіх подимем».

**Висновки.** «Херувимська» до мажор М. Березовського — твір, в якому вишуканість композиції, динамічна рівновага гармонії і поліфонії, тонке відтворення словесного тексту приховуються за прозорістю і удаваною простотою фактури. Економне використання засобів виразності, стриманість, відсутність зовнішніх ефектів при конструктивній довершеності свідчать про те, що перед нами зразок зрілого композиторського стилю. Поєднання принципів сонати і фуґи в композиції, посилення ролі гармонічного начала у фузі — риси, що вказують на стиль класицизму. Сподіваємося, публікація партитури «Херувимської» М. Березовського створить умови для включення цього шедевр української хорової музики XVIII століття в концертну практику.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

### Архівні та нотні матеріали

1. [Березовський М. С. «Благообразний Йосиф» Вокальні партії духовного концерту]. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2. Т. I. 47 арк. Спр. 3. Т. II. 46 арк. Спр. 4. Т. III. 46 арк. Спр. 5. Т. IV. 47 арк. Спр. 6. Т. V. 40 арк. Спр. 7. Т. VI. 47 арк.
2. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вст. ст. М. Юрченко. Київ: Муз. Україна, 1989. 112 с.
3. Березовський М. Хорові духовні твори. *Антологія української духовної музики* /упоряд. та спецредакція М. Юрченка. Київ : Український фонд духовної музики; Благодійний фонд «Паростки», 1998. 109 с.
4. Березовський М. Віднайдені хорові твори. Частина А : Концерти чотириголосні / концепція, упоряд. та спецредакція М. Юрченка. Київ : Комора, 2018. (*Антологія української музики*. Серія А : Твори українських композиторів. Вип. 5). 160 с.
5. Лебедева-Емелина А. В. Музыка литургии эпохи классицизма. Нотные публикации и исследования. Москва, 2022. С. 40–76.



**Монографії та статті**

6. Бентя Ю. Ігор Блажков: «Нова музика — це продовження дороги, уторованої класикою». *День*. 2011. 30 вересня, №175. URL: [www.day.kyiv.ua/article/kultura/ihor-blazhkov-nova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klasykoju](http://www.day.kyiv.ua/article/kultura/ihor-blazhkov-nova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klasykoju) (дата звернення: 12.08.2024).

7. Зінькевич О. Київська доля нотної колекції Berliner Sing-Akademie: правда і вимисел. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 4 (13). С. 25–129.

8. Івченко Л. Справа № 907 : (про знайдені твори М. Березовського у фонді бібліотеки Співацької капели в Берліні, що зберігалася у ЦДАМЛМ України). *Музика*. 2001. Ч. 1, № 4–5. С. 28–30, ч. 2, № 6. С. 25–26.

9. Карабиць І. До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75.

10. Лебедева-Емелина А. В., Малинина Г. М. Загадки рукописи из Berliner Sing-Akademie (к вопросу о духовном творчестве М. С. Березовского). *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2016. Вып. 3 (23). С. 100–125.

11. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII — XVIII століть за матеріалами рукописних колекцій. *Донецьк*, 2012. 299 с.

12. Grimsted P. Bach scores in Kyiv: The long-lost music of the Berlin Sing-Akademie surfaces in Ukraine. *Spoils of War*. 2000. № 7. P. 22–35.

13. Boxer S. International sleuthing adds insight about Bach. *The New York Times*. 1999. August, 16. Section E, P. 1. URL: <https://www.nytimes.com/1999/08/16/arts/international-sleuthing-adds-insight-about-bach.html> (дата звернення: 12.08.2024).

**REFERENCES****Archival materials and notes**

1. Berezovskyi, M. S. (before 1775). «Blahoobraznyi Yosyf» Vokalni partii dukhovnoho kontsertu. [“Handsome Joseph” Vocal parts of the sacred concert] *TsDAMLM (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy) [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]*. Manuscripts. Fund 441, description 1, records 2–7. Record 2, Vol. I, 47 sheets, record 3 vol. II, 46 sheets, record 4, vol. III, 46 sheets, record 5, vol. IV, 47 sheets, record 6, vol. V, 40 sheets, record 7, vol. VI, 47 sheets [in Church Slavonic].

2. Berezovskii M. (1989). *Khorovye proizvedeniya [Choir works]*. Compilation, edition by M. Yurchenko. Kyiv: Muzychna Ukraina, 112 p. [in Russian].

3. Berezovskyi M. (1998). *Khorovi dukhovni tvory. Antolohiia ukrainskoi dukhovnoi muzyky [Choir sacred works. Anthology of Ukrainian sacred music]*. Compilation, edition by M. Yurchenko. Kyiv: Ukrainskyi fond dukhovnoi muzyky: Blahodiinyi fond «Parostky», 109 p. [in Ukrainian].

4. Berezovskyi M. (2018). *Vidnaideni khorovi tvory. Chastyna A : Kontserty chotyryholosni [Newly discovered works. Part A. Choral concerts for four voices]*. Compilation, special edition by M. Yurchenko. Kyiv: Komora Publishing House, Ukrainian Fund of Sacred Music, 160 p. [in Ukrainian]

5. Lebedeva-Emelina A. V. (2022). *Muzyka liturgii epokhi klassitsizma. Notnye publikatsii i issledovaniya [Music of the liturgy of the era of classicism. Recent publications and research]*. Moscow: Izdatel'skii dom YaSK, 402 p. [in Russian].

**Books and articles**

6. Bentia, Y. (2011). Ihor Blazhkov: «Nova muzyka — tse prodovzhennia dorohy, utorovanoi klasykoju» [New music is a continuation of the way paved by the classics]. *Day [Den]*. 30

September, No. 110–111. Available at: [www.day.kyiv.ua/article/kultura/ihor-blazhkov-nova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klassykoju](http://www.day.kyiv.ua/article/kultura/ihor-blazhkov-nova-muzyka-tse-prodovzhennya-dorohy-utorovanoyi-klassykoju) (accessed: 12.08.2024) [in Ukrainian].

7. Zinkevych, O. (2011). Kyivska dolia notnoi koleksii Berliner Sing-Akademie: pravda i vymysel [The Kyiv fate of the Berliner Sing-Akademie sheet-music collection: truth and fiction]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 4 (13). Kyiv, pp. 125–129 [in Ukrainian].

8. Ivchenko, L. (2001). Sprava № 907 : (pro znaideni tvory M. Berezovskoho u fondi biblioteky Spivatskoi kapely v Berlini, shcho zberihalasia u TsDAMLM Ukrainy) [Record № 907 : (about the works of M. Berezovsky found in the collection of Berlin's Singing Academy, which was stored in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine)]. In: *Muzyka [Music]*. Part 1, 2001, № 4–5. pp. 28–30, part 2, 2001, № 6. pp. 25–26 [in Ukrainian].

9. Karabyts, I. (2002). Do pytannia vyvchennia notnoi koleksii z fondiv Tsentralnogo derzhavnogo arkhivu-muzeiu literatury i mystetstv Ukrainy [Regarding the study of the music collection from the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Musicology of Kyiv]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue. 8, pp. 71–75 [in Ukrainian].

10. Lebedeva-Emelina, A. V., Malinina G. M. (2016). Zagadki rukopisi iz Berliner Sing-Akademie (k voprosu o dukhovnom tvorchestve M. S. Berezovskogo). [Mysteries of the manuscript from the Berliner Sing-Akademie (on the question of the spiritual creativity of M. S. Berezovsky)]. In: *Vestnik PSTGU [Herald of the Saint Tikhon's Orthodox University]*. Part V. *Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [The problems of the history and theory of Christian art]*. Issue. 3 (23). pp. 100–125 [In Russian].

11. Shumilina, O. (2012). *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII — XVIII stolit za materialamy rukopysnykh koleksii [Style dynamics of Ukrainian sacred music of the 17th — 18th centuries based on materials from manuscript collections]*. Donetsk. 299 p. [in Ukrainian].

12. Grimsted, P. (2000). Bach scores in Kyiv: The long-lost music of the Berlin Sing-Akademie surfaces in Ukraine. In: *Spoils of War*. Magdeburg. Issue 7, pp. 22–35 [In English].

13. Boxer, S. (1999). International sleuthing adds insight about Bach. In: *The New York Times*. 1999. August, 16. Section E, p. 1. Available at: <https://www.nytimes.com/1999/08/16/arts/international-sleuthing-adds-insight-about-bach.html> (accessed: 12.08.2024) [in English].

## SVITLANA GOMENIUK

**Gomeniuk, Svitlana** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

[svetlana.gomenuk@gmail.com](mailto:svetlana.gomenuk@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318635

## UNKNOWN “CHERUBIC SONG” BY MAXYM BEREZOVSKY FROM THE COLLECTION OF TSDAMLM: TEXT AND CONTEXTS

**Relevance of the study.** Among the works of Maksym Berezovsky, contained in the set of manuscripts from the collection of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (TsDAMLM, found 441, description 1, cases 2 — 7), there is a four-part composition — “Cherubic Song” in *C major*, that wasn’t published and researched previously. Based on the voice

part-books, the score of this work was drawn up, and its textological and musicological analysis was carried out. The publication of the full text of the score of "Cherubic Song", among with the editorial comments and observations on the style of the piece significantly complements our knowledge about Maksym Berezovsky's creativity. Besides it makes possible to include the piece in performing practice.

**The main objective** of the article is to summarise the experience of working with the handwritten voice books of 18 century and to reveal the stylistic features of M. Berezovsky's "Cherubic Song", especially, the composition, work with words, interaction between harmony and polyphony.

Each of the two research stages used its own **methods**. At the stage of working with manuscripts and compiling the score, comparative, empirical, analytical, and synthetic methods were used. Inaccuracies and errors in the musical text were corrected when compiling the score based on a comparison of the first and second parts (soprano, tenor), and in the case of their absence (bass, alto) — taking into account harmonic, polyphonic and other factors. At the stage of working with the completed score, the method of holistic analysis of the musical work was used.

**Results and conclusions of the study.** "Cherubic Song" by M. Berezovsky is a two-part cycle similar to a prelude and a fugue. The compositional division is due to the structure of the verbal text and the peculiarities of the liturgical order: the first part is sung before the Great Entrance, the second — after. The contrast of parts in M. Berezovsky's composition is ensured by a system of musical means (texture, voice melody, meter). The first part of the piece is an old sonata form, characterised by tonal (tonic — dominant), thematic, structural and textural contrast of parts within the exposition, tonal coordination of themes between exposition and reprise. The second movement is a double fugue with a coherent exposition of themes. The fugue demonstrates such a coordination between harmony and polyphony, where the basic quality of polyphony — fluidity, continuity — is neglected: the composition is built from separate harmonically completed structural blocks, as is characteristic of fugues reaching classicism, in particular, fugues from the other works of M. Berezovsky. The polyphonic and harmonic balance, reliance on the compositional algorithms of fugue and sonata, expressive transmission of the verbal text are factors that give reason to consider "Cherubic Song" as an example of the late style of Maksym Berezovsky.

**Key words:** creativity of M. Berezovsky, handwritten partbook, choral music of the 18th century, Cherubic Song, fugue, Berlin Singing Academy, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine /TsDAMLM.