

СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ І ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Шуміліна Ольга Анатоліївна,

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0000-0002-2615-1208

У статті висвітлено творчість українських композиторів доби класицизму в контексті питань здобуття фахової музичної освіти в тогочасних українських та європейських навчальних закладах і шляхом приватних занять. Зазначено, що система спеціальної музичної освіти на територіях, населених українським етносом, була спрямована на підготовку співаків і не передбачала фахових занять із композиції. У школах можна було здобути початкову музичну освіту та базові навички хорового співу, в колегіумах та академіях – відвідувати заняття в хоровому й оркестровому класах. Для komponування музики цієї освіти було явно недостатньо, тому українські митці другої половини XVIII століття здобували необхідні знання і практичні навички за межами України, шляхом приватних занять із досвідченими й авторитетними італійськими композиторами, які викладали мистецтво контрапункту. Зазначено, що система приватних уроків була провідною формою занять у тогочасній європейській музичній освіті. З огляду на досвід навчання в тогочасних неаполітанських консерваторіях найвищим щаблем здобуття фахової освіти та формування засад композиторської майстерності були заняття з контрапункту. Учні вивчали контрапункт на *cantus firmus* і фугований контрапункт, у завданнях спостерігалось зростання рівня складності, нарощування кількості голосів від двоголосого до восьмиголосого контрапункту. Методичні настанови й теоретичні положення цієї навчальної дисципліни викладалися в трактатах із контрапункту, автором одного з них був учитель Максима Березовського, відомий італійський композитор і педагог Джованні Баттіста Мартіні. Зроблено висновок, що саме коштовні приватні заняття контрапунктом із відомими італійськими композиторами стали запорукою формування композиторської майстерності українських митців доби класицизму, які втілювали здобуті навички у власній творчості.

Ключові слова: доба класицизму, українські композитори другої половини XVIII століття, система музичної освіти, хоровий спів, Києво-Могилянська академія, неаполітанські консерваторії, контрапункт, композиторська творчість.

Shumilina Olha. The system of musical education of the second half of the 18th century and the work of Ukrainian composers of the classicism era

The article highlights the work of Ukrainian composers of the classicist era in the context of issues of obtaining professional musical education in contemporary Ukrainian and European educational institutions and through private lessons. It is noted that the system of special musical education in the territories inhabited by the Ukrainian ethnic group was aimed at training singers and did not provide for professional composition classes. In schools, one could obtain primary musical education and basic skills of choral singing, in colleges and academies – attend classes in choral and orchestral classes. For composing music, this education was clearly not enough, so Ukrainian artists of the second half of the 18th century acquired the necessary knowledge and practical skills outside Ukraine, through private lessons with experienced and authoritative Italian composers who taught the art of counterpoint. It is noted that the system of private lessons was the leading form of classes in contemporary European musical education. Based on the experience of studying in the Neapolitan conservatories of that time, classes in counterpoint were the highest stage of obtaining professional education and forming the foundations of composer skill. Students studied counterpoint on *cantus firmus* and fugal counterpoint, the tasks showed an increase in complexity, increasing the number of voices from two-voice to eight-voice counterpoint. Methodological guidelines and theoretical provisions of this academic discipline were set out in treatises on counterpoint, the author of one of them was Maxim Berезovsky's teacher, the famous Italian composer and teacher Giovanni Battista Martini. It is concluded that valuable private classes in counterpoint with famous Italian composers became the key to the formation of the composer skill of Ukrainian artists of the classicism era, who embodied the acquired skills in their own work.

Key words: the era of classicism, Ukrainian composers of the second half of the 18th century, the system of musical education, choral singing, Kyiv-Mohyla Academy, Neapolitan conservatories, counterpoint, composer's work.

Вступ. Українська музична культура другої половини XVIII – початку XIX століття зараз перебуває в полі зору багатьох дослідників, однак далеко не всі питання є остаточно вирішеними. Одним із них є питання фахової музичної освіти, яку здобували українські композитори доби класицизму. Зневажливе ставлення до цієї проблеми та поширення окремих неправдивих відомостей (наприклад, щодо навчання Максима Березовського і Дмитра Бортнянського в Києво-Могилянській академії) запобігає утворенню цілісного, узагальнювального погляду на процеси здобуття

українськими митцями фахової підготовки в контексті тогочасних традицій опанування композиторської майстерності. Пропоноване у статті вивчення особливостей системи української та європейської музичної освіти в сукупності з відомостями про освіту кожного з українських митців доби класицизму допоможе точнішому розумінню процесів формування їхньої композиторської майстерності.

Матеріали та методи. Матеріалом аналізу стала життєтворчість українських композиторів другої половини XVIII століття та система тогочасної музичної

освіти. Проведене дослідження спирається на аналітичний метод, що має спрямованість на аналіз і тлумачення наявних фактів із метою розуміння суті та виявлення закономірностей досліджуваного об'єкта.

Результати. Українська музична культура доби класицизму представлена іменами п'яти видатних композиторів – це Андрій Рачинський, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель і Степан Дехтярев. Творчість цих композиторів припадає на другу половину XVIII століття. Відомо, що всі вони займалися капельмейстерською діяльністю в різних творчих установах і що в обов'язки капельмейстерів входило написання музики для інструментальної чи хорової капели, яку вони очолювали. Постає питання – у який спосіб вони опанували мистецтво композиції? Для написання музики одного лише таланту не вистачало, цьому мистецтву потрібно було професійно вчитися.

Українська музична освіта у XVIII столітті, ґрунтуючись на давніх традиціях хорового церковного співу, перебувала у стадії становлення, намагаючись вписатись у багаторівневу систему загального навчання, організовану за принципом «школа – колегіум – академія». Першою ланкою цієї системи були школи. На території Гетьманщини існували школи співу, де майбутні півчі, яких готували переважно для місцевих криласів, здобували початкову освіту. Поява таких спеціалізованих навчальних закладів була виплекана системою освіти Запорізької Січі: крім козацьких, січових, монастирських, полкових і церковно-парафіяльних шкіл, де дітей навчали грамоті, лічбі, закону Божому, музиці та співам, «існували і спеціальні школи: школа підготовки юнаків до військової служби, школа полкової музики, школи музики та церковного співу» [4, с. 372]. Останні були організовані при православних храмах, і кожна школа діставала назву тієї церкви, до якої вона належала. Наприклад, у Глухові, де в 1730 році була заснована спеціальна півча школа, яка протягом трьох наступних десятиліть стала центром набору, підготовки й атестації співаків для Придворної капели [3], діяли миколаївська, михайлівська, троїцька, покровська, анастасієвська, варварівська та монастирська школи. Перед відправкою в Петербург хлопчики глухівської півчої школи проходили співацьку практику в Миколаївській церкві, яка була розташована посеред міста і мала власну школу [1, с. 16].

На теренах Великого князівства Литовського і Речі Посполитої, куди входили великі території, населені українським етносом, існували братські (православні), уніатські, католицькі, єзуїтські, домініканська й інші школи, які представляли різні християнські конфесії. Це були початкові освітні заклади загального типу, в програму яких входила музика і хоровий спів.

Наступний щабель навчання української молоді – колегіуми й академії, у програму яких теж входили заняття в музичних класах. Відкриття колегіумів у Чернігові (1700), Харкові (1722), Переяславі (1738) та перетворення Київського колегіуму на Києво-Могилянську академію (1701) забезпечили талановитим українським юнакам, яких на той час ще не забрали в Придворну співацьку капелу, можливість вдоскона-

лення музичної підготовки. Відповідно до програми Києво-Могилянської академії, у якій процес навчання тривав дванадцять років, а предмети поділялися на ординарні та неординарні, це були хоровий та оркестровий класи, де студентів вчили співати в хорі та грати на інструментах в оркестрі [2].

У Харківському колегіумі в 1765 році було відкрито додаткові класи для музичних занять, а в 1773 році імператорським указом було затверджено спеціальний клас вокальної та інструментальної музики. Навчання в ньому було розраховане на 1–3 роки залежно від попередньої підготовки учнів та рівня їхніх музичних знань. Навчальна група складалась із 12 осіб, уроки тривали щодня по 7 годин, учні засвоювали нотну грамоту, хоровий спів, вчилися грати на музичних інструментах (скрипках, басах, флейтах, гобоях, валторнах), мали заняття в оркестровому класі [1, с. 27].

Виходячи з освітніх програм та штатного розкладу навчальних закладів, які діяли на українських територіях і надавали учням музичну підготовку, можна зазначити, що в жодному з них не було ані уроків композиції, ані педагогів, які б могли викладати цю дисципліну. Отриманої учнями музичної підготовки було явно недостатньо для професійних занять композицією, особливо в другій половині XVIII століття, коли в українській музичній культурі сталася зміна стильового спрямування з переходом від бароко до класицизму.

З біографій українських композиторів-класиків (в тому числі уточнених) відомо, що наші митці навчалися в закладах різного освітнього рівня. З усіх них лише Артемій Ведель здобув повну академічну освіту, пройшовши 12-річний курс навчання в Києво-Могилянській академії. На старших курсах він очолював оркестровий клас, і це означає, що академія в той час не мала штатного викладача музики. Андрій Рачинський, напевне, вчився у Львівському єзуїтському колегіумі, після чого влаштувався капельмейстером у собор Святого Юра до митрополита Лева Шептицького, але інформацію щодо його навчання потрібно перевіряти документально. Максима Березовського і Степана Дехтярева готували для виступів на театральній сцені, тому вони вчилися у приватних театральних школах, оскільки там можна було опанувати мистецтво сольного співу. Дмитро Бортнянський здобув освіту у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга.

Для фахових занять композицією цієї освіти було недостатньо, тому талановитим українським митцям на певних етапах їхньої творчої діяльності довелося винаймати приватних вчителів. Ними стали відомі, досвідчені й авторитетні італійські композитори Бальтасаре Галуппі (вчитель Дмитра Бортнянського), Джованні Баттіста Мартіні (вчитель Максима Березовського) та Джузеппе Сарті (вчитель Артемія Веделя і Степана Дехтярева). Галуппі представляв венеційську композиторську школу, Мартіні та Сарті – болонську (Сарті був учнем Мартіні).

Березовський і Бортнянський брали уроки у своїх вчителів в Італії, Ведель і Дехтярев – у Російській імперії. Усі вивчали контрапункт. Після занять з падре Мар-

тіні Максим Березовський пройшов атестацію в Болонський філармонічний академії як композитор і здобув статус *Maestro di cappella*, з яким можна було займати посаду капелмейстера.

Система приватних уроків була провідною формою занять у тогочасній європейській музичній освіті. Однак існував один нюанс – за заняття треба було платити. Збереглися документи про те, що уроки Березовського й Бортнянського оплачувала казна, за навчання Дехтярева платив граф Шереметев. Хто оплачував уроки Веделя, достеменно невідомо, де вони відбувалися – теж (це могла бути Москва, а міг бути Київ 1787 року, куди приїздив Сарті у світлі імператриці Катерини II).

Заняття контрапунктом були вищим щаблем здобуття музичної освіти, спрямованої на ефективний розвиток практичних навичок гри на інструментах і компонування музики для церкви та театру. Досвід підготовки музикантів у тогочасних неаполітанських консерваторіях (*Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, *Sant'Onofrio a Porta Capuana*, *Poveri di Gesù Cristo*), чії вихованці, за словами англійського історика музики Ч. Берні, мали репутацію перших композиторів у Європі [6, с. 304], свідчить про три навчальні дисципліни, які засвоювалися послідовно, по кілька років кожна. Це сольфеджіо, партіменто і контрапункт [7]. Вони були складовими частинами загальної програми викладання композиції через вокальну імпровізацію, вправи за клавіатурою та письмовий контрапункт. Після трирічного курсу щоденних занять сольфеджіо майбутні музиканти приступали до опанування партіменто, яке було підготовчим етапом до занять контрапунктом і полягало в розвитку навичок гармонізації баса за певними формулами його руху, що розвивало і мистецтво гри на інструменті, і мистецтво компонування музики. Тільки після того починалися заняття з контрапункту, які призначалися для майбутніх композиторів. Методичне забезпечення двох перших дисциплін полягало у створенні рукописних нотних збірників партіменто та вправ із сольфеджіо. Про їхню педагогічну спрямованість свідчить метод укладання матеріалу за принципом поступового ускладнення. Суто теоретичні відомості мали загальний вигляд, фіксація правил була умовною. Це були практичні дисципліни, на яких знання та навички передавалися безпосередньо від вчителя до учня в процесі занять.

Головні завдання підготовки із сольфеджіо – це оволодіння навичками сольмізації (з початковим читанням мелодії вголос із називанням нот відповідними складами – т. зв. воксами, оскільки в першій половині та середині XVIII століття система сольмізації мала гексахордову основу), також це розвиток слуху й чистоти вокального інтонування та вокальної імпровізації. Вправи із сольфеджіо були варіантами розгортання мелодій для співу в супроводі басового голосу та з його гармонізацією, і в розміщенні вправ можна спостерігати поступове ускладнення вокальної мелодики й ритміки. У вправах найвищого рівня складності траплялися ритмічна рухливість, стрибки, альтерації, мелізматики, прикраси, пасажі дрібними ритмічними вартостями, що

вказувало на розвиток професійної майстерності майбутніх музичних виконавців у напрямі вокальної виртуозності [5].

Курс партіменто мав на меті розвиток навичок сольної імпровізації на клавірі. Для цього було потрібно оволодіти численними формулами руху басового голосу й варіантами їхньої мелодичної та фактурної реалізації. І формули руху басового голосу, і варіанти їхньої реалізації були типізованими мелодико-гармонічними зворотами і в сукупності складали інтонаційний словник своєї епохи. Басовий голос був скомпонований з окремих сегментів, що мали цифровку. Кожному сегменту відповідала певна мелодична формула й необмежена кількість варіантів типізованих фактурних рішень – так званих кліше. На основі партіменто відбувалося формування навичок імпровізаційного, тобто не фіксованого на папері розгортання багатоголосої тканини музичного твору за лінією баса, при цьому варіанти мелодичної реалізації були вже напрацьованими в курсі сольфеджіо. На основі засвоєних типізованих зворотів музиканти згодом доволі легко komponували музику, і в плані плідності перші позиції займали саме неаполітанці, які вивчали мистецтво партіменто [11]. Неаполітанську школу партіменто очолювали відомі композитори й педагоги Франческо Дуранте (1684–1755) і Леонардо Лео (1694–1744), вони виховали цілу плеяду композиторів наступного покоління, яких охоче брали на капелмейстерські посади в різних європейських країнах. Саме неаполітанцями були колеги Максима Березовського по Петербурзькому придворному театру Томмазо Траєтта (1727–1779) і Джованні Паїзієлло (1740–1816), останній написав і опублікував підручник *Regole per bene accompagnare il partimento* (1782) [10].

Заняття контрапунктом полягали у формуванні засад композиторської майстерності. Вивчаючи контрапункт на *cantus firmus* і фугований контрапункт, учні неаполітанських консерваторій мали опанувати музичні ідіоми XVIII століття для їх безпосереднього використання в майбутній композиторській діяльності. Оскільки існували сотні таких ідіом, навчання могло тривати кілька років. У завданнях спостерігалось зростання складності від простого контрапункту й імітації до фуги, із нарощуванням кількості голосів. Після засвоєння навчального матеріалу з контрапункту учням дозволялося переходити до вільного компонування нескладних творів [12]. Методичні настанови й теоретичні положення контрапункту як навчальної дисципліни викладено в численних тогочасних трактатах, автором одного з них є вчитель Максима Березовського Джованні Баттіста Мартіні [8; 9].

З огляду системи музичних занять, прийнятої в навчальних закладах України та Італії, стає зрозумілою відчутна різниця між ними, якісно інакший принцип підготовки музикантів італійськими педагогами, що полягав не в навчанні нотній грамоті та хоровому співу, а в розвитку творчих здібностей, спрямованості на майбутню композиторську діяльність.

Зауважимо, що українські митці у своїх заняттях з італійськими композиторами пропустили стадії

сольфеджіо і партіменто, відразу приступивши до контрапункту. Незважаючи на це, результати занять були надзвичайно плідними, що підтверджується високими здобутками у їхній композиторській творчості. Так, наприклад, Максим Березовський приїхав до падре Мартіні зі своїм неперевершеним концертом «Не отвержи», маючи на меті навчитися компонувати світську музику. Результати навчання відслідковуються у його двохорних концертах, майстерно написаних оперних аріях, світських інструментальних творах. Дмитро Бортнянський після занять з Бальгасаре Галуппі починав як оперний композитор, і його оперні та інші твори італійського періоду засвідчують надзвичайно високий рівень професійної підготовки. Писати духовну музику для православної церкви він почав після повернення з Італії, у 80-х роках XVIII століття, вплив галантного стилю на їхню стилістику є безсумнівним. Духовні твори Арте-

мія Веделя і Степана Дехтярева є настільки близькими, наслідуючи композиторську манеру їх спільного вчителя Джузеппе Сарті, що дотепер остаточно не вирішена проблема їхнього авторства.

Висновки. Тож запорукою формування композиторської майстерності українських митців доби класицизму стали коштовні приватні заняття контрапунктом з відомими італійськими композиторами. Стає зрозумілим, чому численні вихованці шкіл, колегіумів та академій, незважаючи на заняття в музичних класах, не ставали відомими композиторами.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у пошуку документальних матеріалів стосовно навчання українських композиторів другої половини XVIII століття в італійських педагогів і глибокому вивченні різноманітних проявів здобутих теоретичних знань і практичних навичок у їхній композиторській творчості.

Література:

1. Іванов В. Ф. Співацька освіта в Україні: X–XVIII ст. Київ : Вища школа, 1992. 71 с.
2. Кравчук О. Г. Музична освіта студентів Києво-Могилянської академії у XVII та першій половині XVIII ст. : автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ : УДПУ ім. М. Драгоманова, 1996. 24 с.
3. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 126–136.
4. Прокоф'єва Л. Б. Козацька педагогіка та її значення у вихованні національної свідомості особистості. *Записки з українського мовознавства*. 2003. Вип. 12. С. 370–376.
5. Baragwanath N. *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York : Oxford University Press, 2020. 432 p.
6. Burney Ch. *The Present State of Music in France and Italy*. London : T. Becket & Co. Strand, 1773. 420 p.
7. Cafiero R. Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century? *Musical Education in Europe (1770–1914)*. Vol. 1. 2005. P. 15–29.
8. Martini G.B. *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Parte 1. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1774. XXXII + 260 p.
9. Martini G.B. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1775. XXXXVIII + 328 p.
10. Paisiello G. *Regole per bene accompagnare il partimento*. Peterburg, 1782. 60 p.
11. Sanguinetti G. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London : Oxford University Press, 2012. 420 p.
12. Tour P. van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala : Studia Musicologica Upsaliensia, 2015. 318 p.

References:

1. Ivanov, V.F. (1992). *Spivatska osvita v Ukrayini: X–XVIII st.* [Singing education in Ukraine: 10th – 18th centuries]. Kyiv, 71 p. [in Ukrainian].
2. Kravchuk, O.H. (1996). *Muzychna osvita studentiv Kyievo-Mohylianskoj akademii u XVII ta pershii polovyni XVIII st.* [Musical education of students of the Kyiv-Mohyla Academy in the 17th and first half of the 18th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 24 p. [in Ukrainian].
3. Maiburova, K. (1971). *Hlukhivska shkola pivchych XVIII st. ta rol u rozvytku muzychnoho profesionalizmu na Ukraini ta v Rosii* [The Glukhiv School of Singers of the 18th Century and its Role in the Development of Musical Professionalism in Ukraine and Russia]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian Musicology*, 6, 126–136 [in Ukrainian].
4. Prokofieva, L.B. (2003). *Kozatska pedahohika ta yii znachennia u vykhovanni natsionalnoi svidomosti osobystosti* [Cossack pedagogy and its importance in the upbringing of the national consciousness of the individual]. *Zapysky z ukrainskoho movoznavstva – Notes on Ukrainian linguistics*, 12, 370–376 [in Ukrainian].
5. Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York, 432 p. [in English].
6. Burney, Ch. (1773). *The Present State of Music in France and Italy*. London, 420 p. [in English].
7. Cafiero, R. (2005). *Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century?* *Musical Education in Europe (1770–1914)*, 1, 15–29 [in English].
8. Martini, G.B. (1774). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna, XXXII + 260 p. [in Italian].
9. Martini, G.B. (1775). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bologna, XXXXVIII + 328 p. [in Italian].
10. Paisiello, G. (1782). *Regole per bene accompagnare il partimento*. Peterburg, 60 p. [in Italian].
11. Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London, 420 p. [in English].
12. Tour, P. van. (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala, 318 p. [in English].