

78  
К 90

**КУЛЬТУРА—  
МИСТЕЦТВО—  
ОСВІТА**

## ПОШУКИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

(на прикладі Концерту Ре-мажор для чембало з оркестром)

Процес національного культуротворення, який всупереч драматичним колізіям сучасності охопив всіх мислячих людей України, дедалі все більше розкривається. І це зрозуміло, бо без відродження духовності, національної ментальності нам не стати цивілізованою державою.

Духовна спадщина українського народу вражає багатством і прогностичною сміливістю. Важко навіть перелічити культурні пріоритети українства в галузях освіти, науки та мистецтва. Достатньо згадати лише декілька всім відомих імен — В. Вернадського, М. Туган-Барановського, К. Цюлковського; художників — Г. Левицького, В. Боровіковського, А. Лосенка; скульптора І. Мартоса; композиторів — М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, І. Хандошкіна.

В цих славетних українцях і гордість наша, і біль. Так склалася історична доля українського народу, що всі вони увійшли до пантеону російської культури, в кращому разі із словниковим дописом — «українець за походженням».

Але чому ж тільки за походженням? Адже ніхто з них не відрікався від свого народу. Навпаки, наприклад, В. Вернадський пам'ятав своє козацьке коріння і постійно підкреслював, що він — українець. Що ж до музикантів — то тут і слів не потрібно. Музика їх випромінює таку національну забарвленість, що сумніватися в її нічних витоках не доводиться.

Розвіяна по світу творча спадщина українських митців, загублені архіви, документи, рукописи — це трагічні паузи в «симфонії» української музичної культури, вивчення якої, як цілісного явища, зараз ще тільки починається. Всі «денационалізовані», «усуспільнені» культурні цінності українства треба повернути в контекст національної культури. І тоді закономірно виникнуть питання про вплив української пісенності на формування загальноросійського інтонаційного фонду. Про внесок українських композиторів у створення російської професійної музичної школи. Про роль України в фундації і становленні російської музичної освіти (бо ж першим навчальним музичним закладом була Глухівська музична школа, а першим закладом музичної освіти — Київська академія) і т.ін.

З метою відновлення та збереження національної духовної спадщини нещодавно було утворено Національну комісію з питань повернення на Україну культурних цінностей. Але ще задовго до цих державних заходів копітку пошукову роботу по збиранню національних надбань проводили ентузіасти цієї справи.

Серед них — професор Київської консерваторії Михайло Степаненко. В 1982 році ним був розшуканий невідомий раніше твір Дмитра Бортнянського — Концерт Ре-мажор для чембало з оркестром, автограф якого зберігається в нотному відділі Паризької Національної бібліотеки (шифр MS 4418) і являє собою дворучний клавір як сольної партії чембало, так і оркестрового супроводу (в бібліотечному каталозі помилково зафіксовано наявність у рукописі лише сольної партії).

У зв'язку з відсутністю в автографі Концерту повного тексту оркестрової партії, в процесі підготовки твору до публікації М. Степаненко дописав відсутні фрагменти другого клавіру та сольної каденції, що її у XVIII столітті звичайно імпровізував виконавець. Концерт був оркестрований і підготовлений для публічного виконання.

Прем'єра відновленого твору виявилася ювілейною. Через двісті років з часу створення, Концерт Д. Бортнянського повернувся на батьківщину. Подія відбулася в Києві, 17 березня 1984 р. Вже в 1985 р. були видані ноти (з ксерокопією автографу), а ще через рік вийшла грамплатівка з бездоганно вишуканим, майстерним виконанням Концерту Михайлом Степаненком і камерним оркестром «Перпетуум мобіле» під керуванням Ігоря Блажкова.

Історичне значення цієї знахідки полягає, насамперед, в тому, що Концерт для чембало Бортнянського є хронологічно найбільш раннім з відомих дослідникам інструментальних творів, написаних вітчизняними композиторами в цьому жанрі (історія фортепіанної творчості в Росії починає свій відлік від 1780 року, коли вийшли з друку два цикли варіацій українського композитора В. Трутовського).

Всі камерні інструментальні твори Бортнянського народилися під час його служби при «малому» дворі великого князя Павла Петровича, майбутнього Павла I, де він виконував обов'язки вчителя музики Марії Федорівни. Збереглися відомості про альбом п'єс для клавішних інструментів (чембало, клавесина, клавикорда, фортепіано), записаних рукою композитора. Зміст цієї збірки і присвячення її Марії Федорівні викривають педагогічні наміри композитора.

П'ять клавірних сонат доповнюють ще три з облігатною скрипкою. Далі — квартет за участю фортепіано, потім квінтет. І завершується «курс» концертом для клавесина. Ця «школа ансамблевої гри» була водночас і школою опанування новими

формами і жанрами, поширення яких в Росії тоді ще тільки починалося. Склад цих ансамблів був змішаний — скрипки, віола да гамба, віолончель, арфа, фагот і домінуюча партія фортепіано.

В резиденціях великого князя Павла-Павловську та Гатчині було декілька клавикордів. Серед них — чотирьохоктавний клавикорд, який був завезений з Лондона в 1780 році, ранній зразок фортепіано відомого петербурзького майстра Габрана, виготовлений на замовлення Катерини II в 1783 році, клавесин з павільйону Шарбон'єр та інші.

На жаль, про більшість творів Д. Бортнянського збереглися лише згадки свідків. Втрачений і альбом Марії Федорівни. Залишився його опис, зроблений М. Ф. Фіндейzenом і опублікований в його праці «Нариси з історії музики Росії», т. II, 1929 (с. 268-275). Там же наведені теми з означених творів (додаток, № 67-92) та повністю виписана клавирна соната Фа-мажор (дод. № 143). До зникнення альбому в двадцяті роки нашого століття, з нього були віддруковані різними видавництвами три клавирні сонати — Фа-мажор, До-мажор та Сі-бемоль-мажор, які добре відомі в наші часи музикантам.

В описі альбому зазначений Концерт для клавесина До-мажор в трьох частинах. Про Ре-мажорний концерт для чембало звісток немає. Але й за стильовими, й за технічними характеристиками «паризька знахідка» близька музиці відомих сонат. Виконавський рівень цих творів був розрахований на технічні можливості адресата і тому викладення матеріалу в них відзначається простотою й доступністю. І хоча в автографі не стоїть дата написання концерту, є підстави віднести його до того ж 1784 року, коли був створений альбом.

Можливо, що цей одночастинний Концерт для чембало має чисто методичне призначення, як підготовчий етап для вивчення циклічного клавесинного Концерту До-мажор, і саме тому він не був датований. Бо на відомих нам сьогодні автографах Квінтету До-мажор (1787) та Концертній симфонії (1790) дати є. До речі, навіть чисто зовнішнє порівняння ксерокопій автографів До-мажорного Квінтету і Концерту для чембало (за особливостями нотної графіки, знаками скорочень письма, за почерком автора на титульних аркушах та їх оформленням) так очевидно виявляє їх схожість, що це теж може бути частковим доказом народження творів в один період творчості композитора.

Пріоритетність в освоєнні нового жанру не заважала Бортнянському знайти для нього струнку композиційну форму і яскравий, привабливий тематизм. В музичній мові Концерту для чембало відлунюють всі ті шляхи, які за 33 роки пройшов композитор. Тут і глухівська юність, і італійські враження, і



засвоєння європейських нормативів музичного мислення, і атмосфера петербурзьких музичних салонів.

Всі складові широкого музичного досвіду цього з найосвіченіших художників свого часу природньо осмислювались в його творчій свідомості і народили цілісний органічний стиль, сповнений внутрішньої гармонії та ясної осяйності. Не випадково М. Вербицький назвав його «українським Моцартом». За універсальністю таланту і діапазоном його реалізації Д. Бортнянський дійсно може бути зарахованим до великих композиторів.

Концерт Ре-мажор — тільки одна з перлин, створених рукою майстра. Музика дарує такий заряд сонячної енергії, що здається навіть тональність обрана з відчуттям її «золотого» колориту. Пластична рельєфність музичних образів межує з театральністю. І ця тематична «персоніфікація» йде як від загальних принципів музичного класицизму, так і від особистого досвіду автора в оперній творчості.

Треба сказати, що і в композиційній організації концерту відчувається оперна специфіка. Форма твору концентрує в собі ознаки і оперної «неополітанської» увертюри, і похідної від неї концертної симфонії, і ранньокласичної сонатності.

Трьохчастинна репризна структура цілого, немов трьохактна «гра в театрі», виводить «на сцену» все нові і нові «персонажі». Різноманітна тематика природньо обумовлює переважання експозиційності над тематичним розвитком, що було типовим для форми оперної увертюри.

Від італійської увертюри-симфонії бере початок і модель побудови теми головної партії. За зовнішніми ознаками вона поєднує в собі риси старовинного періоду типу розгортання та класичного періоду. Перше шеститактове речення — «тематичне ядро» головного музичного образу. Друге речення (вісім тактів) — більш нейтральний тематичний матеріал, який урівноважує активність першого. Схожа логіка організації періоду зустрічається і в старовинних українських піснях, пов'язаних з грою, хороводом, танком, де застосований принцип антифонового співу: питання — відповідь. («А ми просо сіяли», «Ой рано, рано кури запіли», «Женчичок-бренчичок»).

В структурі першого речення (шість тактів з повторенням другого мотиву — «авв») зауважимо також близькість українському канту. І якщо тут, в «тематичному ядрі» головної партії, цей прийом виступає лише на структурному рівні, то в пісенно-романсовій темі ліричного епізоду з розробки (т. 133-138) подібна шеститактова побудова переключається з кантом ще й інтонаційно-фактурно. Це свідчить про усвідомлення її вибору.

В наведених прикладах відбивається той метод, за яким Д. Бортнянський «інкрустує» національний елемент в загаль-

ноевропейські форми інтонаційного мислення і формотворення. Він уникає прямого цитування, не використовує фольклорний матеріал. Національний колорит випромінює в його мелосі ненастирливо, внутрішньо, але впізнається відразу як рідне, знайоме кожному співвітчизнику. Такий шлях «виплавки», становлення національного стилю був більш високою формою національної музичної свідомості, ніж операційні розробки фольклорних тем, бо це був шлях входження національної музичної «картини світу» в континуум європейської культурної свідомості. Цей метод наслідував М. Глінка і удосконалив його, але честь «художнього відкриття» тут належить Д. Бортнянському.

Слухаючи музику концерту Бортнянського, цікаво спостерігати як він сміливо сполучає чи зиставляє різні за походженням інтонаційні моделі, символи. Наприклад, в тій же темі головної партії. В першому реченні «кантова» структура «озвучується» типовою західноєвропейською інтонаційною формулою, побудованою на фанфарному висхідному співі розкладного тонічного тризвука з «відповіддю» на нисхідному арпеджіо домінантсептакорду. Ясна мажорність, ритмічна пружність такого зачину надають дійовий імпульс всьому подальшому руху.

В другому реченні спрямованість дещо спадає, але це не зупинка, а немов пританцьовування на місці. Антифонова структура підсумовування (1т.+1т.-2т.) повторюється двічі з регістровим контрастом. Виникає ніби «квадратність», але народнописенна природа таких побудов відма. Про пісенно-кантове походження цього елемента головної партії свідчать також тип її мелодії і фактури.

Таке тимчасове гальмування тільки підкреслює активність початкового імперативу і дає передишку перед наступальною динамікою сполучного розділу.

Сполучна частина зливається буфонною пружиною короткотивних секвенцій (тт.15-23). Поспішливою «скоромовкою» вона поринає від стримуючого тонічного органного пункту до енергійної обіграної половинної каденції на домінанті. Частішання кадансовості у композиторів нового тоді, грамофонного стилю, відігравало роль ніби «згустка» теми, який повинен був привернути увагу до наступних подій. Каданси, певна річ, пунктирували процес формоутворення, але це компенсувалося динамічною зміною матеріалу.

В оркестровій експозиції побічна тема викладається в основній тональності. Функціональне протиставлення (тоніко-домінанта) виникне тільки в сольній. Це характерна риса класичного концерту. За змістом і організацією тематичного матеріалу та фактури побічна партія пов'язана з другим реченням головної (тт.24-31). Два верхніх голоси ідуть в терцію, а бас надає їм гармонійну опору.

В темі посилена пісенність, і звучить вона дуже камерно, навіть дещо загадково. Але в момент заключного кадансу раптом «вибухає» форте, що дає поштовх для ланцюжка доповнень, які сприймаються вже як заключний матеріал.

Зв'язкові і заключні розділи звичайно були більш інструментальні в класичній сонатній формі. Бортнянський використовує тут віртуозні прийоми скрипкової техніки-фігурації на відкритих струнах. І цим нагадує традиції італійського сольного скрипкового оркестру.

Вступ соліста не вносить тематичного контрасту, початок сольної експозиції виділений лише темброво (так було і в ранніх концертах Моцарта). Тема головної партії експонується без будь-яких змін. Її заключна тоніка підхоплюється туттійною моторною фігурою в оркестрі, яка двічі помпезно обіграє кадансову форму в ре-мажорі.

Новий «персонаж» дії сприймається яскравим образним контрастом. В прозорому високому регістрі лунає вишукана кантиленна мелодія, подібна до арії на італійську манеру. Легка двоголоса фактура, пластичний ритм, який через міджольові синкопи запобігає парної метричності, експозиційне викладання — видають в ній образ, типовий для сфери побічної партії. Якби не тональна її організація. Тема гнучко «перетікає» між двома нестійкими функціями мажорного ладу — від субдомінанти до домінанти.

Тональна організація на мя-мажор відчутна вже в першому її мотиві через «чужий» для ре-мажору звук «соль-діез». Але тональна неусталеність продовжується до кінця модулюючого восьмитактового періоду, хоча в недосконалій половинній каденції і з'являється тонічний тризвук. Друге речення повторної побудови виводить на автентичний півкаданс. Такі теми прийнято називати сполучно-побічними. Їх генезис йде від ранньо-сонатної форми. У віденських класиків акцентуються зв'язкові риси, в інших — максимально індивідуалізована виразність (Й. Гайдн, 1 ч. симфонії № 81; В. Моцарт, 1 ч. симфонії № 25).

В концерті Бортнянського двотемна побічна партія вирішена нетрадиційно. Образний зміст тем вступає в деяке протиріччя з їх композиційно-драматургічними функціями. Піднесена, витончена аріозна мелодія виконує службову роль, а дещо метушлива, танцювально-грайлива інша тема менш репрезентативна для функції побічної, яка звичайно є осередком ліричних переживань.

Знову напрошуються театральні асоціації. В комічних операх дуже поширені були «ситуації з перевдяганням», коли графині наряджалися служницями, а простушки вдавали з себе паней, коли

жартівлива плутанина була обов'язковим елементом зав'язки інтриги.

Бортнянський був майстром театральної інтриги і його інструментальні твори є продовженням «гри в театр». Послухайте як «серйозно», як навіть «драматично» готується поява танцювальної теми (тт.63-71). Дев'ять тактів домінантового предикту (в ля-мажорі) створюють емоціональну ситуацію для сприйняття несподіваного ефекту.

І коли на вершині напруженої «хвилі» з'являється пустотлива танечна мелодія (тт. 71-79), яка вже в другому реченні «розсипається» на мотиви в нисхідній секвенції (ніби розгублена викритою заміною), наміри композитора прочитуються в комічному ключі. Це підтверджує і «авторський коментар» (чотирьох-тактове доповнення до періоду), де обігруються характерні інтонації з гумористичними акцентами — інтонація реготу.

Експозиція завершується розгорнутим заключним розділом, побудованим переважно на загальних формах руху. Тут використані засоби, притаманні для стилю барокко — посилення моторності, принцип концертування, «терасна» динаміка «фортепіано», ефектно оздоблена заключна каденція.

Проведення головної партії в домінантовій тональності знаменує початок розробки. Це стало нормою класичного концерту. В даному разі, перевикладається тільки активна її частина — початковий шестиактовий заклик, за яким слідує розвиток тематизму експозиції.

Д. Бортнянський, як і його російські сучасники, ще не володів досконало методом розробки тематизму. В останній чверті XVIII століття досягнення віденського класичного симфонізму, творчість Й. Гайдна, В. Моцарта тільки починали поширюватися в Росії і не могли бути освоєні в такий недовгий термін.

В більшості відомих нам творів Бортнянського (оперних увертюрах, сонатах, квінтеті, концертній симфонії) розробка чи зовсім відсутня, чи «компенсована» новим тематичним епізодом. В концерті для чембало ми маємо рідкісний зразок спроби мотивного розвитку. Рішучий заклик фанфарного «тематичного ядра» головної партії одержує динамічний відгук в секвенції, побудованій на мотиві, який за ритмічним малюнком походить від другої побічної теми. Висхідний рух секвенції набуває переможної спрямованості, але раптом «знижується» і обертається танцювальністю.

Таку відмову від пафосу можна пояснити відсутністю конфліктних ситуацій в експозиції. Почуття міри, притаманне композитору, змусило повернутись до обраних умов «гри». Здається лише поспішливим поверненням й основної тональності.



Її поява відразу ж стуляє простір розвитку і подальші намагання зберегти динаміку відчуються вже дещо риторичними.

Треба відзначити, що в розробці Бортнянський використовує елементи з різних тем експозиції. Мабуть, таким чином він шукає засіб об'єднання форми, досягнення цілісності її драматургії. Але ці елементи переносяться без переосмислення, без розвитку і тому ідея синтезу ще не реалізується.

Творча фантазія Бортнянського щедра на багатство яскравих мелодій, тем. Сто вісім тактів експозиції проти двадцяти чотирьох на розробку говорять самі за себе. Після стислого опрацювання вже знайомого тематизму, композитор знову поринає у темотворення.

Введення епізодичних тем в розробку було пов'язане з імпровізаційною природою концертного жанру. Цей засіб не був винятковим, він часто зустрічається у Моцарта. Д. Бортнянський же вводить не просто тему. Тема розростається у нього в строфічну пісенну форму. Звернення до пісенно-романсової теми безперечно пояснюється тією важливою роллю, яку відігравав саме цей жанр у музичному побуті на Україні і в Росії. У цьому можна вбачати і національну своєрідність, бо в західно-європейській музиці кінця XVIII століття пісенно-романсові теми ще не зустрічаються.

Епізод виникає несподівано. Домінантовий пред'ікт, до основної тональності в кінці розробки настроює слух на початок репризи. Підміна очікуваного порушує слухову інерцію і загострює сприйняття. Замість сяючого ре-мажору ми впадаємо в сутінковий ре-мінор. Виключення регулярної ритмічної пульсації шістнадцятьма створює відчуття уповільнення руху. В фактурі імітується дуетний спів (з терцовою та секстовою вторами), який ледь підтримується комплементарними фігурами басу (тт.133-146).

Всі ці засоби виразності композитор неначе приборігав досі щоб окреслити, виділити з іншого цей український дівочий спів. Згадаємо, що ще не звучало жодної мінорної ноти! Що тональний розвиток не виходив за рамки тріко-домінантових відносин. В епізоді ж, одноіменний ре-мінор в другій строфі «пісні-романсу» змінюється на свою «паралель» — фа-мажор. В загальному тональному контексті вихід в таку «далеку» тональність сприймається як поширення простору, відчуття волі, «живого життя».

Прийде час, і з «легкої руки» Бетховена фа-мажор назвуть пасторальним, а в ре-мажорі «почують» сонячність, золоті кольори. Бортнянський цього поки що не знав. Але може інтуїтивно передчував? Бо ж світ кольорів і фарб був його другим поклонанням. Він був визнаним в художньому оточенні знавцем живопису, в будинку мав власну картинну галерею. В 1804 році — прийнятий до почесних членів Академії художеств.

В художньому творі, який вийшов з-під пера такого майстра,

Дмитро Бортнянський, не може бути нічого випадкового — все контролює талант. Тому кожна деталь має цінність і достойна бути поміченою.

Ми простежили весь тематизм концерту, виявили його мовні засоби і закони формоутворення. Очевидно, ще творча ідея композитора спрямована тут на сольне концертування, на підкреслення колористичного та виразного потенціалу інструмента. Як колись Й. С. Бах пропагував своєю творчістю темперований клавір, і з цією метою створив у 1722 р. геніальний цикл з 24-х прелюдій і фуг, так у восьмидесяті роки того ж XVIII століття інструментальна музика Д. Бортнянського збагатила європейське клавірне мистецтво інтонаційною мовою українських пісень.

Якщо М. Глінка увійшов в історію світової культури тим, що поріднив «пісню руську з фугою європейською», то поряд з ним справедливо поставити ім'я Д. Бортнянського, який «переінтонував» в український національний стиль інтонаційний фонд європейського музичного театру і симфонії.

• До недавніх часів творча спадщина Д. Бортнянського існувала в українській культурній свідомості лише однією гранню — хоровими концертами. Особливо поширені вони були в західно-українському краю, зокрема — на Галичині.

Інструментальні ж і оперні твори тільки починають повертатися в русло національної духовності. В 1969 р. в Києві відбулася наукова конференція, присвячена старовинній українській музиці, в концертній програмі якої вперше виконувалися клавірні сонати Д. Бортнянського. Велику подвижницьку діяльність по реставруванню і актуалізації в сучасному музичному житті феномену Бортнянського здійснює професор Київської консерваторії, композитор, диригент і піаніст — Михайло Степаненко. Ним відновлені і записані на грамплатівки всі відомі на сьогодні інструментальні твори композитора.

В січні 1993 р. в будинку-музеї Миколи Лисенка відбувся авторський концерт М. Степаненка. У невеличкому затишному залі, де колись так щедро розкривалася муза основоположника української класичної музики, лунав Концерт для чембало Дмитра Бортнянського (у супроводі ансамбля «Київський акорд»). Знаменно, що саме під дахом «батька» української музики синтезувалося таке «енергетичне поле» національної духовності, «зустрілися» три століття. Відновлюється зв'язок часів. «Древо життя» нашої культури вічно зелене, і воно ще розквітне.

## Література

1. Бортнянський Д. Концерт Ре-мажор для чембало з оркестром. Клавір. Публікація, розшифровка і редакція автографу та клавіру М. Б. Степаненка. — К.: Музична Україна, 1985.

2. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна/Зб.: Українське

музикознавство. Вип. 6. — К.: Музична Україна, 1971.

3. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа/Сб.: Проблемы музыкальной культуры. Вып.2. — К.: Музична Україна, 1989.

4. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Музична Україна, 1985.

5. Заболотна Н. Историко-стильова специфіка творчості у вітчизняній музиці XVII-XVIII ст. та її вплив на формування великомасштабної музичної композиції/Зб.: Українське музикознавство. Вип. 18. — К.: Музична Україна, 1983.

6. Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII-XVIII веков/Очерки и исследования по истории русской музыки. — М.: Сов.композитор, 1978.

7. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1-2. — М., 1952-1953.

8. Розанов А. Музыкальный Павловск. — Л.: Музыка, 1978.

9. Рыцарева М. Возрожденный Бортнянский//Советская музыка. — 1973. — № 9. — С.17-24.

10. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1979.

11. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. — М.: Знание, 1987.

12. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики, т.1. — К.: Музична Україна, 1980.