

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО ТА Д. БОРТНЯНСЬКОГО

Сліпченко О. С., Мельніченко І. В.

ВСТУП

У XVIII ст. значення національних композиторських шкіл поступово відходить на другий план, формуючи єдиний музичний простір на території Західної Європи. Італійська естетика захоплює майже всі європейські країни, незалежною та своєрідною лишається лише французька музична традиція, проте її впливи на сусідів значно слабші, ніж впливи Батьківщини опери. У Східній Європі процес музичної інтеграції відбувається значно повільніше і з відчутним відставанням. Причиною цього є політична, економічна та культурна уособленість Російської імперії та земель, що перебували в її складі. З приходом до влади Петра I ситуація починає змінюватись, однак не так легко та швидко. Помітного поштовху музичній освіті надає залучення іноземних майстрів, а також відрядження місцевих талановитих музикантів на навчання за кордон (здебільшого до Італії). Однак довготривалий культурний вакуум не проходить без наслідків, адже він сповільнює процеси сприйняття нових форм та принципів мистецтва. Відсутність конкуренції серед невеликої когорти обранців, яким пощастило побувати в європейських країнах та з перших рук сприйняти їх культуру, також значно знижує якість мистецтва. Процес знайомства з новою естетикою забирає у неофітів надто багато сил, і має пройти декілька століть, доки накопичений культурний досвід стане підґрунтям для того покоління митців, котре зможе рухати мистецтво вперед, а не просто засвоювати та репродукувати наявні художні напрями.

На відміну від вокальної музики, яка розвивається на православних землях під патронатом релігії ще із середніх віків, інструментальна музика наприкінці XVIII ст. робить різкий якісний стрибок в епоху класицизму, пропускаючи бароко – період розквіту інструменталізму в Європі. До XVIII ст. на українських землях фактично існує лише народне інструментальне мистецтво, яке не прийнято в музикознавстві вважати професійним через те, що воно технічно належить до усної традиції. Стрибок від танцювальних дивертисментів скоморохів, шпільманів і трійстих музик до сонатної форми є доволі різким та дещо штучним, у зв'язку з чим перша вітчизняна професійна

інструментальна музика злегка нагадує тісне та незручне європейське плаття, що його за наказом Петра I змушені були вдягати бояри, відмовившись від звичних просторих костюмів. Тому зародження національної інструментальної школи на східнослов'янських землях відбувається значно пізніше, коли запозичені форми органічно зливаються з етнічним мелосом, а гармонія набуває особливих, зумовлених національним колоритом барв.

Д. Бортнянський та М. Березовський були серед перших, хто підняв вітчизняну музичну культуру на якісно новий рівень. Однак шукати в їхній інструментальній музиці національний український колорит, як це роблять деякі музикознавці¹, на думку автора цього дослідження, не варто, адже вищезазначені композитори лише роблять перші спроби творити в абсолютно нових для них жанрах, намагаючись засвоїти принципово нові для них західноєвропейські інтонації та гармонічні зврати, тому краплинки народного колориту в цих спробах будуть скоріше підсвідомими випадковостями, аніж свідомо використаними засобами музичної виразності. Інструментальна музика в їх творчій спадщині все ще посідає другорядне (принаймні кількісно) місце, однак вона, не дивлячись на це, має колосальне значення для подальшого розвитку музичного мистецтва на східнослов'янських землях.

1. Соната для скрипки і чембало М. Березовського

Опинившись на навчанні в Італії, М. Березовський разом із музично-теоретичними знаннями вбирає в себе європейську естетику, мелодику, відчуття форми, ознайомлюється з італійською оперою. Особливо новою та незвичною для нього є світська інструментальна музика. На думку українського дослідника та диригента М. Юрченка, хорова творчість М. Березовського є переходом від барокової партесної традиції до класицистської², а його інструментальна музика, за В. Шульгіною, має риси раннього класицизму³. Вищезгадана дослідниця говорить про 3 клавірні сонати М. Березовського, які, за її свідченням, були знайдені у Національному музеї Кракова, скопійовані та передані до Національної бібліотеки України

¹ Корній Л. Історія української музики. Київ : видавництво М. П. Коць, 1998. Ч. 2. С. 286.

² Юрченко М. Внутрішній музичний рух у концертних хорових творах Максима Березовського. На прикладі концерту «Тебе Бога хвалим» C-dur, № 1. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 10. С. 185.

³ Шульгіна В. (2019). Експертна оцінка творів Єлизавети Білоградської і Максима Березовського в архівах Європи: рукописна спадщина української музичної культури XVIII століття. *Репозиторій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України*. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/476> (дата звернення: 17.12.2020).

імені В.І. Вернадського. Проте під час спроби знайти ці копії автори дослідження отримали відповідь від працівників бібліотеки, що запитувані матеріали до архіву ніколи не надходили. Нині доля вищезгаданих рукописів, на жаль, нам не є відомою. Спроба знайти записи виконання та ноти на сторонніх ресурсах⁴, а також спілкування з досвідченими дослідниками творчості М. Березовського⁵ змусили погодитися з думкою, що М. Березовський, певно, не є автором цих трьох сонат (можливо, це твори Й.А. Шмітбауера).

Скрипкова соната М. Березовського виринула з темряви забуття наприкінці минулого сторіччя. Відомо, що соната була написана М. Березовським під час його перебування в Пізі (про що свідчить напис на титульній сторінці “Piza 1772”), а потім якимось чином потрапила до Паризької Національної бібліотеки (де зберігається і дотепер під шифром D 11688). Уперше про існування та місцезнаходження цього рукопису повідомив український дослідник В. Витвицький у книзі «Березовський. Життя і творчість»⁶. А 26 травня 1981 р. у Київській консерваторії відбулося перше після довгого періоду забуття виконання твору О. Пановим (скрипка) та М. Степаненко (фортепіано). Згодом соната була видана в Києві (1983) за редакцією М. Степаненка⁷. Редакція була необхідна через наявність очевидних помилок у рукописі, який, на думку дослідників, є копією переписувача⁸. Однак М. Степаненко вирішив також зробити розшифровку basso continuo, яке він убачав у басовій партії сонати.

Однак рукопис має декілька неоднозначних деталей, які викликають низку питань. Одна з таких деталей – напис “partie de piano” у верхньому лівому куті титульної сторінки. Та обставина, що напис зроблений французькою мовою (тоді як решта тексту є італійським), дає можливість припустити, що зроблений він був тоді, коли рукопис потрапив до Франції. Крім того, кидається в очі очевидний незбіг назв інструментів piano та cimbalò. Навряд чи автор писав сонату для скрипки та чембало, а потім окремо партію фортепіано, хоч в ті часи ці інструменти і були вже взаємозамінними. На думку М. Степаненка, цей

⁴ <https://classic-online.ru/production/51326> (дата звернення: 18.12.2020).

⁵ Професор Юрченко Мстислав Сергійович, особиста бесіда.

⁶ Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2020. № 1(46). С. 7.

⁷ Березовський М. Соната для скрипки і чембало / за ред. М. Степаненко. Київ: Муз.Україна, 1983. 51 с.

⁸ Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Статті. Дослідження. Спогади*. Київ: Гроно. 2016. С. 107.

напис є помилковим⁹. Тому він робить розшифровку басового голосу як партії континуо, а верхній нотний стан трактує як партію скрипки.

Сумнівність такої трактовки виникає через відсутність цифровки під басовим голосом та через напис на титульній сторінці “Sonata per Violino e Cimbalo”. На той час практика цифрованого басу ще використовувалась композиторами, тому вони не завжди виписували в партитурі цифровку (візьмемо для прикладу Musicalisches Opfer¹⁰ Й.С. Баха, в якому цифровка є лише в окремо виписаній партії континуо). Однак коли композитор писав твір для інструмента, що солює, і басо континуо, він зазначав це у назві твору (“Six Trios for two Violins & a Bass”¹¹ Й. Гайдна або “Sonates pour un Traversiere un Violon ou Hautbois con Basso Continuo”¹² Г.Ф. Генделя), даючи можливість виконавцеві самостійно обирати те, на якому саме інструменті реалізовувати генералбас (в ідеалі басо континуо мають виконувати два інструменти: струнний (віолончель, віола да гамба) і клавішний (орган, клавесин)). Нічого подібного на титульному листі досліджуваної сонати М. Березовського ми не знаходимо, натомість натрапляємо на чітку вказівку щодо виконавського складу – скрипка і чембало.

Отже, цілком можливо, що той рукопис сонати М. Березовського, котрий дійшов до наших днів, є окремо виписаною партією клавесина і що існує або колись існувала окрема партія скрипки. Оскільки така партія поки що не знайдена, то нам нічого не залишається, як прийняти версію, що ми маємо справу із записом скрипкової партії та континуо. Щодо написання назви інструмента на титульному листі “cimbalo” замість *sembalo*, то це був один із варіантів італійської назви клавесина, який «прижився» й на території України (тоді на наших землях клавесин називали клавіцимбалами або ж просто цимбалами)¹³.

О. Шуміліна, аналізуючи форму першої частини скрипкової сонати М. Березовського, зазначає, що вона написана в сонатній формі, яка ще

⁹ Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Статті. Дослідження. Спогади*. Київ: Гроно. 2016. С. 106.

¹⁰ Bach J. S. Musicalisches Opfer. Leipzig: Johann Sebastian Bach, 1737. URL: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP04550-bach6.pdf> (дата звернення: 11.01.2021).

¹¹ Haydn J. Six Trios for two Violins & a Bass. London: Longman, Lukey & Co., n.d.[1778]. 35 p.

¹² Handel G. F. Sonates pour un Traversiere un Violon ou Hautbois con Basso Continuo. Amsterdam: Jeanne Roger, n.d.[1730]. Plate 534. 64 p.

¹³ Сліпченко О., Мельніченко І. Клавірна музика на території України в XVI – XVII ст. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 2(185). С. 73.

не стала класичною, але вже не є старовинною¹⁴. Це підтверджує думку автора цього дослідження, що Соната не є зразком чистого класицизму, а належить до перехідного періоду та має риси галантного стилю. Інтонаційна спорідненість сонати із західноєвропейською інструментальною музикою другої половини XVIII ст. не викликає сумнівів. Деякі риси, такі як повторення одного і того ж звуку в баса, прозорість гомофонної фактури та ритмічна простота мелодій, свідчать про те, що М. Березовському найближчою була саме італійська естетика. Прийом повторення баса зустрічаємо у третій частині сонати для флейти траверсо і басо контінуо Джузеппе Самартіні ор. 2 № 9¹⁵, а також у багатьох камерних творах А. Вівальді та Дж. Б. Перголезі. Інтонаційну схожість можна виявити також між першими частинами досліджуваного твору та сонати Й.К. Баха для клавесина або піано-форте та скрипки або германської флейти C-dur із ор. 16¹⁶. Цікаво, що у вищезгаданих сонатах англійського Баха клавір є інструментом, що солює, а скрипка – акомпонувальним (що зазначено композитором на титульному листі). До речі, якщо брати цей опус Й. К. Баха як стильовий прототип досліджуваного твору М. Березовського, то гіпотетично загублена скрипкова партія твору має майже всюди дублювати верхній голос клавірної.

Характерним для музики галантного стилю є також широке використання жанру менюета. М. Березовський вирішує форму третьої частини своєї скрипкової сонати як “Menuetto con 6 variazioni”. Менует із варіаціями знаходимо також у сонаті ор. 6 № 6 для флейти і басо контінуо К.Ф. Абеля¹⁷. Цікаво, що М. Березовський використовує скорочену форму запису для своїх варіацій, тобто записує бас лише в темі, а потім, оскільки останній залишається незмінним, записує лише верхній голос. Такою формою запису користується також Ф. Куперен у своїх п’есах для клавесина (куранта, гавот та менует із першої сюїти з першого зошити)¹⁸. Економія паперу була доволі розповсюдженою практикою.

¹⁴ Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 1(46). С. 12.

¹⁵ Sammartini G. XII Sonate a Flauto Traversiere Solo con il Basso. Amsterdam: Micel-Charles de Cène, 1736 ca.. P. 42-43.

¹⁶ Bach J. C. Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with an Accompaniment for the Violin or German Flute. London: John Welcker, n.d.(ca.1780). P. 14-17.

¹⁷ Abel C. F. Sei Sonate a Solo per il Flauto Traversa e Basso. London: R. Bremner, n.d. P. 24.

¹⁸ Couperin F. Pieces de clavecin. Paris: Chez l’Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713. L. 1. P. 2,5,7.

Наприкінці XVIII ст. на заміну багаточастинним сонатам-сюїтам *da camera* та чотиричастинним сонатам *da chiesa* приходять контрастний тричастинний цикл. Розповсюдженими є два його варіанти: у першому повільна частина перебуває на початку, у другому – в середині сонати. Соната М. Березовського належить до другого типу. Такий самий темповий план (швидко-повільно-жваво) знаходимо у сонатах для флейти і континуо В.Ф. Баха¹⁹, у тріосонатах Б. Галуппі²⁰. Обидва приклади, до речі, є записом континуо без цифровки, що може служити аналогією для прочитання сонати М. Березовського як повної партитури для скрипки і континуо, однак у жодному з вищезгаданих оригіналів партитур не вказується на участь клавесина, як це зроблено в партитурі М. Березовського.

Звичайно, збігів та спорідненостей між твором М. Березовського та творами його західноєвропейських сучасників можна знайти безліч, проте наведених вище паралелей, на думку автора, має бути достатньо для того, щоб зарахувати досліджувану сонату до галантного стилю та довести її безпосередній зв'язок із європейською музичною традицією.

2. Концерт для чембало ре-мажор Д. Бортнянського

Клавірний концерт ре-мажор Д. Бортнянського (1775 са.) був знайдений у Паризькій національній бібліотеці М. Степаненком у вигляді клавірусьонгу під шифром MS 4418, оркестрований для струнного оркестру у вперше виконаний ним у 1986 р., а в 1987 р. виданий²¹. М. Степаненко виконав його на роялі у супроводі оркестру “*Regretum mobile*” з власною каденцією. У 1996 р. записано виконання концерту в цій же редакції, але вже на клавесині з дещо зміненою оркестровкою (флейта, гобой, скрипка і віолончель) і в більш автентичному прочитанні І. Попковим та оркестром «Бароко». Наприкінці 1980-х була зроблена ще одна редакція концерту, автором і виконавцем якої виступив Є. Ржанов. Цей варіант оркестровки суто класицистичний – для гайднівського оркестру. Твір був записаний у Москві за участю оркестру гостелерадіо також на клавесині. Ще одна цікава ідея виникла в О. Бомона, який, побачивши в рукописі паралелі з Італійським концертом Баха, виконав його без оркестрового супроводу

¹⁹ Bach C. P. E. (1780 ca.) Sonata for fl ute and Basso Continuo in E-minor. *Petrucchi Music Library*. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ac/MSLP541264-PMLP874455-output.pdf> (дата звернення: 11.01.2021).

²⁰ Galuppi B. (1760 ca.). № VI Sonate a due Violini e Basso. *Petrucchi Music Library*. 73 p. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/MSLP544731-PMLP879767-ATTACHMENT-0041.pdf> (дата звернення: 09.01.2021).

²¹ Бортнянський Д. Концерт ре-мажор для чембало з оркестром / за ред. М. Степаненко. Київ : Муз. Україна, 1987. 47 с.

(1996), причому обрав для запису клавесин саме такої марки, які (за даними архівів) поставлялись у XVIII ст. до Російської імперії (Shudi & Broadwood, 1770). Хоча у великої княжни Марії Федорівни, якій присвячені всі відомі нині клавірні твори М. Березовського, за свідченням М. Фіндейзена, був зовсім інший тип клавесина – 5-октавний англійський вірджинел фірми Buntebart²². Редакцію для органу, що соліє, зробив також український органіст В. Кошуба. Найпізніше оркестрування концерту належить П. Сербіну (у такому варіанті твір Д. Бортнянського було виконано О. Мартиновою (клавесин) та оркестром *Platum Integrum*). Окрім цього, існує також переклад клавірної партії для бандури, який зроблено українською виконавицею О. Герасименко та прилюдно виконано у 2013 році.

Побіжно оглянувши наявні редакції, можна зробити висновок, що клавірний концерт Д. Бортнянського викликає неабияку зацікавленість серед вітчизняних та зарубіжних виконавців, а також те, що збережений рукопис твору є так само, як і скрипкова соната М. Березовського, неоднозначним, що й призводить до плюралізму трактовок та редакцій. Однак на титульній сторінці рукопису зазначено “*Concerto di Cembalo*”, тобто жодної згадки про оркестр. Нотний запис також є звичайним дворучним викладом без жодних авторських ремарок про те, що якісь з аколад мають гратися солістом, а якісь – оркестром. Єдиною зачіпкою для симфонічної трактовки досліджуваної партитури є позначки *solo* і *tutti*, щоправда в тутійних епізодах не вистачає цифровки (розповсюджена на той час практика, коли соліст грає континуо там, де він не грає соло). Приклад запису цифровки у партії соліста можна знайти в концерті Л. Хофмана ІІН 26²³, на титульній сторінці якого, до речі, теж указано “*Concerto per le Clavi Cembalo*” (теж жодного натяку на акомпонувальний оркестр чи ансамбль). До нас дійшов лише дворучний клавір цього концерту, проте очевидним є те, що вищезгаданий манускрипт – це партія соліста, якому має акомпанувати певний інструментальний ансамбль, про що свідчить чергування облігатних епізодів з епізодами цифрованого баса.

Концерти для клавесина соло не були надто розповсюдженими в XVII–XVIII ст., проте зустрічались. Окрім загальновідомого Італійського концерту Й.С. Баха²⁴ є ще 25 клавірних концертів

²² Фіндейзен Н. Музыкальная старина. С.-Петербург, 1903. Вып. 1. С. 53.

²³ Hoffmann L. Concerto per le Clavi cembalo. *Petrucci Music Library*. 14 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP622984-PMLP1000662-hoffmann_concerto_C_Mus.Hs.11085.19_DTL_7870086.pdf (дата звернення: 21.12.2020).

²⁴ Bach J. S. *Italinisches Konzert*. Nurenberg: Christoph Weigel, n.d.[1735]. 38 p.

К. Петцольда²⁵ без супроводу. Проте всі вищеназвані, на відміну від ре-мажорного концерту Д. Бортнянського, концерти мають багато-частинну форму (інколи це класична тричастинна форма із швидкими крайніми частинами та повільною середньою, а інколи – багаточастинна, наближена до сюїтної, із менуетами, сарабандами, аріями). Прецедентів написання одночастинного клавирного концерту в сучасників та попередників Д. Бортнянського авторові цього дослідження знайти не вдалося, на основі чого висуваємо гіпотезу, що ре-мажорний концерт Д. Бортнянського є незавершеним. Цілком можливо, що композитор мав намір після завершення роботи над партією клавіру зробити оркестровку, проте з якихось причин його задум не був утілений до кінця, а була створена лише перша частина концерту у варіанті дворучного клавіру з розміченими тутійними і сольними епізодами.

М. Фіндейзен згадує про збірку клавирних творів Д. Бортнянського²⁶, присвячену Марії Федорівні, тоді ще дружині наслідувача російського престолу (відомо, що монарша особа була ученицею композитора). Ця збірка була написана композитором власноруч та підписана 1784 р., однак до наших днів, на жаль, не збереглася. Скоріше за все збірка була в бібліотеці Співочої капели в Петербурзі та була втрачена разом із партитурами опер “Alcide”, “Quinto Fabio”, “Le Faucon” та “Le Fils rival ou La Foderne Stratonica”. Однак зроблений М. Фіндейзеном її короткий огляд може пролити світло на досліджуваний нами твір. Концерт для чембало ре-мажор не згадується у переліку творів зі збірки, однак є згадка про ре-мажорне капричіо для клавесина (Capriccio di cembalo D-dur). Нагадаємо, що капричіо – це сольний одночастинний концертний твір віртуозного характеру. Можливо, це просто збіг або ж ре-мажорний концерт був написаний автором спочатку як капричіо для чембало соло, а ідея оркестровки з’явилася вже пізніше, у зв’язку із чим жанр Capriccio у назві твору був змінений на Concerto. Проте це лише гіпотеза, яку не можна довести натепер, адже рукопис капричіо досі не знайдений.

Щодо стилістики музичної мови концерту, то вона найбільше тяжіє до раннього класицизму. Про це свідчить характерна суто гомофонно-гармонічна фактура, альбертьєві баси, рух мелодії за звуками акордів,

²⁵ Pezold C. (1729). XXV Concerts pour le Clavecin Contenus en deux Volumes. *Petrucchi Music Library*. V. 1. 127 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP428832-PMLP696547-pezold_25_concertos_469811617_vol1.pdf ; V. 2. 119 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP428832-PMLP696547-pezold_25_concertos_469811617_vol1.pdf (дата звернення: 21.12.2020).

²⁶ Фіндейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва : Государственное издательство, 1929. Т. 2. Вып. 6. С. 269.

доволі проста гармонія, яка змінюється раз на 1–2 такти, класична сонатна форма з подвійною експозицією. Останній факт теж свідчить про те, що твір був задуманий для інструмента, що солує, в супроводі оркестру або інструментального камерного ансамблю. Наявність позначок forte і piano також свідчить про ідеї оркестровки, адже клавічембало – монодинамічний інструмент, якщо не йдеться про великий клавесин із можливістю копуляції та переключення реєстрів. Якою саме могла б бути оркестровка, якщо припустити, що твір виконувався за життя композитора, на жаль, не відомо, як не є відомою і точна дата написання концерту. Однак можна зазирнути в інші партитури автора, щоб зрозуміти, який інструментальний склад був у нього під рукою під час служби в Петербурзі. М. Фіндейзен згадує два більш пізніх камерних твори Д. Бортнянського²⁷: квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, віоли да гамба та віолончелі (1787) та *Sinfonie concertate* для фортепіано *organise*²⁸, двох скипок, арфи, віоли да гамба, фагота та віолончелі (1790). Можна побачити з переліку інструментів, наведеного вище, що виконавський склад обох камерних творів майже однаковий. Це наводить на думку: якщо існувала інструментована версія ре-мажорного концертного твору для чембало, то, ймовірно, склад виконавців у ній був би приблизно таким самим, адже тоді композиторське ремесло було ситуативним, тобто виходило з реальних потреб і можливостей, які оточували композитора в певний період його життя.

3. Соната для клавесина до-мажор Д. Бортнянського

За свідченням М. Фіндейзена, у збірці клавірних творів, присвячених великій княгині Марії Федорівні, містилось також вісім клавірних сонат, три з яких були написані для чембало та облігатної скрипки²⁹. На жаль, збірка нині втрачена, тому наразі ми маємо лише каталог, створений М. Фіндейзеном та декілька фрагментів факсиміле, опублікованих ним же. Кількість частин у сонатах варіюється від 1 до 3. У назві всіх сонат фігурує чембало, проте лише одна має заголовок “*Sonata per il pianoforte con Violino obbligato*“. Символічно, що сам М. Фіндейзен висловлюється на користь автентичного виконання творів із вищезгаданої збірки так: «Найбільш характерне та витончене

²⁷ Фіндейзен Н. Музыкальная старина. Санкт-Петербург, 1903. Вып. 1. С. 55.

²⁸ Французький тип клавірного інструменту, який поєднував у собі фортепіано та орган-позитив (Lancaster G. *The First Fleet Piano: A Musicians View*. ANU Press, 2015. V. 1. P. 78.)

²⁹ Фіндейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва: Государственное издательство, 1929. Т. 2. Вып. 6. С. 269.

враження сонати Бортнянського справляють при виконанні їх на старовинних клавесинах»³⁰.

Саме з цього рукопису дійшла до наших часів соната до-мажор для чембало, її редакцію М. Фіндейзен публікує у збірці своїх статей «Музыкальная старина»³¹. Соната має класичну тричастинну форму: Allegro Moderato – Adagio – Rondo. Несиметричність періодів і речень, притаманна Д. Бортнянському загалом (див. Sinfonia Concertate IDB 11³²), надає першій частині невимушеності та непередбачуваності. Ця музика могла б стати симфонією до чергової опери. Сонатна форма тут лише викристалізовується з двочастинної, однак її вже можна розгледіти і впізнати: розробка разом із репризою (50 тактів) майже дорівнює за довжиною експозиційному першому розділу сонати (46 тактів), у репризі представлена лише побічна партія. Цікавою є зв'язка перед побічною партією у 27–28 тактах – відлуння барокових клавірних токат, і редактор влучно ставить тут позначку *ad libitum* (цілком можливо, що це навіть авторська ремарка). Схожий вільний пасаж Д. Бортнянський використовує під час переходу до репризи у другій частині (82 такт), що додає твору стилістичної єдності.

Окрім питань викликають динамічні позначення у партитурі. Оскільки твір був написаний для клавесина, то виписана динаміка могла означати лише зміну регістрів та копуляцію. Однак так часто, як цього вимагають позначки *f* та *p* у першій частині сонати, ця зміна відбуватись не могла, інакше вона неминуче призвела б до неестетичності звучання та спричинила б низку фізичних незручностей для виконавця. Можна було б припустити, що динаміка в сонаті проставлена редактором, однак те, що вона є досить детальною у першій частині та майже відсутня у другій та третій, змушує сумніватись у цій гіпотезі. Можливо, автор сонати мав намір у подальшому оркеструвати цей твір, тому проставив динамічні відтінки. Динамічні позначення, що з'являються в другому епізоді третьої частини (*rondo*), взагалі виглядають помилковими, адже логічним та характерним для класицистської естетики є використання контрастної динаміки під час виконання повторів однієї фрази, натомість зміна *forte* і *piano* відмічена на її середині. Той факт, що ця динамічна ідея трапляється двічі поспіль свідчить про те, що вона є або цілком свідомим композиторським задумом, або ж помилкою,

³⁰ Фіндейзен Н. Музыкальная старина. Санкт-Петербург, 1903. Вып. 1. С. 53.

³¹ Там само. С. 33-47.

³² Бортнянский Д. Концертная симфония. Си бемоль маж. Соч. 1790 г. Копия автогр. партитуры. Москва: Музгиз, 1953. 88 с.

продубльованою редактором за знайденою в нотному тексті джерела аналогією.

Сонатна форма другої частини теж іще не цілком класична, але, на відміну від першої, має повну репризу (з пропущеною лише зв'язувальною партією) і більш розгорнуту розробку. На початку частини знаходимо нотатку *Adagio*, що у середині XVIII століття означає не просто повільний темп, а й запрошення для виконавця щедро оздобити свою гру мелізмами³³.

Щодо мелізмів, то їх у нотному тексті сонати небагато. Трапляються здебільшого форшлагі та одна трель із виписаним групето на кінці. Короткі та довгі форшлагі в повільній частині мають мелодичне значення і за традицією галантного стилю виконуються за рахунок основної частки та мають збігатися з басом для підкреслення дисонансу, утворюваного ними. У швидких частинах це правило теж є доцільним. Винятками будуть 39, 41, 105–108 та 113 такти 2-ї частини, адже тут композитор мав на увазі нахшлаг і, ймовірно, для того, щоб підкреслити його гостроту, поставив перед ним паузу. Окрім того, у 31–34 тактах знаходимо аналогічний до 105–108 музичний матеріал, проте виписаний без форшлагів шістнадцятками, що може слугувати додатковим обґрунтуванням запропонованої нами виконавської трактовки форшлагів. Те ж саме спостереження можна зробити, порівнявши 39, 41 і 113 такти із 115-м. Очевидно, що маємо справу з однією і тією ж музичною ідеєю, записаною в різний спосіб. У 40-му такті 3-ї частини також натрапляємо на цікавий запис: довгий форшлаг і група із 7-ми шістнадцяток замість 8-ми, які за стандартним групуванням вміщує двочетвертний такт. Можливо, композитор хотів таким чином логічно відділити кінець і розв'язання попередньої фрази від початку наступної. Для виконавця це підказка роздільної артикуляції в цьому місці.

Третя частина відрізняється мелодичною та структурною простотою. Рефрен та перший епізод складаються з ідеально квадратних періодів. Третій епізод, що починається в однойменному мінорі, має дещо складнішу будову та відчутно більший обсяг (52 такти, тоді як у рефрені та першому епізоді їх по 32). Структура середнього епізоду розпадається на дві окремі побудови, остання з яких має розробковий характер і предиктовий розділ із характерним органічним пунктом на домінанті в кінці.

³³ Zamir Y. (2015). Paper on Tempi in the Performance of 17th Century Music. *Academia.edu*. P. 5. URL: https://www.academia.edu/19254275/Paper_on_TEMPI_in_the_Performance_of_17th_Century_Music_2015_ (дата звернення: 02.01.2021).

Використання Д. Бортнянським традиційних для західно-європейської школи того часу форм занурює його інструментальну музику в контекст післябарокової естетики галантного стилю, що стоїть на вищих відецького класицизму. Якщо порівнювати сонату до-мажор Д. Бортнянського з до-мажорною (ця тональність була ледь не найчастіше використовуваною композиторами того часу) сонатою Б. Галуппі³⁴, то можна сміливо робити висновок, що учень перевершив свого вчителя. Соната Д. Бортнянського має більш розгорнену та складну форму, музичний матеріал у ній більш різноманітний, головна і побічна партії мають більш виражений індивідуальний характер, ніж у сонаті італійського маестро. Однак вплив старшого майстра відчутний у прозорості фактури та невибагливій простоті мелодизму Д. Бортнянського.

Стилістично досліджуваний твір перегукується з клавірними сонатами Й.К. Баха. Серед сонат 17-го опусу, написаних міланським Бахом приблизно у той же час, особливо близькими до сонати Д. Бортнянського є друга (с-mol)³⁵ і шоста (B-dur)³⁶, адже на відміну від більшості двочастинних сонат Й. К. Баха вони є тричастинними. В кожній із частин Й.К. Бах використовує старосонатну форму, в перших частинах майже класичну – з повною репрізою. Його гармонічна мова складніша, а мелос вибагливіший, ніж у Д. Бортнянського, однак спільні фактурні прийоми та схожість музичних форм свідчать про безпосередній чи опосередкований вплив творчості Й.К. Баха на слов'янського класика.

Серед слов'янських представників галантного стилю варто також назвати чеського композитора Л. Кожелуха. Приблизно одночасно з досліджуваною нами сонатою виходять друком у Лондоні три його сонати під оп. 8. Л. Кожелух широко використовує форму рондо (друга частина першої сонати³⁷, третя частина другої³⁸), а томливе *adagio* з його третьої сонати³⁹ інтонаційно перегукується з *adagio* до-мажорної сонати Д. Бортнянського. Ще одним «родичем» досліджуваного нами твору за датою написання є оп. 23 англійського композитора Самуеля Арнольда, куди увійшло три сонати для клавесина або піано-форте. Ці твори мають

³⁴ Composizioni di diversi autori per la N.D. Maria Venier. (1750 ca.). *Petrucchi Music Library*. P. 8-11. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP430974-PMLP700434-MariaVenierMSS.pdf> (дата звернення: 09.01.2021).

³⁵ Bach J. C. Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte. London: John Welcker, n.d.(ca.1780). P. 6-13.

³⁶ Ibid. P. 32-41.

³⁷ Kozeluch L. Three Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte. London: Longman & Broderip, ca.1785. P. 6-7.

³⁸ Ibid. P. 14-15.

³⁹ Ibid. P. 20-21.

більш масштабну фактуру, що пасує до фортепіано більше, ніж до клавесина, але, не дивлячись на це, вони є близькими із сонатою Д. Бортнянського завдяки своїй театральності. Вступ із першої частини другої сонати⁴⁰ та третя частина третьої сонати⁴¹ С. Арнольда інтонаційно споріднені з відповідними частинами сонати Д. Бортнянського.

ВИСНОВКИ

Інструментальна музика М. Березовського та Д. Бортнянського є зразком чистого галантного стилю та раннього класицизму. Доказом цього твердження є використання композиторами характерних для цієї стилістики форм (ранньокласичної сонатної, рондо, строгих класичних варіацій), а також жанрів (соната, симфонія, концерт, менует, капричіо). Мелодизм, фактура, ритміка також мають безпосередній класицистично-європейський генезис, причому складно прослідкувати паралелі з творчістю конкретних персоналій, адже національні школи у Західній Європі II пол. XVIII ст. майже нівелювалися, сформувавши єдиний музичний простір, у якому панували спільні стилістичні закони.

На жаль, сьогодні віднайдено не так багато зразків інструментальної творчості Д. Бортнянського та М. Березовського, що ускладнює аналіз стилістичних особливостей композиторського письма цих двох авторів. Та й віднайдені рукописи все ще лишають для дослідників достатньо нерозгаданих загадок та білих плям. Об'єктивний виконавський аналіз цих творів, з одного боку, розв'язує деякі дилеми, а з іншого – ставить перед нами нові запитання.

Практичний підхід у поєднанні з аналітичним методом дає можливість звільнити творчість вітчизняних класиків від ідеологічних нашарувань, штучних теорій, містифікацій та перебільшень, на які, на жаль, досить нерідко страждає вітчизняне музикознавство. Досліджувана в цій статті музика є, безперечно, запозиченою та ще не зміцнілою у стильовому сенсі (як молодий, проте шляхетний пагін, щойно привитий до дикого дерева). Проте її неоціненна значущість полягає у подоланні культурного бар'єра між сходом і заходом та в закладенні підвалин професійного музичного мистецтва, з якого бере початок українська та російська класична музика. Будувати власне на основі чужого досвіду – один з основних принципів світової культури, тому не варто його цуратись.

⁴⁰ Arnold S. Three Grand Sonatas for the Harpsichord or the Piano-Forte. London, 1784. P. 8.

⁴¹ Ibid. P. 22-24.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується вплив європейської музичної культури на інструментальну творчість М. Березовського та Д. Бортнянського. З цієї точки зору проаналізовані соната для скрипки та чембало М. Березовського, концерт для чембало ре-мажор та соната для клавесина до-мажор Д. Бортнянського. В досліджуваних творах виявлені характерні риси галантного стилю та ознаки раннього класицизму. З метою відновлення автентичності досліджуваних партитур та звільнення їх від історичних нашарувань прослідкована історія віднайдення цих творів, їх виконань та редакцій. Проведений детальний виконавський аналіз форми, розшифровка мелізмів, порушене питання автентичності динаміки у до-мажорній сонаті Д. Бортнянського. Здійснене порівняння досліджуваних творів з опусами Й.К. Баха, Б. Галуппі та інших європейських композиторів епохи з метою виявлення стилістичних паралелей. Установлено, що інструментальна музика М. Березовського та Д. Бортнянського стала якісним стрибком для вітчизняної професійної музичної культури та потужним поштовхом для її подальшого розвитку.

SUMMARY

The imitation of European traditions by composers who lived and worked in the Russian Empire and on the territory of the lands under its control since the XVIII century – a process relentless and quite common. If in choral music we had our own original tradition – a znamenny chant, partes singing, the instrumental music for a long time did not go beyond folk genres, was not noted and was not perceived as a serious professional art. M. Berezovsky and D. Bortniansky became one of the few chosen to receive a musical education in Italy, and when they returned they contributed to the development of domestic musical art. Many of the musical manuscripts of the time, which were kept in private collections and palace libraries, were lost during the events of 1917 and the Second World War. At the end of the XX century thanks to the efforts of Ukrainian researchers, some scores of works by M. Berezovsky and D. Bortniansky were found in the Paris National Library and returned to concert life. However, in these scores there are still blank spots and ambiguous moments, the solution of which is one of the tasks of this study.

In particular, the question arises, whether D. Bortniansky's concerto for harpsichord in D major was really written for harpsichord and orchestra? And was it completed by the author at all? And did M. Berezovsky really mean basso continuo when he wrote his sonata for violin and harpsichord? Unfortunately, the manuscript of D. Bortniansky's C-major sonata has not survived at all, the existing edition of the beginning of the XX century, made

by an authoritative Russian researcher, although similar to the urtext, but its detailed analysis also reveals some ambiguous nuances.

A brief review of the existing editions and performer readings of D. Bortniansky's D-major concerto allows us to conclude that this music is of great interest among domestic and foreign performers. The ambiguity of the manuscript also leads to the pluralism of the editions. The score allows to interpret the work both as a solo piano concert number, and as a work for solo harpsichord with orchestral accompaniment, the orchestration of which has not been preserved or was not written by the author.

The work of B. Galluppi, a teacher and colleague, had a significant influence on both of the above-mentioned composers, however, the compositional style of B. Galluppi tends more to the baroque, while M. Berezovsky and D. Bortniansky are already representatives of early classicism. The works of domestic classics have much in common with the works of J. C. Bach, who also studied and worked for some time in Italy. Interesting are the chamber sonatas of J. C. Bach, in which the harpsichord acts as a solo instrument, and the violin – as an accompanying. If we take these opuses as a prototype of the studied work of M. Berezovsky, given their stylistic affinity, the hypothesis that the score we are studying is an obligato harpsichord part seems quite justified, while the violin part was lost or not written at all, and had to duplicate the upper voice of the keyboard part almost everywhere.

The early classical sonata form, which is widely used in instrumental works by M. Berezovsky and D. Bortniansky, indicates that both artists followed the musical European trends. The D-major concerto uses a form with a double exposition – typical for works of this genre, written in the era of classicism, which is one of the reasons to consider the concerto an unfinished symphonic work. On the basis of the two original works orchestrated by D. Bortniansky, the author of the article makes an assumption for which kind of the orchestra the researched concerto could be orchestrated.

Special attention is paid to the melismatics of D. Bortniansky's C-major sonata. Its recording is not always unambiguous, but a careful analysis of the music makes it possible to determine exactly how this or that ornament should sound. The question of the origin of dynamics in this work is raised, because it is difficult to embody on harpsichord. Considering that the sonata editor stands for the authenticity of the performance, he is unlikely to add dynamics to the piece written for harpsichord. If this dynamic is the author's, then what was meant?

The music studied in this article is borrowed in some aspects and not yet stylistically strengthened, but its invaluable importance lies in overcoming the cultural barrier between East and West and in laying the foundations of

professional musical art, from which Ukrainian and Russian classical music has its roots.

ЛІТЕРАТУРА

1. Березовський М. Соната для скрипки і чембало / за ред. М. Степаненко. Київ : Муз.Україна, 1983. 51 с.
2. Бортнянський Д. Концерт ре-мажор для чембало з оркестром / за ред. М. Степаненко. Київ : Муз.Україна, 1987. 47 с.
3. Бортнянский Д. (1790). Концертная симфония. Си бемоль маж. Соч. 1790 г. Копия автор. партитуры. Москва : Музгиз, 1953. 88 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Київ : Видавництво М.П. Коць, 1998. Ч. 2. 387 с.
5. Сліпченко О., Мельниченко І. Клавірна музика на території України в XVI–XVII ст. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 2(185). С. 72–75. DOI: 10.33272/2522-9729-2019-2(185)-72-75.
6. Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Київ : Гроно, 2016. 216 с.
7. Финдейзен Н. Музыкальная старина. Санкт-Петербург, 1903. Вып. 1. 85 с.
8. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва : Государственное издательство, 1929. Т. 2. Вып. 6. 345 с.
9. Шульгіна В. (2019). Експертна оцінка творів Єлизавети Білоградської і Максима Березовського в архівах Європи: рукописна спадщина української музичної культури XVIII століття. *Репозиторій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України*. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/476> (дата звернення: 17.12.2020).
10. Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах Максима Березовського. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1(46). С. 6–16. DOI: 10.31318/2414-052x.1(46).2020.198489.
11. Юрченко М. Внутрішній музичний рух у концертних хорових творах Максима Березовського. На прикладі концерту «Тебе Бога хвалим» C-dur, № 1. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 10. С. 184–191.
12. Abel C. F. Sei Sonate a Solo per il Flauto Traversa e Basso. London: R. Bremner, n.d. 26 p.
13. Arnold S. Three Grand Sonatas for the Harpsichord or the Piano-Forte. London, 1784. 27 p.
14. Bach C. P. E. (1780 ca.) Sonata for fl ute and Basso Continuo in E-minor. *Petrucci Music Library*. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/>

usimg/a/ac/IMSLP541264-PMLP874455-output.pdf (дата звернення: 11.01.2021).

15. Bach J. C. Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte. London: John Welcker, n.d.(ca.1780). 41 p.

16. Bach J. C. Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with an Accompaniment for the Violin or German Flute. London: John Welcker, n.d.(ca.1780). 40 p.

17. Bach J. S. Italinisches Konzert. Nurenberg: Christoph Weigel, n.d.[1735]. 38 p.

18. Bach J. S. Musicalisches Opfer. Leipzig: Johann Sebastian Bach, 1737. URL: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP341201-PMLP04550-bach6.pdf> (дата звернення: 11.01.2021).

19. Composizioni di diversi autori per la N.D. Maria Venier. (ca.1750). *Petrucchi Music Library*. 243 p. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP430974-PMLP700434-MariaVenierMSS.pdf> (дата звернення: 09.01.2021).

20. Couperin F. Pieces de clavecin. Paris: Chez l'Auteur, Le Sieur Foucaut, 1713. L. 1. 79 p.

21. Galuppi B. (1760 ca.). № VI Sonate a due Violini e Basso. *Petrucchi Music Library*. 73 p. URL: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP544731-PMLP879767-ATTACHMENT-0041.pdf> (дата звернення: 09.01.2021).

22. Handel G. F. Sonates pour un Traversiere un Violon ou Hautbois con Basso Continuo. Amsterdam: Jeanne Roger, n.d.[1730]. Plate 534. 64 p.

23. Haydn J. Six Trios for two Violins & a Bass. London: Longman, Lukey & Co., n.d.[1778]. 35 p.

24. Hoffmann L. Concerto per le Clavi cembalo. *Petrucchi Music Library*. 14 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP622984-PMLP1000662-hoffmann_concerto_C_Mus.Hs.11085.19_DTL_7870086.pdf (дата звернення: 21.12.2020).

25. Kozeluch L. Three Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte. London: Longman & Broderip, ca.1785. 27 p.

26. Lancaster G. The First Fleet Piano: A Musicians View. ANU Press, 2015. V. 1. 551 p.

27. Pezold C. (1729). XXV Concerts pou le Clavecin Contenus en deux Volumes. *Petrucchi Music Library*. V. 1. 127 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP428832-PMLP696547-pezold_25_concertos_469811617_voll.pdf (дата звернення: 21.12.2020).

28. Pezold C. (1729). XXV Concerts pou le Clavecin Contenus en deux Volumes. *Petrucchi Music Library*. V. 2. 119 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP428832-PMLP696547-pezold_25_concertos_469811617_voll.pdf (дата звернення: 21.12.2020).

29. Sammartini G. XII Sonate a Flauto Traversiere Solo con il Basso. Amsterdam: Micel-Charles de Céne, 1736 ca.. 31 p.

30. Zamir Y. (2015). Paper on Tempi in the Performance of 17th Century Music. *Acaemia.edu*. URL: https://www.academia.edu/19254275/Paper_on_TEMPI_in_the_Performance_of_17th_Century_Music_2015_ (дата звернення: 02.01.2021). P. 5.

Information about the authors:

Slipchenko O. S.,

Concertmaster at the Department of Music
Kyiv National University of Culture & Arts
20, Chyhorina str., Kyiv, Ukraine

Melnichenko I. V.,

Concertmaster at the Department of Music
Kyiv National University of Culture & Arts
20, Chyhorina str., Kyiv, Ukraine