

Міністерство культури та інформаційної політики України

КЗВО «Дніпровська академія музики»

Дніпропетровської обласної ради

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ БУДОВИ АРІЙ ТА  
РЕЧИТАТИВІВ У ОПЕРАХ «АЛКІД» ТА «СОКІЛ»  
Д. БОРТНЯНСЬКОГО**

Випускна кваліфікаційна робота  
здобувача освітнього ступеня «магістр»

**Юрінцевої Анни Сергіївни**

кафедра вокально-хорового мистецтва

науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Варакута Марина Іванівна**

Дніпро – 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ Д. БОРТНЯНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО ЖАНРУ</b>	
1.1 Історія розвитку оперного жанру XVIII століття в українській музиці...7	
1.2 Італійський та французький періоди творчості композитора.....15	
1.3 Історія створення опер «Алкід» та «Сокіл».....21	
Висновки до розділу 1 .....	26
<b>РОЗДІЛ 2 ОПЕРИ «АЛКІД» ТА «СОКІЛ» Д. БОРТНЯНСЬКОГО: КОМПОЗИЦІЙНА БУДОВА АРІЙ ТА РЕЧИТАТИВІВ</b>	
2.1 Особливості формоутворення арій та речитативів в опері «Алкід».....27	
2.2 Особливості побудови арій та діалогів в опері «Сокіл».....29	
2.3 Виконавські інтерпретації опер «Алкід» та «Сокіл» Д. Бортнянського..42	
Висновки до розділу 2 .....	45
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	47
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	50
<b>ДОДАТКИ</b> .....	55

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Протягом двох останніх десятиліть не вщухає науковий і практичний інтерес до музичного мистецтва минулого, зокрема оперної творчості. На сучасному етапі національного відродження українського народу на сценічних майданчиках України, та і багатьох країн світу, міцно закріпився старовинний репертуар відомих композиторів історично-музичних епох – бароко, класицизму, романтизму. Серед їх численних імен вирізняється постать генія української і світової музики Д. Бортнянського. Його феномен постає у своїй величі і його ім'я навечно вписане в історію української та світової музичної культури.

Д. Бортнянський, поряд з М. Березовським та А. Веделем став першим яскравим представником української музики в історії світової культури в епоху, що ознаменувала собою перехід від бароко до класицизму.

Це обумовило широкий інтерес і звернення науковців як до постаті Д. Бортнянського, його феномену в музиці, так і до його яскравої творчої спадщини. Велика кількість досліджень присвячена хоровій творчості композитора, у наукових аналізах його оперні твори зазвичай розглядаються як складова частина його творчості в цілому. Наукові дослідження оперної творчості Бортнянського зазвичай зосереджуються на його оперних творах, що написані в Італії, найвидатніша з яких є опера «Alcide». Оперна творчість Бортнянського досліджується в контексті його життя та творчої біографії. Особлива увага приділяється вивченню його діяльності в Італії та взаємодії з іншими відомими музикантами того часу. Також досліджується вплив його оперної творчості на подальший розвиток опери в Україні та світі. Найважливіші наукові дослідження оперної творчості Бортнянського: «Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського» (Хмара. Г, 2019); «Історія української музики»

(Корній Л.П, 1998); «Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського» (Стефіна Н.В, 2016) тощо.

Розуміння композиційної будови арій та речитативів у операх «Alcide» та «Le Faucon» Д. Бортнянського, задля подальшої виконавської інтерпретації обумовило **актуальність** магістерської роботи.

**Мета роботи** – виявлення особливостей композиційної будови опер «Алкід» і «Сокіл» Д. Бортнянського.

Для досягнення мети магістерської роботи поставлені **такі завдання**:

1. Окреслити історію розвитку оперного жанру XVIII століття в українській музиці;
2. Охарактеризувати оперну творчість Д. Бортнянського;
3. Виявити композиційні особливості арій та речитативів, арій та діалогів у операх Д. Бортнянського
4. Охарактеризувати виконавські інтерпретації опер «Алкід» та «Сокіл» Д. Бортнянського.

**Об'єктом магістерської роботи** є оперна творчість видатного українського композитора Д. Бортнянського.

**Предмет дослідження** – композиційна будова арій та речитативів, арій та діалогів у операх Д. Бортнянського.

**Методи дослідження.** Наукова концепція магістерської роботи спирається на взаємодію загальнонаукових та спеціальних підходів музикознавства (у єдності історичного та теоретичного) з урахуванням досліджень оперного мистецтва. Серед найважливіших підходів до вивчення поставленої у праці проблематики вирізняємо, насамперед:

- історико-стильовий – задіяний для досягнення засад національної української оперної традиції XVIII ст. у спадкоємності зв'язків;
- історико-культурологічний – враховує соціокультурний контекст тенденцій творчості українських композиторів, що приділяли значну увагу оперній творчості;

- Жанрово-стильовий – вивчає жанрові та стильові особливості творчого здобутку композитора;
- структурно-функціональний – враховує універсальні принципи формотворення та образного змісту аналізованих опер Д. Бортнянського
- системний – необхідний для цілісного підходу у вивченні засад художнього мислення Д. Бортнянського на прикладі оперної спадщини.
- **Теоретична база дослідження.**

Теоретичною базою магістерської роботи стали наукові праці, присвячені:

- Історичному розвитку української музичної культури: стаття зі збірки наукових праць Барвінського В. [2], стаття Калениченко А. [26], багатотомні видання Корній Л. [29, 30, 31], монографія Берегової О. [4], стаття Мухи А. [37], Автореферат дисертація Новаковича М. [38], монографія Шульгіної В. [50], тощо.
- Дослідженню оперної української традиції: дисертація Присталова І. К. [42], стаття Шуміліної О. [35], стаття Варакути М. [12], стаття Борко І. [9], стаття Стефіної Н. [44], стаття Черкаської Г. [48], стаття Петришиної Т. [40], тощо.
- Творча постать Д. Бортнянського, особливості композиторського стилю та творчий доробок висвітлено в дослідженнях: стаття Костюк Н. А [34], стаття Болеславського Л. [6], стаття Борецького В. [7], стаття Воскобойнікової Ю. [14], стаття Хмари Г. [46], стаття Шарова І. [49] тощо.

**Практичне значення.** Отримані результати магістерського дослідження можуть бути корисними для глибокого розуміння музичного стилю Бортнянського, також дослідження оперної творчості Бортнянського може стати важливим внеском у вивчення української музичної культури. Магістерське дослідження також може бути корисним для підготовки

майбутніх оперних виконавців та диригентів і мати вплив на сучасну оперну культуру, сприяючи збагаченню сучасного оперного репертуару.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положенні роботи були представлені на VII Всеукраїнській дворівневій науково-практичній конференції «Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення», Дніпро 3-4 квітня 2023 р., тема доповіді «Традиційні риси італійської опера-seria в будові опери «Алкід» Д. Бортнянського».

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел (50 позицій) та додатків.

# РОЗДІЛ 1

## ТВОРЧИСТЬ Д. БОРТНЯНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО ЖАНРУ

### 1.1 Історія розвитку оперного жанру XVIII століття в українській музиці

В історії української музичної культури XVIII століття, а саме його другу половину, називають «золотою добою української музики». В цей період найвищого розквіту набуває духовна хорова творчість, з'являються та набувають стрімкого розвитку світські музичні жанри – симфонії, концерти, сонати, пісні – романси. Особливого значення в цьому переліку набуває і жанр опери. Це музично-драматичний твір, оснований на синтезі слова, музики та сценічної дії. На відміну від різних видів драматичного театру, де музика виконує службові, прикладні функції, в опері музика стає основним носієм та рушійною силою дії.

Опера, як жанр виникла в Італії на межі XVI – XVII століть. В поєднанні деяких форм ренесансного театру, в якому музиці відводиться значне місце, та широким розвитком в ту епоху сольного співу з інструментальним супроводом, в опері знайшли повну виразність пошуки та досвід виразної вокальної мелодії, що може передавати всі нюанси людської мови.

Першим, кому вдалося досягти симбіозу музичного та драматичного, поєднати сміливі контрасти, став італійський композитор Клаудіо Монтеверді («Орфей», «Повернення Улісса на батьківщину» і «Коронація Поппеї») Остання опера стала вершиною творчості композитора, взірцем оперного жанру для його наступників. Отримавши визнання та успіх в Італії, оперний жанр розповсюджується по всій Європі. Засновником французької опери став скрипаль, диригент, композитор Жан Батіст Люлі. Свої твори він називав «ліричними трагедіями» і втілює у них суто

французький музично-театральний стиль. Йому була притаманна вишуканість, урочистість, елегантність та стримана емоційність. Відомими операми Жана Батіста Люлі стали «Альцеста», «Тезей», «Атіс», «Арміда» - написані на антично-міфологічний сюжет.

«Дідона і Еней» - перша англійська опера композитора Генрі Персела, а основоположником німецької опери вважається Генріх Шютц (опера «Дафна»). Протягом XVIII століття опера стає різножанровим видом мистецтва. В Італії в цей час переважає жанр серйозної опери – *opera-seria* - серйозна опера, що основана на героїко-міфологічному, історичному сюжеті, має чіткий розподіл музики та дії. Даному жанру притаманне використання речитативів та віртуозних арій. В цьому жанрі в подальшому творили видатні світові композитори такі як: Алессандро Скарлеті, Георг Фрідріх Гендель, Джакомо Мейєрбер, ранній Вольфганг Амадей Моцарт та інші.

Її особливістю були сталі ознаки театального жанру, що був пов'язаний з придворним аристократизмом та естетикою класицизму. В основі сюжету *opera-seria* була мораль. Виявлення головного героя в благородному світлі, поєднання розуму та почуття, обов'язку та бажання. З класицизмом пов'язане становлення канонів жанру. Їхні персонажі були одно образні, контрастно співставленні. Класичність проявилася і в структурі самої опери. Вона мала три частинну будову, замкнені сцени. Форми арії строго *da capo*, речитативи *secco* з акомпанементом чембало (клавесин). Такий встановлений шаблон довгий час існував незмінним.

На початку XVIII століття з'являються також і комічні опери: баладна опера-*buffa* в Англії, в Італії, опера-*comie* у Франції, зингшпіль у Німеччині та інші. Розквіт оперних жанрів *seria* та *buffa* припадає на 70-ті роки XVIII століття в Італії. Протягом року в Італії ставилося близько ста нових опер. Така хвиля масштабної популярності жанру не могла не вплинути на розвиток української музичної культури, для якого уже було вагоме підґрунтя. В той самий час, виховувалося нове покоління музикантів, які

народилися в російській імперії. Серед них було багато українців, привезених до столиці імперії в дуже молодому віці для продовження їх музичної освіти. Вони мали можливість бути навченими італійцями і могли замінити їх на сцені, в оркестрі або на посаді в капельмейстера. Остання позиція була найбільш обтяжливою, оскільки включала в себе створення опери, майстерність, якою музиканти повинні були оволодіти, закінчивши навчання в Італії.

Становлення професійних вокальних традицій України на високому рівні відбувалося під час навчання у церковно-приходських школах та монастирях. Фахова підготовка священнослужителів, дияконів, згодом синодальних півчих та придворної капели, дала можливість співакам долучатися до високопрофесійної виконавської культури. Велику роль у становленні українського професійного вокального мистецтва відіграла народна пісня. Синтез народного виконавського мистецтва та високопрофесійного церковного співу дав початок для формування світського професійного вокального мистецтва.

Першою оперою, написаною українським композитором, стала опера «Демофонт» Максима Созонтовича Березовського - представника золотої доби, одного із основоположників класицизму в Україні. Провівши майже все своє життя за кордоном, він увібрав у себе західноєвропейський рівень музичного мистецтва, а в даному випадку, традиції неаполітанської оперної школи. Її основоположником був А. Скарлеті, а наслідувачами Ф. Провенцале, Л. Лео, Л. Вінчі, Н. Порпора и та інші.

Особливістю цієї школи була до кінця сформована форма арії (da saro), були встановлені чіткі межі між арією та речитативом, визначені драматургічні функції різних елементів опери як цілого. Неаполітанській оперній школі притаманний визначений стрункий та закінчений тип опера-seria на міфологічний або історично-героїчний сюжет. Як і притаманно опера-seria, в сюжеті твору лежить колізія почуття та обов'язку.

Опера «Демофонт» була написана у 1773 році на італійське лібрето П'єтро Метастазіо. Воно було побудоване за канонами італійської *opera-seria* і складалось з речитативів *secco* та арій. У тексті лібрето передбачено 21 арію, один дует Дірцеї й Тіманта та заключний хор. В подальшому це лібрето стало основою 73 опер різних композиторів. Максим Созонтович працював над цією оперою під час свого чотирирічного перебування в Італії. Опера призначалась для зимового карнавалу у Ліворно. Існує версія, що ця опера була написана на вимогу патрона Березовського, графа Олексія Григоровича Орлова. Прем'єра опери відбулася у 1773 році та була визнана італійськими слухачами.

На жаль, повна партитура опери була загублена. Збереглись тільки небагато фрагментів: *sinfonia*, що можливо слугувала введенням в оперу та чотири арії:

- *Simfonia* у до мажор
- Арія Демофонта «*Per lei fra l'armi*»
- Арія Демофонта «*Mentre il cor con meste voci*»
- Арія Тіманта «*Prudente mi chiedi*» з другого акту
- Арія Тіманта «*Misero pargoletto*» з третього акту, сцена 5.

Всі ці арії написані для чоловічих персонажів: дві – для сопраніста (Тіманта), дві – для тенора Демофонта. На основі цих арій можна прослідити певні особливості оперного стилю М. Березовського. Яскраві зразки неаполітанської школи, нові тенденції розвитку *opera-seria* поєдналися з його особистим стилем. Українське коріння та щира душа проявилися в ліричних кантиленних аріях. Емоційність, ніжність, благородство, мелодизм – саме ці музичні засоби передають переживання героїв, виражають їхні глибинні почуття.

Яскравим прикладом цього є арії Тіманта, що спираються на канонічну три частинну будову, але мають риси сонатності, щоб ще глибше розкрити переживання героя. М. Березовський, наряду з іншими оперними композиторами XVIII століття, прагне оновити встановлену структуру

opera-seria, висунути на перше місце почуття та емоції а не помпезність, віртуозність та показовість. В цих двох аріях яскраво проявилися італійські оперні тенденції у поєднанні з українським елегійним мелосом висвітлюючи М. Березовського як талановитого митця.

В будову арій Демофонта композитор також вносить свої корективи. Мелодія арій дуже наспівна та віртуозна, що притаманно канонічній арії opera-seria, а в будові прослідковуються наближення до старосонатних форм. Являючись першим українським композитором – автором опери, Максим Березовський проявив себе високопрофесійним митцем оперного жанру. Адже перейнявши класичну італійську оперну школу на високому рівні він наділяє це вміння тонкими почуттями, притаманними саме українській душі.

Видатним українським митцем, що творив у оперному жанрі став Дмитро Бортнянський – одна з найвидатніших постатей музичного мистецтва Східної Європи другої половини XVIII століття. Композитором написані 6 опер. Перші три опери він створив перебуваючи в Італії. Найперша – опера «Креонт» поставлена 1776 року у театрі «San Bendetto» у Венеції. Написана на лібрето італійського поета М. Кольтелліні. Нажаль, музика цієї опери не зберіглася.

Друга опера – «Алкід», написана на міфологічний сюжет, датована 1778 роком також була поставлена у Венеції на лібрето П. Метастазіо. Написана в дусі opera-seria, але у річищі новаторських течій у її розвитку. Як і Березовський, композитор проявляє новітні риси в характеристиці головного героя, поєднуючи різні стани його душі. Мелодичні, наспівні арії, драматизовані речитативи, колористичні зіставлення мелодичних зворотів – всі ці риси притаманні музичній мові композитора. В аріях своєї опери Д. Бортнянський майже не використовує віртуозні складні пасажі. Блискуча вокальна техніка для нього не є самоціллю. Арії сприяли глибшому розкриттю душевного стану героїв. Таке явище стало характерним для оновленої opera-seria XVIII століття. Наділяє він драматизмом і свої

речитативи. Дає перевагу речитативу *accompagnato*, синтезує речитативи та арії між собою.

Хор в опері висвітлює емоційно-образну сферу дії. Музично-гармонічна мова хорових номерів підлаштовується під характер та емоції головних героїв, події. Оркестр відіграє значну роль у опері «Алкід». Повномасштабний, до складу якого входять струнний квінтет, парний склад флейт, гобоїв, труб та валторн, литавр та чембало. Відіграє свою самостійну функцію, а не тільки слугує акомпанементом. Саме оркестр передає співставлення образних сфер в опері, виражає душевний стан героїв супроводжуючи їх арії відповідним тематичним матеріалом. Новаторство жанру полягає у введенні композитором елементів наскрізного розвитку. У заключній сцені опери він віртуозно поєднує і декламаційні аріозо головного героя та хор, супроводжуючи це все наскрізним оркестровим тематизмом.

Продовжуючи традиції М. Березовського, Дмитро Бортнянський видозмінює та оновлює сталі форми арій *da capo*. Все більше з'являється ритм сонатного *allegro* та аріозних побудов. Оперу «Алкід» можна сміливо назвати зрілою, повномасштабною *opera-seria* українського композитора. В такому ж дусі написала ще одна *opera-seria* Д. Бортнянського – «Квінт Фабій», лібрето А. Дзено на давньоримський сюжет. Дана опера є канонічним прикладом італійської *opera-seria*. В ній композитор не ставив ціль оновити жанр. Тому їй притаманні віртуозні арії, речитативи, сталі образи героїв. Композитор використовує канонічні форми. На жаль, опера «Квінт Фабій» не надрукована і досі. [34, 252]

Наступні три опери («Свято сеньйора», «Син–суперник» та «Сокіл») написані вже у російський період на французьке лібрето. Ці опери відносять до лірико-комічного жанру, у них відмічають поєднання традицій французької комічної опери та італійської опери–*buffa*. «Свято сеньйора» – перша опера композитора на комедійний сюжет. Приурочена до тезоіменитства Павла Петровича і була поставлена в Павловську в червні

1786 року. Комічна опера з балетом на одну дію, імовірно, написана на французьке лібрето Г. Чернишева, А. Мусіна-Пушкіна і А.Ф. Віольє за п'єсою Шарль-Симона Фавара «Аннетта і Любен». Зазначимо, що окремі номери цієї опери українською мовою переклав Борис Тен – Арію Перлажуа, Арію Бабети, Арію Любена, Арієту Жаннот'єра, Арієту Перетти та Дует метра Жака і Жаннот'єра. Музична мова опери поєднує у собі французькі та італійські особливості вокальної музики, а в хорових номерах відчутні традиції французької пісні. В даній опері композитор синтезує риси двох сфер – сентиментальної та буфонної. Ця тенденція буде прослідковуватися і в наступних його операх.

Найвідоміша з них – «Сокіл» створена в 1786 році на лібрето бібліотекара майбутнього імператора Павла I швейцарця Франца–Германа Лаферм'єра на запозичений сюжет з «Декамерона» Джованні Боккаччо. Вперше виконана придворними в Гатчинському палаці 11 жовтня 1786 року. Опера Д. Бортнянського «Сокіл» містить особливості, що притаманні французькій комічній опері. Вона містить у собі як вокальні номери так і діалоги. З французької опери композитор запозичив відмову від речитативів та введення замість них діалогів, використання пісенних форм, близьких до шансонів. А від опери-буфа Д. Бортнянський запозичив народно-побутовий сюжет. Типовим для опери-буфа є і склад оркестру: 2 флейти, 2 гобої, 2 фаготи та струнні. Новаторство Д. Бортнянського в даній опері стало те, що він додав і рис *opera-seria*, а саме наявність ліричного та драматичного. Цим самим він наділив оперу широким спектром почуттів. [29, 387]

Констатуємо, що перші українські композитори, що працювали в оперному жанрі оновили оперу. М. Березовський та Д. Бортнянський намагалися відійти від головної ролі театрального, а приділити увагу глибинному вираженню почуттів героїв.

Ось як характеризує їх новаторство Л. Корній: «Головні персонажі в опері наділялися індивідуальними рисами і розкривалися в розвитку. Драматизувався речитатив *secco* і досить часто змінювався акомпонованим

речитативом. Помітна тенденція драматизації кульмінаційних сцен, об'єднання кількох сцен і навіть створення наскрізного розвитку. Форми арій збагачувались рисами сонатного *allegro*. Зросла роль оркестру, який мав уже не тільки акомпануючу функцію, але й «усамостійнівшись», брав участь у розкритті драматичного змісту опери. Активну роль відігравав хор. Ці нові тенденції розвитку серйозної опери в європейському масштабі простежуються у збережених окремих аріях з опери М. Березовського «Демофонт». Але найбільш яскраво вони виявились в опері Д. Бортнянського «Алкід» [30, 388]

Працюючи в жанрі опера-буфа Дмитро Бортнянський також вносить своє новаторство в даний жанр, а саме синтезує його з французькою комічною оперою. Власне композитор дає жанру опери сценічне життя у Східній Європі. Актуальність жанру зумовила та сприяла відкриттю театрів на території сучасної України. Перший театр був відкритий у Львові, центрі Галичини, що входила до складу монархії Габсбургів(1772). З 1774 року в ньому ставили німецькі опери, а з 1778 – польські. Початково театри на теренах України не мали власних артистів, натомість приймали іноземних гастролерів, переважно італійські оперні трупи. В XIX столітті для опери в Україні настає новий етап. Продовжуючи традиції композиторів золотої доби, в жанрі опери творять такі композитори як П. Сокальський, С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко. Вони виводять оперу на новий рівень, а саме засновують жанр української самобутньої опери, яка є унікальним скарбом української оперної традиції[3, 238].

## **1.2 Італійський та французький періоди творчості композитора**

Оперна творчість Дмитра Бортнянського являє собою один з фундаментальних артефактів української культури. Як відзначалось вище, великий українець, видатний композитор, диригент, співак Дмитро Бортнянський, визнаний класиком європейської музики і став одним із

перших українським композитором, який познайомив західну Європу з українською музикою, її душею.

Життя і творчість, біографічні дані композитора містять чи не найбільшу кількість заплутаної інформації та відомостей, серед українських композиторів XVIII століття. Можливо тому, його постать так і вабить науковців пізнати біографію та дослідити його творчість і досягнення.

В пошуках матеріалу на цю тему, можна відзначити, що існує досить вузьке коло умов, явищ, обставин, що сприяли формуванню феномену Бортнянського. Як правило, дослідники вказують на український пісенний фольклор, кантову і партесну творчість, які він знав ще з дитинства, і лише інколи – розглядають західноєвропейську музичну культуру та її вплив на молодого композитора.

Життя Д. Бортнянського – можна порівняти з яскравим явищем з блискучими творчими злетами та стрімким падіннями, які почали його переслідувати після повернення на батьківщину. Науковці розділяють творчий шлях Д. Бортнянського на декілька періодів, два з яких дуже важливі для цього аналізу – французький та італійський періоди.

В. Барвінський казав про Д. Бортнянського так: «Відірваність його від рідного середовища не затерла в ньому тих питомих, переданих йому віковою традицією української музичної культури ознак і свідчить про його українськість у музиці. Бо коли Д. Бортнянський у церковно-вокальній музиці, маючи опертя на українську музичну традицію, стає сильною геніальною індивідуальністю, що зуміла перетворити чужі італійські впливи високо оригінальним способом у зовсім нову виразну форму, то, навпаки, в музиці інструментальній, світській (отже, там, де не мав вже такого духовного опертя) він йде уже слідами італійців, як той самий Б. Галуппі, Дж. Сарті та ін. Чи ж, наприклад, В.А. Моцарт мав би бути менш німецьким тому тільки, що теж улягав впливам італійщини, що його стиль є найкращою сполукою італійської мелодійності з німецькою глибиною думки?!»[3, 239].

Італійський період композитора тривав з 1769 – 1779 рр. З джерел

відомо, що Д. Бортнянський вчився в венеціанській консерваторії в Італії, ректором якої був Бальдассаре Галуппі. До Венеції він прибув у 1769 році. Це місто було центром музичного і театрального життя, книгодрукування, виробництва скла. Воно славилось святами, регатами, а головне — маскарадами, які тривали майже протягом усього року. Театралізація життя, взаємопроникнення театру й повсякденності вплинули і на образотворче мистецтво Венеції, головними ознаками якого були мальовничість і декоративність. Ще в XVII столітті у Венеції було 17 театрів, у XVIII — деякі з них були зруйновані, деякі відбудовані знов, і їх уже було 14, чотири з них — оперні, три — драматичні, а решта працювали з приїжджими трупами. Були ще приватні театри в палацах аристократів. 14 театрів у Венеції — на 140 тисяч глядачів, а в Парижі на 660 тисяч — лише три. Венеція — місто театралів. Будь-яка нова п'єса, дебют актора були для Венеції подіями першорядними, суперництво двох театрів чи двох драматургів (Карло Гольдоні і Карло Гоцці) сягало державної ваги.

Чудова творча атмосфера Італії складала на композитора велике враження. Він багато працював з рукописами та нотами в бібліотеці Святого Марка в якому композитором був Б. Галуппі. Бортнянський був улюбленим учнем Галуппі та багато чому його навчив в написанні творів, зокрема опер — «витонченість, ясність і хороша модуляція», можна сказати, що митець вчив поєднувати простоту з елегантністю, ясністю музичних фраз. Систематично Бортнянському доводиться працювати над композицією. Але йому ще не дозволено виступати з великими, закінченими творами. Коли Бортнянський закінчив своє навчання в консерваторії, він багато подорожував Італією. Відомо, що він побував у Болоньї, Флоренції, Мілані, Римі, Модені, Неаполі. В італійський період він вивчав опера-seria, багато музикував, слухав знаменитих співаків, скрипалів, клавіристів, в цей час написав три опери — «Креонт» і «Алкід», поставлені у Венеції, «Квінт Фабій» — у Модені. [33, 54]

Окрім музики в італійський період Дмитро Бортнянський зацікавився

також образотворчим мистецтвом, ще в Петербурзі він почав колекціонувати картини, Італія дала йому можливість продовжувати цю діяльність в повноному обсязі. Там він познайомився з видатним скульптором Іваном Мартосом, дружба з яким буде тривати дуже довго. В. Іванов зазначає, що, перебуваючи в Італії протягом десяти років, Д. Бортнянський міг спілкуватись і з іншими стипендіатами Петербурзької академії мистецтв, адже в період 1767–1827 років за кордоном, зокрема в Італії, навчалися майже 60 її пансіонерів. [33, 56]

Під час подорожі до Болоньї композитор познайомився з найяскравішим із представників того часу в сфері музики – Джалібаттіста Мартіні, вони навчались разом з Максимом Березовським у цього педагога. Мартіні був дуже хворий, але все ж він вів активне музичне життя, був першокласним педагогом. На композитора він дуже вплинув, зокрема на хист письма, вчив Бортнянського традиціям древньої музики.

Під час занять педагог порекомендував Березовського у число Болонських академіків, в кінці екзаменів Максим Березовський отримує титул академіка та маестро. Бортнянський, навчаючись у Галуппі, не прагнув до отримання цього звання. Йому було достатньо рекомендацій свого учителя. І разом з тим звання академіка ще не говорило про те, що композитор досягнув своєї досконалості. Активна творча діяльність і успіхи друга надихали і надавали сили Бортнянському і ним самим певних успіхів. Бортнянський сам, будучи в Італії, і пізніше, все своє життя, протягом всього свого шляху сходження по придворних сходах до слави видатного музиканта, був прикладом служіння високим ідеалам. Остання його опера – також про це.

Перебування Д. Бортнянського в Італії протягом десяти років, навчання у Б. Галуппі вплинули на творчість композитора. Завдяки навичкам, що отримав композитор під час навчання – він бездоганно опанував композиторську школу та техніку. Його опери, написані в цей період розкривають усю майстерність таланту композитора, саме в Італії він

написав свої перші 3 опери. Композиторські завдання Д. Бортнянський багато в чому вирішує подібно до своїх сучасників — В.А. Моцарта і Й. Гайдна. Перебуваючи в Італії, український композитор опинився у вирі мистецького життя Європи, його творчість яскраво відбиває провідні тенденції розвитку європейської музики. [9, 161]

У французький період творчості композитора з'являються три останні опери Д. Бортнянського, що написані на французьке лібрето: «Святкування сеньйора» (1786), «Сокіл» (1786), «Син суперник» (1787). Легкі, ненав'язливі сюжети цих опер, в яких чи повністю відсутній драматичний конфлікт, як в опері «Святкування сеньйора», чи досить спрощений, як в «Сокіл» та «Син суперник» безконфліктність та розважальна природа свята подобалося тодішнім слухачам. Такий безконфліктний вид драматургії, закладений в операх на французьке лібрето може бути органічним в жанрі пасторалі. Усі вищеперераховані опери закінчуються на щасливій ноті у фіналі.

Термін пастораль з'явився в традиції західноєвропейської культури в різних сферах мистецтва – в танцю, музиці, поезії, театру. В цих жанрах пастораль проявлялась в музиці театральній, тобто опера та балет, церковна музика, наприклад різдвяна, пасторська та камерна музика – вокальна та інструментальна. Водночас зберігалась жанрово-семантична специфіка, що виявлялася через поетичне моделювання ідеального світу і людини. [47, 48]

Якщо дивитись на походження жанру пасторалі під християнським кутом, то можна знайти інше пояснення появи терміну в культурі з позиції первинності Бога-творця світу та людини як образу та подоби. Краса і світло музично-поетичної пасторалі є відсвіт Раю на землі, про що знали автори перших опер, які були, по суті, пастораліями.

За період розквіту пасторальності в музиці, історики вивели деякі характерні особливості музичної виразності, головними факторами цього жанру є, передусім:

- паралельний рух голосів (в терцію або в сексту) під час

витриманого баса,

- розмір 3/8 або 6/8 та танцювальний ритм,
- темброва характерність, застосування конкретних інструментів, що асоціюються з сюжетом опери, прийоми гри на духових інструментах, таких як флейта, тамбурин, волинка для творення пленерного простору,
- пісенна мелодика узагальненого типу з симетричним синтаксисом.

[47, 52]

Важливо сказати, що першим з композиторів, хто відкрив новий погляд на «пасторальність» в демократичну сторону був В.А. Моцарт. Він надав своїм операм більш лірико-пісенних характер, застосовував народно-жанрові аспекти, що більш-менш характерні до обраної теми опери.

Автор роботи Хуан Лей «Пастораль в музиці» зазначає: «Світоглядну поетику пасторалі становить ідеалізація природи і наслідування їй. Контрапунктом до неї слугує любовна тематика в широкому семантичному діапазоні: від аристократичної «гри в пастушків» в opera-seria до демократизації образів простонародного життя (сільський сюжет з показом селян як носіїв високого морального кодексу) в італійській опері-buffa» [47, 56]. В операх Бортнянського ясно проглядається принципи пасторалі. Це проявляється в сюжетності, мелодиці, він багато акцентував сюжетні мотиви, які сприяють створенню атмосфери галантності. Наприклад любовні муки, які зустрічаються в «Святкування сеньйора» романсі Жаннотьєра з 2 дії, в опері «Сокіл» арії Фредеріка з 1 та 3 дії, та арія Карлоса з опери «Син суперник». Галантна пастораль видна на рівні музичної мови опер Бортнянського. Мається на увазі простота фактури та її прозорість, часто представленої у вигляді двоголосного протиставлення, що характерно для пасторалі. Гомофонна фактура насичена типовими ходами та фігураціями, наприклад арпеджіо або тризвук зі зверненнями.

Також пасторальність проявляється і в тональному плані опер та тональній драматургії. Він використовував характерні для пасторалі

тональності – G,F,B, Es-dur, також він спирався на діатонічне письмо та використовував прості тонічні та субдомінантні гармонічні співвідношення, також використання імітації та принципу «відлуння», що характерно для цього жанру. Простість та безконфліктність фактури спонукає композитора звертатись до простої форми, основаної на варіантності та повтореннях, найчастіше куплетна форма, яка являється основою для багатьох сольних арій з опер Бортнянського.

Пасторалі в галантному стилі свого роду музичні інтермедії, засновані на французьких танцювальних та пісенних жанрах, наприклад менует та браїль, контрданс. Пасторальні сюжетні, образні та емоційні мотиви виявляються домінантними у стилістиці всіх трьох опер композитора. Головними драматургічними ознаками опер Бортнянського є навмисна ідеалізація персонажів опер. В своїх творах він спирався на європейські традиції насамперед у французько-італійському прояві, дотримання естетики галантного стилю, та категорії приємності. Все це дозволило розкрити природне обдарування композитора – лірика, його явний мелодійний дар, в області оперної драматургії вперше спробувати розкрити внутрішній світ людини, спочатку шляхетного і здатного на співчуття і сильне почуття. Таким чином естетичні принципи Бортнянського виявилися напрочуд співзвучними і ця взаємодія породила три опери в час французького періоду творчості композитора.

### **1.3 Історія створення опер «Алкід» та «Сокіл»**

Опера «Алкід» входить до тріади творів італійського періоду творчості Д. Бортнянського поряд з операми «Креонт» і «Квінт Фабій» . Вона була написана 1778 року на лібрето найбільш затребуваного на той час драматурга П'єтро Метастазіо на замовлення венеціанського театру San Samuel. Причини звернення композитора до цього сюжету та історія створення твору до теперішнього часу невідомі. Гадають, що ініціатива

належала театру San Samuel, який перебував на той час у складних економічних умовах. Можливо, через брак ресурсів для оперної постановки 1778 року керівництвом театру обирали лібрето з мінімальною кількістю дійових осіб і як наслідок, запрошених співаків-віртуозів, а написання музики замовили молодому, маловідомому композитору-іноземцю. [37, 157]

За традицією того часу Д. Бортнянський працював із лібрето, вже неодноразово покладеним на музику іншими композиторами. Спочатку лібрето під назвою «Alcide al bivio» («Алکید на роздоріжжі») було створене П. Метастазіо для урочистостей з нагоди одруження ерцгерцога Австрії Йосипа II та Ізабелли Бурбон у 1760 році. Музику до цієї постановки написав І.-А. Гасе. В основі сюжету лежить моральна байка давньогрецького філософа Продіка про вибір юним Геркулесом шляху чесноти або пороку. Персонажами лібрето, крім Геркулеса-Алкіда, є алегорії, зашифровані в їхніх іменах - Едоніда (ἠδονή – насолода), Аретя (ἀρετὴ – добродіє) і Фронімо (φρόνιμο – мудрий) [31, 467]

На титульних аркушах лібрето П. Метастазіо і клавірного перекладення партитури І.-А. Гасе дано жанрову вказівку – *festa teatrale*. Жанр твору Д. Бортнянського у вітчизняному музикознавстві визначається по-різному. У різних джерелах зазначалось, що опера написана у традиціях *opera-seria*. В 1929 році Н. Фіндейзен написав, що опера визначається як «*azione teatrale*» у 3-х діях, з хорами та речитативами. Таким чином, стає очевидним, що у творі Д. Бортнянського початковий жанровий різновид лібрето П. Метастазіо виявився якимось чином зміненим або переосмисленим. Для розуміння цього переосмислення необхідні чіткі визначення понять *festa teatrale* і *azione teatrale*, їхньої схожості та відмінності. Термін *festa (feste) teatrale* (театральне свято) використовував переважно П. Метастазіо для позначення своїх лібрето, приурочених тій чи іншій події. У різних жанрових класифікаціях він може бути більш загальним, або більш приватним визначенням. [9, 169]

Лібрето «Alcide al bivio» у вихідному варіанті не має поділу на акти, отже, належить до категорії serenat. Serenata, своєю чергою, є також універсальним терміном, поряд з оперою чи ораторією. У більш ранній час (до кінця XVIII століття) як його синонім використовувався термін cantana.

Важливо освітити, коли лібрето дійшло до театрів України. Партитури, написані від руки були знайдені в бібліотеці Конгресу США і видані в Києві 1985 року. Сучасна прем'єра (концертне виконання) відбулася 17 січня 1984 р. у Києві (Національна філармонія України) і з того часу виступали в різних містах України. [35, 244]

### ***Побудова опери «Алکید» 1778 р.:***

Увертюра

#### **Дія 1. сцена 1. Алکید. Фронимо**

1. Речитатив Алкіда та Фронимо «A che fra queste orache»
2. Арія Фронимо «Pens ache questo istante»

#### **Сцена 2. Алکید**

3. Речитатив Алкіда «In qual mar di dubbiezza»
4. Арія Алкіда «Del clementi, amici Dei»
5. Речитатив Алкіда «Grazie o numi del ciel»

#### **Сцена 3. Алکید. Едоніда**

6. Арія Едоніди «Ferma Alcide – arresta I passi»
7. Речитатив Алкіда та Едоніди «Ma chi sei tu? Sei forse»
8. Арія Алкіда «Mi sorprende un tanto affetto»
9. Речитатив Едоніди «Di qual ragion mi parli»
10. Арія Едоніди «Ah! Non credi, amato bene»
11. Речитатив Алкіда та Едоніди «Son grandi in ver le tue promesse»
12. Хор «Alme incaute che solcate»
13. Танець духів

#### **Дія 2. Сцена 4. Алکید та Едоніда**

14. Речитатив Алкіда та Едоніди «Qual nobile suono e questo»

#### **Сцена 5. Аретея. Едоніда**

15. Кавантіна Аретеї «Ah che fai? T'arresta Alcide»
16. Речитатив Аретеї та Едоніди «Da quelle Alcide»

**Сцена 6. Алкід. Аретея**

17. Речитатив Алкіда та Аретеї «Perche da noi tremando»

**Сцена 7**

18. Хор «Se bramate esser felici»

**Сцена 8. Алкід. Аретея**

19. Речитатив Аретеї та Алкіда «Dove Alcide?»

20. Арія Аретеї «Tu vedral che virtu non paventa»

**Сцена 9. Алкід**

21. Речитатив Алкіда «Dio! Gla dal mio sguardo si dilegua la fortunate Reggla»

22. Арія Алкіда «Dove ando? Son desto, o sono»

**Сцена 10. Алкід. Фронімо**

23. Речитатив Фронімо та Алкіда «Come! Ozioso Alcide»

24. Арія Фронімо «Come raplda si vede»

**Сцена 11. Алкід**

25. Речитатив Алкіда «Oh quale a quei pungenti»

26. Аріозо Алкіда «Stelle! Ah quale improvvisa»

**Сцена 12**

27. Хор «Spiri d`orror in ogni lato»

28. Танець Фурій

**Дія 3. Сцена 13**

29. Хор «Vieni Alcide al bel soggiorno»

**Сцена 14. Едоніда. Алкід. Аретея**

30. Речитатив Едоніди та Алкіда «Ah soffri invitto Alcide»

31. Арія Едоніди «Lo di mia man la fronte»

32. Речитатив Алкіда та Аретеї «L`ordi Aretea?»

33. Хор «Alme belle fuggite prudenti»

Схема Д. Бортнянського 1778 року дуже відрізняється від першоджерела лібрето П. Метастазіо. У лібрето П. Метастазіо є поділ тільки на сцени, тоді як в опері Д. Бортнянського є дії, сцени і номери. Структура опери Д. Бортнянського більш дрібна – 14 сцен замість 12-ти в первісному лібрето. Більше того, межі сцен не у всіх випадках збігаються. Якщо перші дві сцени ідентичні за складом номерів, то згодом у лібрето опери Д. Бортнянського відбувається або об'єднання сцен, або їх дроблення.

Також у лібрето опери Д. Бортнянського трапляються не тільки скорочення, а й додаткові номери, які були відсутні в первісному лібрето. Таким чином, усі зміни, внесені до початкового варіанта лібрето П. Метастазіо, виявилися не просто переробкою, а призвели до жанрової трансформації *feste teatrale* на *azione teatrale* - твір для оперної сцени, який містив необхідну динаміку дії.

Далі розглянемо ще одну дуже значущу оперу в становленні оперного хисту композитора – Опера «Сокіл» («*Le faucon*», повна назва «Сокіл Федеріго дельї Альберігі») – опера Дмитра Бортнянського, що має три дії, була написана у 1786 року французькою мовою, використовувавши лібрето бібліотекара імператора Павла 1 швейцарця Франца–Германа Лаферм'єра. Джерела вказують на перше виконання опери 11 жовтня 1786 року придворними Гатчинського палацу. Сюжет запозичений з «Декамерона» Дж. Боккаччо (день п'ятий, новела дев'ята, що послужила також основою для комічної опери «Сокіл» П. Монсіньї на лібрето М. Седена (Париж, 1771)). Опера написана у лірико-комічному жанрі, в якій є вокальні номери та діалоги, але відсутні речитативи[23, 181]

Відомі знавці музики відзначають, що на написання цієї опери дуже вплинули італійський період композитора та риси французької опери. Її подібність до французької опери зумовлюється відсутністю речитативів та доповненням замість них розмовних діалогів, також подібність арій та музичних номерів до французького жанру шансон. Якщо порівнювати між останньою написаною оперою французькою мовою «Свято сеньйора» та оперою «Сокіл», то можна помітити ряд відмінностей, наприклад в останній не застосовуються балетні сцени та водевіль. В цьому жанрі опери головним є її сюжет, в якому мусять бути дві протиставленні пари героїв – пара аристократів та їх слуги. Також для опери буфа є характерним особливий склад оркестру – 2 гобої, 2 фаготи, 2 флейти та струнні. Але саме опера «Сокіл» має у собі поєднання жанрів опери *buffa* та *seria*. В опері досить багата палітра емоцій, широкий діапазон почуттів, протиставлення

комічних сцен з драматичними та ліричними. Увертюра має не просто споглядальний характер, що ніяк не розкриває сюжет опери, а налаштовує слухача на атмосферу історії та дублює музичний матеріал в вокальних номерах опери, також в опері дуже розвинуті ансамблеві форми.

В автобіографічній повісті князя Долгорукого 1 можна знайти такі рядки про оперу Д. Бортнянського: «При великому князі жив швейцарець на ім'я Лаферм'єр, якого він дуже шанував і у вільний час, особливо по полудні, примушував його читати різні книги для своєї розваги. Іноземець цей мав добрі пізнання і був немолодих років. Він створив французьку оперу «Le faucon», яка сподобалася їх високостям і справді була вигадлива, вся в тодішньому смаку, тобто не дуже романтична, досить велика і складалася з трьох дій. Музику для неї створив пан Бортнянський пречудово. Їхнім високостям було завгодно, щоб ми її розіграли. Читана вона була самим автором публічно при всіх нас, в один по-полуденний час в кабінеті великого князя. Тут таки роздані ролі і наказано її вчити». [23, 189]

Колись опера була втрачена та не звучала з великої сцени впродовж двох століть. В Україні вперше її відкрили в 1995 році та поставлено 15 жовтня під керівництвом народної артистки України Наталії Свириденко. Концерт та прем'єра були присвячені річниці заснування Києво-Могилянської академії та було перекладено українською мовою Максимом Стріх. 10 травня 1996 року опера була показана в приміщенні Національного університету «Києво-Могилянська Академія» у сценічному варіанті диригент-постановник Н. Свириденко, режисер В. Більченко, пластика А. Рубіної. У 1997 році опера у концертному варіанті, у перекладі М. Стріхи була поставлена в Національній філармонії України (диригент-постановник І. Гамкало). Постановка «Сокола» стала важливою просвітницькою подією для Києва 1990-х років, Кондрат Вілл говорив: «В постановці опери Свириденко пощастило знайти золоту середину між старовиною та сучасністю... Опері Бортнянського й Березовського – найбільш придатний матеріал для створення основи української камерної опери. Поза всяким

сумнівом, такий ансамбль може збагатити музичне життя міста». [8, 209]

### ***Побудова опери «Сокіл»:***

#### **Увертюра**

#### **Дія I**

<b>Картина перша</b>	<b>Картина друга</b>
№ 1 — Хор	№ 4 — Арія Ельвіри
№ 2 — Арія Федеріго	№ 5 — Арія Марини
№ 3 — Арія Педрілльо	№ 6 — Фінал

#### **Дія II**

№ 7 — арія Фередіго
№ 8 — Дует Федеріго і Педрілльо
№ 9 — Романс
№ 10 — Арія Марини.
№ 11 — Арія Ельвіри

#### **Дія III**

№ 12 — Арія Жанеттифайл
№ 13 — Арія Федеріго
№ 14 — Пісенька Грегуара
№ 15 — Арія Марини
№ 16 — Дует Ельвіри та Федеріго
№ 17 — Фінал

### **Висновки до розділу 1**

Розвиток оперного жанру XVIII століття в українській музиці пов'язаний виключно з іменами двох видатних музикантів – Максима Березовського та Дмитра Бортнянського. Записи діячів, що дійшли до нашого часу, свідчать про те, що ці українські композитори були високоосвіченими культурними діячами свого часу, справжніми корифеями духовної та світської музики. На ряду із хоровими концертами, вокально-інструментальними творами світських жанрів, в аналізованому руслі ці композитори зіграли важливу роль. Максим Березовський був першим українським композитором, що звернувся до жанру італійської опера-seria, а Дмитро Бортнянський став першим українським композитором, хто написав першу класичну (в її канонічному вигляді) опера-seria з відсилками до українських музичних традицій. На жаль, від М. Березовського залишилася лиш частина його легендарної опери, по якій ми все ж таки

можемо прослідкувати метаморфози класичного оперного жанру опера-seria у поєднанні української національної музичної традиції. Д. Бортнянський же виразив всі ці якості та риси в повній гармонії між собою. Його опера «Алкід» стала проривом у трактуванні італійського жанру опера-seria, а опера «Сокіл» – неповторним взірцем італійської опери-buffa у поєднанні з французькою ліричною комедією. В результаті самобутній, унікальний в своєму роді твір викликає неабиякий інтерес в українських музикознавців. Цих двох композиторів можна сміливо назвати реформаторами оперного жанру, що інтегрували класичний оперний жанр в українську самобутню класичну традицію. Саме вони дали підготували підґрунтя для творчості своїх наслідувачів, які потім, опираючись на досвід композиторів золоті доби, створили унікальний жанр української опери.

Як уже відзначалось, друга половина XVIII століття в історії української музичної культури була переходом від барокового стилю до класицистичного, стала кульмінаційним етапом розвитку опери, а також початком формування таких музичних жанрів як хоровий концерт, симфонія, соната, концерт тощо. Завдяки професійній освіті композиторів, їх непересічному таланту та вмінню майстерно застосовувати знання про природу людського голосу, вокальні можливості хору, оперна творчість піднеслась на новий високий рівень.

Провідним залишався жанр опери, який набував інших більш розвинених форм під впливом західноєвропейської професійної музики. У творчості видатних представників української культури другої половини XVIII ст. – М. Березовського, Д. Бортнянського оперна творчість досягає класичних художніх вершин.

Серед названої когорти першорядних композиторів цього століття особливе місце належить Д. Бортнянському. Його творчий талант найяскравіше засіяв і прославив вітчизняне мистецтво на весь світ. Оперна творчість Бортнянського – це вагома високохудожня частина українського та загальноєвропейського музичного мистецтва XVIII століття.

Д. Бортнянський продовжив еволюційний шлях опера–seria, вивівши його із занепаду, довів його до вершин світового мистецтва. Італійський та французький періоди життя та творчості композитора вплинули на формування його неповторного та своєрідного хисту та породило багато опер нової епохи класицизму. Опер «Алкід» та «Сокіл», що були проаналізовані в даному розділі є найбільш признаними з репертуару композитора та відображають увесь геніальний талант композитора, в поєднанню жанрів опери seria та buffa, зародження нової класифікації української опери епохи класицизму.

Український композитор XVIII століття, який своїм талантом підкорив не одне людське серце, який вічно шукав і творив, завжди залишався незадоволений створеним та усе життя старанно працював, щоб перевершити самого себе. Саме таким талановитим і незвіданим композитором залишиться Дмитро Бортнянський — майстер великої композиції та один з перших представників українського класицизму.

Оперна музика в суспільстві відіграє важливу виховну роль, яка полягає в єдності морального змісту тексту і емоційно-естетичної мелодики, а теологічний зміст твору в поєднанні з музикою сприяє моральному, естетичному вихованню молоді, має комплексний вплив на особистість людини, її психофізіологічну, емоційну, інтелектуальну сфери.

## РОЗДІЛ 2

### ОПЕРИ «АЛКІД» ТА «СОКІЛ» БОРТНЯНСЬКОГО: КОМПОЗИЦІЙНА БУДОВА АРІЙ ТА РЕЧИТАТИВІВ

#### 2.1 Особливості формоутворення арій та речитативів в опері «Алкід»

Музика XVIII ст., його другої половини, характеризується, як уже відзначалося, переходом від барокового стилю до класицистичного, вона стає більш професійною, в ній зароджуються новітні філософські та сентиментальні риси. Завдяки професійній освіті композиторів, їх непересічному таланту та вмінню майстерно застосовувати знання про природу людського голосу, вокальні можливості солістів, оперне виконавство піднеслось на новий високий рівень.

Характеризуючи оперну творчість Д. Бортнянського музикознавці підкреслюють її жанрову різноманітність. Для композитора арія стала одним із засобів надання психологічної характеристики головних героїв. Персонажі його опер більше не були богами або нереальними особистостями, почуття яких не розуміють слухачі, а стали звичайними людьми зі своїми особистими переживаннями, з тонкими духовними поривами, з якими себе зможе асоціювати кожен. Таким чином, в операх Бортнянського з'явився екзистенційний початок.

Музику Бортнянського можна пізнати з перших тактів. В нього своя мова, свій почерк. Його думка сувора і стримана. Його стилю властиві героїка, палка патетика, емоційна відвертість. Її відзначає високий професійний рівень, глибока філософська зосередженість, могутнє симфонічне дихання.

Дмитро Бортнянський за своє життя написав чимало видатних опер, що зараз характеризують класичну українську оперну школу, кожна є невід'ємною частиною становлення української композиторської школи.

Дві з його опер, «Алкід» та «Сокіл», мають свої особливості у композиційній будові арій та речитативів. Проаналізувавши оперну мову композитора можна стверджувати, що опера «Алкід», що написана Бортнянським у 1778 році є зразком «античної» музики, яка намагалася відтворити культурні звичаї та музичні форми давніх греків. Можна виділили декілька особливостей формоутворення арій та речитативів в цій опері:

1. Ритмічна манера співу нагадує класичний метр грецької поезії - дактиль (довгий-короткий-короткий).
2. За стилістичними зразками класичної музики, кожна арія в «Алکیدі» має відносно стабільну форму: вступ, розгорнення, заключний епізод.
3. Характерний елемент «античної» музики (вокальна кантилена під музичний супровід) – «речитатив» – переходить у відокремлені арії, які у свою чергу мають характерну «пластичну» манеру співу.
4. Мелодійні лінії арій часто базуються на простих, характерних інтонаційних фігурах, що дає можливість зберегти чистоту стилю та простоту форми.

Опера «Алкід» складається з трьох актів і містить в собі велике розмаїття музичних форм, включаючи арії, речитативи, хори та інструментальні частини. Арії в операх Бортнянського частіше мають класичну форму, з трьома частинами - вступом, куплетом і заключною частиною. Наприклад, арія Алкіда «Милосердні друзі богів» має класичну форму і включає в себе багато вокальних технічних складнощів і гармонійних переключень.

Опера «Алкід» Дмитра Бортнянського – це твір написаний на межі епохи бароко та класицизму, в якому речитативи мають важливе значення. Речитативи – це спеціальний вид вокальної музики, що слугує для передачі діалогів і дійсних подій в опері. Речитативи мають декламаційний характер і зазвичай виконуються без супроводу оркестру, що дозволяє акторам-

співакам промовляти слова у своєму власному темпі, з орієнтацією на текст.  
[46, 47]

Речитативи в операх Бортнянського зазвичай побудовані на основі мовного ритму тексту, з мінімальним супроводом інструментів. У «Алкіді» Бортнянський використовує декілька різних видів речитативу, включаючи сухий (простий), акомпанований (вільний) і залежний (співучий) речитатив.

Для розуміння та подальшого аналізу розберемо види речитативів, що зустрічаються в опері «Алкід». Сухий речитатив – це найбільш популярний та стриманий вид речитативу, де мелодійна лінія майже не відрізняється від звичайного, простого мовлення. Такий тип речитативу частіше використовують для найпростіших діалогів та розповідей героїв про дійсність. У простому речитативі майже не використовують музичний супровід. Прикладом простого речитативу в опері можна вважати речитатив з другої дії головного героя Алкіда «Oh quale a quei pungenti» – цей речитатив складається зі слів, що передають роздуми та почуття Алкіда, і має просту мелодійну лінію, що допомагає підкреслити емоційність і драматизм висловлювань героя. Саме цей речитатив Бортнянського грає велику роль у становленні драматургії опери. Він є проміжною музичною формою, що об'єднує сцени діалогів, арій, хорів та інструментальних періодів.

Зазвичай речитатив виконується у більш піднесеному темпі та з мелодійнішим викладом, ніж звичайне мовлення, проте йому властива не пісенна форма. У випадку з «Oh quale a quei pungenti» речитатив має плавний ритм та мелодичну лінію, що відображає думки головного героя Алкіда. Музика в речитативі використовується для передачі емоцій та створення атмосфери. Наприклад, в музиці можна відчути піднесеність, романтику або тривогу, які відображають внутрішній конфлікт героя. Однак, важливою складовою речитативу є слова. Ці слова допомагають передати почуття головного героя і сприяють співчуттю та співпереживанню слухача.

Речитатив «Oh quale a quei pungenti» з опери «Алкід» Бортнянського виконує важливу музичну функцію, передаючи емоції героя та створюючи певну атмосферу в опері.



**Рис. 1**

#### **Д. Бортнянський опера «Алкід» III дія Речитатив**

Як ми можемо спостерігати, акомпанемент речитативу має акордову побудову, що дає гармонійне підґрунтя для соліста та свободу для самостійного донесення почуттів. В басу можемо спостерігати витриманий акорд протягом чотирьох тактів, на тлі якого відбувається гармонійне заповнення. Речитатив складається всього з двох фраз, перша повністю побудована на тризвуку тональності D-dur, мелодія досить плавна, без широких стрибків більше ніж на кварту. Друга фраза вже більш стрибкоподібна, ділить на короткі мотиви, в ній ми можемо спостерігати відхилення до F-dur та закінчення арії не в тоніці, що спонукає до переходу Аріозо Алкіду, як продовження думки, що була закладена в речитативі «Oh quale a quei pungenti».

Наступний приклад речитативу, що зустрічається в опері «Алкід» – акомпанований речитатив. Це окремий вид речитативу, в якому мелодійна лінія може бути більш вільною, цікавою та різноманітною, ніж у простому речитативі. Він застосовується для передачі більш складних емоцій, роздумів та думок героїв. Акомпанований (або вільний) речитатив може бути підкреслений музичним акомпанементом, але інструменти не грають мелодію в тому ж ритмі, що і голос. Співучий речитатив – це тип речитативу, що максимально поєднує музичний супровід зі словесним текстом і відтворює найскладніші емоції та переживання героїв. Зазвичай

цей вид речитативу використовують у аріях та дуетах, де інструментальна мелодія повторює ритм голосу. Це найбільш складний та емоційно насичений вид речитативу, який може бути пов'язаний і з аріями та дуетами в опері.

Також важливо розглянути структуру арій в опері «Алкід» Д. Бортнянського. Загалом більшість арій написані в класичній формі італійських опер – тричастинна форма (АВА). Часто вступ до арії буває у формі інструментального або вокально-інструментального фрагменту, який встановлює тему, перед тим як розпочинається вокальна частина, що налаштовує на загальний настрій твору. Куплет утримує музичний матеріал, який повторюється з текстом, проте його можна змінювати або розвивати в подальших розділах. У творах Бортнянського куплети часто включають кілька повторень тексту з різними музичними варіаціями, що підсилює виразність композиції. Остання частина арії, відома як «кода», часто повторює музичний матеріал з вступу, але з новими гармонійними обробками та модифікаціями. Ця заключна частина призначена для завершення арії та підсилення її емоційної сили. У аріях опери «Алкід» використовуються різноманітні форми, з різними голосовими переходами та змінами темпу, що дозволяє співакам продемонструвати свої вокальні здібності та підкреслити драматичний зміст опери.

На прикладі аналізу арії Алкіду з першої дії «*Del clementi, amici Dei*» ми можемо побачити, які різноманітні та різнобарвні музичні елементи застосовує композитор для передачі музично-виражальних аспектів. Арія «*Del clementi, amici Dei*» - це чудовий приклад музичного вираження емоцій та почуттів головного героя. Як вже зазначалось вище, опера «Алкід» написана в стилі класицизму та бароко, і арія «*Del clementi, amici Dei*» демонструє риси цих стилів. Арія виконується головним героєм опери, Алкідом, коли він переживає момент сумнівів у своїх силах та питає богів про допомогу та пораду. Початок арії розпочинається затишним, плавним

мотивом, який поступово набуває більшої емоційної насиченості, відображаючи внутрішній конфлікт героя.



**Рис. 2**

#### Д. Бортнянський опера «Алкід» Арія Алкіда з I дії

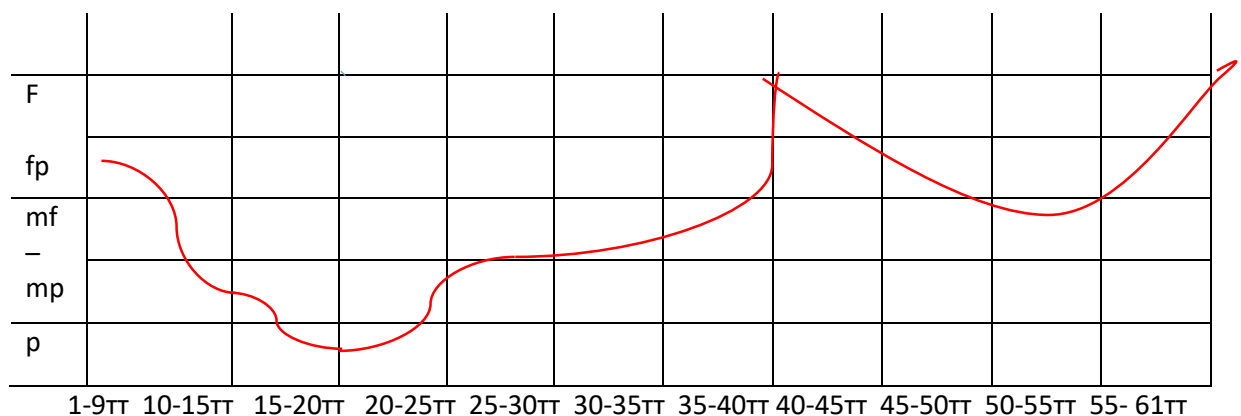
Музична лінія арії є мелодійною та ритмічною, з чітко вираженою гармонією та сильними динамічними контрастами. Вокальна партія вимагає від співака широкого діапазону, від низьких до високих нот. Оркестр доповнює вокальну партію, використовуючи велику кількість інструментів, включаючи духові, струнні та ударні інструменти. Арія відображає почуття сумнівів, а також віру в справедливість богів та бажання знайти внутрішній спокій.

Перед початком теми головного героя звучить інструментальний вступ впродовж 9 тактів, що налаштовує слухача та виконавця на загальний настрій арії, далі слідує частина А - яка в свою чергу ділиться на три різні частинки, а (8 тактів), а1 (15 тактів) та а2 (10 тактів), ці частини об'єднує та розширює вокаліз головного героя, який передає різні відтінки його почуття. Наступна частина арії В – відрізняється за музичним матеріалом від першої частини і триває протягом 20 тактів. Композитор дуже уважно підійшов до функції акомпануючої партії. Вона, багата акординою, яскравим мелодизмом та музично-семіотичними знаками, є вагомою інтонаційною, ладо-тональною та ритмічною опорою для виконавця. На початку твору стоїть ремарка композитора щодо темпу – «Largetto», що дослівно означає, як трохи скоріше за «Largo», але повільніше ніж

«Andante», а саме в італійських операх XVIII століття термін «Larghetto» застосовувався для відзначення граціозності. Загалом арія написана в одному темпі, без агогічних відхилень, які можуть траплятися протягом усієї опери.

Якщо поставити питання, який музично виражальний засіб є насамперед головним та ведучим в даному творі, то безпосередньо можна дати відповідь, що саме гармонія та динаміка. Гармонія твору не є дуже складною, вона використовується композитором за канонами класичного підбору відповідних функціональних акордів, які би повністю відповідали характеру поетичного образу, викладу мелодії, фрази, мотиву і окремого складу. Вона не застосовується ізольовано, а є засобом музичної виразності, підсилюючи жанрові особливості. Динаміка, її зміни відносяться до найбільш виразних засобів, якими композитор збагачує свій твір. Взагалі, динамічний діапазон варіюється від *p* до *f*. Так як твір складається з двох частин, маються на увазі дві різнопланові частини за своїм емоційним наповненням – кожна з них має свою кульмінаційну вершину та спад, які композитор дуже вдало підпорядкував до тексту.

**Схема 1**



Динаміка мелодії та супроводу скрізь співпадають, тобто вони знаходяться в динамічному балансі, але природа людського голосу та музичного інструменту різна. Звучання на «р» у виконавця повинно бути гучніше ніж звучання «р» у супроводі. Вже з самого початку ми починаємо з емоційного підриву, динаміка супроводу на початку є дуже контрастною,



стилі. Вони є важливими музичними піснями, які дозволяють героям висловити свої почуття та думки. Арії відрізняються за своїм настроєм і характером, формоутворенням, допомагаючи передати різні емоції, такі як радість, сум, любов і т. д.

Речитативи в операх того часу використовувалися для передачі діалогів між героями та розповіді сюжету. Речитативи мають більш простий музичний стиль, ніж арії, і їхній ритм тісно пов'язаний з ритмом мовлення. У «Алкіді» речитативи відрізняються за своїм темпом, динамікою та інтонацією, що дозволяє передати різноманітні настрої і почуття героїв. Отже, в цілому, арії та речитативи в опері «Алкід» Дмитра Бортнянського є важливими елементами, які допомагають передати сюжет, настрої і емоції героїв. Вони відображають класичний стиль оперного жанру XVIII століття та допомагають краще зрозуміти музичну культуру того часу.

## **2.2 Особливості побудови арій та діалогів в опері «Сокіл»**

Музична мова опери «Сокіл» Бортнянського є типовою для музики того часу. У творі присутні класичні музичні форми, а також типові для опери елементи, такі як романтична любовна історія, різноманітні інтриги та драматичні сцени.

Однією з особливостей музичної мови опери Бортнянського є використання народної музики, яку він вміло перетворив на класичні музичні форми. Це дозволило створити унікальну музичну мову, яка поєднала класичну музику з елементами народної музики. Зокрема, у музичній мові опери «Сокіл» виділяється використання хорової музики, а також багато духовної музики, що свідчить про вплив християнської традиції на музичну мову Бортнянського. Таким чином, музична мова опери Бортнянського унікальна та відрізняється від музичної мови європейської опери свого часу. [34, 260]

Опера «Сокіл» поєднує в собі два жанри – комічної та ліричної французької опери. Загалом комічна оперна творчість є синтезом побутових комедій з драматичними елементами. Вона включає розмовні епізоди та музику, що базується на первинних жанрах романсу, балади, куплетів, танцювальних арій та арієто. У цьому жанрі велика увага приділяється природному інтонаційному оформленню словесного тексту в мелодичній декламації. А в ліричному аспекті опери поєднується номерний принцип та наскрізні сцени. У ній серйозні сюжети беруть початок з класичної літератури, з акцентом на внутрішні переживання головних ліричних героїв та розвитку їхніх стосунків. Опера торкається гострих тем взаємодії героїв з соціумом, використовує сучасний побутовий матеріал у жанрових та фонових сценах. Гнучка аріозна мелодика діалогів у супроводі чутливого до нюансів почуттів оркестру орієнтується на сповідальний стиль довірливої розмови. [34, 262]

Значним нюансом та великою різницею між попередньою італійською оперою та французькою оперою композитора є відсутність речитативів у другій. Французька оперна традиція, особливо в період бароко, відрізняється від італійської, де речитатив має важливе місце. У французькій опері бароко зазвичай використовувалися речитативи, але вони відрізнялися від італійських. Французькі речитативи мали менші мелодійні зміни і склалися з кількох твердих нот, що давало їм більш гомогенний характер. Ці речитативи були більш декламаторськими і більше нагадували вимовляння поезії, ніж спів. Також у французькій опері було багато хорів, танців і ансамблів, що займали значну частину опери. З часом, французька оперна традиція еволюціонувала і у XVIII столітті виникла комічна-опера, де музика мала більш веселий і легкий характер, прикладом є опера «Сокіл». У таких оперних творах можна знайти деякі речитативні епізоди, але вони не мали такої ваги, як у італійській опері. Але варто зазначити, що опера «Сокіл» написана на французьке лібрето, також вона є представником класичної української оперної традиції, в якій була відсутність речитативів.

Опера «Сокіл» Дмитра Бортнянського є прикладом класичної опери середини XVIII століття, коли композитори ще експериментували з формою та структурою опери. У той час, коли Бортнянський komponував оперу «Сокіл», речитатив ще не став загальноприйнятою формою в опері, замість цього, в операх того періоду частіше використовувалися різноманітні арії та ансамблі, які були основними музичними формами. Діалоги в опері «Сокіл» побудовані на ритмічній розбивці, що відповідає розмовному мовленню. Це дозволяє акторам-співакам змінювати темп та інтонування мовлення, що надає виразності декламаційному діалогу та дає можливість акторам-співакам передати слова з точністю до кожної інтонації та паузи.

Щодо арій в опері «Сокіл», можна сказати, що композитор продемонстрував увесь витончений талант та багаж знань, який сформувався за періоди його відвідування Італії та закордоном. Опера містить кілька арій, які варіюються за своїм характером та стилем, але залишаються в межах стилю класичної музики, він використовує різні музичні ритми та мелодії. Наприклад, деякі арії мають рухливі темпи, танцювальні ритми та яскраві мелодії, що відображають динамічні і емоційні стани персонажів. Інші арії, навпаки, мають повільні темпи та м'які мелодії, що передають спокійні та меланхолійні стани персонажів. Для більш детального розуміння характеристичних відмінностей опери від інших робіт у цей період, пропонуємо зупинитись на огляді арії Федеріго, що є однією з найвідоміших арій з опери «Сокіл» українського композитора Дмитра Бортнянського. Ця арія є досить емоційною і відображає стан душі головного героя, який прощається зі своєю коханою. Музично-тематичний аналіз цієї арії допоможе розкрити її характер, зміст та зрозуміти музичне мовлення композитора.

Цей твір побудований на таких ладових особливостях, що не можуть приховувати своєрідний хист композитора, який з кожною новою оперою наповнює скарбницю української пісенності дорогоцінним внеском. Розглядаючи музично-тематичний матеріал цього твору, треба відмітити,

що музична форма є засобом вираження змісту через сукупність засобів музичної мови. Форма даного номеру – рондальна АВАСА. На самому початку звучить вступ оркестру, який налаштовує виконавця на тональність, характер та темп твору – «Larhgetto», що дослівно переводиться, як доволі широко.

## Схема 2

Структура	Вступ	А	В	А	С	А
Такти	12т.	12т.	15т.	12т.	13т.	14т.

Арія «Прощай, прощай, о жорстока Ельвіра» має повільний темп та простий ритм з плавними мелодичними лініями. Це дозволяє акцентувати емоційність та глибину почуттів головного героя. Цікаво, що сама арія, не дивлячись на глибинний зміст нерозділеного кохання, написана в мажорній тональності (В-dur) і з першого погляду приходить думка, що Дмитро Бортнянський ніби нарочито приховує тяжкий біль героя, який вже більш відкрито розкриється у четвертій частині твору на кульмінації. Головним музичним елементом арії є мелодія, яка характеризується повільними, звивистими фразами з частими повтореннями та інтервалами, що нагадують плачливий голос.

14

dieu, chere et cruelle Elvira! Je ne reverrai plus  
щай о жорстока Ельвіро! Вже не зус-тріну

Рис. 4

Д. Бортнянський опера «Сокіл» Арія Фредеріго з I дії

Текст арії несе в собі провідну роль, що допомагає слухачам зрозуміти почуття головного героя, його горе та нещастя від невзаємного кохання, та навіть образу Федеріго на дівчину, що його не любить, на це наводять перші рядки арії: «Прощай, прощай, о жорстока Ельвіро! Вже не зустріну тебе я!». Ця фраза повторюється виконавцем тричі на самому початку, середині та кінці твору, залишаючи при цьому незмінним музичний матеріал, претендуючи тим самим на основну думку даного твору. Називаючи дівчину жорстокою та не один раз повторюючи це основне ядро, композитор робить акцент на почуттях відчаю та туги Федеріго.

Супровід має неабияке важливе значення в аріях Бортнянського та відіграє в різних ролях: має підтримуючу функцію, акомпануючу, деколи виходячи на перший план тощо. Супровід в арії Федеріго скрито дублює основну мелодію виконавця на фоні арпеджіо – такий вид супроводу зустрічається в фрагментах головного приспіву Федеріго. З 24 – 40 тт. та 52 – 65 тт. застосовується акомпанемент змішаного типу.



Рис. 5

#### Д. Бортнянський опера «Сокіл» Арія Федеріго з I дії акомпанемент

Арія написана не в єдиному темпі, спираючись на різні настрої в ній. Основний темп «*largo*» (досить широко), що допомагає виконавцю виразно «проспівати» свій текст. У четвертій частині темп змінюється на «*Rit. agitato*» (більш схвильовано, що більше відноситься не до швидкості руху, скільки до характеру). Остання частина знову заспокоюється та повертається до первинного темпу.

Динамічний аспект арії допомагає чіткіше зрозуміти почуття героя та грає одну з найважливіших аспектів в музично – тематичному аналізі. Вже на початку ми бачимо динамічні хвилі у вступі, якими вдало користується

композитор. Динаміка, її зміни відносяться до найбільш виразних засобів, якими композитор збагачує свій твір. Взагалі, динамічний діапазон варіюється від *pp* до *f*. В своїх операх композитор часто застосовує контрастну динаміку, як ми це дослідили в опері «Алкід», «Сокіл» та трапляється в інших операх Дмитра Бортнянського. В даному випадку, в арії Федеріго композитор більшої уваги приділяє супроводу в аспекті деталізації динаміки. Контрастна динаміка в оперній творчості композиторів XVIII століття може бути описана через порівняння творів двох головних шкіл оперного мистецтва того часу – італійської та французької. Наприклад, в середній частині твору, де почуття героя вирують, мелодія звучить більш схвильовано у тому числі і за рахунок контрастної динаміки.

Отже, Дмитро Бортнянський в опері «Сокіл» дотримувався класичних традицій композиційної побудови. В структурі опери ми бачимо дотримання всіх аспектів, характерних для часів, походження та традицій даної опери – вона складається з увертюри, актів, в даному випадку трьох, та фіналу, містить арії, хори та ансамблі. Бортнянський вважав хори важливою складовою опери. Він використовував хори як для створення фону для дійових осіб, так і для вираження соціальних та політичних ідей. Також оркестр у творах Бортнянського виконує важливу роль, як вже зазначалось раніше. Він допомагає виразити емоції та настрої сцен, а також виконує інструментальні вставки між дійсними діями. Дмитро Бортнянський використовував різноманітні композиційні техніки у даній опері. Наприклад, він використовував контрастність між хоровими частинами та солістами, а також між різними інструментальними групами.

### **2.3 Виконавські інтерпретації опер «Алкід» та «Сокіл» Д. Бортнянського**

Опери «Алкід» та «Сокіл» Бортнянського були знайдені в бібліотеці Конгресу США і видані в Києві 1985 року. Сучасна прем'єра (концертне виконання) відбулася 17 січня 1984 р. у Києві (Національна філармонія

України), після чого тривалий час виконувалися лише фрагментарно, наприклад окремо у концертному виконанні могли прозвучати увертюри або окремі номери з опер. «Українські виконавці у теперішній час досить активно долучаються до відродження барокового репертуару, звертаючись до творів українських і західноєвропейських композиторів XVII – XVIII століть, формуючи нову традицію виконання з максимальним наближенням до оригінальної специфіки звучання кожного опусу». [39, 20]

Вперше у повному обсязі концертного виконання опера «Сокіл» прозвучала 30 серпня 2014 року у Львові на фестивалі «Музика в старому Львові», керівник проекту Наталія Свириденко. Згодом у 2018 році на фестивалі LvivMozArt була поставлена опера «Алкід» Д. Бортнянського, повномірною постановкою цієї опери відбулася у подвір'ї Свірського замку, під керівництвом сучасної всесвітньо відомої диригентки Оксани Линів, яка виступила в якості постановника, диригента і також є засновницею даного фестивалю. «У центрі подвір'я знаходилося коло із невисокими бортиками, а навпроти імпровізованої глядацької зали, впритул до стіни були скам'янілі ходи. І коло, що нагадувало циркову арену і символізувало безкінечність буття та неможливість вирватися за межі того, що призначено долею і сходи, що вели у праведний світ або у пекло стали важливими елементами декорацій. Створювалося враження, що Алкід насправді перебуває на роздоріжжі й має обрати для себе правильний шлях» [12, 159]

Найбільш відомою та сучасною інтерпретацією обидвох опер є постановка у Львівському Національному Академічному театрі у 2021 році під керівництвом німецького режисера Андреаса Вайріха. Це був феєричний синтез опер «Алкід» та «Сокіл», об'єднаних однією лінією творчого задуму. Значущою цю подію робить і те, що вистави відбулися у 270-річний ювілей Дмитра Бортнянського. Режисерська задумка об'єднати дві опери композитора полягала тому, що герої обидвох опер переживають схожу психологічну драму, будучи самотніми, зрадженими, пригніченими,

та з обидвох сторін приносячи жертву, чи то в знак кохання чи то для звільнення та пошуку власного шляху.

Об'єднати драму і комедію було не простою задачею, але винахідливість режисера здивувала глядача вже з самого початку. Ключовим персонажем, який об'єднав дві опери, став образ Сокола. Роль вільного птаха грала заслужена артистка України Лідія Данильчук, яка була не тільки Соколом але й оповідачем українською мовою поміж сцен для зрозумілості ходу сюжетної лінії. Було вирішено додати саме народний голос, непритаманний для оперного співу, це додавало більшої зрозумілості під час переходу від оповідання до дії. Соколом і починається перша опера Бортнянського, актриса виходить посеред публіки і виконує українську пісню а саррелла «Сокіл» авторства Лесі Тельнюк на слова Василя Півненка. Це режисерське бачення нагадує про українське походження композитора та вводить у героїчно-трагічний характер головних героїв обох опер композитора. Наступного разу пісня у виконанні Сокола звучатиме вже у фіналі опери «Алкід», виходить що образом Сокола все і скінчилося, головний герой обирає свій власний шлях, ототожнюючи себе із вільним птахом.

Відносно музичної інтерпретації даних опер, можна зробити висновок, що відтворення було максимально професійним, диригентка Оксана Линів готувалася до прем'єри такого масштабу багато років, мріяла про повноцінну сценографічну постановку та довгий час працювала над цим. Поряд з нею працював режисер Андреас Вайріх, який робив постановку Алкіда ще у 2018 році, а об'єднати дві опери разом було спільним рішенням режисера та диригентки. Музика композитора Бортнянського була особливо детально відтворена з розумінням стилістики епохи бароко, кожен музичний номер лунав автентично, речитативи виконувалися під супровід клавесину. Солісти опери виконували вокальні номери відповідно до вимог стилістики старовинної музики, у голосі відчувалася гарна техніка, в особливості можна відзначити контртенора Станіслава Цему, який

виконував роль Алкіда. Його виконання по справжньому захоплювало, гарний та дзвінкий резонанс, динамічні нюанси відтворені до деталей, зрозумілі та емоційні речитативи. Дуже виразним та по справжньому спокусливим вийшов образ Едоніди у солістки Людмили Корсун, її декламація та артистичність зачаровувала глядача. Не можна не помітити яскраву та енергійну появу Аретеї, її танець честі та героїчної боротьби був неймовірно сильним за енергетикою, що вплинуло на емоційний стан Алкіда. Роль Аретеї виконувала Цветінська Маріанна, неперевершена барочна манера виконання орнаменталістики, чітка дикція, блискуча техніка, усе це доповнило суворий образ арії богині благородства. Дуже приємно звучали ансамблі з опери «Сокіл», відчувався гарно відпрацьований тандем солістів з оркестровим супроводом. Роль Фредеріго виконував Віталій Роздайгора, чудова вокальна кантилена, м'який та округлий звук дуже гарно підійшов чуттєвому та закоханому образу французького шляхтича. Лірична та страждаюча Аліна Діденко в образі Ельвіри неперевершено виконувала арії та ансамблі польотним звуком без додаткового форсування, віртуозність та кантилена звучання робили її образ ще більш мелодійним.

## **Висновки до розділу 2**

Опери «Алкід» та «Сокіл» є вагомими досягненнями в історії української оперної музики та відображають найкращі традиції музичної культури. Вони представляють собою типову форму опери середини XVIII століття з виразною драматичною лінією та яскравими характерами. Опері мають чудову музичну винятковість, яка здебільшого написана в дусі того часу. Музика опер містить елементи барокової та ранньої класичної музики, а також витончену гармонію та елегантні мелодії.

На основі аналізу даних опер можна зробити наступні висновки: у цих оперних творах композиційна будова арій та речитативів детально

продумана, щоб кожен епізод мав своє місце в загальній схемі твору, зробивши його зрозумілим та логічним для слухача. Ключовими моментами у цих оперних творах є арії, які дозволяють композитору виразити почуття та емоції героїв за допомогою багатоголосності та різноманітних музичних ефектів. В оперних творах речитативи мають менш складну музичну структуру та виконуються меншою кількістю вокальних голосів, ніж арії. Вони використовуються для передачі діалогу між героями та розвитку сюжету.

Бортнянський використовує різноманітні музичні прийоми, такі як мелодійність, кантілена та ритмічні фігури, у своїх оперних творах, що призводить до насиченості та цікавості його музики для слухача, як показує дослідження. Тому, можна зробити висновок, що опери «Алкід» та «Сокіл» Бортнянського є важливими творами в оперній традиції світу та України, а їх композиційна структура є цікавою не тільки для музичних викладачів та студентів, але й для широкої аудиторії шанувальників оперного мистецтва.

Важливо також відзначити високий професіоналізм у музичній інтерпретації, зокрема якість виконання вокальних партій та музично-інструментального супроводу. В постановці велику увагу було приділено деталям та стилістичній відповідності епохи бароко. Солісти виконували свої партії відповідно до вимог цієї стилістики, а диригентка Оксана Линів багато років готувалася до прем'єри такого масштабу, дбаючи про максимальне наближення до оригінального звучання кожного оперного твору. Важливим аспектом сучасної інтерпретації було об'єднання двох опер через образ Сокола, який виступав як ключова постать і оповідач для розуміння сюжетної лінії. Таке рішення надало спектаклю новий шар значень і підкреслило схожість психологічних драм головних героїв обох опер. Усе це свідчить про вдалу спробу об'єднати дві видатні опери Бортнянського в єдину постановку, яка відзначалася не лише високим професіоналізмом, але й креативним підходом до режисерського рішення.

## ВИСНОВКИ

Розвиток оперного жанру XVIII століття в українській музиці пов'язаний виключно з іменами двох видатних музикантів – Максима Березовського та Дмитра Бортнянського, ці українські композитори були високоосвіченими культурними діячами свого часу, справжніми корифеями духовної та світської музики. Композитори зіграли важливу роль у розвитку хорової музики, вокально-інструментальної, у світському жанрі та оперному. Першим українським композитором, який звернувся до жанру опера-seria був Максим Березовський, а Дмитро Бортнянський став українським композитором, хто написав першу класичну опера-seria з відсилками до українських музичних традицій. Саме Березовський та Бортнянський стали першими композиторами, які дали підґрунтя для творчості своїх наслідувачів, які потім, спираючись на досвід композиторів золоті доби, створили унікальний жанр української опери. У творчому спадку Д. Бортнянського помітно як професійно він виразив всі якості та риси жанру опера-seria в період переходу від бароко до класицизму.

Італійський та французький періоди творчості композитора Д. Бортнянського, вплинули на формування його неповторного та своєрідного хисту, що породило багато опер нової епохи класицизму. Бортнянський перебував в Італії протягом десяти років, він навчався у Бальдассаре Галуппі, що дуже сильно вплинуло на творчість композитора та завдяки чому, композитор бездоганно опанував композиторську школу та техніку. Його опери, написані в цей період розкривають талант композитора, саме в Італії він написав свої перші 3 опери. У період французької творчості, створені останні 3 опери на французьке лібрето: «Святкування сеньйора», «Сокіл», «Син суперник». Особливістю оперної творчості композитора є використання принципу «пасторальності». Це проявляється в сюжетності, мелодиці, він багато акцентував сюжетні

мотиви, які сприяють створенню атмосфери галантності. Простота фактури, її прозорість, часто представлена у вигляді двоголосного протиставлення, характерно для галантної пасторалі. Опера «Алкід» Д. Бортнянського стала проривом у трактуванні італійського жанру опери-seria, а опера «Сокіл» – неповторним взірцем італійської опери-buffa у поєднанні з французькою ліричною комедією.

Музика опер «Алкід» та «Сокіл» містить елементи барокової та ранньої класичної музики, на основі їх аналізу можна зробити наступні висновки. У цих операх композиційна будова арій та речитативів детально продумана, тобто кожен епізод має своє місце в загальній схемі твору, поступовий розвиток подій на фоні гармонійного розгортання супроводу з великою кількістю динамічного нюансування, роблять сюжет зрозумілим та логічним для слухача. Важливими елементами у операх є арії, дуети, хори та ансамблі, які дозволяють композитору виразити почуття та емоції героїв за допомогою багатоголосності та різноманітних музичних ефектів. Речитативи у опері «Алкід» композитор використовує для передачі діалогу між героями, монологу та роздумів, розвитку сюжету. Підсилюючи зрозумілість і розвиток емоційної складової героїв, вони побудовані на основі мовного ритму тексту, з мінімальним супроводом інструментів. У «Алکیدі» Бортнянський використовує декілька різних видів речитативу, включаючи сухий (простий), акомпанований (вільний) і залежний (співучий) речитативи. Так само можна сказати і про діалоги у опері «Сокіл», які введені туди задля тих самих задач але використовуються без музичного супроводу, що було характерним для французької оперної традиції. Говорячи про арії у опері «Алкід», можна констатувати, що більшість арій написані в класичній формі італійських опер – тричастинна форма (окрім тричастинної, зустрічається також форма рондо (Арія Фредеріго з опери «Сокіл»)), у них використовуються різноманітні технічні труднощі, змінами темпу, динаміки, що дозволяє співакам продемонструвати свої вокальні здібності, та підкреслити драматичний

зміст опери. Музичні номери у опері «Сокіл» базується на первинних жанрах романсу, балади, куплетів, танцювальних арій та арієто. Наприклад, деякі арії мають швидкі ритми та яскраві мелодії, що відображають динамічні та емоційні стани персонажів. Інші арії, навпаки, мають повільні темпи та м'які мелодії, що передають спокійні та меланхолійні стани персонажів.

Важливо відзначити професіоналізм виконавської інтерпретації даних опер на території України. Вперше у повному обсязі концертного виконання опера «Сокіл» прозвучала 30 серпня 2014 року у Львові на фестивалі «Музика в старому Львові», а у 2018 році на фестивалі LvivMozArt була поставлена опера «Алкід» Бортнянського, у подвір'ї Свірського замку, під керівництвом диригентки Оксани Линів. Але яскравим прикладом інтерпретації та синтезу опер «Алкід» та «Сокіл» є постановка у Львівському Національному Академічному театрі у 2021 році під керівництвом німецького режисера Андреаса Вайріха та диригентки Оксани Линів. В постановці велику увагу було приділено деталям та стилістичній відповідності епохи бароко, це прослідковується як у оркестровому супроводі так і у виконавців головних партій опер. Важливим аспектом сучасної інтерпретації було об'єднання двох опер через образ Сокола, який виступав як ключова постать і оповідач для зрозуміння сюжетної лінії. Вистава стала важливою подією у музичному житті, а також вшануванням 270-річчя Дмитра Бортнянського.

Дослідження оперної творчості Дмитра Бортнянського є важливим внеском у збагачення наукового світу та сприяє збереженню та популяризації культурної спадщини України

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 1999. 165 с.
2. Барвінський В. Музика / Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. К: Либідь, 1994. 656 с.
3. Белікова В. Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1825): Історія української музики: творча діяльність видатних музикантів України кінця XVIII – другої половини XIX століть. Кривий Ріг, 2008. 238 с.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX-XXI століть: монографія. Київ. 2013. 232 с.
5. Бойко В.Г. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII-XVIII ст. Культура України. Харків. 2012. Вип. 37. С. 1-9.
6. Болеславський Л. Бортнянський: Дар – поручення Боже. 2020. URL: [http://www.christianart.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=59&Itemid=60](http://www.christianart.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=60) (дата звернення: 16.09.2022)
7. Борецький В. Бортнянський Дмитро. Наша віра. 2007. URL: <http://format.ua/index.php?go=Articles&in=12&id=54> (дата звернення: 20.10.2022)
8. Бортнянський Дмитро. Сокіл: Опера, клавір. Лібр. Ф.Г. Лаферм'єра, перекл., літ.ред. і післямова М. Стріхи, передм. Г. Ганзбурга, упор. А.Бондаренко. К. Дрогобич: видавець Святослав Сурма. 2012. 218 с.
9. Борко І.М. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури та мистецтв: наук. журнал. Харків. 2021. № 4. С. 161 – 167.
10. Бортнянський Д. Алкід: партитура. Київ. Музична Україна. 1985. 252 с.

11. Бортнянський Д. Алкід та Сокіл 2021. Постановка Львівської Національної опери України. Диригентка О. Линів. Львів, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MyovXXX95Xo>.
12. Варакута М.І. Опера «Демофонт» Максима Березовського на сучасній українській театральній сцені: ідеї та рішення. Монографія. Ред. Шуміліна О.А., Львів. 2023. С. 151–162.
13. Вовкун. В.В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській Національній Опері. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Львів, 2022. № 1. С. 207-212.
14. Воскобойнікова Ю. В. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: Тембровий аспект. Харків. 2015. С. 46-51.
15. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти: зб. наук. праць. Вип. 3. Слов'янськ, 2016. 103 с.
16. Герасимова-Персидська Н.О. Слово і музика в XVII ст. Українське літературне бароко. Київ. 1987. С. 19 – 28.
17. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХУ століття. Київ, 2000. С. 16-30.
18. Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури та мистецтв: наук. журнал*. Харків. 2022. № 4. С. 123 – 129.
19. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1970. 320 с.
20. Данишина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму( на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана Філіппа Рамо): автореф. дис. ... на здоб. наук. ступ. канд. мис: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 38 с.

21. Єфименко А. Вольфганг Амадей Моцарт та Дмитро Бортнянський: художньо-філософські та стильові паралелі. Львів. 2004. Вип.18.С.185–198.
22. Єфименко А. Сучасні інтерпретації оперної творчості Дмитра Бортнянського: доповідь/ НТШ( Монреаль, 20.02.2023 р.) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XCgpgGX6SGsM>.
23. Ігнатова Л.П. Творча біографія Дмитра Бортнянського як джерело духовного відродження сучасності. Наукові записки. 2012. № 3. С.187-192.
24. Історія української музики: у 7 т. / Нац. акад. наук України Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 2016. Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. 440 с.
25. Історія Української культури: курс лекцій. / Нац. тех. Ун-т України Київський політехнічний інститут. / під заг. ред. док. іст. наук С. О. Костилевої. Київ. 2010. 334 с.
26. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. / Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. 106-113 с.
27. Кияновська Л. Музично-риторичні фігури в аріях з опери М. Березовського «Демофонт». Стаття з монографії. Львів. 2023. С. 163-168.
28. Кіреєва Т.І., Кіреєва О. Г., Кіреєва В. Г. Духовна музика нового часу і символістичні цінності Д. С. Бортнянського. Наука. Релігія. Суспільство. Донецьк. 2012. №3. С. 56-62.
29. Корній Л.П. Історія української музики : у 3 т. / Друга половина XVIII століття. Київ, Харків, Нью-Йорк : Вид. ред. М. П. Коць. Т. 2. 1998. 387 с.

30. Корній Л.П. Історія української музики: у 3 т. / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, Харків, Нью Йорк: Т. 1. 1996. 315 с.
31. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студ. вищ. навч. закл. / відп. ред. Л. А. Гнатюк. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. 736 с.
32. Конрад В. «Сокіл» Приземлився. Дзеркало тижня. 1996. С 1–2.
33. Королюк Н. Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1825) / Маленькі історії про українських композиторів XVIII–XX ст. Київ. 1998. С. 54 -72.
34. Костюк Н. А., Муха А. І. Бортнянський Дмитро Степанович / Українська музична енциклопедія. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 252-254.
35. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / АН України, Ін-т українознав. ім. І.Крип'якевича. упор. ред. вст. ст. і примітки З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. 496 с.
36. Максиму Березовському присвячується: колективна монографія / ред. упор. О. А. Шуміліна. Львів: ПП «Видавництво «БОНА». 2023. 228 с.
37. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
38. Новакович М. О. Галицька музика Габсбурзької доби(1772-1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... ступ. док. мис: 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 39 с.
39. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 225 с.
40. Петришина Т. В. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. Музичне мистецтво. Львів. 2021. Вип. 45. С. 124 –132.

41. Плахтієнко А. На соколиних крилах львівського Алкіда. 2021. URL: <https://opera.lviv.ua/ua/na-sokolynyh-krylah-lvivskogo-alkida>  
(дата звернення: 29.10.2023)
42. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: дис. ... ступ. канд. мис: 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 175 с.
43. Рудницький В. Невідомий Бортнянський. Івано-Франківське обласне відділення НВМС( Чернігів, 29.10.2021 р.)  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AfrwJlyndw>.
44. Стефіна Н. В. Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського. Педагогічні науки. Київ. 2016. Вип. 31. С. 234-238.
45. Таранченко О. Гнатюк Л., Дерев'янченко О. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. *Наукове видання Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. С. 20-23.
46. Хмара Г. М. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського. Київ. 2019. № 4. С. 45–55.
47. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспект: дис. ... доктора філософії: 78.047.071.2 Музичне мистецтво / Харківський нац. унів. мис. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 209 с.
48. Черкаська Г. Перший український композитор універсал. 2016. URL: [Дмитро Бортнянський: Коротка біографія \(uamodna.com\)](http://uamodna.com)  
(дата звернення: 11.11.2022)
49. Шаров І. 100 видатних імен України. Київ. 1999. С. 51–55.
50. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: українська музична культура ХУІІІ – першої половини ХХ ст.: пошуки і знахідки: монографія. Київ. 2006. 108 с.

## ДОДАТКИ

Д. Бортнянський Речитатив Алкіда з III дії

*Scena VIII*

136

Alcide

## №25. Recitativo d'Alcide

Recit.

Oh! Qua - le a quei pun - gen - ti rim - pro - ve - ri pa - ter - ni in - tol - le - ran - te

bra - ma d'o - no - re il cor m'in - fiam - ma! An - dia - mo, e tem - po d'e - se -

quir. La vos - tra a - i - ta. o - ra, oh dei, non ne - ga - te a chi 'vi - mi - ta.

Piano

Da due parti della scena appaiono Geni. Geni della Virtù portano diversi arnesi scientifici e militari, quelli del Piacere vari oggetti di lusso. Nel pronunciare l'ostacolo, Geni spariscono, fra i lampi e lo stripito delle cadenti saette la scena si riempie di larve e di mostri.

№4

32(а)

## Del clementi, amici Dei

*Aria di Alcide dall'opera "Alcide"*

*Larghetto*

Piano

*fp* *fp* *fp*

*dolce* *fp* *fp*

*fp* *fp*

*mf*

Del cle - men - ti, a - mi - ci De - i,

33(à)

14

che il mio cor ve - de - te ap - pie - no,

*mf*

18

io vi - chie - do un sol ba - le - no

*p*

22

che ris - chia - ri il mio pen - sier, il mio pen -

25

sier.

*mf p*

28

28

*mf*

31

lo vi chie - do un sol ba - le - no che ris -

31

*mf* *p* *mf* *p*

34

chia - ri il mio pen - sier,

34

37

che ris - chia - ri il mio pen -

37

35(à)

40

sier. Sen - za

43

voi dub - bio - so\_e len - to sen - to\_il cor lan - guir - mi\_in

46

se - no, sen - to\_il cor lan - guir - mi\_in se - no, ed e -

49

qual con voi lo sen - to, con voi lo sen - to o - gni\_im -

52

pre - sa a so - ste - - - ner, - - - - -

54

o - - - gni im -

56

pre - - - - sa\_a so - - - - ste - ner.

59

## 2 Арія Федеріго

**Larghetto**

Федеріго

*sotto voce*

Piano

4

10

9

*mf* *p* *f* *p* *P*

*tr*

А - деу, а -  
Про-щай, про -

14

*Dieu, chère et cruelle* El - vi - re! *Je ne ver - roi plus*  
 шай, о жор - сто - ка Ель - ві - ро! Вже не зу - стрі - ну

19 **20**

*vous at - traits!* *Je ne ver - roi plus vous at -*  
 те - бе я! Вже не зу - стрі - ну те - бе

24

*traits! Et vous, té moins de mes - re - grets, Lieux ou l'in - juà à lui mai - ne res -*  
 я! Ті міс - ця, де жур - ба мо - я ят - ри - ла ме - не по - тай

28 30

*pi - re.*    *A - dieu! qu'il me coute à vous di - re.*    *Hé - las! est a - dieu pour ja*  
 ми - ру,    про - щай - те! За від - да - ність щи - ру    на - вік за - ли - ша - ю вас

32

*mais.*    *A - dieu, qu'il me coute à vous di - re.*    *Hé - las! est a - dieu pour ja*  
 я.    Про - щай - те! За від - да - ність щи - ру    на - вік за - ли -

36 40

*mais, pour ja - mais.*    *Cet a - dieu pour ja - mais.*    *A - dieu, a -*  
 ша - ю вас. я,    за - ли - ша - ю вас я.    Про - щай,    про -

41

*dieu, chère et cru-elle El - vi - re! Je ne ver - roi plus*  
 шай, о жор-сто-ка Ель - ві - ро! Вже не зус-трі - ну

46

**50**

*vos at - traits! Je ne ver - roi plus vos at -*  
 те - бе я! Вже не зус-трі - ну те - бе

51

**Più agitato**

*traits! Et toi, si ta ri - meur me bla - me De sur-*  
 я! Мо - їм ко-хан-ням згор-ду - ва - ла, чув від

55

*vivre à des teils a - dieux!*      А -  
те - бе я тіль - ки "ні"!      Хоч

57

*mour! Va! mon cœur en tous lieux.*      Тоу - ве -  
сер - це мо - є у вог - ні      ще па -

59

**60**

*ra l'ob - jet de sa lan - te*      Il se - ra pré - sent. à mon  
ла - є, як і па - ла - ло,      талю - бов - на ско - ро по -

62

à - me S'il est é loï gné de mes yeux. А -  
та - ля по - чез - не з о - чей в ля - ли - ні. Про -

66 **Tempo primo** 70

dieu, a - dieu, chère et cru-elle Et - vi - ve! Je ne ver -  
шай, про - шай, о жор - сто - ка Ель - ві - ро! Вже не зус -

71

-roi plus vos ai - traits! Je ne ver -  
трі - ну те - бе я! Вже не зус -

75

-roi plus vos ai traits, plus vos ai  
трі - ну те - бе я, не стрі - ну

*mf* *p*

80

79

*raits!*  
я!

*f* *p* *f* *p*

82

*f* *p*