

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ЖІНОЧИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ Д.  
БОРТНЯНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ АРЕТЕЇ “АЛКІД”, ЕЛЬВІРИ  
“СОКІЛ”, ЛЕОНОРИ “СИН-СУПЕРНИК”)**

**Магістерська робота:**

Баришнікової Наталії Олегівни

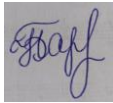
**Науковий керівник:**

Доктор мистецтвознавства, професор

Гребенюк Наталія Євгенівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання

на відповідне джерело \_\_\_\_\_  \_\_\_\_\_ Н. О. Баришнікова

**ХАРКІВ - 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Д. БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК ВИДАТНИЙ НОВАТОР СВОГО ЧАСУ.....</b>	<b>9</b>
1.1. Періодизація творчості в контексті викарбування композиторського стилю Д. Бортнянського.....	9
1.2. Парадигми творчих зв'язків композитора.....	22
<b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ДЕТЕРМІНАНТА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО.....</b>	<b>30</b>
2.1. Жанрова палітра творчості Д. Бортнянського .....	30
2.2. Передумови створення опер “Алкід”, “Сокіл”, “Син-Суперник” .....	33
2.3. Порівняльна інтерпретаційна характеристика даних опер.....	45
2.4. Вокальна інтепретація жіночих образів як процес особистісного виконавства.....	56
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>62</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>67</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми наукового дослідження.** Українську музичну культуру XVIII століття складно уявити без творчої спадщини представників “Золотої доби” української музики - Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя. Оперна спадщина “Українського Моцарта” Д. Бортнянського маловиконувана на українській сцені, а також недостатньо розкрита у науковому аспекті, що і зумовлює **актуальність представленої теми.** На сьогоднішній день існує обмежена кількість записів опер композитора, а також не виявлена їх виконавська характеристика. Даний недолік заохочує до проведення досліджень у цьому напрямку та обумовлює **наукову новизну** отриманих результатів.

Символом українського бароко в музиці являється Дмитро Бортнянський — композитор, хоровий диригент, співак і педагог, який досягнув музичних висот і став новатором, створивши новий тип хорового концерту.

Д. Бортнянський являється одним із перших професійних музикантів-українців, який зробив вагомий внесок у формування української та європейської композиторських шкіл. Він є одним із найяскравіших представників європейської світської та духовної музики, твори якого ніколи не втрачали характерні національні риси. Його феномен до

сьогоднішнього дня не має історичних аналогів і є безцінним спадком вітчизняної музичної культури.

Творча спадщина Дмитра Бортнянського дуже багатогранна і налічує понад 400 творів в різних жанрах, але особливої уваги заслуговує його не менш вагома оперна творчість.

Композитором в оперному жанрі написано всього 6 опер, три з них відносяться до раннього італійського періоду творчості на лібрето італійською мовою “Креонт” (1776, Венеція), “Алкід” (1778, Венеція), “Квінт Фабій” (1779, Модена), та останні три зрілого періоду творчості на лібрето французькою мовою “Свято сеньйора” (1786, Павловськ), “Сокіл” (1786, Гатчина), та “Син-суперник або Сучасна Стратоніка” (1787, Павловськ), які незаслужено знецінені у виконавському та науковому аспектах.

В наш час у новітній музикознавчій діяльності оперна творчість Д. Бортнянського тільки набирає обертів у дослідженнях науковців сьогодення. Тому даний жанр творчості композитора в зарубіжному та вітчизняному музикознавстві досі залишається нерозкритим у науковому плані та виникає ряд питань в історичному, жанровому, стильовому, семантичному та виконавському аспектах. Науковому осмисленню життєтворчості Д. Бортнянського присвячені розвідки: В. Іванова [19], Д. Дувірак [15], В. Вечерського [5]. Дуже цікавою є праця Я. Горака [11]. Вона присвячена творчості Анатолія Вахнянина, який досліджував музику Дмитра Бортнянського. Стаття Я. Горака є вільним перекладом статті І. Божеярова «До портрета Д. С. Бортнянського». А. Вахнянин зробив перестановку в матеріалі статті, не змінюючи суті думок першоджерела. Він вказує на українське походження Д. Бортнянського і спорідненість його мелодики з українськими піснями. Характеристику І. Божеярова творчості Бортнянського він вважає абстрактною й однобокою. А. Вахнянин

знаходить у творах Д. Бортнянського відгомін автентичних церковних наспівів. Не менш цікавою є наукова праця Н. Герасимової-Персидської про партесний концерт XVII-XVIII століть [8], в якій розглядається епоха бароко та класицизму у вітчизняному мистецтві.

До новітніх вітчизняних наукових праць, які стосуються саме оперної творчості Д. Бортнянського, відноситься стаття В. Вовкуна [6]. В ній висвітлено аналіз новітньої режисерської постановки Андреаса Вайріха опер “Сокіл” та “Алкід” на сцені Львівської національної опери.

Важливою складовою нашого дослідження є наукові розробки, які присвячені теоретичним відомостям про музику композитора, аналізу його стильовим особливостям та періодам творчості. Слід розглянути праці І. Юдкіна-Ріпуна [62; 63; 64], Ю. Воскобойнікової [7], Н. Стефіної [51], М. Новакович [46; 47], Г. Хмари [56].

Дослідженню духовної творчості та хорових композицій Д. Бортнянського присвячені праці Л. Аристової [2], М.-Х Кузьми [35], Т. Петришиної [49], Н. Супрун-Яремко [54].

**Мета наукового дослідження** полягає в розкритті специфіки виконання жіночих партій в операх Д. Бортнянського (на прикладі Аретеї “Алкід”, Ельвіри “Сокіл” та Леонори “Син-суперник”. З цією метою пов’язано вирішення наступних **дослідницьких завдань**:

1. **ознайомити** із життєтворчістю та процесом становлення композиторського стилю Д. Бортнянського;
2. **означити** стильові особливості оперного жанру у творчості композитора;
3. **здійснити** стильовий аналіз арій Аретеї, Ельвіри та Леонори з опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник”;
4. **виявити** драматургічні передумови створення даних опер;

5. **здійснити** порівняльну характеристику виконавських версій опер композитора;

6. **розкрити** особливості інтепретації та трактування вокальних образів Аретеї, Ельвіри та Леонори з опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник”;

7. **втїлити** виконавську характеристику вокальних образів Аретеї, Ельвіри та Леонори в операх “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник” Д. Бортнянського.

**Об’єкт дослідження** — оперна творчість італійського та французького періодів Д. Бортнянського.

**Предмет дослідження** — специфіка виконання жіночих партій в операх Д. Бортнянського (на прикладі Аретеї “Алкід”, Ельвіри “Сокіл”, Леонори “Син-суперник”).

**Матеріалом дослідження** послужили клавїри опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник”, а також відеозаписи постановок даних опер у версіях 2013 р. в Одеській опері, 2014 р. та 2021 р. у Львівській Опері. Також матеріалом дослідження слугував життєтворчий шлях Д. Бортнянського як композитора-виконавця та видатного педагога, а також його оперна спадщина.

**Методологія дослідження** основана на сукупності загальнонаукових та музикознавчих підходів до досліджуваного явища. У даному науковому дослідженні використовуються наступні **методи**:

1. *історико-культурологічний* — спрямований на опрацювання наукових джерел стосовно українського музичного мистецтва XVIII століття і виявляє зумовленість впливу тогочасного мистецького часопростору на творчу особистість Д. Бортнянського;

2. *жанровий* — дозволяє виокремити типологічні принципи оперного жанру;

3. *метод стильового аналізу* — розкриває засади стилю різних періодів творчості Д. Бортнянського;

4. *семантичний* — за допомогою якого аналізується змістовна складова арій Аретеї, Ельвіри та Леонори з опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник” Д. Бортнянського;

5. *структурно-функціональний* — визначає структурні особливості опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник” та особливості музичного мовлення композитора;

6. *компаративний* — необхідний для порівняння особливостей трактування даних опер різними виконавцями;

7. *інтерпретаційний* — для залучення виконавського аналізу, а також визначає вокальні, виконавські та інтерпретаційні складнощі при виконанні даних вокальних партій.

**Теоретичною базою наукового дослідження** послужили джерела за такими “блоками” питань:

1. теорій музичного жанру та стилю, музичної форми й фактури: О. Зосім [17;18], А. Калениченко [23], Л. Кияновська [30], О. Козаренко [31], С. Лісецький [37], L. Aversano [38], Ю. Медведик [43], М. Новакович [45;46], Г. Хмара [56], О. Шуміліна [61], І. Юдкін-Ріпун [63].

2. життєтворчості Д. Бортнянського: Л. Аристова [2], В. Вечерський [5], Я. Горак [10], Д. Дувірак [15], В. Іванов [19], Л. Ігнатова [20], Л. Кияновська [24], М. Кузьма [36], С. Людкевич [39], С. Павлишин [48].

3. вокального виконавства, інтерпретації та педагогіки: В. Вовкун [6], Н. Говорухіна [9], Н. Гребенюк [12], Л. Деркач [13], О. Єрошенко [16], Т. Мадишева [42], Ю. Ніколаєвська [44], Г. Хмара [57], І. Цурканенко [58], Л. Шаповалова [60].

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає зокрема в тому, що вперше представлена оперна творчість композитора Д. Бортнянського

на прикладі арій Аретеї, Ельвіри і Леонори з опер “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник”, а також здійснений композиційно-драматургічний та інтерпретаційно-виконавський аналіз даних вокальних партій та висвітлена творча інтерпретація вищезазначених арій.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали дослідження можуть бути використані:

- 1) у подальших науково-дослідних розробках, присвячених оперній творчості Д. Бортнянського;
- 2) у виконавській практиці вокалістів курсу “Методика викладання академічного співу”;
- 3) у програмах навчальних курсів з “Історії та теорії вокального виконавства”, “Музичної інтерпретації”

**Практичне значення роботи** полягає в можливості її застосування у подальшому вивченні оперної творчості Д. Бортнянського. Положення і висновки роботи можуть бути застосовані і використані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі сольного співу. Матеріали даного дослідження можуть бути корисними для виконавців, які прагнуть розширити свій репертуар, а також стати у нагоді для навчальної практики в класі сольного та концертно-камерного співу у разі звернення до оперної царини Д. Бортнянського.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення наукового дослідження викладено на: 1) “Магістерських читаннях” 20-27 грудня 2022 р. у ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2) Всеукраїнській науково-практичній конференції “Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності” (Полтава, квітень 2023), 3) IV Міжнародній науково-творчій конференції “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” до дня науки в Україні. (Харків, ХНУМ, травень 2023 року).

Публікації за темою: за матеріалами магістерської роботи підготована та опублікована одна стаття. (Полтава, квітень 2023).

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, шести підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 75 сторінок, з основного тексту 58 сторінок, список використаних джерел включає 74 позиції.

## **РОЗДІЛ 1. Д. БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК ВИДАТНИЙ НОВАТОР СВОГО ЧАСУ.**

### **1.1. Періодизація творчості в контексті викарбування композиторського стилю Д. Бортнянського.**

Розвиток українського музичного мистецтва XVIII-XIX ст. становить цілу епоху, яка характеризується загальним піднесенням національної духовності, становленням і зміцненням етнорегіональних культурно-мистецьких традицій.

Проблема дослідження та вивчення українського музично-театрального мистецтва XVIII століття являється дуже актуальною. Це

підтверджується тим, що зразки даного жанру маловивчені та недооцінені як у виконавському, так і в науковому аспекті.

Одним із засновників українського музичного театру являється Дмитро Бортнянський - найвідоміший український композитор доби музичного класицизму, який зіграв велику роль в становленні та розвитку музичного театру XVIII століття.

Оперні традиції XVIII століття вимагали змін в музиці, музичного тексту та артистів, і Д. Бортнянський - відомий тогочасний новатор, якому це вдалось зробити.

Д. Бортнянський жив у непростий для країни час на тлі закріпачення української нації, знищення Запорізької Січі та скасування Гетьманату. Але незважаючи на ці події, кінець XVIII століття відзначився в українській музичній культурі потужним поштовхом духовної музики.

Всім відомий факт, що малою Батьківщиною майбутнього композитора Д. Бортнянського стало м. Глухів, один з центрів козацтва та столиця Гетьманської України, де будуть розгортатись події, які вплинуть на його подальшу долю.

Глухів середини XVIII ст. був містом краси та влади. В той час в українському мистецтві та культурі панувало українське бароко.

В тогочасному Глухові за офіційним указом 1738 року діяла “регенна школа для навчання церковного і партесного співу”. В цій школі готували учнів для Придворної співацької капели в столиці імперії Санкт-Петербурзі.

Перші музичні здібності у Дмитра проявились коли йому було 6 років. Дякуючи матері, яка любила співати українські народні та козацькі багатоголосні пісні, малому Дмитру привилась любов до музики. На відміну від матері, батько ставився скептично до здібностей свого сина, і хотів щоб Дмитро став воєнним.

Але все ж таки мати привела Дмитра до співочої школи. Батько сподівався що його не візьмуть, а він, натомість, показав гарний результат та його прийняли з найвищими балами.

Навчання у співацькій школі проходило легко. Там юний Дмитро вивчав “київський”, “чотиригласний” та “партесний” (на декілька партій) спів, нотну грамоту, гру на бандурі та цимбалах.

Шкільний регент має бути “ у співі чотириголосому і партесному... доволі майстерний і утримує в тій школі до 20 чоловік, підібраних з найкращими голосами під керівництвом одного київського регента, також і партесного співу навчатися під керівництвом найкращих майстрів як іноземних, так і малоросійських, навчати тих же учнів й інструментальної музики, а саме: на скрипці, гусях і бандурі, щоб могли на цих інструментах з нот грати; і кращі з них будуть в подальшому при дворі працювати...” [19, с. 342].

Дмитро мав чистий, сильний голос, чудову музичну пам'ять, завдяки якій схоплював мелодії на льоту, а також був дуже музичним та любив співати. В наслідок чого хлопчик вирізнявся серед інших учнів співацької школи і вже у віці 7 років почав співати у хоровій капелі в Петербурзі.

Першим музичним вчителем Дмитра в Петербурзі став українець Марко Полторацький, який був тоді керівником Придворної капели. У Придворному хорі навчали співу, гри на різних музичних інструментах, вивчали різні іноземні мови - французьку, італійську. Існували “інструментальні студії”, а для ті учні, що мали акторські здібності вивчали театральну справу. Також учнів навчали композиції кращі іноземні викладачі - Генріх Раупах та Йозеф Старцер. Вкінці кожного навчального року обов'язково був “генеральний екзамен” по всіх науках.

Починаючи з 1763 року керівником капели був італійський композитор Бальдассаре Галуппі, який відмітив здібності талановитого

Дмитра. У 1764 році Дмитро дебютував з головною партією в опері “Альцеста” Г. Раупаха. Він майстерно виконав цю жіночу партію своїм гарним дискантом.

Окрім навчання, співаки хору Придворної капели повинні були приймати участь у довгих церковних службах, які відвідувала та слухала імператриця Єлизавета. Вона дуже любила слухати спів юних хористів.

Одного разу під час Пасхальної служби, коли Дмитро стояв в ту ніч на клиросі і виконував окремі сольні партії так гарно, що спів та голос Бортнянського відмітила сама імператриця Єлизавета.

Служба вже підходила кінця, у Дмитра була велика пауза і він несподівано для себе задрімав. Настав час виступу, а регент не почув його голосу. Трапилась незручна запинка і всі присутні побачили сплячого семирічного соліста.

В той момент імператриця дала наказ не будити хлопчика і віднести його до її покоїв.

Коли Дмитро прокинувся, не зміг повірити своїм очам де він знаходиться і злякався. Своєю дитячою непідробною поведінкою викликав сміх та душевну симпатію у своєї покровительки. Даний випадок зіграв свою роль у долі Бортнянського.

Згодом Дмитра, який з успіхом виконував сольні партії Придворного хору, відправили на навчання з акторської майстерності у сухопутний Шляхетський корпус.

Д. Бортнянський займав значне місце в хорі Придворної капели, розвивалась його виконавська майстерність і у віці дванадцяти років він являвся визнаним солістом.

Через два роки після прем'єри “Альцести”, коли надрукували лібрето цієї опери, тринадцятирічному Дмитру Бортнянському поручили головну чоловічу тенорову партію царя Адмета. Адмет виконує в опері три арії.

За час навчання у Петербурзі педагогами Дмитра були досвідчений майстер багатоголосся Марко Полторацький, клавіцимбаліст, викладач оперної драматургії і композиції Герман Раупах та німецький композитор і скрипаль Йозеф Штарцер, який навчив хлопця основам німецької контрапунктичної школи.

Там Д. Бортнянський проходить професійну школу партесного співу і виховується на його традиціях, знайомиться з музикою західноєвропейських композиторів, з особливостями їх мелодичної мови, формоутворення, структури та викладу тематичного матеріалу.

Таким чином, вперше на творчому шляху митця зустрічаються старослов'янська пісенна традиція та західноєвропейська композиторська школа. Це поєднання характеризувало всю наступну багатогранну творчість композитора.

В ті часи коли Д. Бортнянський навчався у Петербурзі в музиці панувала “італійщина”. При Дворі були італійські смаки, публіка була у захваті від іноземних маестро, а манера виконання базувалась на венеційській техніці. Музичною мовою вважалась італійська.

Коли померла Єлизавета Петрівна, було обрано нову імператрицю Катерину II, яка у 1763 році видала і підписала указ “Про виписування на службу до Двору з Венеції славетного капельмейстера Бальдассаре Галуппі”.

Значним етапом “капельнянського” періоду життя Дмитра Бортнянського відзначились заняття з відомим італійським композитором, який став працювати при імператорському дворі. Саме він невдовзі порадив відправити молодого митця до Італії, щоб продовжити музичну освіту.

На протязі 10 років Д. Бортнянський провів на “батьківщині музичного мистецтва” в Італії.

Цей період ознаменувався для Д. Бортнянського інтенсивним самовдосконаленням, творчими пошуками та становленням власного композиторського стилю, а також стрімким злетом у міжнародному музичному просторі.

Головним місцем перебування Д. Бортнянського в Італії була Венеція. Тут Дмитро продовжував заняття у Б. Галуппі - директора консерваторії “Ospedaletto a Santi Giovanni e Paolo” (“Малий притулок святих Іоанна і Павла”). Іншими місцями перебування Д. Бортнянського були Рим, Мілан, Флоренція, Неаполь, Модена і Болонья, яка відома на всю Європу своєю Болонською філармонічною академією - осередком музичного класицизму. У Болоньї Д. Бортнянський навчався у найвідомішого в той час музичного теоретика Джамбаттіста Мартіні.

Перебуваючи в Італії митець вдосконалює свій художній світогляд - знайомиться з пам'ятками скульптури, архітектури, музики і живопису, відвідує консерваторії, собори, духовні концерти (concerto spirituale), де звучать кращі зразки вокального мистецтва і це все призводить до розширення жанрового діапазону композитора.

У Венеції Д. Бортнянський вивчає церковну музику А. Скарлатті, Г. Генделя, Н. Йомеллі, твори поліфоністів венеціанської школи з характерною для неї двохорною співацькою практикою.

Саме тут композитор вперше звертається до оперного жанру. Його перші опери “Креонт” (1776 р., Венеція), “Алкід” (1778 р., Венеція), “Квінт Фабій” (1779 р., Модена) мали великий успіх.

Це були ранні оперні твори композитора, в яких він проявив себе як типовий представник музичного класицизму. Про це свідчить дотримання традицій італійської опери-seria - спів bel canto, міфологічний сюжет опер, ряд сюжетно-композиційних норм.

Паралельно з першими оперними зразками Д. Бортнянський створив перші інструментальні композиції, хорові твори для католицького богослужіння - хорову месу німецькою мовою, “Ave Maria”, “Salve Regina”, “Dextera Domini” на канонічні тексти латиною. Також заслуговує уваги написаний хор на німецькій мові “Russisher Versperchor”, в якому наявний вплив київського розспіву, а також присутня загальна інтонаційна основа православної літургії.

Згадані вище духовні твори були прямим наслідуванням італійської церковної музики, але наступні зразки хорової музики відрізняються сполученням західноєвропейського професіоналізму із витоками самобутньої народно-пісенної культури України з її стародавньо-церковною традицією.

В Італії на одній із виставок картин Д. Бортнянський знайомиться зі своїм земляком, теж глухівчанином, який також тоді працював в Італії, скульптуром Іваном Мартосом і це знайомство заклало основу дружби на довгі роки. Пізніше ця дружба призведе до встановлення мармурового погруддя композиторові (робота І. Мартоса) у Придворній співацькій капелі в Петербурзі.

У 1779 році директор імператорських театрів придворної музики І. Єлагін пропонує Д. Бортнянському гарні умови для роботи в Петербурзі, які забезпечували йому гідний рівень життя і достойну реалізацію творчих намірів, але при умові, що Д. Бортнянський візьме з собою всі свої твори. Композитор невдовзі погоджується повернутись до Петербургу.

По дорозі до міста, композитор зупиняється у Відні, де створює двочастинний хор а capella для змішаного складу “Ich bete an di Macht der Liebe” (“Я молюся силі кохання”) та святково-величний хор “Feierlich erhaben”. Український дослідник життєтворчості Д. Бортнянського В. Іванов пише: “Усі ці твори не були прямим наслідуванням

західноєвропейської церковної музики. Бортнянський багато в чому орієнтувався на багатівікові традиції свого народу. Як уже йшлося, серед його “іноземних” хорів зустрічається “Russisher Versperchor”. Мелодика твору інтонаційно близька до народних наспівів. Зв’язки з фольклором і старовинним знаменним розспівом спостерігаються і в мелодії згаданого хору “Ich bete an die Macht der Liebe”... У період формування й кристалізації свого вокально-хорового стилю композитор звертався до старовинних форм вітчизняної музики - ...київського, грецького, знаменного розспівів. Давньоруське співацьке мистецтво було для Бортнянського невичерпним джерелом натхнення...” [19, С. 76].

Можна дійти висновку, що духовна творчість віденського періоду поєднала в собі інтонаційний матеріал вітчизняної та західноєвропейської хорових шкіл, а також являється новітнім зразком композиторського мислення і письма XVIII ст. До її ознак відносяться: розмірений ритм, прозорість гармонічної фактури, ясність і простота музичного мовлення.

Починаючи з 1784 до 1796 року Д. Бортнянський спочатку працює композитором і клавесиністом, а згодом у віці 28 років отримує посаду капельмейстера замість Джованні Паїзієлло у маєтках Павла I в Гатчині та Павловську, де йому виділили земельну ділянку для побудови власного будинку. Працювавши декілька років у Придворній співацькій капелі, Д. Бортнянський створив для неї багато хорових творів і отримав нового покровителя. Мова йде про майбутнього російського імператора, а в той час престолонаступника Павла I.

Стриманий у своїх політичних поглядах (які за катерининської доби могли зіграти злий жарт для будь-якого представника Двору) композитор в цей період, довжиною в дванадцять років повністю присвячує себе мистецтву. Ставши керівником Придворної капели, в якій колись був півчим, метою Д. Бортнянського стає розвиток та підняття її на вищий

рівень. Завдяки Дмитру Степановичу збільшився склад з 24 вокалістів до 60, покращилося фінансове забезпечення капеланів. Також капела звільнилася від оперних спектаклів та зменшилась кількість виснажливих придворних церемоній. Це дало змогу сконцентруватися на підвищенні виконавської майстерності і перейти на спів лише а capella.

Завдяки своїй цілеспрямованості Д. Бортнянський сформував нову школу хорового співу та створив унікальний вокальний колектив. У 1800 році Придворна капела стала незалежною музичною організацією, яку очолив Дмитро Степанович. Потім у Капелі почалась підготовка регентів (керівників) хорів для приходських церков. Таким чином, поширилась культура співу та духовних творів Д. Бортнянського. Півчі Капели дуже цінували і поважали Д. Бортнянського, тому що він був доброзичливим, чуйним та відданим своїй справі професіоналом.

Петербурзький період - останній і найпродуктивніший із всіх періодів творчості композитора. В цей відтинок часу (перша чверть ХІХ ст.) ще більше розкриваються основні тенденції авторського творчого стилю композитора. Не тільки на церковних службах виконувались хори композитора, а і користувались успіхом на світських заходах, наприклад на концертах Петербурзького філармонійного товариства, яке було засноване у 1802 році. Вже 1816 року композитора призначили головним цензором видань духовних творів - без його підпису не виходив друком жоден твір духовної музики. Слід відмітити різномаїття мистецьких інтересів митця.

Дмитро Степанович був всебічно розвиненою людиною. Він залюбки брав участь у літературних вечорах, а також являвся великим цінителем образотворчого мистецтва. Будучи ще в Італії Д. Бортнянський почав колекціонувати живопис, а з роками став справжнім експертом. Композитор зібрав велику приватну колекцію відомих полотен, яка здобула високу оцінку знавців. Незважаючи на активну творчу діяльність він

поглиблено вивчав історію європейських мистецтв. Відтак, у 1804 році Д. Бортнянського обрали почесним членом Академії мистецтв. Це був результат визнання його глибокої обізнаності не тільки в живописі, а і в інших мистецтвах.

З кожним роком авторитет Д. Бортнянського в суспільстві набирає обертів. Його твори виконуються на найважливіших придворних церемоніях. Також нам відомо, що композитор писав музику на вірші найвідоміших тогочасних поетів. Дуже популярними тоді були його гімни “Довічний і необхідний” та “Коли славний наш Господь у Сіоні”. Останній твір став офіційним гімном імперії.

В цей період творчості композитор створив найбільшу кількість творів. Серед них три опери французькою мовою - “Свято сеньйора”, “Сокіл” (обидві 1786 р.), “Син-суперник, або нова Стратоніка” (1787 р.), низка інструментальних творів в т.ч “Концертна симфонія” (1790 р.), 2 квінтети для фортепіано, скрипки, арфи, альту (віоли да гамба) та віолончелі, 2 концерти для клавичембало з оркестром, сонати для клавіра, з яких три - соль мажор, фа мажор і сі бемоль мажор - до сьогодні є в репертуарі виконавців-піаністів, 2 сонати для скрипки та фортепіано.

У відомих своїх 35 чотириголосних та 10 двохорних концертах Д. Бортнянський використав оригінальний тематизм, традиції старовинних церковних піснеспівів та вплив побутової музики.

Нам відомо, що концерти Д. Бортнянського мають дуалістичну природу, світськість яких підкреслили І. Франко, П. Чайковський, та інші.

Твори малої форми становлять меншу частину хорової творчості Д. Бортнянського - це піснеспіви, херувимські пісні, многолітня та інші. До їх характеристики відносяться такі риси: канонічний текст, народнопісенні інтонації та тяжіння до світськості. В мелодії оригінальних хорів наявні інтонації кантів, типово для них паралельний рух двох верхніх голосів з

функціональною підтримкою нижнього. Слід відмітити “Херувимську № 7”, яка увійшла до Золотого Фонду світової хорової музики. В ній ясно переданий зміст тексту і створений велично-урочистий настрій за рахунок світлої ре-мажорної тональності, підсиленням динаміки через повторення кульмінаційних хвиль та поступом чотиридольного метроритму.

Самостійний жанр утворюють хори, в яких композитор застосував стародавні вітчизняні розспіви: знаменний, грецький, київський, болгарський. Дані розспіви стали основою його обробок, які мали назву перекладення чи гармонізації. Також слід відмітити, що камерно-інструментальні твори Д. Бортнянського являються першими зразками великої циклічної форми в українській музиці.

Композитор не випадково звертався до жанру обробок давніх піснеспівів, які в той час складали велику частину хорового репертуару і це зв’язано зі співацькими традиціями того часу.

Можна дійти логічного висновку, що композиторська спадщина композитора поєднала в собі передові тенденції музичного розвитку того часу, традиційні звороти старовинних церковних піснеспівів, рівень професіоналізму якої залежав від рівня художнього світогляду митця.

Беззаперечно, перлиною творчості композитора по праву вважається хорова музика - духовна і світська. Як відмічає український дослідник творчості Д. Бортнянського В. Іванов, більшість його хорових творів створені саме у “павлівський” період творчості. Хорова спадщина композитора включає в себе понад 100 хорів а capella, 7 кантат, 40 одночастинних хорових творів і 67 хорових концертів.

Важливо, що в цей відтинок часу твори Д. Бортнянського викликають інтерес у вітчизняних видавців ( незважаючи на те, що музично-видавнича галузь тільки починала своє існування). Першими виданими творами стали

вищезгадана “Херувимська № 7” для хору а capella (1782) і романс французькою мовою (1783).

Піком творчої діяльності Д. Бортнянського являються останні десятиліття його життя - перша чверть XIX ст. Це та частина доби, коли у світовому мистецтві вже сказав своє могутнє слово Л. ван Бетховен, здивували своєю новизною та проникливою емоційністю твори К. Вебера і Ф. Шуберта - перші представники музичного романтизму. Але Д. Бортнянський був відданий “талантному” XVIII ст., як нині здається, не розлучаючись із білою перукою та панталонами, піднесеним, “церемонійним” пафосом у спілкуванні.

Отже можна не перебільшуючи сказати, що не лише духовні твори Д. Бортнянського, а і він сам як особистість становили своєрідний “культурний підсумок XVIII ст.” як для імперії, так і для України. Власне і сам митець не заперечував своєї “старомодності”, а навпаки пишався нею. Але композитор був дуже самокритичним і усвідомлював, що плин часу не зупинити. Згідно з цим, показовий один із листів композитора до впливового царедворця, статс-секретаря імператриці Марії Федорівни Г. І. Вілламова від 3 квітня 1813 року. В цьому листі Д. Бортнянський постає “увесь без лишку” - і як митець, і як людина: “Милостивий государь мой Григорий Иванович! Препровожденные при почтенном письме Вашем три русские песни я получил и пересмотрел. Что же касается до суждения об оных, то сей род сочинения, так как и протчия такового разбору, не подстоят строгому исследованию. К тому же сии три песни были петы удачно певичею, для которой были сделаны и с общим одобрением публики, то сие и довольно и для певичы, и для сочинения. Но признаюсь, что не могу не удивляться, видя в нонешнее время таковые вещи посвящать и виставлять на заглавии имена столь высочайших особ. И может быть не испрося предварительно на то их соизволения. Но сие буде сказано между

Вами и мною, как мнение Стародума, то есть меня, который, судя по старому обычаю своего века, часто удивляется, видя с одной стороны столь великого снисхождения, а с другой - столь смелые предприятия. В протчем свидетельствую мое истинное почтение и преданность, имею честь бить Милостивый государь мой, Вашего превосходительства покорнейший слуга Дмитрий Бортнянский” [21].

В останні роки життя Д. Бортнянського готується до видання повне зібрання його творів. Композитор витратив на це багато власних коштів. Таким чином, митцю вдалося видати лише кращі зразки своїх хорових концертів “Духовні концерти на чотири голоси, створені і знову виправлені Д. Бортнянським”.

Композитор покинув цей світ 27 вересня 1825 року в Петербурзі, під звуки власного ж концерту, який виконували півчі Капели. Незадовго до цього, композитор покликав до себе додому хор півчих і попросив заспівати свій чотириголосний концерт “Вскую прискорбна еси душе моя”. Але коли хор почав співати, Д. Бортнянський попросив щоб півчі співали тихіше і відправив їх в іншу кімнату. Згодом спів відновився, але коли відлунали останні звуки, композитора вже не було в живих.

Повне зібрання творів митця у 10 томах вийшло лише у 1882 році за редакцією П. Чайковського. Відомо, що на похорон композитора прийшла велика кількість людей, що до церкви людей довелося впускати за квитками. Могила Д. Бортнянського загубилася, зникла разом з кладовищем на Васильєвському острові в Петербурзі, а також з аукціону було продано майже всю колекцію картин, яку митець збирав протягом свого життя.

Сучасники Д. Бортнянського запам’ятали його митцем у всьому - у спілкуванні, майстром якого він був; вимогливим і справедливим

керівником та щирою і доброзичливою людиною, а також творчою особистістю, глибоко відданою високому мистецтву.

Д. Бортнянський поруч з М. Березовським, увійшов в історію музичної культури як засновник нового типу хорового концерту. Він являється автором більше ніж 50 хорових концертів духовного змісту, концертних увертюр, камерно-інструментальних творів, симфоній, опер та романсів. Його визнають одним із засновників російського камерного стилю та яскравим представником доби класицизму. Видатний композитор XVIII - початку XIX ст. відноситься до численної кількості українців, які творили державність, культуру і науку імперії. В наші дні пам'ять нашого видатного земляка вшановується у всьому світі. Наприклад, в Нью-Йорку в соборі Святого Іоанна серед 12 статуй видатних композиторів - засновників європейської духовної музики є скульптурне зображення Дмитра Бортнянського. На батьківщині митця, у Глухові, встановлений пам'ятник, а площу, де був батьківський будинок, перейменували в честь славетного глухівця. Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського проводить міжнародний конкурс хорових диригентів імені композитора.

Твори Дмитра Степановича звучать сьогодні в концертах і фестивалях, на конкурсах і урочистостях. Але найголовне, що на сьогоднішній день жодна церковна служба по всій Україні не обходиться без духовних творів Д. Бортнянського.

## **1.2. Парадигми творчих зв'язків композитора.**

Попередники “Могучої кучки” Д. Бортнянський, М. Березовський та А. Ведель, являлись видатними професійними культурними діячами, справжніми майстрами духовної і світської музики свого часу. Вже вкотре не вщухають дискусії з приводу того, до якої країни належить творчість даних композиторів. Але незважаючи на те, що вони майже все своє життя жили не в Україні, а в багатьох інших країнах, в їх творчості простежується тяжіння до самобутнього українського мелосу. Тому, не вагаючись, можна зазначити їх приналежність до українського музичного мистецтва.

Ще за часів навчання у Придворній співацькій капелі в Петербурзі, а згодом разом з вчителем Б. Галуппі, два земляка із Глухова Максим Березовський і Дмитро Бортнянський виїжджають для навчання до Італії у Венецію. Але кожен згодом піде своїм шляхом.

Навколо постаті Максима Березовського ходять легенди. Існує версія, що М. Березовського взяв до Петербургу сам Кирило Розумовський. Відповідно, свою кар’єру митець почав раніше, ніж Д. Бортнянський. Спочатку М. Березовський дебютував як оперний співак в опері “Олександр в Індії” італійського композитора Ф. Арайї. На той момент йому було 14 років і він був єдиним вітчизняним співаком на сцені “Оперного дому”, збудованого імператором Петром III. Але потім прийшла до влади Катерина II, яка не дуже любила музику і це нанесло свій відбиток на виконавську кар’єру М. Березовського. Згодом, обдарованого музиканта-юнака у 1765 році відправляють на стажування до Італії у Болонью. Там він навчається у знаменитого педагога та теоретика Джованні Мартіні. В цей період М. Березовський ретельно працює над композицією. Вже в 1771 році М. Березовський успішно складає спеціальний іспит і отримує звання академіка музики. Ім’я М. Березовського вирізьблене на дошці почесних студентів Болонської академії. В Італії композитор пише оперу “Демофонт” (яка пізніше стане першим українським оперним зразком), постановка якої

мала успіх в оперному театрі в Ліворно, а також трьохчастинну сонату для скрипки і чембало (1772). Це були перші спроби пера у оперному і камерно-інструментальному жанрах в вітчизняній музиці. Також відомо, що в Італії М. Березовський співпрацював з графом Олексієм Орловим, який щедро платив за написані композитором твори.

З оперою “Демофонт” пов’язана історія, що стосується викрадення князівни Єлизавети Тараканової з Італії. Вона проголосила себе “претенденткою на престол”, представилася дочкою імператриці Єлизавети і Олексія Розумовського. Тож граф Орлов захотів доставити Тараканову до Петербургу. Подейкують, що він навіть розробив план викрадення. У Ліворно під час прем’єри опери М. Березовського “Демофонт”, спеціально для князівни Єлизавети організували пишне свято. Князівні так сподобалась музика, що непомітно для самої себе вона ступила на судно російського фрегату, щоб начебто продовжити банкет. Тільки-но її нога ступила на корабель, дали команду підняти якор і вирушити до Петербургу. Існує легенда, що в той час на борту корабля був М. Березовський, який був присутнім на святковому застіллі і непомітивши відплиття, всупереч своїм планам теж вирушив до міста.

Де правда, а що є вигадкою - невідомо, але точно відомо, що М. Березовський за чотири роки перебування в Італії перетинав російський кордон багато разів. Напевно, він виконував якісь таємні дипломатичні доручення.

У Петербурзі М. Березовському було дуже складно знайти достойну роботу, яка мала б відповідати його таланту і освіті. Таким чином, він повернувся на власне колишнє місце композитора до Придворної капели. Запропонована заробітна плата була в рази меншою, ніж навіть у посередніх італійських колег. Сталось це через те, що у Петербурзі було абсолютним

поклоніння іноземцям, а талановитий, освічений молодий композитор став просто непотрібним тогочасному суспільству.

Про творчу діяльність композитора останніх років його життя мало що відомо. Державний діяч тогочасної епохи князь Потьомкін хотів призначити композитора директором музичної академії в Катеринославі, але цьому задуму не вийшло справдитись, бо на той час відкриття академії було матеріально-вартісним для малоросійського краю.

З того моменту, як М. Березовського зарахували до Придворної капели “без визначеного заняття”, відтоді композитор заробляв на життя переписуванням нот і постійно жив в боргах. Він навіть не міг купити собі нового костюма, щоб відвідувати в ньому концерти. Відомо також, що ще задовго до такого фіналу своєї життєтворчості композитор написав хорівий концерт “Не отвержи мене во время старости” і це було якимсь передчуттям начебто чогось неминучого.

Але незважаючи на таке скрутне матеріальне становище, М. Березовський багато працює, пише один за одним відомі твори, але вони майже не виконуються. Не секрет, що в нього було багато задрісників і окрім них, чиновники не давали змоги реалізувати свої задуми.

Ось таким життям жив перший композитор імперії. Лише через багато століть музикознавці будуть називати його гордістю російської музики, проігнорували той факт, що М. Березовський українець за національністю. Доведений бідністю та інтригами композитор наклав на себе руки у віці 31 року.

Зберігся документ того часу, доповідна записка управителя імператорських театрів Івана Слагіна, в якій вказано, що М. Березовського навіть немає за що поховати, бо в покійного не було ні копійки грошей. Цим документом управитель просив дозволу поховати композитора за казенний кошт. Згодом знищили і весь архів М. Березовського, багато творів

втрачено, але є й ті, що вцілили і наразі вони знаходяться в різних бібліотеках світу.

Ось так буває, один - щасливчик долі, диктує моду при царському дворі в Петербурзі, а інший не пережив лихої долі і вкоротив собі віку, будучи молодим.

Являється загадкою і те, чи спілкувалися ці два митця між собою, перебуваючи одночасно спочатку в Петербурзі, а потім в Італії. Відомо, що Д. Бортнянський був врівноваженою та спокійною людиною, чого не скажеш про романтичного та гарячкуватого М. Березовського, і тому Д. Бортнянський не поспішав до імперії. Очевидно, він був вражений трагічною долею свого земляка М. Березовського, який після повернення до Петербургу не знайшов визнання, на яке він так сподівався, і доведений до безвихіддя наклав на себе руки в досить молодому віці. Окрім того, культурна і політична ситуація за Катерининської епохи складалась не на користь вітчизняних талантів, тому що всі кращі посади і вигідні творчі пропозиції надавали виключно музикантам-іноземцям.

Також відомо, що Д. Бортнянський був особисто знайомий з іншим видатним українським тогочасним композитором А. Веделем (1767-1808), який перебував на службі по цивільному відомству, був капельмейстером губернської капели і являвся найголовнішим "постачальником голосів" для Придворної капели.

В архівних документах, які зберігаються в Італії та інших країнах, є підтвердження що Д. Бортнянський був високоповажною особистістю і підтримував зв'язки з творчою інтелігенцією.

Д. Бортнянський підтримував зв'язки з Г. Державіним, А. Строгановим, А. Фонвізіним, також брав участь у роботі Петербурзького філармонічного товариства, в діяльності художньої Академії ( у 1804 році

комісія обрала його почесним членом Академії), і ще сприяв організації більшості публічних концертів того часу.

Науковці сьогодення знаходять впливи Д. Бортнянського у творчості багатьох відомих композиторів.

Один з учнів митця, майбутній класик російського романсу О. Варламов згадував: “Бувало, Бортнянський підійде до хлопчика, який співає, зупинить його і скаже: “Ось краще так заспівай, душечко”, і 70-річний дідусь “візьме фальцетом так ніжно, з такою душею, що зупинишся від подиву <...> Не дивно, що півчі шанували Д. Бортнянського як батька й любили його палко” [19, С. 81-82].

“У творах Бортнянського виявляється справжнє релігійне почуття, а нерідко і той своєрідний, ніби містичний настрій, під впливом якого слухач поринає у споглядання, сповнене проникливого екстазу. Ці твори позначені рідкісною майстерністю в поводженні з хоровими масами, дивовижним поєднанням відтінків, повнозвучністю гармонії і, що дивно, надзвичайно вільним розташуванням голосів, чудовою зневагою всіх правил, перед якими схилилися як попередники, так і сучасники Бортнянського, і особливо італійці, чийм учнем його вважали... У цій гармонічній тканині чулися такі переплетення голосів, які уявлялися чимось неймовірним; чулися зітхання та якісь невимовно ніжні звуки... час од часу лунали інтонації, що за своєю напруженістю нагадували крик душі, здатний пройняти серце й перервати стиснуте дихання у грудях... Здавалося, що це хор ангелів, що підіймається від землі до небес і поступово зникає в царстві Божому”- вважав Гектор Берліоз (1803–1869), який дав таку характеристику творчості Д. Бортнянського після концерту на якому був присутній [22].

Також нам відомо, що Д. Бортнянський навчався на тих самих зразках, що і Моцарт, і самому Моцарту дуже наслідував.

Ми дослідили, що Д. Бортнянський був майстерним музикантом. Артистом він був поблажливим, добрим, люб'язним, а також був талановитим педагогом, який міг за короткий час навчити гарно співати. Також відомо, що серед його учнів були солісти тогочасних оперних театрів, які вправно співали досить складні оперні партії, не дисонуючи ні з оркестром, ні з іншими виконавцями.

Нами досліджено, що у хорових творах Дмитра Бортнянського розпочалася реакція такого ж самого гатунку, як і в тогочасній архітектурі: від декоративних форм бароко розпочався рух до більшої строгості й стриманості, – власне, до класицизму.

С. Людкевич у 1924 році, в 100-ті роковини смерті Бортнянського, звертаючись передусім до галицької музичної інтелігенції, прагнув оживити національну пам'ять відомим нагадуванням: «чого нам не можна забути?» Бортнянський, на його думку, наш перший і найбільший композитор європейської слави, якого «анексувала собі «російська» церковна музична література, в якій він фігурує як «реформатор церковного співу або як творець і репрезентант «церковного стилю в італійському дусі, та проте [...] у всій своїй творчості таки заховав якнайвиразніше національне українське обличчя та сильний вплив на всіх пізніших наших композиторів, церковних і світських, так на Придніпрянщині, як і в Галичині» [39, с. 312].

С. Людкевич також вважав, що Д. Бортнянський став видатним українським хоровим вокалістом, і в цій галузі нема йому рівних у нас, а, може, й у Європі. Відстоюючи творчість композитора, С. Людкевич виступив з девізом: “Геть з дешевими, псевдомодерністськими закликами, якими кормиться наша музична неграмотність! Назад до музики Бортнянського, до правдивої музичної культури!” [40].

“У XVIII віці, за цариці Катерини наші ж українці заснували і саме національне російське співання, куди вони поклали свою душу, викохану на українському ґрунті” - І. Огієнко, 1918. [41].

Вітчизняний дослідник життєтворчості Д. Бортнянського В. Іванов пише: «Усі ці твори не були прямим наслідуванням західноєвропейської церковної музики. Бортнянський багато в чому орієнтувався на багатовікові традиції свого народу. Як уже йшлося, серед його «іноземних» хорів зустрічається «Російська вечірня». Мелодика твору інтонаційно близька до народних наспівів. Зв'язки з фольклором і старовинним знаменним розспівом спостерігаються і в мелодії згадуваного хору «Ich bete an di Macht der Liebe»... У період формування й кристалізації свого вокально-хорового стилю композитор звертався до старовинних форм вітчизняної музики – ...київського, грецького, знаменного розспівів. Давньоруське співацьке мистецтво було для Бортнянського невичерпним джерелом натхнення...» [19, с. 76].

Відлуння творчості Д. Бортнянського значною мірою позначилось на діяльності таких західноукраїнських композиторів, як Д. Січинського, М. Вербицького, Я. Лопатинського, Ф. Колеси, В. Ярославенка, С. Воробкевича, О. Нижанківського.

М. Вербицький вважав Д. Бортнянського своїм вчителем і називав його “Нашим Моцартом”. Також він пропонував початкуючому композиторові В. Матюку звернутись до творчої спадщини композитора. М. Леонтович у своїй “Пам’ятній книжці” вказує на свій великий інтерес до творчості Бортнянського.

Слід зазначити, що видатні українські композитори 10-20-х рр. XX століття М. Лисенко, П. Демуцький та багато інших розвивали його традиції у своїй творчості.

Після смерті українських класиків - Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя - музичні смаки змінились. На творчу арену вийшли М. Глінка, О. Даргомижський, а згодом і композитори “Могучої кучки”. В їх музиці головне місце було відведене реалізму, також з’явилися національні теми. В той час музику Д. Бортнянського та М. Березовського вважали “застарілою”, а тогочасні музичні критики підкреслювали “італійщину” в їх творчості, як основу.

Попри те, що найкращі свої твори Д. Бортнянський створив у Петербурзі, вся його творча діяльність вплинула на розвиток української професійної музики.

Отже, можна дійти висновку, що разом з іншими відомими музичними діячами XVIII ст. М. Березовським, А. Веделем, Е. Азеєвим, Д. Бортнянський створив класичний тип хорового концерту. Ці композитори стали представниками нового напрямку в партесному співі, для якого було характерним узгодження музики й слова, тому що більшість італійців, які писали музичні твори для православної церкви, дуже погано володіли слов’янською мовою, а деякі і взагалі її не знали. Д. Бортнянський був першим композитором, який посприяв упорядкуванню храмового співу та почав розробляти давні християнські мелодії.

## **РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ДЕТЕРМІНАНТА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО**

## 2.1. Жанрова палітра творчості Д. Бортнянського.

Музична спадщина Д. Бортнянського досить обширна і багатогранна. Як більшість тогочасних композиторів, він створював музику для придворного середовища: духовну - для Придворної співацької капели у Петербурзі, якій присвятив майже все своє життя, а світську - для “малого” двору у Павловську і Гатчині.

Духовна спадщина Д. Бортнянського складається з 35 чотириголосних хорових концертів для різного складу ( в його час мали назву псалми), 10 двохорних концертів, 14 чотириголосних концертів “Тебе Бога хвалимо”, гімни присвячені поважним особам, дві літургії, 29 окремих літургійних співів, 8 херувимських ( 7 - для чотириголосого хору, одна - для восьмиголосого), духовні твори латинською мовою “Ave Maria”, “Salve Regina” для жіночого хору з рефреном мішаного хору, мотети, обробки давніх церковних київських, грецьких, болгарських наспівів та ін.

До найвідоміших духовних творів Д. Бортнянського відносяться його 35 чотириголосних концертів, але точні дати про час створення даних концертів не збереглися. Музикознавці вважають, що більшість духовних концертів були створені приблизно у 1780-х - поч. 1790-х рр. В основу духовних концертів лягли тексти псалтиря (окремі строфи) в основному світлого характеру. До винятку можна віднести духовні концерти №32 і 33, що носять скорботний характер і там використані благальні рядки.

Духовні концерти написані у класичному стилі. В жанровому - є зв'язок з міськими музичними жанрами - кант, марш, українська пісня-романс. По структурі написання - це тричастинні або чотиричастинні цикли, причому в частинах є темповий контраст, а кінцеві частини - швидкі, але носять ліричний або лірико-драматичний характер. Всі духовні

концерти Д. Бортнянського починаються з повільних частин, а частини циклів не пов'язані між собою тематично. (Виняток - концерт №21).

Інструментальні твори Д. Бортнянського були написані в другій половині 1780-х рр, одночасно з операми на франкомовні лібрето. На сьогоднішній день збереглася незначна кількість інструментальних творів Д. Бортнянського - це концерт для чембало з оркестром, 8 сонат для клавесину, квінтет, септет, квінтет, Концертна симфонія, п'єси для чембало та скрипки. Дані твори були призначені для салонного музикування при "малому" дворі престолонаслідника Павла, а клавірні твори - для виконання його дружиною Софією Доротеєю Вюртенберзькою. Інструментальні твори композитора також належать до класичного стилю. В них можна знайти вплив клавірних сонат Й. К. Баха, італійської інструментальної сонати, симфонії, оперної увертюри, а також наявні впливи віденської і мангеймської композиторських шкіл. За характером це світлі, життєрадісні твори, в яких є жвавість руху, динамізм, кантиленна або витончена грайлива лірика без ознак конфліктності. Більшість інструментальних творів одночастинні ( дві з трьох клавірних сонат) або являються тричастинними циклами ( симфонія, одна з сонат, квінтет), де крайні частини - швидкі, а середня - обов'язково повільна. Перші частини сонат написані у старосонатній формі, а у фіналах - застосована форма рондо.

До камерно-інструментальних творів композитора відносяться кантати, в тому числі і "Певец во стане воинов" (1812).

Інструментальна музика композитора в порівнянні з творами інших композиторів легка з технічної точки зору, але науковці відмічають у ній різноманіття художніх образів в поєднанні з творчим інтелектом композитора. Л. Корній відмічає, що у мелодиці ліричних і танцювальних тем відчувуються українські національні риси [32].

До вокальних творів на тексти іноземними мовами, які були перекладені українською відносяться: романс Поля і Віргінії, романс “Мені Імена серцем вірить”, романс “Гімн місяцю”, Арія Карлоса з опери “Син-суперник”, Арія Доктора з опери “Син-суперник”, Арієта Жанетти з опери “Сокіл”, а також романс Жанетти з опери “Сокіл” в перекладі видатного українського поета і перекладача Бориса Тена; в повному обсязі опери “Сокіл” та “Алкід”, а також арія Саншетти з опери “Син-суперник” в перекладі українського письменника та перекладача Максима Стріхи.

## **2.2. Передумови створення опер “Алкід”, “Сокіл”, “Син-Суперник”.**

Друга половина XVIII ст. відзначилася суттєвими змінами в оперному жанрі, зокрема переходом від бароко до класицизму. Напротязі цього часу сформувався новий тип музичного мислення, нові стильові тенденції, завдяки яким розпочалась підготовка вищого рівню класицистичного стилю. В українській професійній музиці окрім духовної розвивалась також світська музика. Творчість Д. Бортнянського, М. Березовського вивела її на новий високий мистецький рівень. Таким чином, опери Д. Бортнянського містять в собі новаторські тенденції.

Д. Бортнянський жив у непростий для країни час на тлі закріпачення української нації, знищення Запорізької Січі, скасування Гетьманату. Але незважаючи на ці події, кінець XVIII століття відзначився в українській музичній культурі потужним поштовхом духовної музики.

Попри асоціювання Д. Бортнянського з майстром духовної музики, слід розкрити не менш цікаву його оперну спадщину. Кращі його опери “Алкід”, “Сокіл” та “Син-суперник” написані в тогочасних традиціях та заслуговують уваги як у науковому аспекті, так і у виконавському. Прикро, що в Україні оперна творчість композитора знецінена та майже не виконується через існуючий брак виданих клавірів. У композиторському стилі Д. Бортнянського спостерігається синтез бароко, класицизму та романтизму, з наявними впливами сентименталізму, що надає його музиці неповторного шарму з поєднанням в ній духовності, глибини, релігійності, добра на основі українського мелосу.

Перу композитора належать 6 опер, перші три з яких він створив в Італії на лібрето італійською мовою, а останні три - в Петербурзі на лібрето французькою мовою. Із трьох опер італійського періоду лише опера “Алкід” (1778, Венеція) була надрукована, тоді як третя - “Квінт Фабій” (1779, Модена) - існує тільки у вигляді рукопису, а перша - “Креонт” (1776, Венеція) взагалі загублена.

Ранні опери композитора написані у традиціях опери-seria, із впливом тогочасних новаторських течій, що наближали оперу до драми. Розуміння можливостей голосу помітне в ряді вокальних номерів, які вимагали від виконавців віртуозної вокальної техніки. Велику роль композитор відводив речитативам, які з’єднували музичні номери між собою (арії, ансамблі, хор). Наприклад, в опері “Алкід” образ головного героя показаний у розвитку і розкриті його різні душевні стани. Серед новаторських рис треба відмітити тенденцію до драматизації речитативів, а також посилення драматургічної функції хору.

До опер французького періоду відносяться “Свято сеньйора” (1786, Павловськ), “Сокіл” (1786, Гатчина) та “Син-суперник або Сучасна Стратоніка” (1787, Павловськ).

Із трьох опер французького відтинку творчості найвідоміша його друга опера - "Сокіл", яка була поставлена після двох століть забуття на сцені в 1970-ті роки і її записали на платівки. Всі три опери французького періоду відносять до лірико-комічного жанру, а також в них помітне поєднання традицій французької комічної опери та італійської опери-buffa.

В Україні з всіх опер Д. Бортнянського виконувалися тільки "Алкід" ( прозвучала італійською мовою у концертному виконанні 1984 року в Державній філармонії УРСР, і українською мовою в 2000 році в концертному виконанні Товариством камерної опери в Києві в перекладі Максима Стріхи), та "Сокіл" ( концертне виконання 1995 року Товариством камерної опери в Києві, у 1997 році Національною філармонією України, і сценічне виконання 1996 року Товариством камерної опери в Києві, всі вони виконані українською мовою також в перекладі М. Стріхи).

Згідно з попереднім розділом, розглянемо детальніше дані опери композитора.

Однією із трьох опер італійського періоду Д. Бортнянського являється опера "Алкід". Одна з ранніх опер композитора, має 3 дії, написана на лібрето П'єтро Метастазіо італійською мовою. Ця опера відповідає всім тогочасним вимогам до оперного жанру, виділяється доступністю мелодичних образів та яскравими сценічними ефектами. Прем'єра відбулася у Венеції 1778 року.

"Різноманітність, витонченість і блиск вокального виконання, винахідливість і приємність балету, майстерна побудова сюжету створили виставу, яка принесла насолоду і отримала високе схвалення" - саме такий відгук тогочасних музичних критиків отримала прем'єра опери "Алкід" у Венеції в 1778 році.

Існує два переклади цієї опери на українську мову - Н. Литвинця ( виданий "Музичною Україною" 1985 року) і М. Стріхи ( не був виданий, в

цьому перекладі опера була виконана на сцені Київського дому вчених Спілкою камерної опери під керівництвом народної артистки України Н. Свириденко у 2000 році).

Перша дія містить чотири сцени, друга - дев'ять, третя - три. У другій дії, яка найбільш насичена драматично, завершується експозиція вокальних образів і починається зав'язка драми. Серед героїв слід відмітити ліричного Алкіда з його речитативами у шостій, восьмій та дев'ятій сценах, добродішну Аретею (каватина у другій сцені та арія у дев'ятій, які перекликаються у тональному плані), наставника Алкіда Фронімо - (арія в сьомій сцені), спокусницю Едоніду в ансамблях з Алкідом та Аретеєю.

Весь хід другої дії підтриманий динамічним розвитком попереднього музичного матеріалу. Алкід, Фронімо та Едоніда починаючи з перших трьох сцен виділяються рельєфною характеристикою. Арія Алкіда - колоратурними прикрасами, Фронімо - енергійною ритмікою і широким диханням, Едоніда - поєднанням простоти і граціозності. Ансамблеві номери доповнюють і розвивають їхню музичну характеристику. Оркестровка опери вражає майстерністю, хоча загальна фактура опери проста і прозора. Інструментальні вступи, заключення вокально-хорових сцен, супроводи солістам, ансамблям і хорам дуже витончені.

Алкід - це прозвище міфологічного героя Геракла, юнака, котрий робить вибір життєвого шляху. Перед ним дві дороги, представлені в образах двох жінок - звабливої Едоніди, яка спокушає героя у світ насолод і радощів, тоді як доблесна Аретея уособлює життя, сповнене героїчними подвигами та небезпекою. Весь сюжет опери пронизаний червоною ниткою. З одного боку це боротьба між Добродішністю (Аретея) та Грішністю (Едоніда), а з іншого боку - любовний трикутник і внутрішній конфлікт головного героя. Але попри старання спокусливої Едоніди, головний герой обирає Аретею, а це означає - що він не боїться випробувань

та одержує перемогу над спокусами. Едоніда визнає свою поразку і їй не залишається нічого, як розділити з Алкідом його героїчні діяння.

В своїй арії Аретея закликає Алкіда “Постривай! Спинися Алкіде, поверни із схибного сліду” і герой дослухається. Свого роду це арія-заклик до дії, в мелодичному плані має рішучі інтонації на фоні мелізматики у верхньому регістрі. Дана арія повинна виконуватись впевнено, “войовничо” та мати переконливе звучання, але важливо не форсувати звук та “співати одним мазком”, не втрачаючи високу вокальну позицію через провокуючі стрибки у мелодичному плані.

Особливою вимогою виконання даної арії є рівність звучання голосу на всьому діапазоні, а також кантиленне звучання передбачало беззвучне дихання в повільних вокальних аріях.

Дана арія носить драматичний характер, але варто втілити виконавський стиль епохи Класицизму: гармонію, простоту, ясність художньої форми, природність звучання, а також слід строго дотримуватись відповідних темпів, не прискорювати.

Зокрема, в цій опері образ головного героя розкритий у розвитку, а також показані різні стани його душі: вагання, сподівання, сумніви. До новаторських рис належать тенденція до драматизації речитативів *assombrato*, що яскраво змальовують внутрішні переживання Алкіда та посилення драматургічної функції хору. Зокрема, треба відмітити контрастність вокальних образів сильної характером Аретеї та спокусниці Едоніди, які конкурують між собою, вперто доводячи, що кожна з них гідна уваги Алкіда. Можна дійти висновку, що втілення образу звабливої Едоніди з кожним наступним кроком еволюціонує і поглинає всю увагу здавалось би на неї, але холодна та стримана Аретея на подив перемагає її своєю незламністю та впертим характером, який витриманий від самого початку і до кінця опери. Також слід зазначити, що вокальна партія Аретеї підходить

для виконання ліричного сопрано, тоді як вокальна партія Едоніди - звучатиме переконливіше у виконанні лірико-драматичного сопрано. Фабула даної опери ґрунтується на типовому для опера-серія конфлікті між почуттям та обов'язком.

Партитура “Алкіда” Д. Бортнянського вважалась втраченою довгий час, але її віднайшли лише вкінці ХХ століття у Лондоні. Вперше в Україні ця опера прозвучала у 1984 році під керівництвом А. Шароєва в Києві, згодом у Львові в 1992 році за ініціативи диригента М. Юсиповича. З того часу оперні та концертні виконання “Алкіда” у Києві, Львові, Одесі і Тульчині були під керівництвом Н. Свириденко ( у 2000 році українською мовою на сцені Київського дому вчених Спілкою камерної опери), О. Линів ( в Одеській національній опері у 2010 році та на фестивалі LvivMozArt у Львові в 2018 та у 2021 роках), В. Сивохіпа та ін. У 1998 році запис опери був виданий у Франції під керівництвом диригента Жана-П'єра Лоре, а рецензія на це видання була опублікована в New York Times. Цікаво, що в опері “Алкід” Д. Бортнянським були знайдені форми, які поєднали в собі риси барокової арії *da capo* та класичної сонатної форми. Такий підхід простежується в ранніх операх Моцарта, і тому українські музикознавці називають композитора - “нашим Моцартом”.

В “Алкіді”, як і в наступних ранніх операх Д. Бортнянського, присутні мелодії схожі на українські пісні. Фактурні прийоми, ведення двох верхніх голосів паралельними терціями (“терцевою второю”), спів хору в унісон чи октаву - це все свідчить про “українськість” музики Д. Бортнянського. Пізніше, в творах зрілого періоду це буде звичайною практикою.

Через вісім років Д. Бортнянський створює оперу “Сокіл” - лірико-комічна опера, лібрето Франца-Германа Лаферм'єра на французькій мові. Сюжет запозичений з “Декамерона” Дж. Бокаччо. Прем'єра відбулася у

1786 році в Гатчинському палаці. Упродовж 200 років опера не звучала зі сцени. Була відкрита заново у 1970-ті роки після постановки у Московському камерному музичному театрі (режисер-постановник народний артист СРСР Б. Покровський), а в Україні була вперше виконана у 1995 році українською мовою в концертному виконанні (в перекладі М. Стріхи) під орудою Н. Свириденко в Києво-Могилянській академії. На відміну від “Алкіда” опера “Сокіл” виконувалась в Україні аж 8 разів у різний час (1996, 1997, 2013, 2014, 2015, 2021) починаючи з 1990х років і стала вагомим мистецькою подією для тогочасного Києва.

Про цю постановку, якій завдячуємо відомій клавесиністці, народній артистці України Наталії Свириденко, писали: «В постановці опери Свириденко пощастило знайти золоту середину між старовиною та сучасністю... Опері Бортнянського й Березовського – найпридатніший матеріал для створення основи української камерної опери. Поза всяким сумнівом, такий ансамбль може збагатити музичне життя міста» [50].

Слід зазначити, що в цій опері вдало поєднані риси французької та італійської опер. Для французької опери властива відмова від речитативів, проте введення діалогів замість них. Також важливою ознакою є використання пісенних форм, близьких до французьких шансонів. Цікаво, що на відміну від попередньої французької опери “Свято сеньора”, у “Соколі” відсутні балетні сцени і немає заключного водевіля.

Сюжет опери відповідає традиціям італійської опери-buffa та демонструє нам дві пари героїв - сентиментальну пару аристократів та комічну пару їхніх слуг. Головні герої - засліплений від кохання до Ельвіри шляхтич Федеріго, скромна вдова Ельвіра, яка має хворого сина, легковажна та юна служниця Ельвіри Марина. Показовим для опери buffa являється і склад оркестру - 2 флейти, 2 гобої, 2 фаготи та струнна група.

Опера “Сокіл” - кардинально відрізняється від “Алкіда” і за жанром, і за музично-драматичним наповненням.

У традиціях своєї епохи “Сокіл” інтегрує традиції жанрів італійської *opera-buffa* і *opera-seria*, а також французької *opera comique*. Результатом цього поєднання є виникнення змішаного жанру - напівсерйозна опера (*opera semiseria*). “Сокіл” являється зразком опери змішаного типу в українській музиці. Саме тому поряд із комічними епізодами в опері простежуються ліричні та драматичні епізоди, що передають весь спектр почуттів головних героїв. Тепло та розкованість і грайливість забезпечили легкість сприйняття, а досконалість форми зробила “Сокіл” хрестоматійним твором та популярним в багатьох тогочасних театрах. Також слід сказати, що в цій опері велика роль відводиться розгорнутим ансамблевим сценам.

Якщо перейти до актантної схеми опери, то можна простежити як збіднілий флорентійський шляхтич Федеріго страждає через нерозділену любов до молодшої багатій вдови Ельвіри, у якої хворий син і вона не може відповісти йому взаємністю. Федеріго витрачає майже всі свої статки, щоб всіма способами привернути увагу до себе, але все марно. На шляху до омріяного кохання герой переповнений сумнівами та сподіваннями зустрітись з Ельвірою. Ці почуття розкриті в Арії Федеріго з першої дії (“Моїм коханням згордувала, чув від тебе я тільки “ні”. Хоч серце моє у вогні, ще палає як і палало”).

Перша арія Ельвіри з першої дії 2 картини розкриває любов до свого сина та турботу про нього. Слова “ В моєму серці може жити материнське лиш почуття, Я тільки сина ладна вік любити. Мій Бог! Чи скрикнуло дитя?” це демонструють, а також підкреслюють категоричність відмови героїні Федеріго. Зокрема, арія носить ліричний характер, з яскраво вираженою

мелодією та наявною в ній мелізматикою, чим і підходить для ліричного сопрано.

Друга арія Ельвіри адресована своїй служниці Марині, яка вважає любов головною самоціллю: “Тобі на мислі лиш кохання, моє забула ти безталання, мрієш ти про любов лишень, але й тобі настане ще день, що завдасть жалі та зітхання”. На відміну від легковажної Марини, Ельвіра така собі “сніжна королева” - вродлива, але неприступна.

І перша, і друга арії Ельвіри перекликаються між собою в мелодичному плані, а також обидві корисні та зручні для виконання. Перша - у помірному темпі, а друга - звучить пошвавлено. Головне у виконанні цих двох арій дотримуватись розуміння музичної епохи і тогочасних традицій, а також слід розкрити стриманий вокальний образ Ельвіри у першій арії і показати образ героїні в розвитку у другій арії за допомогою витонченої мелодичної лінії, мілкої вокальної техніки у верхньому регістрі при жвавому темпі.

На відміну від розглянутої попередньої опери-seria “Алкід” з міфологічним сюжетом, у “Соколі” помітне вдосконалення вокальних номерів героїв, за рахунок вдалого поєднання композитором італійської опери-seria, опери-buffa і французької опери-comique.

В опері “Сокіл” майстерно переплітається трагічне і комічне, серйозне з легковажним.

При виконанні даної вокальної партії слід мати кантиленне звучання, рівне звучання голосу на всьому діапазоні, дотримуватись темпу, але не переобтяжувати, не форсувати звук.

Також слід розуміти, що Д. Бортнянський в дусі свого часу створював камерні опери. Всі опери були написані композитором для виконавців аматорів з ухилом на драматично-театралізоване дійство на сцені. Завдячуючи цим факторам, слід втілити виконавський стиль епохи

Класицизму: гармонію, простоту, ясність, природність звучання голосу і легкість.

Музика епохи Класицизму театральна, а також відрізняється від інших стилів своєю прозорістю музичної фактури, радісним, піднесеним настроєм, домінуванням мажорних тональностей, легким звучанням, прискореними темпами *Allegro* та *Vivace*, які відповідали загальному піднесеному та поривному вперед духу епохи. Слід розуміти це, і виконувати дану вокальну партію з урахуванням тогочасних традицій.

Також слід відмітити універсальність вокальної партії Ельвіри, тобто вона підходить як ліричному, так і лірико-драматичному сопрано.

Завершується опера любовним дуетом Ельвіри та Федеріго, а також оспівуванням в коханні слуг - Марини і Педрілльо. У фіналі вони всі разом оспівують любов.

В даній опері композитор використовує кантиленну мелодику для характеристики головних героїв. Родзинкою опери являються арії Ельвіри, котрі сповнені драматизму та ніжності одночасно. Чудова мелодика арій Ельвіри вказує на вдале опанування композитором італійського стилю *bel canto*.

Також слід відмітити, що в "Соколі" в значній мірі проявились характерні для музики Д. Бортнянського чарівність мелодики, гармонійність і стрункність форми, багатогранність ліричної сфери і дотепність комічної сфери, чуттєве відтворення душевних станів головних героїв.

Ще однією оперою французького відтинку творчості композитора являється "Син-суперник"- опера-seria з елементами опери-buffa на 3 дії, на лібрето французькою мовою Франца-Германа Лаферм'єра. Прем'єра відбулася у 1787 році в Павловську на сцені придворного театру. Потім опера ставилася у 1947 році в Москві в російській версії лібрето

Т. Щепкіної-Куперник. Українською мовою перекладено лише окремі номери - Арію Доктора, Арію Карлоса (перекладач Б. Тен) та арію Саншетти (М. Стріха).

Опера “Син-суперник” ставилася надзвичайно пишно. Дуже ретельно і довго вимальовувались декорації, тогочасні костюми були “по останній моді”. Марія Федорівна видала акторам всі фамільні прикраси. Різнобарвні та яскраві костюми, різномаїття прикрас сяяли в софітах сцени і це дійство заворожувало тогочасну примхливу публіку. Але не обійшлося і без курйозу. Іван Долгоруков, виконуючи партію Дона Карлоса, зробив різкий рух і нитка на погоні обривається та посипалися дорогоцінні прикраси додолу. Оркестр затих, глядачі затамували подих. Великий князь Павло Петрович вчепився в бильця крісла. Але потім махнув рукою в знак того, що виставу слід продовжити. Ось так, наступаючи на скарби актори дограли третій акт.

В опері “Син-суперник” фінали перших двох дій розгорнуті, увертюра також більша за обсягом і складніша, і це зумовлено композиторською зрілістю Д. Бортнянського. Також важливо відмітити, що сюжет розроблений детальніше, а вокальні образи характеризуються художньою завершеністю за допомогою багатства музичної мови композитора.

Музична характеристика героїв “Сина-суперника” різноманітна та емоційно-забарвлена. Ліричні Леонора і Карлос, життєрадісна та безтурботна Саншетта, мудрий батько Педро, жартівник Доктор, недалекого розуму Карільо та грайлива Альбертіна. Вся опера базується на доброму гуморі і щирості.

До найдраматичнішого моменту всієї опери відноситься втілення схвильованого речитативу палко закоханого Дона Карлоса. Також близькі почуттям Дона Карлоса і страждання поривчастої та мрійливої Елеонори.

Лірична лінія опери найдоречніше втілена в найкращому номері - арії Дона Карлоса. Переповнений елегантного настрою головний герой ділиться своїми почуттями з нічною природою. Соло кларнета додає арії особливої чарівності та душевності. Ніжна мелодична лінія розвивається на фоні м'якого оркестрового акомпанементу. Арія Дона Карлоса являється одним із вищих досягнень композитора в розкритті душевного стану людини. До речі, це один із перших зразків піднесеної лірики не тільки в оперному жанрі, а й в інших музичних жанрах вітчизняного музичного мистецтва.

Дійство починається з того, що ми бачимо як Доктор і служанка Саншетта керують підготовкою весілля іспанського дворянина Дона Педро і молодої донни Леонори. Але Саншетта знає, що Леонора не кохає Дона Педро, а всього лиш виконує обіцянку свого померлого батька. Насправді вона закохана у Дона Карлоса, сина Дона Педро. В той час Доктор хоче віддати свою племінницю Альбертіну заміж за Дона Карлоса. Тим часом Раміро освічується у коханні Альбертіні, племінниці Доктора, і вона відповідає йому взаємністю. У Саншетту тайно закоханий Карільо, слуга Доктора.

Друга дія. Дон Карлос дуже страждає через свою злочинну любов до майбутньої жінки свого рідного батька. Дон Педро намагається дізнатись, чим саме пригнічений його син. Батько думає, що син таємно закоханий в Альбертіну і збирається зірвати її весілля з Раміром, на що отримує сильне заперечення.

Леонора теж страждає, але через два суперечливих один одному почуттів, кохання і почуття обов'язку. Альбертіна радісно чекає весілля з Раміром, але її радість вщухає, коли вона дізнається від Доктора, що Дон Педро хоче відмінити її весілля і видати заміж за свого сина. Альбертіна засмучена, але знову приходить Доктор і повідомляє, що Дон Карлос категорично проти цього.

Починається урочиста церемонія одруження, збираються всі головні герої та гості. В момент весільного обряду Дон Карлос раптом втрачає свідомість і Леонора кидається до нього. Всі присутні у шоці, але Доктор заспокоює всіх кажучи, що Дон Карлос буде жити.

Дія третя. Дона Карлоса кладуть на ліжку, Доктор просить всіх гостей заспівати йому колискову. Згодом герой приходить до тями. Доктор перевіряє його пульс, серце юнака починає занадто сильно битися, коли він бачить перед собою Леонору. В цей момент Доктору становиться все зрозуміло і він розповідає про це Дону Педро. Для старого дона це тяжке потрясіння, але він мужньо його витримує і відмовляється одружуватись на Леонорі заради щастя свого єдиного сина.

У фіналі опери Дон Карлос одружується з Леонорою, Саншетта погоджується вийти за Каріллльо, а хор вітає молодих.

Цікавий факт, що даний сюжет нагадує оперу “Дон Карлос” Дж. Верді і це дає змогу провести паралель між ними.

“Син-суперник” став одночасно вершиною оперної царини композитора і його лебединою піснею в оперному жанрі.

Отже, можна дійти логічного висновку, що в операх Д. Бортнянського помітне мелодичне обдарування композитора, котрий був прекрасним співаком і володів високою вокальною майстерністю.

### **2.3 Порівняльна інтерпретаційна характеристика даних опер.**

У зв'язку із попередніми розділами, наступним логічним кроком наукового дослідження є порівняльна характеристика даних опер Д. Бортнянського.

Тож знову перейдемо до опери італійського періоду Алкід, але вже в іншому контексті. Від витоків автентичного композиторського задуму до новітніх постановок у Львові (2021) та Одесі (2013).

Опера “Алкід” Д. Бортнянського одна із ранніх опер композитора, в якій наявний перехід від епохи Бароко до початку Класицизму. Нам відомо з достовірних джерел, що коли була тогочасна прем'єра “Алкіда” у Венеції в 1778 році, саме тоді відбувався Венеційський карнавал. В той час Д. Бортнянський власноручно запросив для прем'єрної постановки цієї опери кращих співаків Світу і це доречно, при складності партитури опери.

Тогочасний “Алкід” - це була філософська опера фабула на міфологічний сюжет, де Д. Бортнянський вніс своє новаторство, як композитор. Партія Алкіда була написана у жіночій теситурі сопрано, але це суто чоловіча роль.

До новаторських рис відносяться: 1) розгорнуті монологи, сцени, речитативи не звичні *secco* (“сухі” речитативи у супроводі лише партії *basso continuo* на органі або клавесині), а речитативи *accompagnato* (“з супроводом”, де задіяні інструменти з виписаними партіями, часто оркестр). В цих “живих” речитативах головний герой молодий юнак Алкід в своїх сумнівах дискутує сам з собою, нібито промовляючи власні думки вголос. Він роздумує про сенс життя, про те який шлях йому слід обрати.

2) особливим також являється і звучання оркестру, ті новітні оркестрові фарби, які тоді використав Д. Бортнянський у власній партитурі. Наявні драматичні гармонічні звороти нагадують нам прийоми В. А. Моцарта. В “Алкіді” нами виявлено схожість з оперою “Дон Жуан”, через

відомі цитати цієї опери. Але опера “Дон Жуан” була створена на 10 років пізніше.

Нам відомо, що в італійський період своєї творчості Д. Бортнянським було створено 3 опери: “Креонт”, “Алкід” та “Квінт Фабій”, але тільки партитура опери “Алкід” була віднайдена та реконструйована. Інші опери до сих пір ще знаходяться в архівах інших країн, а деякі з них збереглися лише у фрагментарних нотних записах.

Нами було порівняно дві сучасних постановки “Алкіда” в Україні: Одеська постановка у 2013 році в рамках II Міжнародного фестивалю мистецтв в Одеській опері та Львівська постановка у 2021 році, приурочена до 270-ї річниці від дня народження композитора в Львівській опері.

Одеська постановка дуже традиційна в усьому, починаючи від сценічних костюмів завершуючи традиційністю трактування сюжету.

Вразило те, що партію Алкіда виконувала жінка, хоча це суто чоловіча роль і дійство відбувалось прямо на “царських” сходах Одеського оперного театру. Слід зазначити, що дана постановка була концертною і в цій костюмованій виставі були поєднані три музичних покоління Одеси: солісти оперного театру, студенти Одеської музичної академії та діти-вихованці школи Столярського.

Музичний керівник і диригент-постановник - Оксана Линів

Режисер-постановник - заслужений артист України Сергій Зуєнко

Художник по костюмах - Сергій Васильєв

Виконавці: Алкід - заслужена артистка України Ірина Берлізова

Фронімо - заслужений артист України Владислав Горай

Едоніда - Олена Кістенцова

Аретея - Анастасія Голуб

Оркестр та артисти балет театру

Хор «Оріана», художній керівник Галина Шпак

Дитячий хор спеціалізованої музичної школи ім. Петра Столярського.

В даній постановці слід відмітити вокальну майстерність головних героїв Алкіда, Едоніди, Аретеї, Фронімо. Анастасія Голуб була дуже переконливою, виконуючи партію Аретеї. Дуже природньо, влучно і майстерно співачка впоралась із мелізматикою цієї вокальної партії. Едоніда у виконанні Оленою Кістенєвою трохи поступалась Аретеї в тому, що не втілила той образ звабниці і була холодною в емоційному плані, але вокальна майстерність співачки була на рівні. Злагоджено звучав оркестр під орудою Оксани Линів, дитячий хор майстерно і по-дорослому яскраво виконував свої номери, балет не переобтяжував постановку і все це, як не дивно, попри досить невеличкий простір на сходах виглядало ефектно та видовишно, в дусі тогочасної епохи.

До недоліків цієї постановки відносяться: 1) недостатня акторська гра всіх співаків. Не дивлячись на те, що це концертне виконання опери, все-таки не вистачало емоційної розкутості головних героїв, природності сценічних рухів. Всі виконавці вели себе стримано в емоційному плані на протязі всієї опери; 2) виконання вокальної партії Алкіда було невдалим у виконанні жінкою, бо це чоловіча роль. Недоречно виглядає залицяння Едоніди до жінки-Алкіда. Також більш мужніми здавались Едоніда з Аретеєю, але не Алкід; 3) всі виконавці не змогли відійти від звичної манери співу і втілити легке, романтичне звучання опери “Алкід”, а навпаки, обтяжували звучання, місцями форсували звук; 4) недопрацьована вимова співаків. В багатьох моментах, зачасту їх звучання було скоріше схоже на вокальний стиль італійської музики Дж. Верді або Дж. Пуччіні, який переважає на оперній українській сцені, але це ніяк не схоже на камерність, легкість, прозорість звучання стилю епохи Класицизму, а зокрема розкрити творчий задум Д. Бортнянського. Треба пам'ятати та

розуміти відмінності між різними епохами, стилістичними особливостями, відмінністю характеру звучання.

Виконавці не врахували того, що “Алкід” був створений більше 270 років назад, коли тільки зароджувався романтичний стиль співу, який нам дуже відомий зараз. Це досить складно і вимагає високої професійної дисципліни, але виконавці виконали кропітку роботу і в деяких місцях їм вдалося хоча б наблизитись до епохи Класицизму.

Взагалі, вцілому постановка хоч і не є новаторською, але в ній все дуже органічно, незважаючи на незначні недоліки. Дуже влучний задум презентувати оперу не в концертному залі, а саме на розкішних, золотих сходах театру, в класичних костюмах, дотримуючись зберігання внутрішнього та зовнішнього сюжету, розуміння жанрів, музичної епохи і тогочасних традицій.

Повною протилежністю є новітня постановка опери-диптиху “Сокіл/Алкід” у 2021 році в Львівській Опері, присвячена 270-ій річниці від дня народження Д. Бортнянського. Задля постановки була залучена велика інтернаціональна команда постановників, а також автори цього творчого проєкту зробили акцент на режисерському баченні на протигагу традиційності.

Головний диригент - Оксана Линів (Україна-Німеччина)

Диригент - Юрій Бервецький, Заслужений артист України

Режисер - Андреас Вайріх (Німеччина)

Художник-декоратор та костюмер - Анна Шеттль (Німеччина)

Хормейстер - Вадим Яценко, Переможець Всеукраїнського конкурсу

Хореограф - Марчелло Алгері (Італія)

Художник зі світла - Олександр Мезенцев

Виконавці: Алкід - Станіслав Цема

Фронімо - Олег Лановий

Едоніда - Людмила Корсун (Осташ)

Аретея - Маріанна Цветінська.

Експериментальність цієї постановки вражає та захоплює навіть найвибагливішу та консервативну публіку. Здивувала ідея переходу в стилістику кінця ХХ- поч. ХХІ ст, просліжується відсилка до боксу в декораціях. Алкід і Фронімо в спортивних костюмах з лампасами в стилі 90-х рр асоціюються з типовою для того часу молоддю, яка слідувала трендам.

Режисерська концепція опери “Алкід” акцентована на символи: 1) золоті трофеї у вигляді статуєток оскарів - алегорія Аретеї (Доблесті) і винагорода за обраний правильний шлях; 2) боксерські груші та безліч декорацій і костюмів у боксерському стилі - означають, з одного боку внутрішній конфлікт Алкіда, з іншого - боротьбу між Аретеєю та Едонідою за увагу Алкіда; 3) обличчя звабливої Едоніди - її червоні губи постійно транслювались на великому екрані і це символ спокуси та насолоди; 4) лікарі-дезінфектори з антисептиком у спеціальних непроникаючих костюмах і масках - нагадують нам про підступний ковід і пандемію; 5) плакат на стіні із зображенням птаха, де знаходяться Алкід і Фронімо уособлює героїзм та вільнолюбство; 6) бронежилет на Алкіді, який одягає на нього Аретея - являється нагадуванням, що війна в країні все ще триває

“Живий” птах сокіл постає один раз - вкінці, після того, як Алкід пробиває отвір у плакаті і телепортується в інший вимір. Даний режисерський хід трактується широко: ілюзія можливості вибору; не прийняття традиційного поділу буття тільки на обов'язок і насолоду та пошук іншого шляху в сучасному світі; втеча від всього; б) бронежилет, який одягає Аретея на Алкіда, закликаючи до героїчних звершень - символ нагадування про війну на українській землі.

Режисери використовували мінімальні декорації, щоб створити ефект самотності та нерішучості Алкіда, який перебував в повній темряві, лише осяяний одним світловим променем, і це підкреслило вимір власних почуттів героя.

Традиційний образ Алкіда трансформується в сучасний у процесі розвитку драматичної дії. Скромний юнак з високим голосом, який сумнівається в своїх діях та прагненнях, зовсім не нагадує античного героя, а скоріше викликає асоціації зі звичайним підлітком.

Слід відмітити акторську майстерність та бездоганний вокал контртенора Станіслава Цеми (Алکید). Дозоване вібрато, вправне дихання, чудове нюансування навіть не наштотують на думку, що це перший досвід артиста у сценічній оперній постановці, але Станіслав виконав всі поставлені задачі вправно.

Неймовірно талановитим було втілення образу звабливої Едоніди, який з кожним наступним кроком еволюціонує і поглинає глядачів в своє царство насолод і радощів. Лірико-драматичне сопрано Людмили Корсун (Осташ) зачаровувало, а її артистизм не знав меж. Едоніда, яка уособлювала Грішність, перебувала в оточенні багатьох розпусниць і розпусників, а використання тканини створює ефект насування велетенського, єдиного живого організму. На задньому плані зображений портал, що символізує царство насолоди і так приваблює молодого Алкіда. Акцент поставлений на відеопроєкції живого портрету Едоніди із поступовим приближенням, збільшенням її спокусливих червоних губ і Алкіду не залишається нічого, як здатись в полон її чарам.

Але саме в цей момент з'являється строга та войовнича Аретя (Маріанна Цветінська) в образі "фрау-поліцай" і сюжет набуває нового повороту. Вона потрапляє на авансцену в мілітарному костюмі із шафи в супроводі двох лікарів-дезінфекторів, які одягнені в захисні костюми від

коронавірусу і збризкують її руки антисептиком, а потім і все навкруги. Аретей постає перед глядачами з цигаркою в роті та чудово контрастує зі спокусницею Едонідою, яка дуже переймається через появу конкурентки. Холодний і сильний характер Аретеї витриманий від початку і до кінця опери, навіть не зазнає суттєвих змін.

Паралельно з появою Аретеї знову з'являються символи. Це не одні десятки боксерських груш, золоті елементи декору у вигляді нагород, чемпіонських поясів і танцівники-“оскари” у костюмах із золотого латексу.

Алкід робить свій вибір на користь героїчній славі, але львівська новітня постановка підкреслює психологізм, який в основі лібретто П. Метастазіо. На превеликий подив, цей вибір не робить Алкіда щасливим, так само як і не втішає його можливість бути одночасно з Едонідою та Аретеєю ( ідеальний варіант балансу між серцем і розумом та вирішення всіх сумнівів, питань). Замість радісного тріумфу, Алкід не стримує сліз і втікає геть через пошкоджену ним картину із зображенням сокола.

До переваг постановки відносяться: 1) вдалий підбір молодих солістів. Це є експериментальним ходом з боку режисерів-постановників і не дарма; 2) виконання поставлених вокальних завдань солістами. Всі виконавці чудово впорались із поставленими перед ними задачами. Округлий, політний, м'який звук без форсування; легкість, віртуозність, кантілена - все це ідеально відповідає стилю опери та епохи в цілому; 3) неймовірна, яскрава акторська гра співаків та природність сценічних рухів; 4) модерне бачення даної опери, але в рамках дотримання тогочасних традицій.

Отже, якщо порівняти ці дві постановки, то можна дійти логічного висновку, що Одеська - є традиційною, але має ряд недоліків, а Львівська - являється експериментальною, модерною постановкою зі збереженням і втіленням стилю опери Д. Бортнянського і епохи в цілому.

Нами знайдено виконання також і наступної опери композитора - “Сокіл”. Це були Львівська постановка 2014 року на фестивалі “Музика в старому Львові” та експериментальна постановка диптиху “Сокіл/Алкід” у Львівській Опері у 2021 році.

Тож перейдемо до детального співставлення та знаходження схожості та відмінності даних постановок.

Першою до вашої уваги буде запропонована опера “Сокіл” версії 2014 року у Львові в українському перекладі М. Стріхи, яка була виконана на фестивалі “Музика в старому Львові” під керівництвом Наталії Свириденко.

Виконавці:

Академічний камерний оркестр “Віртуози Львова” - худ. керівник С. Бортко

Камерний склад хору “Gloria” - худ. керівник В. Сивохіп

Наталія Свириденко - керівник проекту, партія клавесину

Ельвіра - Оксана Петрикова - сопрано

Марина - Анастасія Арбузова - сопрано

Жанетта - Юлія Успенська - меццо-сопрано

Федеріго - Віктор Тетеря - тенор

Педрільйо - Станіслав Трифанюк - баритон

Грегуар - Василь Бокоч - бас

Лікар Лентуллус - Юрій Гадзецький

Лікар Промптус - Володимир Дацак.

Дана постановка здивувала в гарному сенсі сценічним простором. Дійство відбувалось просто неба в Італійському подвір’ї Львівського історичного музею, що створювало придворну атмосферу та підкреслювало камерну природу опер Д. Бортнянського. Слід зазначити, що це була перша постановка “Сокола” у Львові.

Постановка “Сокола” являється традиційною в усіх сенсах: 1) класичний фінал, без нововведень; 2) костюми традиційні в стилі епохи Класицизму; 3) камерність постановки створювала ефект тогочасного театру; 4) статичність постановки.

Також занадто виділяється виконання в українському перекладі. З одного боку, це вносить ясність сюжету і змісту вокальних партій для необізнаних глядачів, а з іншого - це є недоліком, тому що бажано виконувати твір мовою оригіналу, що відповідає первісному задуму композитора.

Слід сказати, що всі головні герої були переконливими в своєму виконанні, акторській грі та сценічних рухах і відповідали всім тогочасним вимогам до оперного виконання. Виконавці намагались втілити романтичну манеру співу, яка притаманна стилю Д. Бортнянського і це є перевагою даної постановки.

Тож перейдемо до модерної постановки опери-диптиху “Сокіл/Алкід” 2021 року у Львівській опері.

Вперше постановку двох опер українського композитора-класика здійснила інтернаціональна команда у складі німецького режисера Андреаса Вайріха, сценографки і дизайнерки костюмів Анни Шеттль та відомої української диригентки Оксани Линів, для якої прем’єра опер Д. Бортнянського на сцені Львівської національної опери стане першою після її тріумфу на Байройтському фестивалі.

Виконавці прем’єрної вистави 12 вересня 2021 року: Федеріго - Віталій Роздайгора

Ельвіра - Аліна Діденко

Марина - Анастасія Корнунтук

Лікар Промптус та Педрілльо - Віталій Войтко

Лікар Лентуллус та Грегуар - Володимир Шинкаренко

Сокіл - драматична акторка Лідія Данильчук.

“Сокіл” версії 2021 року є повною протилежністю вщезгаданій постановці 2014 р., а також має безліч переваг.

Ідея режисерської опери вдало реалізована завдяки новому, свіжому погляду європейських професіоналів-постановників та молодому складу виконавців.

До новаторських рис постановки відносяться:

1) ряд філософських символів. Наприклад, образ Сокола у виконанні драматичної акторки Лідії Данильчук є режисерським задумом А. Вайріха. “Живий” Сокіл з’являється у глядацькій залі Львівського оперного театру і саме так починається дійство. Напевно, цим задумом А. Вайріх хотів натякнути на традицію аматорського “домашнього” театру. Акторка виконує а саpella українську пісню “Сокіл” (автор Леся Тельнюк, слова Василь Півненко), поступово наближаючись до сцени і теж не дарма. Цей хід вказує саме на українське походження композитора. Пісня Сокола буде звучати тільки двічі: на початку опери і вкінці на фоні тотальної розгубленості Алкіда від усвідомлення подій, які відбулися з ним напротязі опери. Всі герої завмирають на сцені в цей момент, але не Алкід. Він настільки безправний, знімає з себе трофей переможця - левову шкуру і це є символом страху від вбивства наставника Фронімо, абстрагування від подій, символом невороття; 2) жахливе висміювання теми коронавірусу. Лікарі в захисних костюмах, ріки антисептику, декорації лікарні і хор в гамівних сорочках. Марині прийшлося здавати ПЛР-тест, Грегуар пив з бокала санітайзер 2020, Федеріго та Ельвіра були настільки хворобливими, що нагадували пацієнтів психлікарні.

Але незважаючи на таку сміливу, екстраординарну постановку, головною перевагою є зцілення всіх головних героїв у фіналі опери. Вдова Ельвіра скидає маску, засліплений від кохання Федеріго позбавляється

пов'язки з очей, а ще закохані знімають дивні сценічні костюми і “вириваються” із похмурого простору, стають щирими і нарешті нормальними. Федеріго, Ельвіра, Марина та Педрілло зливаються у фінальному ансамблі і оспівують любов. Даний режисерський хід натякає, що потрібно “скинути маски” і бути собою.

На превеликий жаль, остання опера “Син-Суперник” збереглась лише фрагментарно в архівах інших країн і немає записів виконання, тому все, що відомо щодо даної опери - це той максимум, який ми маємо на сьогодні.

#### **2.4. Вокальна інтерпретація жіночих образів як процес особистісного виконавства.**

В ході нашого наукового дослідження з'ясувалось, що ранні оперні зразки Д. Бортнянського були створені під впливом італійської опери-seria, в основі якої лежав героїко-міфологічний сюжет з чітким розподілом сценічної дії та музики. В опері-seria переважну кількість становили речитативи сессо та масивні віртуозні арії солістів, і це створювало нібито змагання серед виконавців в майстерності вокалізації. До видатних майстрів опери-seria відносяться А. Скарлатті, Н. Порпора, Г. Ф. Гендель, Г. Спонтіні, ранній В. А. Моцарт, а також вчитель Д. Бортнянського Б. Галуппі.

Вищезазначено, що рання опера композитора “Алкід” написана в традиціях опери-seria. Вона базується на використанні вокальної культури *bel canto* - техніки віртуозного співу, в якій виконавець вільно видобуває насичений звук, беззвучно вдихає, плавно переходячи від однієї ноти до іншої, а також зберігає рівне звучання голосу і м'який тембр в усіх регістрах голосу.

В опері “Алкід” образ Аретеї представлений двома аріями. Перша - це Каватина у 2 дії, невеличка за розміром, але показна лірична оперна арія, яка вигідно представляє героїню. Каватина Аретеї має більш просту форму, пісенний склад та відсутність темпових контрастів, а також носить ліричний характер. Написана вона в помірному темпі, в основі лежить метрична тридольність влучно підкреслена характерними інтонаційно-ритмічними зворотами, закінчення фраз низхідними секундовими зворотами рівними тривалостями, які підсилюються одночасно паузою на третій долі, інтонації терцевого оспівування - все це привносить до загального характеру звучання риси галантного стилю та танцювальності.

Відносно мелодизму Каватини Аретеї відзначимо те, що її інтонаційна лінія побудована переважно на загальноживаних формах руху. Сюди можна віднести поступеневу мелодію, елементи гамоподібності, музичні ходи по звукам головних тризвуків. Вцілому, арія є дуже зручною до виконання і немає крайніх верхніх нот, завдяки цьому її можна назвати універсальною - тобто підходить для ліричного, а також драматичного сопрано.

Простота викладу інтонаційної лінії доповнюється прозорою гомофонно-гармонічною вертикаллю. Також слід відмітити вокальні прикраси у вигляді форшлагів, віртуозне оспівування дрібними тривалостями натякають на відповідність традиціям *bel canto*. Мелодична лінія в основному поступенева, але в ній присутні також і стрибки ( на нону, септиму, октаву), що і вказує на інтонаційні труднощі при виконанні даної арії.

Виходячи із власного досвіду виконання даної арії, її слід виконувати впевнено, тому що, це арія-заклик до дії, обов'язково з врахуванням особливостей стилю та епохи Класицизму вцілому, дотримуючись рівномірного звучання на протязі всього діапазону, не форсувати звук, а

також чітко дотримуватись вказаного темпу відповідно го епосі Класицизму.

До виконавських труднощів відносяться провокуючі стрибки у мелодичній лінії, які створюють проблемність деяких місць, тому що втрачається висока вокальна позиція і точна інтонація. Щоб уникнути цього, треба нижній звук вже брати у позиції верхнього - підтягуючи мускулатуру верхнього піднебення і формувати звук близько, але на опорі.

На відміну від першої Каватини Аретеї, друга арія є розлогою, написаною в 3 частинній формі. Друга арія значно більша за розміром та має ще більше вокальних прикрас на фоні мілкої вокальної техніки. Але як і в Каватині, в даній арії немає крайніх верхніх нот і цим вона є зручною для жіночого голосу.

Віртуозність вокальної партії і водночас простота викладу музичного матеріалу в тандемі дають чудову характеристику образу Аретеї. Композитор дуже тонко підкреслює образно-емоційну сферу відповідними засобами музичної виразності. В даній арії яскраво продемонстрований насичено-емоційний тип розвитку дії, динамізм розгортання, образна сфера. Всі ці компоненти показують еволюцію образу Аретеї і влучно розкривають її сутність. На початку опери в своїй Каватині Аретея постає емоційно-холодною, дещо байдужою, а вже в своїй другій арії вона перетворюється на войовничу богиню добродетності та героїчних подвигів.

До виконавських складнощів відноситься мілка вокальна техніка, точність інтонування і при цьому необтяжуюче, легке звучання.

Проаналізувавши дві арії Аретеї можна дійти висновку, що вони пов'язані між собою інтонаційно, написані в одній теситурі, дуже зручні для виконання і повністю відповідають естетиці опери *seria* на міфологічний сюжет.

На відміну від проаналізованої попередньої опери-seria “Алкід” на міфологічний сюжет, у наступній опері композитора “Сокіл” помітне вдосконалення вокальних номерів героїв, за рахунок вдалого поєднання композитором італійської опери-seria, опери-buffa і французької опери-comique. Результатом цього поєднання є виникнення змішаного жанру - напівсерйозна опера (*opera semiseria*).

“Сокіл” являється зразком опери змішаного типу в українській музиці. Саме тому поряд із комічними епізодами в опері простежуються ліричні та драматичні епізоди, що передають весь спектр почуттів головних героїв. Тепло та розкованість і грайливість забезпечили легкість сприйняття, а досконалість форми зробила “Сокіл” хрестоматійним твором та популярним в багатьох тогочасних театрах.

В “Соколі” помітний розвиток композиторського стилю Д. Бортнянського та перехід до змішаного жанру.

Композитор створив французьку оперу “Сокіл”, яка користувалась приголомшливим успіхом у тогочасної вибагливої публіки та музичних критиків. Дана опера справді була вигадлива, вся в тодішньому смаку, тобто не дуже романтична, досить велика і складалася з трьох дій.

Опера “Сокіл” - кардинально відрізняється від “Алкіда” і за жанром, і за музично-драматичним наповненням.

В даній опері композитор використовує кантиленну мелодику для характеристики головних героїв. Родзинкою опери являються арії Ельвіри, котрі сповнені драматизму та ніжності одночасно. Чудова мелодика арій Ельвіри вказує на вдале опанування композитором італійського стилю *bel canto*.

Також слід відмітити, що в “Соколі” в значній мірі проявились характерні для музики Д. Бортнянського чарівність мелодики, гармонійність і стрункість форми, багатогранність ліричної сфери і

дотепність комічної сфери, чуттєве відтворення душевних станів головних героїв.

Для французької опери характерною рисою була відмова від речетативів і введення діалогів замість них, а також використання пісенних форм, які близькі до французьких шансонів. На відміну від попередньої французької опери композитора– «Свято сеньйора», «Сокіл» не містить балетних сцен та заключного водевіля.

Образ головної героїні Ельвіри показаний у розвитку за допомогою 2 арій.

Перша арія Ельвіри у 1 дії в картині 2 «В моєму серці» написана у простій тричастинній репризній формі (А-В-А), носить ліричний характер, з яскраво вираженою мелодією та наявною в ній мелізматикою, чим і підходить для ліричного сопрано.

В ній героїня описує свою материнську любов до свого хворого сина і що вона здатна «Тільки сина вік любити».

Мелодична лінія проста, в основному поступенева, зустрічаються гамоподібність, секундові інтонації та музичні ходи по звукам головних тризвуків. До виконавських складнощів відносяться хроматичні ходи, стрибки на сексти, октави.

Вцілому арія дуже зручна до виконання сопрано, так як написана у необтяжуючій теситурі без крайніх верхніх та нижніх нот (ре1 - ля2). Також слід відмітити і простоту викладу інтонаційної лінії, яка доповнюється прозорою гомофонно-гармонічною фактурою.

Друга арія Ельвіри з 2 дії «Тобі на мислі лиш кохання» адресована своїй служниці Марині. В ній вона повчає молоду дівчину і застерігає від душевних переживань. Написана дана арія в тричастинній формі з динамізованою репризою (А-В-А1) і є більш розлогою в порівнянні з першою арією.

Арія носить драматичний характер, в ній багато мілкої вокальної техніки. Мелодична лінія проста, по звукам головних тризвуків, є поступеневі ходи, але має стрибки (на сексту), хроматизми.

І перша, і друга арії Ельвіри перекликаються між собою в мелодичному плані, а також обидві корисні та зручні для виконання. Перша - у помірному темпі, а друга - звучить пошвавлено. Головне у виконанні цих двох арій дотримуватись розуміння музичної епохи і тогочасних традицій, а також слід розкрити образ Ельвіри в розвитку за допомогою витонченої мелодичної лінії, мілкої вокальної техніки у верхньому регістрі при жвавому темпі.

При виконанні даної вокальної партії слід мати кантиленне звучання, рівне звучання голосу на всьому діапазоні, дотримуватись темпу, але не переобтяжувати, не форсувати звук.

Також слід розуміти, що Д. Бортнянський в дусі свого часу створював камерні опери. Всі опери були написані композитором для виконавців з ухилом на драматично-театралізоване дійство на сцені. Завдячуючи цим факторам, слід втілити виконавський стиль епохи Класицизму: гармонію, простоту, ясність, природність звучання голосу і легкість.

Музика епохи Класицизму театральна, а також відрізняється від інших стилів своєю прозорістю музичної фактури, радісним, піднесеним настроєм, домінуванням мажорних тональностей, легким звучанням, прискореними темпами *Allegro* та *Vivace*, які відповідали загальному піднесеному та поривному вперед духу епохи. Слід розуміти це, і виконувати дану вокальну партію з урахуванням тогочасних традицій.

На превеликий жаль, клавір опери “Син-суперник” зберігається в архівах інших країн, а записів виконання опери немає. Нам відомо, що українською мовою перекладено лише окремі номери — Арія Доктора, Арія Карлоса (перекладач — Б. Ген) та арія Саншетти (М. Стріха). Загальні

відомості про дану оперу розкрито в попередніх розділах і це максимум, який маємо на сьогодні щодо даної опери.

## **ВИСНОВКИ**

Такий знаменитий і невідомий водночас український композитор Д. Бортнянський вражає своєю плідною творчістю, різноманітним жанрів вже не одне століття поспіль. Починаючи від своїх сучасників і продовжуючи дивувати сьогоднішніх нащадків.

Д. Бортнянський беззаперечно являється яскравим новатором свого часу. Його визнають одним із засновників українського камерного стилю та яскравим представником доби класицизму. Але перлиною творчості являється багатогранна оперна спадщина композитора, яка незаслужено залишається в тіні музикознавців та виконавців сьогодення.

В композиторському стилі митця вдало переплітається бароко, класицизм та романтизм, з наявними впливами сентименталізму на основі українського мелосу.

“Українськість” музики Д. Бортнянського спостерігається не тільки в духовній творчості, а й простежується в операх митця. Наприклад, в “Алкіді”, як і в наступних операх композитора, присутні мелодії схожі на українські пісні. Фактурні прийоми, ведення двох верхніх голосів паралельними терціями (“терцевою второю”), спів хору в унісон чи октаву - це все свідчить про українську природу музики Д. Бортнянського. Пізніше, в творах зрілого періоду це буде звичайною практикою.

В ході наукового дослідження нами було виявлено в операх Д. Бортнянського мелодичне обдарування композитора, котрий був прекрасним співаком і володів високою вокальною майстерністю. Розуміння можливостей голосу помітне в ряді вокальних номерів, які вимагали від виконавців віртуозної вокальної техніки, а також велику роль композитор відводив речитативам-*accompagnato*, які з’єднували музичні номери між собою (арії, ансамблі, хор).

Також слід відмітити, високий шляхетний стиль написання опер композитора, який не містить барокової перенасиченості та відвертості

експресії афектів, а також типову для даного стилю врівноваженість арій і ансамблів, оркестрової і хорової партій у цілісному драматургічному розгортанні сюжету.

Починаючи від своїх ранніх оперних зразків італійського періоду (“Алкід”, “Креонт”, “Квінт Фабій”), завершуючи французькими операми останнього, зрілого періоду творчості (“Свято сеньйора”, “Сокіл”, “Син-суперник, або нова Стратоніка”), композитор був відданий “талантному” XVIII ст., незважаючи на віяння раннього романтизму.

Ранні опери композитора написані у традиціях опери-seria, із впливом тогочасних новаторських течій, що наближали оперу до драми, але з опер італійського періоду лише “Алкід” (1778, Венеція) була надрукована. Фабула даної опери ґрунтується на типовому для опера-seria конфлікті між почуттям та обов’язком.

В ній образ головного героя показаний у розвитку і розкритті його різні душевні стани. Серед новаторських рис треба відмітити тенденцію до драматизації речитативів, а також посилення драматургічної функції хору. Дана опера відповідає всім тогочасним вимогам до оперного жанру, виділяється доступністю мелодичних образів та яскравими сценічними ефектами.

Нами досліджено, що в опері “Алкід” Д. Бортнянським були знайдені форми, які поєднали в собі риси барокової арії da capo та класичної сонатної форми, що спостерігається і у творчості В. А. Моцарта.

Також нами виявлено, що опера “Сокіл” являється зразком опери змішаного типу в українській музиці і не має аналогів. Про це свідчить той факт, що в традиціях своєї епохи опера “Сокіл” інтегрує традиції жанрів італійської опера-buffa і опера-seria, а також французької опера comique. Результатом цього поєднання є виникнення змішаного жанру - напівсерйозної опера (opera semiseria).

Опера “Алкід” демонструє перехід від бароко до класицизму, а “Сокіл” - французьку галантно-сентиментальну традицію.

В “Соколі” втілено ідею гуманізму, (що простежується в літературі Ренесансу) на прикладі жертвності кохання Федеріго до Ельвіри, а Ельвіри до її хворого сина, а комічна пара слуг Марина і Педрільйо якнайскравіше акцентують шляхетність почуттів ліричної пари Федеріго і Ельвіри, виявлених в музиці у дусі класицистичного стилю.

У “Алкіді” наявна колізія між розумом (Аретея) та почуттями (Едоніда), яка для юного героя Алкіда все ж таки завершиться вибором обов’язку. Але в цій суперечці закладено філософський підтекст, таким чином, що у фіналі опери Алкід несподівано обирає Аретею, а Едоніді не залишається нічого, як змиритись з цим вибором і приєднатись до їх героїчних діянь. Даний перебіг подій акцентує людське єство і демонструє нам саме той баланс між розумом і серцем, неможливість обрати щось одне.

В цілому, музика епохи Класицизму театральна, а також відрізняється від інших стилів своєю прозорістю музичної фактури, радісним, піднесеним настроєм, домінуванням мажорних тональностей, легким звучанням, прискореними темпами *Allegro* та *Vivace*, які відповідали загальному піднесеному та поривному вперед духу епохи.

Тому, вкрай важливо розуміти специфіку стилю даної епохи і те, що Д. Бортнянський в дусі свого часу створював саме камерні опери. Всі опери були написані композитором для виконавців з ухилом на драматично-театралізоване дійство на сцені.

Отже, ми в своєму науковому дослідженні дійшли логічного висновку, що завдячуючи цим факторам, слід втілити стиль епохи Класицизму при виконанні опер “Сокіл”, “Алкід” Д. Бортнянського, для якого характерними рисами є гармонія, простота, ясність, природність і легкість звучання голосу.

Особливою вимогою для виконання опер Д. Бортнянського є рівність звучання голосу на всьому діапазоні; надзвичайна кантілена, яка передбачає беззвучне дихання в повільних вокальних аріях; технічна віртуозність, легкість та політність звучання голосу, а також дотримання вказаних темпів.

Також слід відзначити різноманітність жанрової палітри композитора та еволюцію композиторського стилю від опери-*seria* до змішаного жанру опери-*semiseria*, яка поєднала в собі італійську *opera-seria*, *opera-buffa*, а також французької *opera comique*.

Шкода, що з шести опер композитора до нас дійшли тільки дві, а інші збереглись лише фрагментарно і надалі зберігаються в архівах в Італії, Франції, Петербурзі.

Отже, якщо порівняти три різні оперні партії доблесної Аретеї, неприступної Ельвіри та закоханої Леонори, то можна побачити різноплановість вокальних амплуа через призму дотримання композиторського стилю та епохи вцілому. Також слід відзначити майстерність і багатожанровість Д. Бортнянського, а також життєствердний характер музики композитора.

Таким чином, його музика очищує душу та вселяє віру у найкраще, що є актуальним і сьогодні для прогресивного світу та суспільства в якому ми живемо.

Можна дійти логічного висновку, що композиторська спадщина митця поєднала в собі інтонаційний матеріал вітчизняної та західноєвропейської композиторських шкіл, а також являється новітнім зразком композиторського мислення і письма XVIII ст. До її ознак відносяться: розмірений ритм, прозорість гармонічної фактури, ясність і простота музичного мовлення.

Слід зазначити, що не лише творча спадщина Д. Бортнянського, а і він сам як особистість становлять своєрідний “культурний підсумок XVIII ст” як для України, так і для Європи.

Не дивлячись на те, що Д. Бортнянський був “композитором у золотій клітці” він є джерелом української національної музики і достойним сином свого народу, який шанував своє коріння.

Підсумовуючи все вищесказане, наразі виконання опери-диптиху “Сокіл/Алкід” Д. Бортнянського з усіх театрів України, а також світу, можна почути тільки на сцені Львівської національної опери і це залишиться в історії української культури, як гідний приклад сучасної української опери, що йде в ногу з часом і розвивається.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Аристова Л. Хоровий концерт та його твори: творчість композиторів Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя. *Мистецтво та освіта*. 2004. №4. С. 43–46.

3. Борисов В. Дмитро Бортнянський. Музика : український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/dmytro-bortnyanskyj/> (дата звернення: 10.09.2022).

4. Біографія Д. С. Бортнянського. Музична абетка. URL: [https://muzabetka.com.ua/biograf\\_bortniansky.html](https://muzabetka.com.ua/biograf_bortniansky.html) (дата звернення: 10.09.2022).

5. Вечерський В., Шемшученко Ю. Коли народився Дмитро Бортнянський. Пам'ятки України: історія та культура: науковий часопис. Київ : №1-2, 2001. 52–57 с.

6. Вовкун В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісн. нац. акад. керівн. кадрів культ. і мист.* : наук. журнал. 2022. Вип. 1. С. 207–212.

7. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського : тембровий аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць / КНУКіМ.* Київ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.

8. Герасимова-Персидська Н. Партесні концерти XVII-XVIII ст. З київської колекції. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.

9. Говорухіна Н. О. Взаємодія музики і слова як основа формоутворення в камерно-вокальному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 56-68.

10. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. *Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.* Л., 2003. 209 с.

11. Горак Я. Постать і творчість Дмитра Бортнянського у музикознавчих статтях Анатолія Вахнянина. *Записки наук. товариства ім. Т. Шевченка / НТШ*. Львів, 2004. Т. 247 : Праці Музикознавчої комісії. С. 204–207.
12. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 269 с.
13. Деркач. Л. А. Синергія у виконавському процесі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714-724.
14. Дмитро Бортнянський та його час. Центральний державний історичний архів України // Сайт ЦДІАК України. URL: [https://cdiak.archives.gov.ua/v\\_do\\_265\\_narodzhennia\\_Bortnianskogo.php](https://cdiak.archives.gov.ua/v_do_265_narodzhennia_Bortnianskogo.php) ( дата звернення: 15.09.2022).
15. Дувірак Д. Дмитро Бортнянський. Розповіді про композиторів. Київ : 1994. Вип. 1. 71–79 с.
16. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів. *Вісник Харківської держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. Вип. 15. С. 49-56.
17. Зосім О. Класицизм як музичний стиль східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVIII-початку XIX століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2016. Вип. 117. С. 145–165.
18. Зосім О. Л. Псалтирні пісні в українській духовно-пісенній традиції XVII – початку XXI століття. *Вісн. нац. акад. керівн. кадрів культ. і мист.* 2016. Вип. 1. С. 66–72.
19. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ: Муз. Україна, 1980. 342 с.

20. Ігнатова Л. П. Творча біографія Дмитра Бортнянського як джерело духовного відродження сучасності. *Наук. записки Тернопільського нац. пед. університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. Вип. 3. С. 187–192.
21. Знамениті, великі, геніальні люди. Найцікавіше про них. URL : <http://100v.com.ua/uk/Dmitro-Bortnyanskiy-person> (дата звернення: 12.10.2022).
22. URL : <https://parafia.org.ua/person/bortnyanskyj-dmytro/> (дата звернення: 15.10.2022).
23. Калениченко А. П. Класицизм. Українська музична енциклопедія : т. 2. / Е-К / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. С. 424–425.
24. Кияновська Л. Духовна творчість у львівському музичному середовищі на зламі тисячоліть: естетико-психологічний аспект. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 243–254.
25. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Київ, ДМЦНЗКМ, 2002. С. 14–17.
26. Кияновська Л. Маловідома сторінка з життя Дмитра Бортнянського. *Український світ: спецвипуск*, 2000. 38–40 с.
27. Кияновська Л. Дмитро Бортнянський як український композитор // “Український альманах 2000”. Варшава: Об’єднання українців у Польщі, 2001. 93–97 с.
28. Кияновська Л. Спадщина Дмитра Бортнянського у вихованні національної свідомості : у вінок шани корифеям. Дрогобич: Коло, 2003. 4–13 с.

29. Кияновська Л. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури. *Записки НТШ*. Том ССXLVII. Праці Музикознавчої комісії. Львів: вид-во НТШ, 2004. С. 180–185.
30. Кияновська Л. Моцарт і Бортнянський: спроба типологічного порівняння. «Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя». *Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 81–87.
31. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Львів, 2000. 284 с.
32. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 142–156.
33. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Інст-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 1995. 128 с.
34. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині. Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 1–2. С. 109–111.
35. Кузьма М. Чи знаємо правдивого Бортнянського?. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 6. С. 89–99.
36. Кузьма М. Автентичний голос Дмитра Бортнянського : музичний звук і теологічне значення у його духовних хорових концертах. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Науковий журнал. Київ, 2018. Вип. 4. С. 48–63.
37. Лісецький С. Й. Класицизм – провідний творчий напрямок в українській музиці другої половини ХVІІІ – початку ХІХ століття. Київ : НАКККіМ, 2012. 391 с.
38. Luca Aversano. 'Classico' e 'Classicismo' nella letteratura musicale tra sette e ottocento. *Il Saggiatore musicale*. Colonia, Vol. 6, № 1/2, 1999. С. 91–

117. Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. URL:

<https://www.jstor.org/stable/i40117271>.

39. Людкевич С. З приводу 100-х роковин смерти Д. Бортнянського. С. Людкевич: Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. Львів : Дивосвіт, 1999. 312 с.

40.URL:

[http://ukrnotes.in.ua/noty/Bortnianskyi/tekst/biografi\\_Bortnianskyi\\_134.php](http://ukrnotes.in.ua/noty/Bortnianskyi/tekst/biografi_Bortnianskyi_134.php)

(дата звернення: 01.11.2022).

41. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/biograf/23881/> ( дата звернення: 04.11.2022).

42. Мадишева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2002. Вип. 9. С. 215-233.

43. Медведик Ю. Є. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст. : монографія / Вид-во Укр. катол. Університету. Львів, 2006. 324 с.

44. Ніколаєвська Ю. В. Про комунікативні принципи сучасного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 31. С. 224-231.

45. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Наук. збірн. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка* : збірник наукових праць. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.

46. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2016. С. 195–214.

47. Новакович М. Дмитро Бортнянський як “винайдена традиція” галицької музичної культури XIX століття. *Наук. збірн. Львів. нац. муз.*

акад. ім. М. Лисенка : збірник наукових праць. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.

48. Павлишин С. С. До ювілею Д. Бортнянського. *З неопублікованого* : збірка статей. Львів : Світ, 2010. 121–123 с.

49. Петришина Т. Віднайдені духовні концерти Д. Бортнянського в контексті традицій сольного вокального виконавства. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2021. Вип. 45. С. 124–132.

50. Серпневі діалоги міжнародних фестивалів – Львова і Кракова. URL: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/226776-serpnevi-dialohy-mizhnarodnykh-festyvaliv-lvova-i-krakova/> (дата звернення: 17.02.2023).

51. Стефіна Н. Теоретичні аспекти дослідження творчої спадщини Д. С. Бортнянського. *Вісн. Глухівського нац. пед. університету ім. О. Довженка*. Серія: Педагогічні науки : збірник наукових праць. Глухів, 2016. Вип. 31. С. 234–238.

52. Стріха М. «Сокіл» у Києво-Могилянській Академії : про постановку опери Д. Бортнянського в стінах Національного університету Києво-Могилянської Академії. М. Стріха // *Кіно – театр*. 1997. Вип. 5. 30–32 с.

53. Супрун-Яремко Н. Духовна спадщина Максима Березовського, Дмитра Бортнянського і Артема Веделя / Н. О. Супрун-Яремко // *Записки наук. товариства ім. Шевченка*. Львів, 2009. Т. ССLVIII. С. 50–84.

54. Супрун-Яремко Н. Поліфонія в духовних творах Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя. *Записки наук. товариства ім. Шевченка*. Праці музикознавчої секції / ред. : Ю. Ясиновський, О. Купчинський. Львів, 2009. Т. ССXLVI. С. 225–285.

55. Хмара Г. М. Роль українців у мистецтві та освіті у Російській імперії XVIII століття: до питання культурного впливу. *Вісник Львівського університету*. Серія «Мистецтво». Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 3–11.

56. Хмара Г. Роль італійського періоду у формуванні композиторського стилю Дмитра Бортнянського (на прикладі камерно-інструментальних творів). *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського* : науковий журнал. Київ, 2019. Вип. 4. С. 45–55.
57. Хмара Г. Становлення індивідуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини XVIII ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Київ, 2020. Вип 28. Т. 5. С. 225–231.
58. Цурканенко І. В. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. Когнітивне музикознавство ( на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С. 424-433.
59. Черкаська Г. Перший український композитор-універсал. URL : <https://uamodna.com/articles/pershyy-ukrayinsjkyykompozytor-universal/> (дата звернення: 20.02.2022).
60. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Когнітивне музикознавство : збірник наукових статей/ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289-300.
61. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 1 (14). С. 91–98.
62. Юдкін-Ріпун І. Проблема “Схід-Захід” як аспект взаємодії традицій. Київ, 1991. 72–93 с.
63. Юдкін-Ріпун І. Бароко // *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. 146–149 с.

64. Юдкін-Ріпун І. Бортнянський як представник стилю перехідної епохи. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24. С. 76–85.

65. Відео-ресурс “Алکید/Сокіл” Львів 2021. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=MyovXXX95Xo>

66. Відео-ресурс “Алکید” Одеса 2013.

URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=305145553893830>

67. Відео-ресурс “Сокіл” Львів 2014.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cyrghVtUCZA>

68. Відео-ресурс Інтерв’ю О. Линів про Д. Бортнянського URL:

[https://www.youtube.com/watch?v=2GzRUINdD\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=2GzRUINdD_I)

69. Відео-ресурс Програма “Велич особистості” 2015р. Про Д. Бортнянського. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zd192lwdS44>

70. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AfrwJIyndw>

71. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jkVjdS0nqPg>

72. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0obCn50GSY>

73. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JM156I3ne94>

74. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JCxEbDC0MHA>

