

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ Д. С. БОРТНЯНСЬКОГО У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ 2-Ї ПОЛОВИНИ XVII — XVIII СТ.

Аналізуються музично-теоретичні аспекти вокально-хорових концертів Д. С. Бортнянського.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, духовна музика, хоровий концерт.

Анализируются музыкально-теоретические аспекты вокально-хоровых концертов Д. С. Бортнянского.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, духовная музыка, хоровой концерт.

The autor analyses musical and theoretical aspects....

Key words: musical culture, orthodox church culture, church music....

Для історичного розвитку православного богослужбово-співочого мистецтва на початку XVIII ст. характерною була секуляризація¹, що часто зумовлювало суперечності з традиційним православним уявленням про значення богослужіння й невід'ємної його частини — співу. Професійні композитори намагалися наблизити богослужбовий спів до нової музичної стилістики.

Стиль російського класицизму (виник у XVIII ст. радше не еволюційним, а «революційним» шляхом) — явище стилістично неоднозначне. Петровські реформи спричинили корінні зміни всього життєвого устрою; «європеїзація» торкнулася всіх сфер життя, починаючи з перенесення столиці з Москви до Петербурга й закінчуючи змінами в побуті.

Однією з особливостей російського класицизму є те, що самосвідомість російської людини, православної за своєю суттю, не може змиритися з ідеалом Розуму як вищої досконалості (в європейському класицизмі переважає раціоналістичне трактування міфологічних, античних і біблійних сюжетів). Можливо тому

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують із духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього дещо глибші. Питання обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

у творчості Д. С. Бортнянського (1751–1825) творів духовного спрямування значно більше, ніж світських. В них повніше розкриваються індивідуальні особливості композиторського стилю Д. С. Бортнянського (тоді як у багатьох світських творах можна помітити лише більш-менш точну відповідність законам класичного стилю).

Незважаючи на те, що в період із середини XVII — XVIII ст. до наших часів православна духовна музика зазнала як еволюційних, так і революційних змін, слід нагадати, що стиль усіх наступних літургійних піснеспівів, ухвалених Св. Синодом, так чи інакше був орієнтований на музичний стиль Д. С. Бортнянського.

Більша частина літератури, присвяченої Д. С. Бортнянському, — це монографії. Найвідоміші з них — праця М. М. Рибцарєвої «Композитор Д. С. Бортнянский», О. М. Мясоєдова «О гармонии русской музыки (корни национальной специфики)», Н. А. Герасимової-Персидської «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.», статті С. С. Скребкова «Бортнянский — мастер русского хорового концерта», І. П. Дабаєвої «Русский духовный концерт в историческом контексте», Л. С. Дьячкової «Гармония Бортнянского» й ін.

Творчість Д. С. Бортнянського в наші часи являє собою актуальну сферу для дослідження. Це пов'язано з поживленням літургійного життя і концертно-виконавської практики. Аналіз концертів Д. С. Бортнянського необхідний для з'ясування ролі й значення цього жанру у творчості композитора та в історії вітчизняної музичної культури в цілому. Без дослідження особливостей формоутворення хорових концертів Д. Бортнянського неможливо адекватно оцінити характер наступності вітчизняної хорової музики XIX–XX ст. стосовно музики XVI–XVII ст.

Звертаючись до аналізу концертів Бортнянського, необхідно зважати на їхню вокальну природу, зміну в них закономірностей, що є характерними для інструментальних форм XVIII ст., їх комбінації з різноманітними традиціями вітчизняної й західноєвропейської музики.

Водночас не вся композиторська спадщина Бортнянського є однаково популярною. В репертуарі сучасних хорових колективів кількість його творів обмежена. Як наслідок — недостатність слухового сприйняття ускладнює вивчення матеріалу.

У радянську епоху все, що стосувалося релігії, було заборонено. В 70-х рр. XX ст. вийшли друком духовні твори на світські тексти. Наприклад, високомистецький твір Бортнянського — концерт № 32 — фігурував під назвою «Размышление» (чи не єдиний твір, що виконувався), хоровий концерт № 3 «Господи, силою Твоею возвеселится царь» — «Радостью светлый день встречаем», «Херувимская песнь № 7» — у «новій» редакції був відомий як

«Утренняя песнь», fuga з хорового концерту № 33 в новій редакції — «Солнца свет, поем тебе мы» [Библ. студента-хормейстера. М.: «Музыка». — 1972, сост. К. Алемасова].

Яка мотивація в авторів подібних експериментів? Донести до слухача практично заборонену музику? Зберегти слов'янську хорову спадщину? Чи можна це явище вважати позитивним в існуванні духовної музики за радянських часів? Звісно, що ні.

М. Ділецький свого часу рекомендував спочатку писати музику, а тільки після цього шукати й добирати відповідний за ритмом і метром віршований текст [14]. Чи не це надихало наших радянських «подтекстовщиків»: В. Золотарьова, О. Машистова, Вс. Рождественського, К. Алемасову, які писали свої вірші на музику концертів Д. С. Бортнянського за таким принципом — щоб більш-менш збігалися музичний і віршований метри.

Порівнюючи композиторський текст оригіналу з новим «літературним», спостерігаємо, як не тільки авторські ремарки підпорядковуються темпу, динаміці твору, але й як інколи руйнується навіть суто музичний матеріал. Ці факти є найяскравішим проявом секуляризації православної хорової музики.

Лише наприкінці 90-х рр. ХХ ст. музика Д. С. Бортнянського почала відроджуватися у своєму оригінальному вигляді. З посиленням інтересу до творчості композитора поживляється дослідницька зацікавленість.

Д. С. Бортнянський народився в 1751 р. в Глухові Чернігівської губернії. Маючи з дитинства прекрасний голос, він швидко звернув на себе увагу; його привезли до Петербурзької Придворної співочої капели, де він настільки вразив імператрицю Єлизавету, що та доручила директорові капели зайнятися його музичною освітою. Заняттями Бортнянського з теорії музики керував італійський композитор Бальтазарє Галуппі.

У часи правління Катерини II (1762–1796) контакти між російською й західноєвропейською культурою стали тіснішими. Заняття Д. С. Бортнянського в Італії сприяли створенню нового, близького до західноєвропейської традиції 2-ї пол. XVII — XVIII ст. стилю в російській церковній музиці, який називали «італійським». Центральним жанром творчості Д. С. Бортнянського був хоровий концерт, стилістика якого в 60–70-х рр. XVIII ст. наближалася до італійського хорового мотету а саррелла на тексти псалмів. Можна припустити, що музичний стиль Д. С. Бортнянського є класичним зразком італійської музики.

Імператриця Катерина II, що тільки-но зійшла на престол, побажала, щоб Д. С. Бортнянський закінчив свою музичну освіту за кордоном. У 1768 р. майбутнього композитора відправили у Венецію до свого вчителя Галуппі. Д. С. Бортнянський за порадою свого професора подорожував із науковою метою до Риму, Мілану,

Болоньї й Неаполя. Перебуваючи в Італії, він створив сонати для клавесина, окремі хорові твори, 2 опери, кілька ораторій.

У 1779 р. Д. С. Бортнянський повернувся до Росії. Його твори, запропоновані імператриці Катерині II, були сенсацією — Д. С. Бортнянського визнали гідним звання композитора Придворної співочої капели й нагородили грошовою премією, а в 1796 р. призначили на посаду директора капели. Д. С. Бортнянський приділяв особливу увагу проблемі комплектування хору кращими голосами Росії, сформував капелу високої досконалості виконання й енергійно протидіяв розрізненості співу, що панував у російських церквах. Порядок у співі був затверджений постановою Св. Синоду, згідно з якою пропонувалося співати в церквах партесний спів лише за друкованими партитурами, видавати партесні твори Д. С. Бортнянського, а також інших композиторів, схвалених Д. С. Бортнянським.

Д. С. Бортнянського також цікавили і стародавні церковні розспіви, написані «гаками» завдяки його клопотанню вони були надруковані. Цій проблемі він присвятив працю «Проект об отпечатании Российского крюкового пения». Але його робота в цій сфері обмежувалася загальномузичною системою гармонії й не зберігала мелодію в цілому, використовуючи лише суттєві її звуки, тому новостворена мелодія була своєрідною й часто віддалено нагадувала оригінал. Отже, ці праці не зовсім досягли мети. Найближче до стародавнього оригіналу написані: «Единородный Сыне», «Чертог Твой», «Ангел вопияше». Ірмоси «Помощник и Покровитель» (у перекладах Д. С. Бортнянського) радше підходять до звичайного наспіву, ніж до повсякденної мелодії знаменного розспіву.

Творчість Д. С. Бортнянського цікава своєю синтетичністю. По-перше, будучи придворним півчим, він з дитячих років виховувався на культурі партесного співу, тобто стилі «російсько-українського бароко». По-друге, Д. С. Бортнянський учився композиції в італійського майстра Бальтазаре Галуші, що працював у ті роки в Петербурзі. Відомо, що Д. С. Бортнянський брав уроки в падре Мартіні, а він, у свою чергу, був учителем В. А. Моцарта.

Твори Д. С. Бортнянського презентують новий етап в історії російського церковного співу, для них характерними є стриманість, помірність у застосуванні зовнішніх музичних ефектів, близькість до текстів церковних піснеспівів.

Знаменитий композитор і диригент Гектор Берліоз у своєму відгуку про творчий спадок Бортнянського писав: «Все произведения Бортнянского проникнуты истинным религиозным чувством, которое заставляет впадать слушателя в глубоко восторженное состояние; кроме того, у Бортнянского редкая опытность в группировке вокальных масс, громадное понимание оттенков, звучность гармонии и, что удивительно, невероятная свобода расположения партий...». А колишній директор капели О. Ф. Львов оцінює його

духовно-музичну творчість так: «Все музыкальные сочинения Бортнянского весьма близко изображают слово и дух молитвы. Бортнянский сливает хор в одно господствующее чувство, в одну господствующую мысль и заключает обыкновенно песнь свою общим единодушием в молитве». Відомий музикознавець, історіограф В. Металов пише: «Бортнянский не был простым подражателем своих предшественников: его природные дарования и национальный русский характер довольно ярко отразились в его концертных произведениях... являя собою последнюю степень, венец развития духовной концертной музыки в России. Бортнянский велик в своих концертах как музыкант, но он дорог для отечественной церкви как церковный композитор в других своих произведениях... более всего в переложениях древнейших церковных мелодий». [15, с. 39]

Ці відгуки сучасників Бортнянського, музичних діячів, пояснюють нинішню популярність його творів у всьому православному світі.

Серед численних творів Д. С. Бортнянського, виданих Придворною співочою капелю, слід назвати: 35 концертів, 10 концертів для двох хорів, 14 номерів «Тебе, Бога, хвалим», 8 духовних тріо з хором, триголосну літургію, піснеспіви з чотириголосної літургії, 7 херувимських пісень, 21 дрібний духовний твір, зібрання духовних псалмів та ін.

Найкращими концертами Д. С. Бортнянського є: «Гласом моим ко Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Всякую прискорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог», «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи» та ін. Концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» за своїми музично-художніми особливостями визнаний музикознавцями найкращим класичним твором його творчої спадщини.

Звертаючись до характеристики художньої сторони функціонування жанру духовного концерту Д. С. Бортнянського, слід виділити певні закономірності. Його класичний тип має комплекс важливих жанрових ознак. Головним формотворчим принципом є контраст, що виявляється на всіх рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному. Зауважимо, що частовживані в духовних концертах повтори слів, окремих фраз можна пояснити бажанням композитора передати той або інший характерний стан, а не точне значення тексту.

Формоутворення в концертах Д. С. Бортнянського безпосередньо пов'язане з розвитком російської музики XVI–XVIII ст. Головною в дослідженнях з історії російської музики цього періоду є проблема стилів і жанрів, їхньої еволюції. Аналізуючи російську культуру XVI ст., Ю. В. Келдиш помічає ренесансні тенденції в зростанні творчої активності й зміцненні особистого початку, створенні нових служб і циклів пісень, найбільших шкіл церковного співу, поширенні релігійних «дійств» [16]. Н. А. Герасимова-Персидська

визначає стиль, який склався в Україні протягом XVII–XVIII ст., як один із різновидів бароко [9-12]. Т. Ф. Владишевська епохою бароко називає історичний проміжок від середини XVII — до середини XVIII ст. [7], підкреслюючи, що від давньоруського періоду його відокремлює «лишь два-три десятилетия» [8].

Поліфонічні форми в концертах Д. Бортнянського відрізняються різноманітністю. Вони поєднують ознаки музичних форм модальної й тональної систем, поліфонії строгого й вільного стилів, організації багатоголосся давньоруського співочого мистецтва й вітчизняного музичного фольклору; відбувається поєднання характерних форм поліфонічної музики — теми, відповіді, імітації, експозиції фуги — з класичними структурами.

Варіантний принцип, що спостерігається в поліфонічних формах концертів Д. Бортнянського, також свідчить про опосередкований зв'язок із багатоголосними формами народної піснетворчості.

Поряд з головними принципами — тотожності, контрасту, варіювання — у формоутворенні концертів використані принципи, що є характерними для музичних форм вітчизняної й західноєвропейської музики — строфічність, концертність, принципи типових інструментальних форм другої половини XVIII ст., пісенні принципи тощо.

Комбінація з різних формотворчих принципів надає оригінальності композиції концертів Бортнянського й часто приводить до виникнення явищ поліструктурності, де одночасно простежуються принципи «відкритої» й «закритої» форм.

Проаналізувавши структуру хорових концертів Д. С. Бортнянського, помітимо наближення до європейських інструментальних концертів — теж три частини з тим самим характером і рухом: перша — активна, друга — м'яко-меланхолійна, третя — пожвавлена. Європейські ознаки дуже тонко поєднані з традиціями російського співу: в його концертах відчувається манера російського канта (хвалебного пісенспіву), відомого з часів Петра I, пов'язаного з інтонаціями української народної пісні.

Використання різноманітних музичних прийомів (мелодійні розспіви, врочисті басові гамоподібні ходи тощо) зміцнює всю композицію; це не стомлює слухача й допомагає переключатися з одного прийому на інший саме в разі необхідності, що свідчить про високу майстерність композитора.

Більша частина концертів Д. С. Бортнянського відрізняється виразністю музичного матеріалу, художньою обробкою й витонченим голосоведенням. Поетичний текст псалмів є найважливішою складовою твору. Він сформований є парафразою священних текстів, що зберігає лексику, образний тип, який підпорядковується музично-поетичній структурі. Вірші Псалтиря, на які він спира-

ється, розгорнуті, хоча композитор використовує лише фрагменти псалмів, комбінуючи їх між собою.

Гармонія хорових концертів Д. С. Бортнянського цілком відповідає класичному стилю, де основними аспектами є: ладотональна централізація, гомофонно-гармонічний склад, функціональна метрика й функціональне формоутворення. Абсолютно «правильний» восьмитакт іноді складно знайти. Найчастіше Бортнянський використовує структуру з пропущеними тактами, де метричні функції випадають (особливо в поліфонічних формах). У цьому разі діють закони поліфонічної гармонії; класичні метричні функції втрачають своє значення. Виникає відчуття плинності форми, що є характерним для творів епохи бароко. Фуга у фіналі концерту № 32 нагадує барочні зразки (наприклад, творчість І. С. Баха).

Часто композитор використовує фанфарні інтонації — для передачі духових інструментів (труб) або навіть людського голосу. Показовим є концерт № 15 «Приїдіте, воспоім, людие». Звернемо увагу на «золоту» тональність D-dur. Бортнянський, наслідуючи традиції барочних майстрів, пов'язує цю тональність з ефектом радості. Із 35-ти концертів 5 написані в тональності D-dur:

№ 8 «Милости Твоя, Господи, во век воспою» (Пс. 88);

№ 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» (Пс. 80, 95, 104);

№ 15 «Приїдіте, воспоім людие» (воскресна стихира);

№ 23 «Восхваљу имя Бога моего с песнию» (Пс. 88);

№ 31 «Все языцы воспещите руками» (Пс. 46).

У хорових концертах Бортнянський використовує тип фактури, характерний для партесного концерту — контраст solo і tutti, де tutti — характерна ознака головних тем і врочистих заключень музичного проведення. Вступ побіжної теми можуть підкреслювати відсутність хорової маси або тембровий контраст. Побіжна тема зазвичай менш самостійна, менш тривала, ніж головна, й вільніше структурована. Для її вступу характерні розріджена фактура й новий текст. Рельєфні фактурні контрасти створюють відчуття багатотемності. Таким чином, концерти Бортнянського широко репрезентують європейську барочну традицію.

Значно впливали на формоутворення барочно-ренесансні елементи. Форму концертів Бортнянського часто визначають як циклічну, що походить від форми партесного концерту. Однак це не зовсім так (згадаємо його оперу «Алкід», що поєднує в собі ознаки барочної арії da capo й класичної сонатної форми). Також серед концертів композитора є багато чотиричастинних, де точно відтворюється послідовність класичного сонатно-симфонічного циклу. В організації форми діють принципи сонати й мотету. Ця модель зберігається в багатьох хорових концертах.

Зважаючи на вищеназвані ознаки, можемо назвати форму концертів Бортнянського мотетно-циклічною.

Таким чином, концерти Д. С. Бортнянського — джерело, в якому поєднуються ознаки оперної арії й мотету. Крім того, композитор працював у жанрах духовної музики, а для цих жанрів характерним є структурний зв'язок музики й тексту. Текст впливає як на формування, так і на метрику. Звідси відсутність класичної стабільності, ослаблення тактових функцій, відчуття безперервності, «плинності» форми. Це, з одного боку, є характерним для епохи бароко, з іншого — відбиває суто російський перебіг часу, відомий з прадавніх знаменних піснеспівів.

Хорові концерти Д. С. Бортнянського ознаменували початок нового етапу в розвитку цього жанру. Їх оригінальність вплинула на особливості музичної форми, інтонаційного ладу, органічно поєднуючи ознаки жанрів і форм класичного стилю з багатьма ознаками інших жанрів і форм вітчизняної й західноєвропейської професійної музики, музичного фольклору із закономірностями різних вокальних, текст-музичних і інструментальних, гомофонних і поліфонічних форм.

Д. С. Бортнянський відіграв в історії духовного хорового співу визначну роль. Він був головним апологетом італійського стилю в слов'янській церковній музиці, обіймаючи посаду директора Придворної співочої капели, й усвідомлював, що участь в оперних спектаклях і спів під час богослужінь — несумісні. Його реформа сприяла розвитку хорової культури, співу а саррелла серед слов'ян у першій чверті XIX ст. Завдяки старанням Бортнянського, з 1801 р. й до перетворення капели на світський Академічний хор у 1819 р. хор Придворної капели присвятив свою діяльність лише духовній хоровій культурі. Після 1816 р. й до самої смерті, протягом десяти років, Бортнянський був єдиним цензором духовно-музичних творів, допущених для виконання в храмі й дозволених до друку. Ним завершується «італійський» період в історії слов'янського духовно-хорового співу.

Таким чином, подальше вивчення творчої спадщини Д. С. Бортнянського, аналіз його хорових концертів у контексті зв'язків із сучасним музичним мистецтвом, різноманітними традиціями вітчизняної й західноєвропейської музики є необхідними для з'ясування ролі й значення цього жанру не тільки у творчості композитора, але й в історії вітчизняної музичної культури в цілому.

Список літератури

1. Адрианов А. В. Некоторые особенности фактуры партесного многоголосия и его исполнение. Национальные традиции русского хорового искусства (творчество, исполнительство, образование) : сб. науч. трудов / А. В. Адрианов. — Л. : ЛОЛГК. — 1988. — С. 90–99.
2. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. Музыка и музыкальный быт старой России : материалы и исследования / Б. В. Асафьев. — Л. : Academia. — 1927. — С. 7–29.

3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1979. — 344 с.
5. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев; сост. и коммент. А. Б. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с
6. Бортнянский Д. С. 35 концертов для смешанного хора без сопровождения под ред. П. И. Чайковского / Д. С. Бортнянский. — М. : Музыка, 1995. — 400 с.
7. Владышевская Т. Ф. Паргесный хоровой концерт в эпоху барокко. Традиции русской музыкальной культуры XVIII века : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Т. Ф. Владышевская. — Вып. XXI. — М., 1975. — С. 72–112.
8. Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства. Из истории русской и советской музыки : сб. ст. / Т. Ф. Владышевская Вып. 2. — М. : Музыка. — 1976. — С. 40–61.
9. Герасимова-Персидська Н. А. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. / Н. А. Герасимова-Персидська. — К. : Муз. Україна, 1978. — 184 с.
10. Герасимова-Персидская Н. А. Паргесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
11. Герасимова-Персидская Н. А. «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII первой половины XVIII веков. Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных / Н. А. Герасимова-Персидская. — Вып. 83. — М., 1986. — С. 136–152.
12. Герасимова-Персидская Н. А. О двух типах музыкального хронотопа и их столкновении в русской музыке XVII века. Литература и искусство в системе культуры : сб. науч. трудов / Н. А. Герасимова-Персидская. — М. : Наука, 1988. — С. 343–349.
13. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
14. Дилецкий Н. П. Идея грамматики мусикийской / Н. П. Дилецкий Памятники русского музыкального искусства. — Вып. 7. — М. : Музыка, 1979. — 638 с.
15. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — Репринт. изд. Сергиев Посад : Изд. СвятоТроицкой Сергиевой Лавры, 1995. — 160 с.
16. Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII-XVIII веков / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. музыка. — 1973. — №3. — С. 58–64.

Надійшла до редколегії 15.03.2012 р.