

«НЕЗВИЧНЕ ТРІО», АБО ТРІО ІМЕНІ Д. БОРТНЯНСЬКОГО

Ансамблеве музикування існувало в історії культури людства з давніх часів. Історична зумовленість та спонтанність такого процесу визначалися різними причинами, але завжди викликали позитивну настроєність цього творчого процесу.

Свідчення про організованість виконання авторської музики в ансамблі знаходимо у часописах Відродження – Марка д'Аквілі, Бальтассаре Кастільоне, Франческо Віллані та інших. Італійський письменник Пьетро Моріджія, змальовуючи верхівку суспільства Мілана, повідомляє: *«Я повинен згадати, що у Мілані є багато дворян, які відзначаються у музичному мистецтві – деякі віртуозно грають на музичних інструментах, інші співають, а є і такі, які тепер влаштовують у своїх палацах та покоях різноманітні концерти. Я можу назвати ще імена багатьох шляхетних міланських панянок, які заслуговують на велике схвалення у музиці і яких дуже цінували маестро з великим досвідом за їх гру на інструментах».*

За свідченням Вінченцо Джустиніані у «Міркуваннях про музику нашого часу» змальовано музичне життя придворних кіл Мантуї, Феррари, Риму: *«Навіть багато хто з придворних дам і сеньорів навчилися пречудово грати та так співати, що іноді проводили цілий день у кімнатах, чудово прикрашених картинами та декорованих спеціально для музики».*

З цих пам'яток історії музичної культури дізнаємося про існування процесу музикування, його стилю та можемо уявити атмосферу, в якій відбувалося це дійство. Не тільки Італія часів Відродження, а й Франція, Німеччина та інші європейські країни так само були залучені до загального процесу становлення камерного ансамблевого жанру, який став традиційним для цього часу. Склад такого ансамблю не був обов'язковим, тому в залежності від наявності

¹ Народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва та хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка.

інструментів і формувався біля головних голосів – вокального та басу. Басом, тобто гармонічною підтримкою, могли бути різні струнно-щипкові інструменти – теорба, гамба, арфа, лютня та клавішні струнно-щипкові – спінет, верджінал.

Для надання виконанню яскравості та вишуканості додавався ще один інструментальний голос, який заповнював звуковий простір між басом і вокальним голосом і який інтонаційно транслиував емоційний зміст, поєднаний з вокальною партією. Таким ідеальним інструментом могла бути флейта для сопрано, гобой для мецо-сопрано. Іноді автор твору, виписуючи партію супроводжуючого інструменту, сам вказував, який саме інструмент буде бажаним. У французькій музиці через перевагу смаку до пом'якшеного звучання, надавали перевагу скрипці.

Упродовж початкового періоду основним репертуаром таких ансамблів була канцона. У добу Відродження канцона була найбільш популярна через свою наближеність до народної пісні, а з кінця XVI ст. в ній затверджуються інструментальні голоси.

У добу Відродження були намагання відтворити музику античності, для якої характерною рисою був монодійний розспів за підтримки ліри чи кефари про міфічні події легендарного епосу. Повністю відтворити цей жанр не вдалося через його одноманітність, але він знайшов своє місце у кантаті – новоствореному жанрі межі XVI–XVII ст., майже одночасно з народженням опери. Отримавши назву речитативу, він виконував інформаційну функцію про дії навколо арії, коріння якої йшло від канцони. Поява кантати була викликана підвищеною цікавістю до вираження індивідуальних почуттів. Як правило, за формою вона складалася з речитативу, арії, речитативу і фінальної арії, де обов'язково перемагає любов, але могли бути й інші варіанти структури кантати за бажанням автора та розгортанням сюжету. Світська кантата стала розповсюдженим жанром, і композитори доби бароко часто створювали такі шедеври: від Дж. Каріссімі та А. Страделлі і до А. Вівальді в італійській музиці, Ж. Ф. Рамо – найбільш відомий у французькій, Г. Телеман та Й. С. Бах – в німецькій.

Коли в 1769 р. Дмитро Бортнянський на десять років приїхав до Італії вчитися композиції у відомого італійського композитора Бальдассаре Галуппі (1706–1785), то атмосфера академічного навчання все ще була побудована на ґрунті вивчення Античності. Перші три

опери Д. Бортнянського «Креонт», «Алкід» та «Квінт Фабій» створені на античні сюжети. У творчості італійського періоду простежується також вплив П'єтро Метастазіо, який став джерелом лібрето на античні сюжети як для Д. Бортнянського, так і багатьох композиторів докласичної доби періоду формування Віденської класичної школи.

У петербурзький період своєї творчості Д. Бортнянський не розлучається з духом Італії й у своїх лірико-комічних операх – «Свято сеньора», «Сокіл» та «Син-суперник». Там все ще герої опер згадують про якісь фантастичні історії з воєнних подій гвельфів та гібелінів. Хіба Франческо Петрарка – один з перших поетів Відродження – не випадково з'явився шостого квітня 1327 року в соборі провінційного прованського міста Авіньон, побачивши там свою музу – Лауру, тікаючи з Італії через війну тих самих гвельфів та гібелінів, про яких нам розповідає герой опери «Сокіл» Грегуар. Так і сюжет «Сокола» взятий з «Декамерона» Джованні Боккаччо (день п'ятий, новела дев'ята).

Як композитор докласичної доби Д. Бортнянський у своїй оперній творчості відфільтрував важливі символи доби Відродження, тим самим зробивши невмирущими образи своїх героїв та своєї оперної спадщини.

Обмеженість доступу до оперного матеріалу опер Д. Бортнянського не зупинила ознайомлення з ним. Виконуючи окремі фрагменти з його опер, і ще не глибоко ознайомлений з історією музичної практики доби Відродження, інтуїтивно будувався склад виконавців з партії клавесину, вокального голосу і флейти. Цього складу було достатньо для відтворення чарівності музичних образів вокальних творів автора.

Пошуки музики Д. Бортнянського для створення концертних програм відбувалися у період, пов'язаний із здобуттям незалежності України. Було прагнення відтворення культурної спадщини та її виконання.

Як становлення клавесинної культури в Україні другої половини ХХ ст., так і музики, що виконувалася на цьому інструменті, мали серйозні проблеми: неякісний стан інструментів, непридатних до застосування, відсутність спеціальної підготовки гри на них, що і вплинуло певним чином на стан інструментів, та невідповідність приміщень для проведення концертів. У гастрольному плані не

враховувалася специфіка таких концертів. Концертна практика іноді сама сприяла вирішенню таких проблем. Так, у сольний клавесинний концерт з творів Й. С. Баха, що мав відбутися в Одеській філармонії, адміністрація, сумніваючись в успіху такої програми, ще й остерігаючись незадовільного стану клавесину, запропонувала включити до програми флейтову сонату Баха, яку добре грав соліст Одеської філармонії Олександр Протас. Після першої репетиції народилася ще одна пропозиція – флейтист запропонував привести на репетицію співачку-сопрано – Наталію Ютеш і спробувати виконати Кантату «У сутінках сумніву» Антоніо Вівальді, яка написана автором саме для такого складу. З першого разу стала зрозумілою успішність такої ідеї та ще й у залі Музею західного і східного мистецтва, що розташований у старовинній будівлі – Палаці Абаза на одній із найкрасивіших вулиць Одеси. Так, як з морської піни народилася Афродита в Давній Греції, так у її провінції – області Ольвії, народилося Тріо. Концерт пройшов з великим успіхом, на що відгукнулася й преса.

Успішність ідеї та її реалізація активізували пошуки програм для такого складу. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. нотний матеріал був важкодоступним. Ще не було інтернету, і поїздки за кордон, де можна було б знайти ноти для такого складу та такого часу, були не частими, та на часі була ідея відродження національної культури, тому увагу звернено на творчість композиторів українського походження.

1991 р. Укрконцерт охоче взявся за організацію гастролей Тріо, а в січні 1992 р. було запропоновано поїздку з концертами до Москви. Для гастролей необхідно було надати назву тріо і поспіхом назвали його «Українським тріо». Відразу були надруковані у великій кількості афіші й відправлені до Москви. Прибувши до Москви, учасники тріо не побачили своїх афіш, і тільки випадково помітили маленький листочок на стовпі приватних оголошень про тріо з іменами учасників – нашими, але під назвою «Тріо Вівальді». Тріо у Москві перейменували з власних міркувань. Концерти мали успіх, і зворотною дорогою до Києва, аналізуючи усі події, колектив одноставно вирішив затвердити назву «Тріо ім. Д. Бортнянського».

З того часу Тріо визначило шлях свого розвитку.

Інструментальна музика Дмитра Бортнянського (1751–1825) була більше відома, ніж вокальна, хоча не вся його спадщина дійшла до

нас. Дотепер деякі твори Д. Бортнянського знаходять у європейських бібліотеках, в Петербурзі. Окремі арії з опер, а також постановка опери «Сокіл» легко піддавалися аранжуванню для тріо. Ще довгий час перші учасники тріо приїжджали до Києва для участі в концертах.



Тріо імені Д. Бортнянського

Інструментальний склад тріо не змінювався, але за певних обставин, змінювалися виконавці. Виконавцями у різні роки були: *сопрано* – Наталія Ютеш, Ірина Зябченко, Ірина Харачко, Ольга Пасічник, Надія Петренко; *флейта* – Олександр Протас, Володимир Федченко, Олег Вишневський, Володимир Дмитрієв, Дмитро Медоліз; *клавесин* – Наталія Свириденко.

У репертуарі Тріо – твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Вівальді, А. і Д. Скарлатті, Г. Телемана, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо та інших композиторів XVII–XVIII ст.

Тріо успішно виступало на багатьох фестивалях в Україні, Росії, Білорусі, Латвії, Польщі, Іспанії, Франції, Греції.

Упродовж 10-річного існування були здійснені записи фонограм Тріо у Фонд Українського радіо, виданий CD.

Концерти Тріо викликали увагу преси, зокрема і латвійської, яка опублікувала рецензію на концерт Тріо ім. Д. Бортнянського під назвою «Незвичне тріо» у газеті «Дієна» за 15.07.1991 р. І дійсно, на той час воно було незвичним за своїм складом, інтуїтивно створеним, але стилістично відповідним добі італійського Відродження. А хіба 1990-ті роки не були початком українського відродження з музикою Дмитра Бортнянського та його глибоко закодованими символами італійських ренесансних символів в його оперній творчості?

Діяльність Тріо ім. Д. Бортнянського підняла виконання старовинної камерної музики в Україні на європейський рівень, своїми концертними програмами ознайомила слухачів з українською музичною культурою минулого за межами України, ініціювала розвиток камерної музики в Україні у напрямку осягнення культури минулого, що сприяло піднесенню загальної культури у вивченні та виконанні світової культурної спадщини.
