

УДК [782.7:091](477)“1786”:003.072-047.37  
DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-03

## ПАЛЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТИТУРИ ОПЕРИ «СОКІЛ» Д. БОРТНЯНСЬКОГО (1786 Р.) З АРХІВУ БІБЛІОТЕКИ БРИТАНСЬКОГО МУЗЕЮ

**Наталія Ключинська** – доктор філософії, асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка  
<http://orcid.org/0000-0002-4789-8263>

*Особливістю сучасної виконавської практики є прагнення побудови якомога ґрунтовнішої інтерпретації твору на основі дослідження музичного й культурологічного його контексту. Відповідно до ідеології історично інформованого виконавства, одним із найважливіших джерел мистецької інтерпретації є оригінальна партитура музичної композиції у рукописному чи друкованому вигляді, в залежності від способу фіксації того часу. Тому палеографічні музичні дослідження на сьогодні відіграють не лише важливе значення у датуванні музичних композицій чи атрибуції авторського стилю, а й відображають зміну способу позначення музично-виразових і, навіть, виконавських практик. Рукопис опери Дмитра Бортнянського із збірні Британського музею репрезентує зміну нотного письма, фіксацію динамічних та темпових вказівок у середині та другій половині XVIII століття. Запис партій духових інструментів відображає зміну системи сольмізації від релятивної до точної. Групування інструментів та їх взаємне дублювання співвідносне із тогочасною практикою виконавського прочитання композиторських партитур наявними в капелі інструментами, з їх додаванням, заміною чи поєднанням в унісон. Відслідковуємо також чітке розмежування функцій інструментів у оркестрі, що є надзвичайно важливим у вибудовуванні загального ансамблю звучання оркестрових, хорових та сольних голосів при виконанні. Важливим для точного розшифрування авторських артефактів та відповідної транскрипції у сучасну систему укладання партитур є знання способів спрощеного нотного запису репетицій, повторюваних груп нот та дублювань між різними партіями. Пропонуємо у цій публікації познайомитися із зразком музичної нотації доби Бортнянського на прикладі рукописної копії опери «Сокіл», переписаної придворним музикантом Петербурзького двору – Луї Цаніні (Louis Zanini).*

**Ключові слова:** опери Дмитра Бортнянського, партитура, рукопис, музична нотація, музична палеографія.

**Вступ.** В Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка серед архівних матеріалів Мирослава Антоновича<sup>1</sup> зберігається копія рукопису опери «Сокіл» Дмитра Бортнянського. Оригінал цього рукопису знаходиться в бібліотеці Британського музею у Лондоні (*British Museum Library, London*; рис. 1). Опера Д. Бортнянського поповнила колекцію рукописів Егертона (*Egerton manuscripts*) у 1878 році й зберігається там досі

під шифром 2506<sup>2</sup>. Рукопис складається з 241 сторінки у форматі прямокутних аркушів (*obl. folio*), де на одному листі виписано по дві сторінки партитури. Рукопис не є авторським оригіналом, він переписаний італійським придворним музикантом, скрипалем і копіювальником нот – Луїджі Цаніні (*Luigi Zanini*), або, як він себе підписував французькою – Луї Цаніні (*Louis Zanini*).

Д. Бортнянський написав оперу «Сокіл» на лібрето Франца Германа Лаферм'єра (*François-Germain La Ferrière*) – придворного бібліотекаря палацу в Павловську. Прем'єрна постановка відбулася у Гатчинському палаці в 1786 році. Вперше в Україні опера була виконана Товариством камерної опери під керівництвом Наталі Свириденко у 1995 році [3]. У такому ж концертному виконанні Н. Свириденко представила «Сокола» Д. Бортнянського на фестивалях «Музика в старому Львові» (2014) і «Музика в старому Кра-

<sup>1</sup> Мирослав Антонович (1917–2006) – український диригент, музикознавець і оперний співак. Доробок М. Антоновича як музикознавця і його диригентська діяльність надзвичайно багаті. Та в рамках теми статті окреслимо коротко його шлях як оперного співака. Навчався у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка у класі вокалу Одарки Бандрівської. Отримав другу премію на конкурсі молодих співаків у 1938 році. Згодом продовжив навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, а в часі Другої світової війни виїхав до Відня. Там продовжив навчання вокалу у професора Г. Граруда, згодом співав в оперних театрах Лінца, Лінцманштадта (сучасний Лодзь, Польща). Після війни у таборі для переміщених осіб керував музичним театром «Розвага», для якого й писав музику до театральних вистав [1].

<sup>2</sup> У списку рукописів Британського музею оперу зазначено: “Eg. 2,506. «Le Faucon»: a comic opera, in three acts, in score, by D. Bortniansky. This and the following opera were performed before the Grand Duke and Duchess of Russia, in 1786 and 1787 respectively; and are transcripts made by Louis Zanini, «copiste de la cour à St. Petersburg»” [6, с. 302].



Рис. 1. Титульні аркуші опери Д. Бортнянського «Сокіл» з бібліотеки Британського музею<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Всі зображення зроблені автором із копії рукописів замовлених М. Антоновичем із Британської бібліотеки [4, 5].

кові» (2015). Усі згадані постановки виконувалися українською мовою у перекладі Максима Стріхи. Надалі виконання «Сокола» Д. Бортнянського водночас із ще одною оперою композитора – «Алкідом» відбулося у Львівському національному театрі опери та балету в 2021 році під батудою Оксани Линів [2]. Так, поступово оперна спадщина Д. Бортнянського зайняла достойне місце на українській оперній сцені.

Відтак важливо ознайомитися з особливостями оригінальної партитури «Сокола» як доступного артефакту музичної спадщини класичної доби. Партитура опери «Сокіл» є цікавим зразком музичної палеографії XVIII століття, що вирізняється записом розміщення музичних інструментів, позначенням ключів, пауз та динамічних відтінків. Окрім того, це яскравий приклад скороченого музичного нотопису, деталі якого розглянемо надалі у представленій публікації.

**Матеріали та методи.** В процесі дослідження було проаналізовано рукописи двох опер Д. Бортнянського: «Алкід» та «Сокіл», а також друковану партитуру опери «Сокіл» з фонду Національної філармонії України. Основною метою було оприлюднити відображення тогочасної музичної практики у нотації цього ж періоду, відповідно, методами застосованими в роботі були аналіз та порівняння обох рукописів між собою, а також моделювання практики досліджень виконавських конвенцій у західноєвропейській музиці XVIII століття та відповідних норм музичної нотації на обрані зразки оперної творчості Д. Бортнянського.

**Результати.** Традиційно, у партитурах XVIII століття зверху виписували партії скрипок та альт, під ними дерев'яних духових, труб, тоді вокальні голоси і в самому низу сторінки – *basso continuo* (рис. 2). Цю партію зазвичай виконували



Рис. 2. Розміщення інструментів та голосів у партитурі опери «Сокіл»

віолончелі та контрабаси, і на неї орієнтувався клавесиніст. В партитурі опери «Сокіл» інструментів *continuo* не зазначено, проте в іншій опері Д. Бортнянського «Алкід», позначено окремі фрагменти, які грає лише віолончель, тож при відсутності додаткових вказівок обидва інструменти грали разом (рис. 3). Партія *basso continuo* позначена лише басовим ключем (фа), проте у дзеркальному відображенні до звиклого нам сьогодні запису, лише в деяких номерах опери використана позначка *basso*.

Впродовж всього тексту зустрічаємо фіксацію використання труби у різних ладах: *in C*, *in B*, *in G* і т. д. Незвичним є запис ладу Мі бемоль мажор не як *Es*, а в його енгармонічному варіанті – *Dis*, або ж складами *Ex Dis* (рис. 4). У попередній опері Д. Бортнянського «Алкід» ще присутній запис релятивної сольмізації через окреслення тональностей труб як *Corni in Befa* (тобто сі бемоль мажор), та *Corni in elafa* (мі бемоль мажор) (рис. 5).

Варто зазначити, що впродовж XVIII століття поширеними були не партитури, а поголосники оркестрових партій. З метою економії не всі інструменти виписувалися окремо, тож часто передба-

чалось дублювання одних інструментів іншими. Так, якщо в оркестрі використовувався гобой, то зазвичай у складі був присутній і фагот. Фаготист виконував партію баса в унісон з контрабасами і *continuo*. Проте, якщо гобої або флейти мали в певний момент сольне проведення, то в цей час басову лінію виконував лише фагот разом з інструментом *continuo* [7, с. 68]. Підтвердження такої виконавської практики знаходимо у партитурі Д. Бортнянського: у багатьох номерах опери немає окремої лінійки для фагота, натомість біля басової партії зазначено *fagotto col basso*. В номерах, де партія фагота виписана окремо, більша частина музичного матеріалу все ж дублює басову партію. Для спрощення запису таке дублювання позначалося в басовому ключі з двома скісними рисками в усіх тактах допоки триває унісон (рис. 6, 7).

У наведеному раніше рисунку 2 бачимо окрему сольну партію фагота, що супроводжує флейтове соло. В партитурі «Сокола» немає моментів, де б не грали скрипки, навіть якщо основний мелодичний матеріал проходить в партії духових, партії струнних інструментів виконують функцію ритмічно-гармонічного заповнення фактури. Тож імовірно контрабаси й віолончелі мали грати

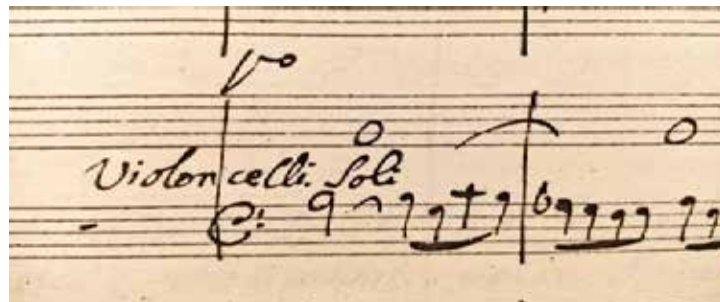


Рис. 3. Фрагмент партитури опери «Алкід», де партія віолончелі відокремлена від баса

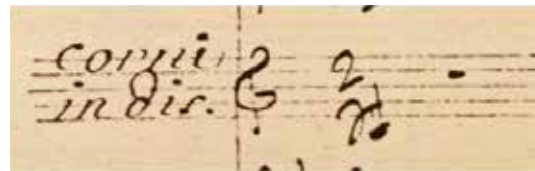
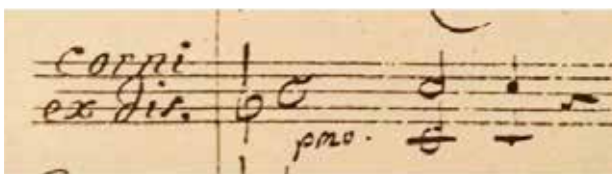


Рис. 4. *Corni in Es* опера «Сокіл»

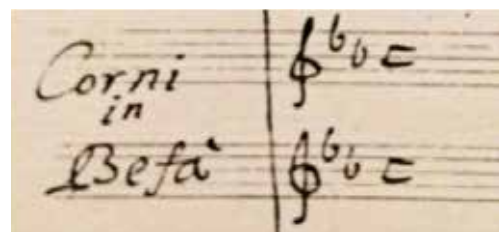
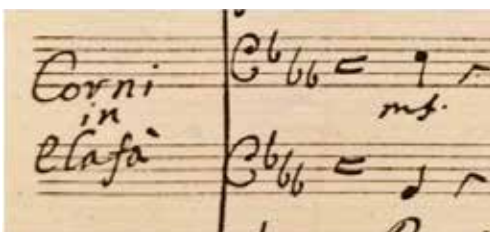


Рис. 5. *Corni in Es* та *in B* в опері «Алкід»

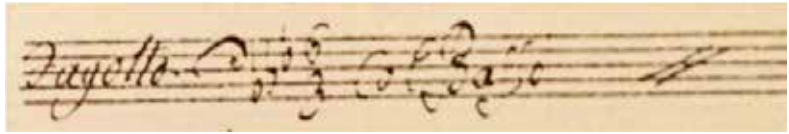


Рис. 6. Запис партії фагота

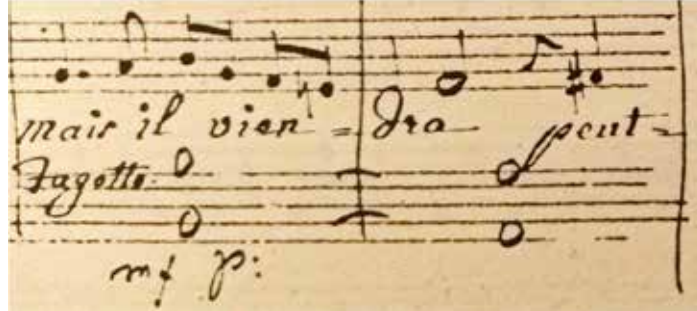


Рис. 7. Тимчасовий октавний унісон між партіями фаготу та баса

разом з *continuo* також і впродовж сольних фрагментів духових інструментів оркестру.

Подібно й альтова партія зазвичай дублювала басову лінію, проте октавою вище. В партитурі лінійка альту використовує альтовий ключ До, проте у моментах відсутності окремої партії виписано басовий ключ і дві скісні риски, або ж басовий ключ, вказівку *col basso* й риски (рис. 8).

Унісон поміж партіями перших та других скрипок позначено словами *col primo* або *col secondo*, *unison*, *con 2do violini* (рис. 9). Дерев'яні духові могли дублювати мелодію скрипок в унісон або на октаву вище. Часто партія гобоя відтворювала мелодичний матеріал партії флейт. В партитурі таке дублювання відображено термінами *con flauti* та *all'ottava con violini* (рис. 10).

Репетиції одного звука записували у вигляді ноти зі штилем, перекресленим одною рискою, якщо передбачалося звучання восьмими, і двома – якщо шістнадцятими. Коли при такому скороченому записі потребували позначення штрихового звучання фрагменту, то використовували додаткову позначку. Наприклад, *staccato* в

такому випадку зображали хвилястою лінію під або над звуками (рис. 11).

Зустрічаємо в партитурі зразки спрощення нотного запису тривалостей. Так, якщо група восьми або шістнадцятих нот мала повторюватись впродовж одного чи кількох тактів, то в партитурі це позначали двома чи однією косою лінією, залежно від тривалостей нот у групі (рис. 12).

Для позначення повторення певного нотного фрагменту у всіх голосах використовували своєрідний знак репризи. Такти, що мали повторюватись були виділені крапками між усіма лініями нотного стану, об'єднані лігою над і під системою, та суфіксом *bis*, що означає «двічі» (рис. 13).

Візуальне зображення мелодичних прикрас (форшлаг та трель), фермат подібно до сучасного, проте відрізняється запис четвертної, восьмої та шістнадцятої пауз (рис. 14 а, б, в). Для конкретизації штрихів та характеру звуку чи цілого епізоду зазвичай використані італійські терміни: *col sordini*, *dolce*, *sotto voce* та ін.

Усі динамічні нюанси позначено скороченими італійськими термінами, проте скоро-

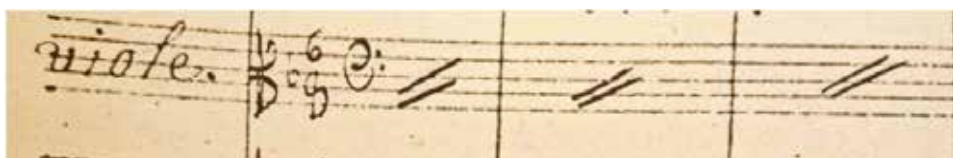
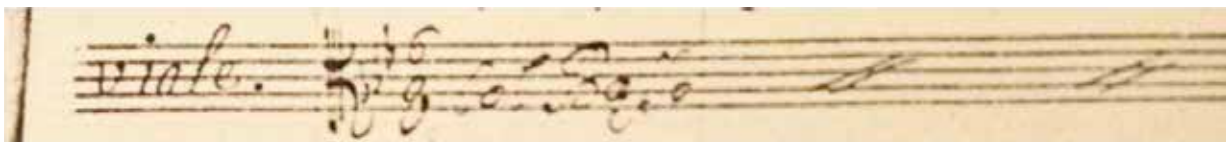


Рис. 8. Два способи позначення октавного дублювання басової лінії альтом



Рис. 9. Вказівки гри в унісон в партіях перших та других скрипок



Рис. 10. Позначення дублювань та октавних унісонів у партіях флейт та гобоїв



Рис. 11. Скорочений запис репетицій та позначення staccato



Рис. 12. Запис повторення однакових звуковисотно ритмічних груп

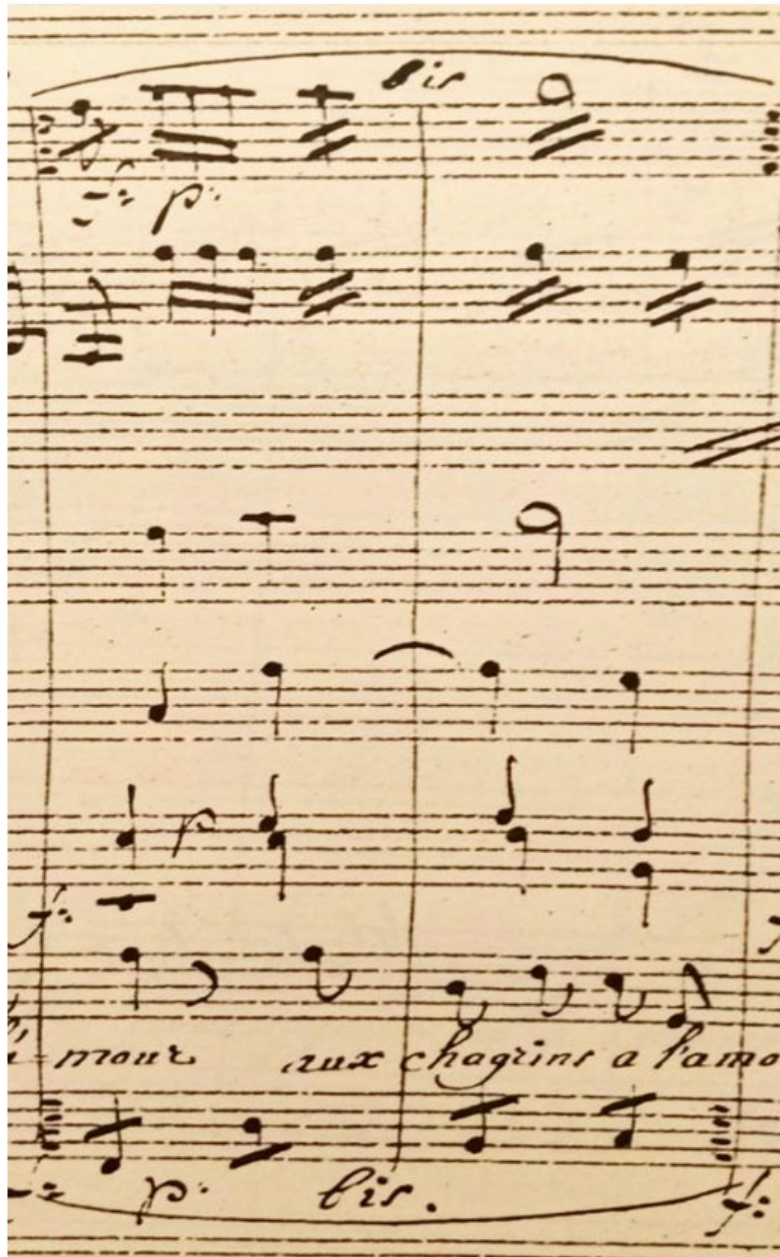


Рис. 13. Знак репризи

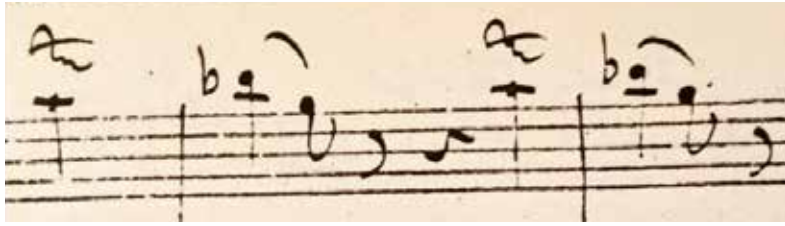


Рис. 14а. Зображення трелі, восьмої та четвертної паузи



Рис. 14б. Запис форшлагу та восьмої паузи



Рис. 14в. Шістнадцята пауза

чення могло бути двох видів: лише до однієї літери, або початкової літери й останнього складу терміну (*Pno* – *piano*, *Pmo* – *pianissimo*). Темпи теж часто виписували скорочено внизу партитури біля лінійки *basso continuo*. Зміна темпу впродовж частини зазначалася і над

верхнім голосом партитури і під партією *basso continuo* (рис. 15).

Структурні частини опери позначалися над партитурою, якщо це був початок дії чи назва номеру, наприклад, романс чи дует, а також знизу під системою наприкінці дії (рис. 16).

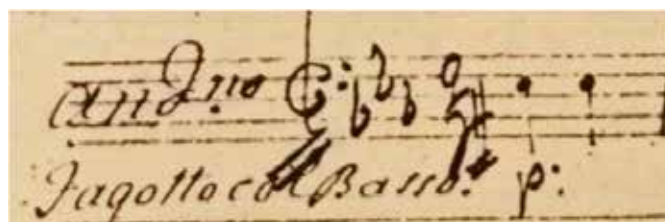
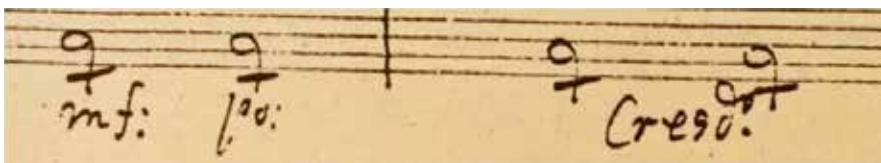
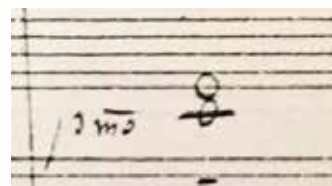
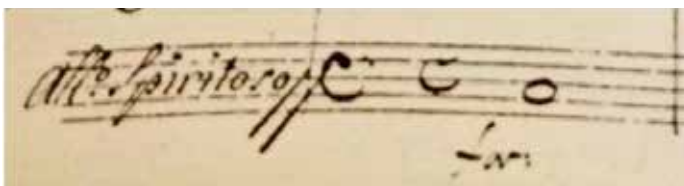


Рис. 15. Динамічні позначення та темпові вказівки



Рис. 16. Структурні позначення дій та номерів опери

**Висновки.** Вивчення особливостей музичної палеографії на прикладі партитури опери «Сокіл» Д. Бортнянського демонструє еволюцію нотного запису. Спостерігаємо різницю в записі нотних тривалостей і пауз (цілих, половинних та четвертих) відносно партесної нотації першої половини XVIII століття. Навіть порівняння нотації двох опер Д. Бортнянського, написаних з різницею в часі у 10 років, виявляємо практичні зміни у нотному записі, зокрема, щодо позначення транспонуючих інструментів та партії *continuo*, яка в ранній опері «Алкід» ще виписана з цифрами для вільної інтерпретації клавесиністом. Музична палеографія опери відображає також виконав-

ську практику того часу, зокрема, використання інструментального складу, способи групування інструментів в ансамблі і практику дублювання окремих оркестрових партій.

Вищенаведені особливості музичної нотації XVIII століття є переконливим свідченням також і стилістичних змін музичної творчості зазначеного періоду. Відтак, вивчення рукописів є важливим джерелом для музикознавчих та інтерпретаційних досліджень, зміст яких полягає, з одного боку, у досягненні автентичного виконавського ракурсу, а з другого – засвідчує важливий етап розбудови української музики в контексті західноєвропейського простору.

#### Література

1. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво УКУ, 2019. 456 с.
2. Кияновська Л. Сучасні алегорії вічної класики. Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької. *Українська музика*, Вип. 3 (41), Львів, 2021. С. 98–102.
3. Свириденко Н. Повернення на Батьківщину (до 270-річчя від дня народження Дмитра Степановича Бортнянського). *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів*. Суми, 2022. С. 125–131.
4. Bortniansky D. *Le Faucon*. 1786. Архів Мирослава Антоновича / Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка.
5. Bortniansky D. *Alcide*. 1778. Архів Мирослава Антоновича / Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка.
6. *Catalog of additions to the manuscripts in The British Museum in the years 1876-1881*. London: The Trustees, 1882. 616 p.
7. Dart Th. *The Interpretation of Music*. New York: Harper & Row, 1963. 196 p.

#### References

1. Hrab, U. (2019). *Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafia. Emihratsijne muzykoznavstvo v ukraïnskomy kulturotvorenni povoiennykh desiatylyt*. [Myroslav Antonovych: Intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades]. Lviv: UCU Publishing [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2021). Suchasni alehorii vichnoi klasyky. Opery «Sokil» i «Alkid» D. Bortnianskoho u Lvivskomu natsionalnomu teatri opery i baletu im. S. Krushelnytskoi [Modern allegories of eternal classics. The opera «Falcon» and «Alcid» by D. Bortnianskyi at the S. Krushelnytska Lviv National Opera and Ballet Theater]. *Ukrainian Music*, 3(41), 98–102 [in Ukrainian].
3. Svyrydenko, N. (2022). Povernennia na Batkivschynu (do 270-richchia vid dnia narodzhennia Dmytra Stepanovycha Bortnianskoho). [Returning to the Fatherland (To the 270<sup>th</sup> anniversary of D. Bortniansky's birthday)]. Stahevych, O. (Ed.) *Yuvilejna palitra 2021: do pamiatnykh dat vydatnykh ukraïnskykh muzychnykh diiachiv i kompozytoriv* [Anniversary palette 2021: to the memorable dates of outstanding Ukrainian musical activists and composers]. (pp. 125–131). Sumy [in Ukrainian].
4. Bortniansky, D. (1786) *Le Faucon*. [Falcon]. Myroslav Antonovych Archive / Laboratory of Music-Medieval Studies, Ivan Franko National University of Lviv.
5. Bortniansky, D. (1778). *Alcide*. Myroslav Antonovych Archive / Laboratory of Music-Medieval Studies, Ivan Franko National University of Lviv.



6. Thompson, E. M. (Ed.). (1882). *Catalog of additions to the manuscripts in The British Museum in the years 1876–1881*. London: The Trustees [in English].
7. Dart, Th. (1963). *The Interpretation of Music*. New York: Harper & Row [in English].

**Nataliia Kliuchynska** – Doctor of Philosophy, Assistant Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv

**The aspects of music palaeography in the manuscript of Dmytro Bortniansky opera «Falcon» (1786) from the British Museum Library**

*An important feature of the modern performance practice is the desire to build the most comprehensive interpretation of a work based on the study of its musical and cultural context. According to the ideology of historically informed performance, the basic source of artistic interpretation is the original score of a musical composition in its handwritten or printed form, depending on the current practice. Therefore, nowadays palaeographic music studies are not only help to determine the date of musical composition or to attribute it to its author, but also reflect the changes in the musical notation of expressive means, and even performing practices. The manuscript of Dmytro Bortnyansky's opera from the collection of the British Museum showcases the change in musical notation, the ascription of dynamic and tempo indications in the middle and the second half of the 18th century. The recording of parts of brass instruments shows a change in the system of solmization from relative to exact. The grouping of instruments and their mutual duplication is related to the contemporary practice of performing the composer's scores with the instruments available in the chapel, adding, replacing or combining them. Here we can also see the clear demarcation of the functions of the orchestra instruments that has an impact on the general blending of the sound among instrumental, choral and solo voices during performance. Knowledge of the methods of simplified notation of repetitions, repeated groups of notes, and duplicating different parts is important for the accurate deciphering of author's originals and the consequent their transcription into the modern notation. The publication demonstrates the samples of musical notation in the classic era using the example of a handwritten copy of the Bortnianskyj's opera «Falcon», transcribed by the court musician of the St. Petersburg – Louis Zanini.*

**Key words:** *Dmytro Bortniansky's operas, score, manuscript, musical notation, music palaeography.*