

Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

# **Аспекти історичного музикознавства**

**Збірник наукових статей**

**Випуск X**

Харків

2017

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств  
имени И. П. Котляревского

# **Аспекты исторического музыкознания**

**Сборник научных статей**

**Выпуск X**

Харьков

2017

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

# **Aspects of historical musicology**

**Collection of research papers**

**Volume X**

Kharkiv

2017

УДК 78.03  
ББК 85.313  
А 90

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 11 від 30 листопада 2017 р.)

**Редакційна колегія**

**ВЄРКІНА Т. Б.** –

народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНМУ ім. І. П. Котляревського (*голова*)

**ДРАЧ І. С.** –

доктор мистецтвознавства, професор

**BEDNAREK WIESIAW** –

dr. hab. prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy ((Polska); [Беднарек В'єслав – доктор хабілітований, професор, кафедра вокально-акторська, Музична академія ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (м. Бидгощ, Польща)]

**ЧЕРКАШИНА М. Р.** –

доктор мистецтвознавства, професор

**ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л.** –

доктор мистецтвознавства, професор

**БОГДАНОВ В. О.** –

доктор мистецтвознавства, професор

**ГРЕБЕНЮК Н. Є.** –

доктор мистецтвознавства, професор

**Редактори-упорядники:**

Ганзбург Г. І. – кандидат мистецтвознавства

Сухленко І. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент

**А 90** **Аспекти історичного музикознавства** : зб. наук. ст. Вип. X / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. — Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. — 304 с.

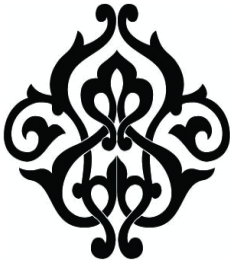
ISSN 2519-4143

Збірник містить новітні розробки науковців у галузях історичного музикознавства за темами: «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» та «Мистецтво Бароко у виконавських проєкціях». Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК 85.313

**ISSN 2519-4143**

© Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017



## Розділ 1

### Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети

УДК 780.616.432.082.3 : 78.03 (430)

*Андрій Кутасевич*

#### «СЕРЙОЗНІ ВАРІАЦІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЗРАЗОК РОМАНТИЧНОЇ МОДЕЛІ ЖАНРУ (ПОГЛЯД ВИКОНАВЦЯ)

Кутасевич А. В. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). Розглянуто найбільш відомий та значущий варіаційний цикл у доробку великого німецького композитора першої половини XIX ст. Досліджено жанрові витoki варіаційних циклів Мендельсона. Констатовано визначальний вплив класицистичних зразків жанру, зокрема творів Л. ван Бетховена, на формування композиційної моделі та фактурних засад мендельсонівських варіацій. Відзначено новаторство Мендельсона у трактуванні варіаційної форми, пов'язане з особливостями часової організації музичного процесу. Висвітлено інтонаційну генезу «Серйозних варіацій», яка зумовила образно-семантичний зміст композиції. Виявлено жанрово-інтонаційні зв'язки теми твору з духовно-музичною спадщиною доби Бароко, зокрема із творчістю Й. С. Баха. Простежено особливості музичної драматургії розгляданого твору, визначеного як психологічна драма. Підкреслено характерні риси оригінальної теми варіацій, окреслено шлях розвитку музичного образу в кожній варіації та в кодї. Сформульовано низку завдань, які постають перед виконавцями твору. Наголошено на тому, що в «Серйозних варіаціях» митець заклав основи нового жанрового типу – романтичних варіацій наскрізного розвитку. Відзначено, що Мендельсон став першим композитором доби Романтизму, який відтворив традиції барокового мистецтва в концертній інструментальній музиці.



**Ключові слова:** варіації, жанр, форма, зміст, інтонація, образ, музична драматургія, барокко, класицизм, романтизм.

**Кутасевич А. В. «Серьёзные вариации» для фортепиано Феликса Мендельсона как образец романтической модели жанра (взгляд исполнителя).** Рассмотрен наиболее известный и значительный вариационный цикл в наследии великого немецкого композитора первой половины XIX в. Исследованы жанровые истоки вариационных циклов Мендельсона. Константировано определяющее влияние классицистических образцов жанра, в частности, сочинений Л. ван Бетховена, на формирование композиционной модели и фактурных принципов мендельсоновских вариаций. Отмечено новаторство Мендельсона в трактовке вариационной формы, связанное с особенностями временной организации музыкального процесса. Освещён интонационный генезис «Серьёзных вариаций», обусловивший образно-семантическое содержание композиции. Обнаружены жанрово-интонационные связи темы произведения с духовно-музыкальным наследием эпохи Барокко, в частности, с творчеством И. С. Баха. Прослежены особенности музыкальной драматургии рассматриваемого сочинения, определённого как психологическая драма. Выделены характерные черты оригинальной темы вариаций, очерчен путь развития музыкального образа в каждой вариации и в коде. Сформулирован ряд задач, стоящих перед исполнителями произведения. Подчёркнуто, что в «Серьёзных вариациях» композитор заложил основы нового жанрового типа – романтических вариаций сквозного развития. Отмечено, что Мендельсон стал первым композитором эпохи романтизма, претворившим традиции барочного искусства в концертной инструментальной музыке.

**Ключевые слова:** вариации, жанр, форма, содержание, интонация, образ, музыкальная драматургия, барокко, классицизм, романтизм.

**Kutasevych A. V. “Variations sérieuses” for Piano by Felix Mendelssohn as an Example of the Romantic Genre Model (The Performer’s View).** When creating his variation cycles, Mendelssohn, like his older contemporaries C. M. von Weber and F. Schubert, used the genre models developed in the works of Viennese classics – the so-called “ornamental” variations with a completed theme in the form of a period, a number of variations delimited by caesuras, and a coda (its function can be performed by the last variation). Obviously, the influ-



ence of L. van Beethoven's genre samples on the formation of Mendelssohn's variations' style was decisive.

Following the traditions of W. A. Mozart and L. van Beethoven, Mendelssohn changed the tempo-rhythm during the variation cycle (in the variations by J. Haydn such changes are not observed), but did it somewhat differently. In the most of W. A. Mozart's and L. van Beethoven's variation cycles, the changes of measure occur. These changes diversify the variation cycle, but fragment it. In Mendelssohn's variations, we do not find this. Continuing the tradition reproduced in J. Haydn's genre samples and L. van Beethoven's 32 Variations in *C minor*, and derived from the variations on *basso ostinato*, Mendelssohn retains one measure throughout the cycle. It contributes to the greater integrity of composition. At the same time, the composer more often than W. A. Mozart and L. van Beethoven changes the tempo during the variation cycle. Moreover, in W. A. Mozart's and L. van Beethoven's cycles, the changes of tempo are mostly contrasting, but in Mendelssohn's ones, they are mostly gradual. Due to the gradual changes of tempo, the composer seems to overcome the periodic discreteness of motion – a constant feature of classical variations, – emphasizing the through character of development. It also contributes to the greater integrity of composition.

Among the three cycles of variations for piano by Mendelssohn, the “Variations sérieuses” in *D minor* op. 54 are the large scale of the plan, the depth of content, and the perfection of the form. While the other two cycles can be described as chamber post-classicistic compositions of the lyrical type of development, the work under study is a vivid example of deployed romantic variations of the lyrical and dramatic type.

According to the imagery and semantics, the “Variations sérieuses” can be defined as a psychological music drama. The work does not imply a certain programme. This drama is not connected with the vicissitudes of historical events or collisions of the literary plot. It is an “internal”, personal drama. Obviously, the key to comprehension of the semantic essence of the “Variations sérieuses” should be sought in the genre and intonation genesis of their theme. The texture of the theme evokes a stable genre association with church music, and the intonation is marked by a noticeable influence of J. S. Bach's works. In this context, the drama of the “Variations sérieuses” appears as moral and ethical, as a drama of a person's spiritual self-awareness.

By the peculiarities of realization of the baroque music ideas, the “Variations sérieuses” by Mendelssohn considerably differ from the 32 Variations in *C minor* by L. van Beethoven. In the cycle by L. van Beethoven, the influence of the ba-



roque art is directly reflected in the genre, determining the compositional structure of the work; while in the cycle by Mendelssohn, this influence is reflected in the intonation, affecting the character of the theme. L. van Beethoven used the old form of chaconne as a genre model adequate to the idea of the work; whereas Mendelssohn appealed to the baroque intonation symbolism, thus determining the imagery and semantic content of the work.

Mendelssohn's variation cycles became an important milestone on the way to renewal of the form and genre of variations in the 19<sup>th</sup> c. While C. M. von Weber, in his variations, used the tried classical form every time, filling it with the exquisite and virtuous content in accordance with the aesthetics of his brilliant style, F. Schubert and Mendelssohn, in some of their works, altered this form in accordance with the idea of the work, laying the foundations for romantic variations with through development. F. Schubert made a decisive turn in this direction not in the separate variation cycles, but in the slow movements of the large cyclic compositions, such as the piano Fantasy in *C major* op. 15 DV 760 "Der Wanderer" and the string Quartet in *D minor* DV 810 "Der Tod und das Mädchen". Mendelssohn made such a turn in the separate cycle of "Variations sérieuses", modifying not only the form, but also the genre.

The innovation of the "Variations sérieuses" concerning the imagery content is no less important. A passionate admirer of the art of G. F. Handel and J. S. Bach, Mendelssohn became the first composer of the Romanticism era who reproduced in the concert instrumental music the traditions of Baroque art with its powerful spiritual stream. His Variations in *D minor* preceded the appearance of a number of baroque-themed instrumental works by F. Liszt, J. Brahms, C. Franck, M. Reger, S. Rachmaninov and other composers of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> cc. This outstanding Mendelssohn's work was written on an original theme, but its baroque genesis is undoubted; consequently, it in fact opens a series of romantic variation cycles on the themes of Baroque.

The significance of Mendelssohn's variations, both solo piano and ensemble ones, is not reduced to their historical role and utilitarian function in the educational practice; these works are a great artistic value. They deserve wider coverage in concert programmes and are an inestimable sample for realizing the creative potential of performers.

**Key words:** variations, genre, form, content, intonation, image, music development, baroque, classicism, romanticism.





У величезному масиві фортепіанної музики першої половини XIX ст. твори Фелікса Мендельсона-Бартольдї (1809–1847) завоювали міцні позиції – завдяки змістовності, оригінальності, довершеності форми, яскравому мелодизмові, природності висловлювання. Нині вони активно функціонують у навчально-педагогічній практиці – переважно в середній ланці музичної освіти, а також у початковій та вищій школах. Ідеться насамперед про композиції малих та середніх форм, а також про концерти для фортепіано з оркестром. Зазвичай опанування творів Мендельсона є проміжним етапом професійного становлення піаніста. У репертуарі дорослих піаністів вони посідають значно скромніше місце – культ віртуозності у виконавстві «відсеунув» їх на другий план. Проте і в XIX ст., і у XX ст. видатні майстри фортепіанної гри незмінно включали твори композитора до своїх концертних програм. Останнім часом зацікавленість творчістю Мендельсона зростає – у часи великих суспільних потрясінь людина шукає в мистецтві духовну опору, спрямовуючи увагу передусім на його етичний зміст. Водночас у науково-методичній літературі фортепіанна спадщина майстра висвітлена не досить широко й докладно. Цим зумовлюється **актуальність** її різнобічного музикознавчого осмислення. **Метою** статті є виявлення жанрової специфіки найбільш репрезентативного варіаційного циклу композитора і формулювання ідейно-сміслових домінант цього твору, визначальних для створення його виконавської концепції.

До найпопулярніших сторінок фортепіанної творчості Мендельсона належать «Пісні без слів». Загально визнаними є історична роль та мистецька цінність цих камерних п'єс, які стали важливим етапом розвитку інструментальної мініатюри – характерного явища в музиці доби Романтизму. Музикознавці відзначають жанрове новаторство «Пісень» та їх стильову самобутність. Крупнішим композиціям митця для фортепіано, створеним у традиціях класичних форм, у літературі приділено менше уваги. Наприклад, М. Іванов-Борецький у нарисі про Мендельсона відзначив із його фортепіанного доробку лише «Пісні без слів», не назвавши жодного іншого твору [4, с. 13]. Демократизм «Пісень» віддавна сприяв їх поширенню в колах аматорсько-го музичування, тож не дивно, що за популярністю вони затьмарили



крупніші фортепіанні твори композитора, серед яких є чимало яскравих і значних полотен.

Підкреслюючи значущість варіаційних циклів Мендельсона, біограф композитора Г. Х. Ворбс протиставляв їх «Пісням без слів»: «Його варіації для фортепіано – серед них змістовні та строгі “Серйозні варіації” (Variations sérieuses op. 54) – доводили, що Мендельсон був здатний і на інші творіння, ніж часом дещо сентиментальні “Пісні без слів”» [1, с. 200]. Дослідник зауважив, що сам композитор не вважав «Пісні» своїм найбільшим мистецьким одкровенням і навіть назвав їх у приватній бесіді «п’єсами для дам» [1, с. 200]. Очевидно, поділяючи висловлену думку митця і не беручи до уваги його самоіронії, Г. Х. Ворбс дещо поблажливо ставився до цих п’єс, надаючи визначенню «сентиментальні» негативної конотації. Така оцінка популярних мініатюр Мендельсона видається не зовсім об’єктивною, однак важливішим у наведеній цитаті є інше – констатація того, що «Пісні без слів» та цикли варіацій перебувають на протилежних образно-змістових полюсах фортепіанної творчості композитора. Виконавець має неодмінно враховувати це, приступаючи до праці над названими творами.

Характеризуючи творчість композитора загалом, її дослідник В. Дамс відзначив: «навколо нього [Мендельсона – А. К.] домагалось визнання нове мистецтво, наскрізь пройняте чуттєвістю, але, учень Цельтера, він, який боготворив Баха, не піддавався спокусам цього нового мистецтва. Його ідеалом були класики з їхнім прагненням до впливу архітектонікою. У його творчості інстинкт підпорядкований волі, і гостре почуття форми не терпить романтичних довгот і відступів заради милування барвистістю і переживання настроїв» [2, с. 43]. Якщо стосовно «Пісень без слів» Мендельсона, у яких часом «пробивається» чуттєве начало, така характеристика може бути прийнята з певними застереженнями, то щодо його варіаційних циклів вона є особливо влучною. Власне, у ній констатується сила класичної традиції, властива музиці митця. Виходячи з цього, виконавець варіацій композитора має дуже обережно й делікатно застосовувати агогічні засоби виразної гри.

Водночас, характеристика, яку сформулював В. Дамс, зовсім не означає, що в більшості композицій Мендельсона раціоналізм ніве-



лював емоційність. Сам композитор зазначав: «я вважаю неможливим писати музику, яку я не пережив цілком; це здається мені неправдою; оскільки ноти мають такий самий визначений сенс, як і слова, – можливо, ще більш визначений» [2, с. 43]. Зрештою, музика майстрів доби Класицизму теж сповнена емоцій та почуттів; інша річ, що вони виражаються стриманіше. Отже, «сухе», раціоналізоване виконання мендельсонівських варіацій так само неприйнятне, як і виконання, забарвлене «чуттєвою» емоційністю.

Для того, аби сформувати переконливу виконавську концепцію варіаційних циклів Мендельсона, важливо усвідомити їх жанрові витоки. Створюючи варіаційні цикли, композитор, як і його старші сучасники К. М. фон Вебер і Ф. Шуберт, спирався на жанрові моделі, напрацьовані у творчості віденських класиків, – так звані «орнаментальні» варіації із завершеною темою у формі періоду, низкою відокремлених цезурами варіацій та кодою (її функцію може виконувати остання варіація).

В інструментальній музиці класицистичної доби варіації як окремий жанр перебували на периферії композиторської творчості – провідну роль відігравали сонатно-симфонічні цикли. Притому варіації іноді використовувались як форма однієї з частин циклічного твору. Серед кількох самостійних варіаційних циклів Й. Гайдна для фортепіано вирізняється сповнене щирого ліризму «*Andante con variazioni*» *фа мінор* Ноб. XVII/6, написане у формі подвійних варіацій. Перу В. А. Моцарта належать кільканадцять окремих циклів варіацій для фортепіано та один цикл для фортепіано з оркестром (так зване «Концертне рондо» *Ре мажор* KV 382), які являють собою вишукані п'єси декоративного характеру, призначені здебільшого для домашнього музикування. Значно вагомішими є зразки варіаційної форми в моцартівських фортепіанних сонатах та концертах (перша частина Сонати *Ля мажор* KV 331, фінали Сонати *Ре мажор* KV 284, концертів *Соль мажор* KV 453 і *до мінор* KV 491). Л. ван Бетховен активніше використовував форму варіацій – і в окремих фортепіанних композиціях (понад два десятки творів), і в сонатних циклах, переважно «знакових» (початкова частина Сонати *Ля-бемоль мажор* тв. 26, середня частина Сонати *фа мінор* тв. 57, фінали сонат *Мі мажор* тв. 109 і *до мі-*



нор тв. 111). У його творчості фортепіанні варіації як самостійний жанр набули більшої вагомості та інтенсивнішого розвитку – збільшився їх масштаб, розширився діапазон настроїв та образів. У знаменитих 32-х Варіаціях *do minor* Л. ван Бетховен по-новому відтворив давню форму варіацій на *basso ostinato*, характерну для фолії, чакони і пасакалії, із її порівняно більшою цілісністю та наскрізним типом драматургії. Звернення майстра до драматичного пафосу бароко, до традицій творчості Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха мало важливе значення для подальшого розвитку жанру.

Очевидно, вплив бетховенських зразків жанру на формування стилю мендельсонівських варіацій був вирішальним. У випадку із «Серйозними варіаціями» цей вплив був зумовлений і зовнішніми обставинами: твір був написаний для збору коштів на спорудження пам'ятника Л. ван Бетховену в Бонні.

Перу Мендельсона належать три цикли варіацій для фортепіано – «17 Variations sérieuses» *re minor* тв. 54, «Andante con variazioni» *Мі-бемоль мажор* тв. 82 та «Variationen» *Сі-бемоль мажор* тв. 83<sup>1</sup>. Усі вони вибудовані загалом за класицистичною схемою. Пісенного складу тема в помірному темпі має замкнену структуру із чітко окресленими фазами внутрішнього розвитку. Протягом більшої частини твору зберігається основна тональність (у циклі *re minor* одна варіація написана в однойменній тональності, у циклі *Сі-бемоль мажор* – одна в паралельній). В усіх трьох творах використано арсенал пізньокласичних – бетховенських – фактурних засобів. Водночас, у мендельсонівських варіаціях спостерігаємо й відмінні, порівняно з більшістю класицистичних зразків жанру, тенденції щодо побудови форми твору. Ідеться про **часову** організацію музичного процесу.

Наслідуючи традиції В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена, Мендельсон протягом циклу варіацій змінював **темпо-ритм** (у варіаціях Й. Гайдна таких змін немає), але робив це дещо інакше. У більшості

---

<sup>1</sup> Нумерація варіаційних циклів Мендельсона умовна, оскільки відповідає хронології їх видання (січень 1842 р., липень 1850 р., серпень 1850 р.), а не створення. Послідовність написання циклів невідома – відомо лише, що композиції *re minor* та *Мі-бемоль мажор* постали 1841 р., а час написання Варіацій *Сі-бемоль мажор* дотемненно невідомий.



моцартівських і бетховенських варіаційних циклів трапляються зміни **метру**: в окремих варіаціях (іноді в кодї) змінюються тактові розміри – тридольні дводольними, або навпаки, або 4/4 на 6/8 тощо. Ці зміни урізноманітнюють варіаційний цикл, однак фрагментують його. У мендельсонівських варіаціях такого не виявляємо. Продовжуючи традицію, відтворену в гайднівських зразках жанру та бетховенських 32-х Варіаціях *до мінор* і похідну від варіацій на *basso ostinato*, Мендельсон упродовж циклу зберігає єдиний метр (в усіх трьох його циклах розмір такту – 2/4)<sup>2</sup>. Це сприяє щільнішому зв'язку між складовими композиції, її більшій цілісності. Водночас композитор частіше, ніж В. А. Моцарт і Л. ван Бетховен, удається до змін **темпу** протягом варіаційного циклу. Притому якщо в моцартівських і бетховенських циклах ці зміни здебільшого контрастні (варіація *Adagio* або *Allegro* на тлі помірнього темпу теми та більшості варіацій), то в мендельсонівських – переважно ступневі (*Un poco più animato* – *Più animato*, *Allegro vivace* – *Presto*, *Più vivace* – *Più moderato*). Завдяки поступовим змінам темпу композитор ніби долає періодичну дискретність руху – стала рису класичних варіацій, – підкреслюючи наскрізний характер розвитку. Це теж сприяє більшій цілісності композиції. Така тенденція вже була намічена в бетховенських 33-х Варіаціях на тему вальсу А. Діабеллі *До мажор* тв. 120. Мендельсон розвинув її.

У світлі відзначених особливостей будови мендельсонівських варіаційних циклів виразно окреслюється одне з важливих завдань у створенні їх виконавської концепції – визначення оптимальних темпових співвідношень між різними розділами композиції. Власне, знайти такі співвідношення означає переконливо вибудувати форму твору в реальному звучанні.

Серед трьох циклів варіацій Мендельсона для фортепіано *ре-мінорний* – «Серйозні варіації» – найбільш відомий та найчасті-

---

<sup>2</sup> У Варіаціях *Сї-бемоль мажор* завершальний розділ останньої варіації – *Allegro assai vivace* (кода) – нотований у тактовому розмірі С; однак його темп щонайменше вдвічі швидший за темп попередньої варіації в розмірі 2/4 – мелодія теми подана вдвічі крупнішими тривалостями. У цьому разі маємо підстави тлумачити розмір С як 2/2 (*alla breve*). Отже, дводольний метр залишається незмінним, а розмір змінено заради спрощення запису нотного тексту.



ше виконуваний. Він вирізняється масштабністю задуму, глибиною змісту та досконалістю форми, ясністю думки та щирістю почуття, високим злетом духу. Якщо інші два цикли можна охарактеризувати як камерні посткласицистичні композиції ліричного типу драматургії, то цей твір являє собою яскравий зразок розгорнутих романтичних варіацій лірико-драматичного типу<sup>3</sup>.

За образно-смісловим змістом «Серйозні варіації» можна визначити як психологічну музичну драму. Твір не є програмним – його партитура не містить навіть завуальованих натяків на програмність (назву «серйозні» композитор надав цим варіаціям, як відомо, аби протиставити їх змістовність поверховості численних тогочасних «блискучих» варіацій). Отже, ця драма не пов'язана з перипетіями історичних подій або колізіями літературного сюжету. Вона – «внутрішня», особистісна. Ні в листах композитора, ні в інших виданих документах [1, 5] не знаходимо його здогадок про цей твір, які б допомогли «розшифрувати» авторський задум. Очевидно, ключ до осягнення змістової сутності «Серйозних варіацій» слід шукати в жанрово-інтонаційній генезі їх теми – носія основної музичної думки твору. Фактурний виклад теми викликає стійкі жанрові асоціації з церковною музикою, а інтонаційне обличчя позначене помітним впливом творчості Й. С. Баха. У цьому контексті драма «Серйозних варіацій» постає як морально-етична, як драма духовного самоусвідомлення людини, пов'язана з її осмисленням життєвого шляху та вибором ціннісних орієнтирів. Здається, що в цьому творі композитор виявив свої найбільш сокровенні думки і почуття. К. Жабинський слушно відзначив, що духовна сфера справила очевидний вплив на симфоніч-

<sup>3</sup> Симптоматично, що в циклах *Мі-бемоль мажор* і *Сі-бемоль мажор* тема та кожна варіація відокремлені в нотах подвійними тактовими рисками із жирною правою рисою – це цілком відповідає класичній традиції; натомість у циклі *ре мінор* тема та варіації розмежовані звичайними (нежирними) подвійними рисками. (Відзначимо, що варіації *ре мінор* були видані за життя композитора, під його особистим наглядом.) Отже, ідея щільнішого зв'язку між розділами форми в «Серйозних варіаціях» відбулась навіть у графіці нотного тексту. Аналогічне явище спостерігаємо у спадщині Л. ван Бетховена: майже в усіх його фортепіанних варіаційних циклах межі теми та варіацій позначені жирними подвійними рисками, і лише у 32-х Варіаціях *до мінор* – звичайними подвійними. Такий збіг видається не випадковим.



ну, камерно-інструментальну та камерно-вокальну галузі мендельсонівської творчості, але «часто цей вплив залишається завуальованим (не зазначаються канонічні цитати, уводяться жанрові й інтонаційні алюзії тощо)» [3, с. 71].

Примітно, що за характером утілення музичних ідей бароко «Серйозні варіації» Мендельсона суттєво відрізняються від 32-х Варіацій *до мінор* Л. ван Бетховена. У бетховенському циклі вплив бароково-го мистецтва безпосередньо відбився в жанровому плані, зумовивши композиційну будову твору; у мендельсонівському ж циклі цей вплив відбився на інтонаційному рівні, позначившись на характері теми. Л. ван Бетховен обрав **форму** старовинної чакони як жанрову модель, адекватну ідейному задумові твору; натомість Мендельсон апелював до інтонаційної символіки бароко, визначивши таким чином образно-семантичний **зміст** твору.

Тема «Серйозних варіацій» являє собою просту мелодію пісенного складу, зодягнену в суворі шати хоральної фактури й розгорнуту на тлі мірної маршової ходи в тихому звучанні. Зітхання низхідних секунд у мелодії в поєднанні з гармонічними затриманнями викликають у пам'яті відповідні музично-риторичні фігури з бахівських кантат (символ смутку і страждань як неодмінних супутників людини в її земному житті)<sup>4</sup>, наводячи на думку про одвічні філософські питання буття. У тому ж контексті сприймається низхідний хроматичний хід у мелодії на початку другого речення. Гармонізація теми віддзеркалює романтичну традицію першої половини XIX ст., притому розмаїттям співзвуч та інтенсивністю гармонічного руху ця тема теж більше нагадує бахівські теми, ніж типові теми класицистичних варіацій. Репетиції мелодичних звуків у розвитковій фазі увиразнюють мовні інтонації, дещо підвищуючи емоційний тон висловлювання і природно підводячи до кульмінації теми. Характерний штрих – гостре *staccato* акордів завершального кадансу, яке повторюється в кінці першої та другої варіацій. Завдяки такому підкресленню ритмічної

<sup>4</sup> Яскравий приклад – початок титульного хору (*фа мінор*) із кантати Й. С. Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» («Плачі, скарги, турботи, вагання»), BWV 12. Цей хор Й. С. Бах використав також у Високій месі *сі мінор*, здійснивши його транспозицію на півтону вниз (*мі мінор*) та нову підтекстовку («Crucifixus»).





пульсації композитор об'єднує експозицію образу з його подальшим розвитком, забезпечуючи безперервність розгортання музичної думки. Одним із першорядних завдань для виконавця твору є визначення оптимального темпу теми. Авторська позначка *Andante sostenuto* застерігає від квапливості вимови, водночас надміру повільний темп так само небажаний – він загрожує «розпаданням» фрази на окремі мотиви. З огляду на пісенну природу теми, її слід озвучувати в темпі, не повільнішому за той, у якому чотиритактову фразу можна проспівати на одному диханні.

У першій варіації продовжується мірна оповідь теми в тому самому темпі. Загальний характер зберігається: мелодія майже не змінюється – зміни стосуються переважно фактури супроводу. Вивільнена з хорального вбрання, мелодія звучить як пісня, вирізняючись на тлі коротких загострених басів та фігурацій шістнадцятками в середньому пласті партитури. Завдання рельєфного відтворення мелодичної лінії з одночасним розшаруванням фактурної вертикалі дещо ускладнюється поліфонічною насиченістю партії правої руки.

Зрушення темпу у другій варіації, *Un poco più animato*, не порушує плинності музичної оповіді завдяки відсутності цезури між першою та другою варіаціями (аналогічним чином об'єднано другу та третю варіації). Пульс фігурацій частішає (прийом, типовий як для барокових, так і для класичних варіаційних циклів) – групи із чотирьох шістнадцяток змінюються секстолями. Отже, навіть без зміни темпу складається враження прискорення руху; тому різниця між темпами першої та другої варіацій має бути дуже незначною – інакше порушиться поступовість розвитку музичної дії.

У третій варіації, *Più animato*, з'являється драматична напруженість, підготовлена почастишанням пульсу фігурацій у попередній варіації. Кількість накопиченої в перших двох варіаціях енергії переходить в іншу якість музичного образу. Текучість попередніх варіацій змінюється гостротою *staccato*. Розривається і фактурна вертикаль: верхні голоси та басы протиставляються в часі – вони ніби сперечаються між собою. Діалогічність має чітко виражений конфліктний характер. Уперше з'являються різкі динамічні контрасти, а в кінці варіації з'являється перше *fortissimo*.





Четверта варіація міцно спаяна з третьою – між ними теж немає цезури, притому темп залишається незмінним, як і постійне *staccato*. Конфліктна діалогічність утілюється цього разу у формах імітаційного двоголосся. Розрідження фактури зумовлює стриманіший характер боротьби. Наприкінці варіації, по досягненні обома голосами кульмінаційних вершин, перша хвиля драматизму йде на спад.

У п'ятій варіації, *Agitato*, уперше з'являється лірична схвильованість – як реакція стривоженої душі на драматичний стрес. Тон музичного висловлювання стає довірливим. У ньому чуються сердечність, теплота, душевний щем, інтонації моління. Ритмічний та артикуляційний загостреності попередньої варіації протиставляється плавність руху, рідкому двоголосся – повнозвучна гармонія, інструментальному типу мелодичної лінії – вокально-речитативний. Чудовий психологічний штрих – *piano subito* та *ritardando* в кінці варіації. Композитор ніби стримує наплив емоцій, заспокоюючи рух. Чималого значення у створенні схвильованого настрою цієї та двох інших ліричних варіацій циклу – одинадцятої та п'ятнадцятої – набуває синкопований ритм у голосах акомпанементу. У цих варіаціях виконавець має дуже обережно застосовувати агогічні відхилення від метру, аби не зруйнувати хисткості образу, трепетного характеру звучання.

У шостій варіації відновлюється чітка пульсація – починається черговий етап драматичного розвитку. Повертається конфліктна діалогічність, виявлена цього разу в регістровому протиставленні коротких мотивів. У розшаруванні музичної тканини на два пласти вгадується ідея тембрового контрасту різних оркестрових груп (верхній пласт – духові інструменти, нижній – струнно-смічкові). Недостатню темброву контрастність у межах фортепіанного звучання композитор компенсує, увиразнюючи регістровий контраст артикуляційно (мотиви верхнього пласта вимовляються гостріше). Постійне динамічне наростання допомагає зберегти цілісність руху за умов подрібненості фрази та «розкиданості» фактури.

Сьома варіація, витримана від початку до кінця в динамічному нюансі *fortissimo*, нагадує войовничий марш. Конфліктна діалогічність реалізується в ній у протиставленні пружних акордів одноголосним висхідним пасажем *arpeggio*. У завершальному реченні ці конт-



растні елементи звучать одночасно, вступаючи в тіснішу взаємодію, практичне втілення якої потребує від виконавця неабиякої вправності та реактивності. У цьому ж реченні з'являється низхідний хроматичний хід. Якщо в темі та попередніх варіаціях такий хід трапляється лише в початковій фазі періоду (друге речення), то в сьомій та всіх наступних «драматичних» варіаціях він виразно наголошується (подовжується, проводиться одночасно у двох голосах) у кінцевій побудові. У такому драматургічному контексті ця барокова музично-риторична фігура набуває символіки фатуму.

Восьма та дев'ята варіації становлять єдине темпове, інтонаційне та фактурне ціле. У восьмій варіації, *Allegro vivace*, підвищується темп і спадає сила звучності. Домінуюча динамічна градація – *piano*, але постійне кружляння тріолей-шістнадцятків та періодичні *sforzando* в партії правої руки свідчать про внутрішнє напруження. У дев'ятій варіації емоційне збудження зростає: кружляння тріолей додається в партію лівої руки, а хвилі *crescendo* врешті підіймають силу звучності до *forte* та *fortissimo*. Період розширюється: останнє речення (чотиритакт) повторюється октавою вище, знаменуючи яскраву мелодичну кульмінацію.

Десята варіація, *Moderato*, є вузловим моментом у драматургії твору. Вона починається раптовим (без цезури) вторгненням фугато – своєрідним «моральним імперативом», який владно зупиняє розбурханий потік емоцій. Поліфонічна фактура органно-хорового типу викликає асоціації з церковною музикою і сприймається як символ духовного начала. Здається, що це фугато являє «голос духу», який відкидає душевні пристрасті. У розвитковій фазі (по закінченні фугато) з'являються виразні інтонації благання, які взаємодіють з елементами теми фугато, – ніби «голос душі» вступає в діалог із «голосом духу». У завершальній побудові, розширеній на два такти, «голос душі» смиренно затихає.

Дивовижним одкровенням композитора є одинадцята варіація. Зворушливістю звучання вона нагадує моцартівський хор *Lacrimosa* з Реквієму *re minor*. Це – лірична квінтесенція циклу, його «тиха» кульмінація. У цій варіації чуються і зосереджена молитва, і щира сповідь душі. Починаючись у нюансі *pianissimo*, хисткий голос по-



ступово міцнішає, досягаючи звучності *forte* на початку наступної варіації. У завершальному реченні, яке фактично зливається з розвитковою побудовою, зі зростанням гучності стримується темп. Таким чином ніби акумулюються внутрішні сили для подальшої боротьби.

Дванадцята варіація, *Tempo di Tema*, починається без цезури і знаменує новий етап драматичного розвитку. Характер боротьби увиразнюється завдяки застосуванню техніки подвійного удару (*Doppelschlag*). Її елементи є в бетховенських 15-ти Варіаціях із фугою *Mi-бемоль мажор* тв. 35 («*Eroica*») – у третій варіації. Мендельсон застосовує цю техніку із ширшим розмахом.

У тринадцятій варіації драматична лінія твору розвивається. Мелодія теми подана практично в первісному інтонаційному та ритмічному вигляді (зміни мінімальні), і вміщена в середній пласт фактури, у партію лівої руки. Оточена фігураціями тридцять других *staccato* зверху та короткими басами знизу, вона звучить як своєрідний *cantus firmus*. Такий виклад теми нагадує органні обробки старовинних хоралів. Як і в дев'ятій варіації, період розширюється за рахунок повторення останнього речення. Його динамічним підсиленням підкреслюється завершення чергового етапу розвитку. Постійне збереження штриха *staccato* у примхливих фігураціях правої руки потребує від виконавця чималих зусиль.

У чотирнадцятій варіації, *Adagio*, разом із контрастною зміною темпу відбувається зміна ладу (однойменний мажор). Атрибути «церковності» звучання цього разу виявляються найбільш яскраво: хоральна фактура набуває «органного» забарвлення завдяки глибоким басам в октавному подвоєнні (ефект органної педалі). Душа ніби опиняється у храмі, знаходячи в ньому захист і перепочинок. Музика звучить як гімн, дихаючи величавим спокоєм та мудрістю. У розвитковій побудові зникає октавне подвоєння басів, мелодичний голос стає рельєфнішим; «прориваються» пісенні інтонації, гармонізовані в романтичному дусі, – немов душа відтанула і поринула у світлі мрії. У завершальній фазі разом із поверненням «органних» басів відновлюється дух мудрого споглядання.

П'ятнадцята варіація, *poco a poco più agitato*, має перехідний характер. Її звучання наче сповіщає про вихід із гармонійного храмово-



го простору і повернення до суворих життєвих реалій. Відновлюється вихідна мінорна тональність, і з нею повертається душевний трепіт. На відміну від двох інших варіацій лірично-схвильованого характеру, у цій варіації немає чітко окресленої мелодії, натомість яскравіше виявляються виражальні властивості гармонії. Тональна нестійкість і запитальні інтонації провідного басового голосу в початковому реченні створюють враження розгубленості, нерішучості. Розвиткова побудова примітна відхиленнями у віддалені тональності. Підготовлюється вирішальний етап драматичної боротьби.

Дві останні варіації – шістнадцята та сімнадцята – становлять єдине ціле, як і восьма та дев'ята варіації. Обидві пари варіацій поєднані «на відстані» спільним темпом *Allegro vivace* і невпинним рухом фігурацій тріолей-шістнадцяток. Ця своєрідна арка скріплює архітектонічну конструкцію циклу. Цього разу кожна тріольна фігура фактично розподілена між партіями двох рук. Мерехтлива фактура має бути добре вибудована – це стосується як вертикальної, так і горизонтальної координат.

Остання варіація безпосередньо переходить у розгорнуту коду (межа «розмита»), у якій градус емоційного напруження сягає апогею. На початку коду тричі скандується «фатальний» низхідний хроматичний хід; притому третя фігура, підкреслена потужним октавним унісоном, набуває загрозливого звучання. Проведення теми на домінантовому органному пункті (оркестровий ефект тремоло тимпанів) становить найвищу кульмінацію твору, за якою йде розв'язка музичної дії – розділ *Presto*. У музиці цього розділу емоції линути нестримним потоком, який, утім, має бути розумно організованим. Примітним є завершення твору. Напевно, Л. ван Бетховен таке бурхливе *Presto* закінчив би гучними акордами (як у фіналі Сонати «quasi una Fantasia» *do-dієz мінор*, тв. 27 № 2), з усією категоричністю демонструючи нескореність людського духу. Мендельсон знаходить інше рішення. Стрімкий лет пасажу обривається на високій ноті, і твір закінчується стислою, проте багатозначною хорально-гармонічною побудовою, протягом якої звучність поступово завмирає. Композитор ніби повертається до початкового настрою теми, до вихідної думки твору, «змикаючи» його в такий спосіб. Крім того, ця завершальна побудова



з її глибокими «органими» басами, яких не було в темі, є своєрідною фактурною ремінісценцією чотирнадцятої – мажорної – варіації; однак мінорний лад зумовлює зовсім інший характер «храмового» звучання. Як видається, таким завершенням твору митець увиразнив ідею цієї драми саме як драми духовно-філософської.

Варіаційні цикли Мендельсона стали важливою віхою на шляху оновлення форми та жанру варіацій у XIX ст. Якщо К. М. фон Вебер у своїх варіаціях щоразу спирався на апробовану класичну форму, наповнюючи її вишукано-віртуозним змістом відповідно до естетики свого «блискучого» концертного стилю, то Ф. Шуберт і Мендельсон у деяких своїх творах видозмінювали цю форму згідно з ідейним задумом, закладаючи підвалини романтичних варіацій наскрізного розвитку. Ф. Шуберт здійснив рішучий поворот у цьому напрямі не в окремих варіаційних циклах, а в написаних у відповідній формі повільних частинах крупних циклічних композицій – фортепіанної Фантазії *До мажор* тв. 15 DV 760 «Der Wanderer» («Мандрівник») та струнного Квартету *ре мінор* DV 810 «Der Tod und das Mädchen» («Смерть і дівчина»). Мендельсон зробив такий крок у самостійному циклі «Серйозних варіацій», модифікуючи не лише форму, а й жанр.

Не менш важливим є образно-змістовий аспект новаторства «Серйозних варіацій». Палкий шанувальник творчості Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха, Мендельсон став першим композитором доби Романтизму, який активно звертався у своїй творчій діяльності до музичного мистецтва Бароко з його потужним духовним струменем, і першим серед романтиків відтворив традиції цього мистецтва в концертній інструментальній музиці. Його Варіації *ре мінор* передували появі низки пов'язаних із бароковою тематикою інструментальних композицій Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Франка, М. Регера, С. Рахманінова та інших митців XIX – початку XX ст. Цей видатний мендельсонівський твір написаний на оригінальну тему, однак його барокова генеза безсумнівна; отже, ним фактично відкривається галерея романтичних варіаційних циклів на теми Бароко.

Значення варіацій Мендельсона – як сольних фортепіанних, так і ансамблевих, – не вичерпується їх історичною роллю та утилітарною функцією в навчальній практиці: ці твори мають насамперед ве-



лику мистецьку цінність. Вони заслуговують на те, аби частіше звучати в концертних програмах, і є безцінним матеріалом для реалізації творчого потенціалу виконавців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ворбс Г. Х. [Worbs H. C.] Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова, предисл. и примеч. к русскому изд. А. Кенигсберг. — Москва : Музыка, 1966. — 320 с.
2. Дамс В. [Dahms W.] Ф. Мендельсон-Бартольди / пер. с нем. Л. А. Мазель. — Москва : Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1930. — 56 с.
3. Жабинский К. А. Перспективы стилевого анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 60–73.
4. Иванов-Борецкий М. В. Мендельсон (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): биографический очерк / Моск. симф. капелла. — Москва, 1910. — 16 с.
5. [Ranft P.] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Eine Lebenschronik / zusammengestellt von Peter Ranft. — Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. — 120 S.

#### REFERENCES

1. Vorbs G. H. [Worbs H. C.] Feliks Mendelson-Bartol'di. Zhizn' i dejatel'nost' v svete sobstvennyh vyskazyvanij i soobshhenij sovremennikov [Felix Mendelssohn-Bartholdy. Life and activity in the light of his own statements and the messages of his contemporaries] / per. s nem. V. Rozanova, predisl. i primech. k russkomu izd. A. Kenigsberg. — Moskva : Muzyka, 1966. — 320 s.
2. Dams V. [Dahms W.] F. Mendelson-Bartol'di [Mendelssohn-Bartholdy] / per. s nem. L. A. Mazel'. — Moskva : Gos. izd-vo «Muzykal'nyj sektor», 1930. — 56 s.
3. Zhabinskij K. A. Perspektivy stilevogo analiza muzyki Mendelssohna: jepistemologicheskij rakurs [Perspectives of Mendelssohn's style analysis of music: epistemological perspective] // F. Mendelssohn-Bartoldy i tradicii muzykal'no-



go professionalizma : sb. nauch. trudov / «Har'kovskie assamblei», Inst-t muzyko-znaniya ; sost. G. I. Ganzburg. — Har'kov, 1995. — S. 60–73.

4. Ivanov-Boreckij M. V. Mendelssohn (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): biograficheskij ocherk [Mendelssohn (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): a biographical essay] / Mosk. simf. kapella. — Moskva, 1910. — 16 s.

5. [Ranft P.] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Eine Lebenschronik / zusammengestellt von Peter Ranft. — Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. — 120 S.

УДК 78.071.2 : [785.6 : 787.1] (430)

*Евгений Лебедев*

## ЭВОЛЮЦИЯ СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

**Лебедев Е. С. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона.** Жанр скрипичного концерта прошел довольно длительный путь развития, и одним из важнейших этапов на этом пути стал концерт e-moll Ф. Мендельсона. В данной статье рассматривается процесс творческого роста композитора на примере его раннего (юношеского) и позднего концертов. Выявляется процесс усложнения фактуры, развития и трансформации музыкальной формы, который, в частности, сводится к новому видению роли каденции, использованию соответствующих романтической эпохе исполнительских приемов (штрихов, пассажной и фигурационной техники).

**Ключевые слова:** романтизм, концерт, музыкальная форма, каденция, исполнительские средства.

**Лебедев Є. С. Еволюція скрипкового концерту в творчості Ф. Мендельсона.** Жанр скрипкового концерту пройшов доволі довгий шлях розвитку, і одним із найважливіших етапів на шляху цього розвитку став концерт e-moll Ф. Мендельсона. В цій статті розглядається процес творчого росту композитора на прикладі його раннього (юнацького) та пізнього концертів. Виявляється процес ускладнення фактури розвитку та трансформації музич-



ної форми, який, зокрема, зводиться до нового бачення ролі каденції, використання відповідних до тенденцій романтичної епохи виконавський прийомів (штрихів, пасажної та фігураційної техніки).

**Ключові слова:** романтизм, концерт, музична форма, каденція, виконавські засоби.

**Lebedev E. S. Evolution of the violin concerto in the works by Mendelssohn.** The genre of violin concerto has gone through a long way of its development, being changed and transformed under the influence of new styles, and reflecting the artistic demands of public life. This genre dates back to the epoch of Baroque music. That was the time when the characteristics of music dramaturgy were defined. The most important of them was the principle of competition which was originally the basis for the concerti grossi by A. Corelli, J. S. Bach (e. g. Brandenburg concertos) and other composers of the time. In their concertos the principle of competition was put in practice between the orchestra and a group of soloists. The genre of solo concerto was established as a competition between a soloist and an orchestra (*tutti, solo*), first of all, in works of Vivaldi, a bright representative of the Baroque era.

The expressive possibilities of the soloist and the orchestra were dramatically enhanced, new formative genre principles were determined and established in the works of the Viennese classics – Beethoven, Mozart, Haydn. Symphonization, a well-established ternary form, and the use of sonata allegro in the first part are an example of changing the expressive possibilities of a solo concerto by the composers of this era.

Further understanding of the concerto genre is associated with the Romantic era and is clearly represented in the works of F. Mendelssohn. He actively manifested himself in many areas of social and cultural life – he was an outstanding pianist, performer, conductor and teacher. In his compositions Mendelssohn combined Romantic tendencies and Classical traditions. This paper discusses the process of the composer's creative growth on the example of his early, youthful concerto *d-moll*.

When creating this concerto F. Mendelssohn, quite naturally, drew on the formative principles of Viennese classics, his predecessors. During this period of work at the concerto Mendelssohn was under a great influence of his mentors – composer K. Zelter and violinist Eduard Rietz, as well as a famous German violinist, compos-





er and teacher L. Spohr. Concerto for violin and chamber orchestra *d-moll* has survived in two composer's editions, the second one was completed at the age of 13. Comparing them one can see how radically different they are, how quickly the composer changes and complicates the principles for the development of musical material, enriches performance techniques and means of expression. This relates, in particular, to the first movement *Allegro molto*, the first edition of which employs relatively simple texture and development techniques. The composer widely uses sequence constructions on the basis of semiquavers, which recreate the character of continuous, forward movement, and constructions resembling the so-called "Alberti basses" in piano technique. In this concerto he changes the approach to the artistic role and value of violin cadenzas. Thus, the first movement has no cadenzas, and the second and third movements of the concerto have small solo constructions, the result of Mozart's influence, whose concertos have violin cadenzas integrated into the structure of all movements of the form. Many experimental "tests of the pen", search for the personal vision of expressing Felix Mendelssohn's artistic ideas were embodied in the second, mature, violin concerto *e-moll*, created in 1844. The concerto submits deep and rich content, dominance of the lyrical element. The composer undoubtedly uses the experience gained while creating his youthful works in this genre. He takes a new approach to the role and place of the cadenza in the first movement, introduces the cadenza into the development and writes it himself, as the composers before him did not write out cadenzas, each musician performed their own version. This innovation was immediately picked up by Romantic composers, and was typical for this genre. The concerto employs many virtuoso violin performing techniques and means of expression developed by the representatives of romantic performance. For instance, in the cadenza the composer uses the ricochet bowing, on the basis of which the first N. Paganini Caprice was written. In the third movement of the concerto there are many leaps in tessitura, which emphasize the brightness and liveliness of musical images, and *staccato volant* (flying *staccato*), which was skillfully used by the virtuoso romantic H. Wieniawski. Compared with youthful concerto, here the composer enriches his favourite sequence constructions which acquire graceful "ligature" of melodic motive complexes. Thus, this evolution, the process of creative growth can be seen in the genre of violin concerto in F. Mendelssohn works but not in works of other composers who, as a rule, published their pieces in their mature years, in periods marked by significant experience and composer's virtuosity.



**Key words:** Romanticism, concerto, musical form, cadence, means of performance.

Жанр скрипичного концерта прошел длительный путь развития, видоизменяясь и трансформируясь под влиянием новых стилевых направлений, отражая художественные запросы общественной жизни. Этот жанр зародился в эпоху музыкального барокко. Именно тогда в нем были определены характерные черты музыкальной драматургии. Это, прежде всего, принцип соревновательности. Впервые этот принцип был положен в основу жанра *concerto grosso* в творчестве А. Корелли, И. С. Баха (вспомним его Брандербургские концерты) и других композиторов того времени. В их концертах принцип соревнования осуществлялся между оркестром и группой солистов. Жанр сольного концерта устоялся и был закреплен благодаря, прежде всего, творчеству еще одного представителя эпохи Барокко – А. Вивальди, как соревнование солиста с оркестром (*tutti, solo*).

Кардинально расширяются выразительные возможности солиста и оркестра, определяются и закрепляются новые формообразующие принципы в творчестве венских классиков – Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Гайдна. В качестве примеров изменения трактовки жанра концерта композиторами этой эпохи можно считать его симфонизацию, использование в первой части сонатного аллегро.

Дальнейшее осмысление возможностей концертного жанра связано с эпохой романтизма и ярко представлено в творчестве Ф. Мендельсона. Он активно проявлял себя во многих областях общественной и культурной деятельности – был выдающимся пианистом-исполнителем, дирижером, педагогом. Наибольшее значение в истории музыкальной культуры, конечно, связано с его композиторским наследием. Направленность творчества Ф. Мендельсона являла собой сочетание романтических тенденций с приверженностью к классической традиции. Жанровая палитра его сочинений необычайно широка – от крупных симфонических сочинений, ораторий, до произведений камерных жанров.

Значительным явлением в развитии концертного жанра явилось создание скрипичного концерта e-moll в 1844 г. – одного из лучших



образцов романтического искусства. Как отмечает В. Конен: «Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной музыке послебетховенского периода. В годы широкого распространения поверхностных, внешне эффектных концертных пьес, когда, по ироническому выражению Шумана, некоторые процветающие композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними, концерт Мендельсона, наряду с аналогичными произведениями Шопена и Шумана, выделяется серьезностью чувства и художественным совершенством» (6, с. 305). Созданию этого концерта предшествовал менее известный «юношеский» концерт *d-moll*, написанный Ф. Мендельсоном на заре его композиторской деятельности, когда ему было 13 лет, а также двойной концерт для скрипки и фортепиано с камерным оркестром. В этих концертах, несмотря на его юный возраст, проявился композиторский талант Ф. Мендельсона, были заложены тенденции, которые в полной мере были реализованы в его сочинении зрелого периода. Эти скрипичные концерты – юношеский и созданный в конце творческой деятельности, когда композитор находился в зените славы, на пике мастерства, дают возможность проследить результат его бурного творческого роста, определить черты творческого метода.

**Целью** данной статьи является рассмотрение раннего (*d-moll*) и позднего (*e-moll*) концертов, их характерных черт, эволюции в области трактовки формы и содержания, применения исполнительских и выразительных средств.

Яркие музыкальные способности Ф. Мендельсона проявились довольно рано. Первоначально образование Феликса и его сестры Фанни занималась его мать, постоянными же учителями были – пианист Людвиг Бергер, скрипач Карл Хеннинг, которого в дальнейшем сменил молодой скрипач Эдуард Риц, ставший на долгие годы его ближайшим другом. Огромное влияние на формирование юного музыканта оказал известный композитор, профессор Карл Цельтер, который ко времени занятий с Мендельсоном возглавлял Берлинскую певческую капеллу. Таким образом, юный Ф. Мендельсон обучался разносторонне – игре на фортепиано, скрипке, композиции. Его пу-



бличные выступления, как пианиста начались с 7 лет, и в данном случае его развитие и исполнение сравнивали с моцартовским. Как из этого явствует, игра на скрипке в дальнейшем его не привлекла, тем не менее, он уделил этому инструменту определенное внимание, создав свои два концерта. Вероятно, этому способствовала его встреча в г. Касселе в 1822 г. с известным немецким скрипачом, композитором и педагогом Людвигом Шпором, к которому Мендельсон всегда относился с глубоким уважением и пиететом. Его привлекала творческая направленность Л. Шпора, яркого представителя романтизма в немецком музыкальном искусстве, для которого было характерно внимание к внутреннему миру человека, его радостям, печалям, национальному мелосу.

Именно в эти годы (1822–23) юный музыкант активно посвящает себя композиции. Им написаны: струнный квартет, несколько песен и романсов, Магнификат, хор для певческого общества г. Франкфурта, псалом № 66, одночастная симфония №10. Также в этот период Мендельсон создает скрипичный и двойной концерт для скрипки и фортепиано.

Впервые концерты исполнил учитель Ф. Мендельсона, скрипач и его друг Эдуард Риц.

При создании концертов юный Ф. Мендельсон, что вполне естественно, опирался на формообразующие принципы венских классиков – трехчастное построение сочинений, сонатное аллегро в первой части, оркестровые вступления и завершения, (принцип двойной экспозиции). Можно предположить, что он был знаком с сочинениями композиторов романтиков, таких как Л. Шпор и др.

Для удобства сравнительного анализа скрипичных концертов, условно обозначим юношеский концерт как № 1, и созданный в зрелые годы как № 2.

Первый концерт для скрипки и камерного оркестра до нас дошел в двух композиторских редакциях, вторая – была завершена в 13-летнем возрасте. Когда началась работа над первой версией, неизвестно, возможно, намного раньше. Сравнивая их можно наблюдать, насколько кардинально отличаются одна редакция от другой, как композитором изменяются и усложняются принципы развития музыкального



материала, обогащаются исполнительские приемы и выразительные средства. Особенно это касается первой части *Allegro molto*, где в первой редакции широко применяется довольно упрощенная фактура и приемы развития. Примером может служить динамизация восходящих и нисходящих мелодических движений, основанная на приеме репетиции (см. Пример 1).

**Пример 1. Ф. Мендельсон концерт d-moll, часть I, такты 70–71**



Широко использует композитор секвентные построения на основе шестнадцатых длительностей, которые воссоздают характер непрерывного, устремленного движения, а так же построения, напоминающие в фортепианной технике, так называемые «Альбертиевы басы» (см. пример 2).

**Пример 2. Ф. Мендельсон концерт d-moll, часть I, такты 67–69**



Вторая версия первой части концерта отличается большей развитостью формы, сама часть намного крупней, более динамически разнообразна. Обогащается фактура, композитор отказывается от упрощенных репетиций, в звуковой поток активно включаются призывные интонации, рождающие аналогию с интонациями его второго концерта.

Большим различием также отличаются версии второй части концерта *Andante*. Первая версия почти полностью построена на исполь-



зовании триольных мотивных структур в восходящих и нисходящих секвентных движениях. Если здесь композитор как бы «нащупывает» способы и возможности выражения музыкального образа, то во второй редакции в музыкальную ткань, состоящую из секвентных восходящих и нисходящих движений, вплетаются более пластические мелодические линии, обогащающие художественную содержательность музыки. На примере этих редакций видно насколько быстро формируются композиторские навыки юного Мендельсона, как зреет его мастерство. Это позволило ему при написании третьей части Allegro отказаться от «пробных» версий. В этой части форма приобретает весьма определенный вид – это задорное, искрящееся рондо. Тема несет явные черты национальной характерности, чем то напоминает украинский гопак и отражает веселый, плясовой наигрыш народного скрипача.

Меняется подход композитора в этом концерте к художественной роли и значению скрипичных каденций. Так, в первой части каденции совсем нет, во второй и третьей частях концерта небольшие сольные построения несут отпечаток влияния концертов В. Моцарта, в которых скрипичные каденции органично встроены во все части формы. Это весьма знаменательно, так как молодой композитор еще не определил роль каденции в структуре музыкально развития, что он осуществит в своем позднем концерте, кардинально меняя ее функцию и смысловую роль.

В юношеских концертах – для скрипки, а также скрипки и фортепиано, опробуется также и художественная роль вступления. Так в скрипичном концерте просматривается опора на традиционное видение вступления – яркое начало, повышенная динамика, достаточная протяженность. При этом активное вступление скрипичного соло, его приподнятый характер, (начальный форшлаг, призывные интонации) напоминает вступления концертов Д. Виотти, (№№ 22, 23), в которых доминирует героическая направленность образной содержательности. Попутно отметим, что возрастет роль вступления и в концерте для скрипки и фортепиано, протяженность которого составляет уже 72 такта, при этом усиливается динамическое и тематическое развитие, однако меняются эмоционально образные при-



оритеты, которые смещаются в сторону усиления лирической выразительности. Показательно, что вступление начинается с непривычно мягкого, в нюансе пиано звучания оркестра, как бы экстраполируя приверженность в дальнейшем развитии к лирическому началу. Такие экспериментальные «пробы пера», поиск своего видения выражения художественных идей Ф. Мендельсона нашли свое воплощение во втором, зрелом, скрипичном концерте e-moll, созданном композитором в 1844 г. в Бад Зодене, курортной городке, где он отдыхал после утомительных гастролей в Англии.

Ф. Мендельсон в это время находился на пике своего композиторского мастерства, в зените славы. Он, как дирижер знаменитого берлинского оркестра Геванхауз, был в дружеских отношениях с концертмейстером оркестра, известным скрипачом Фердинандом Давидом, советами которого пользовался при создании своего скрипичного концерта. Надо отметить, что Мендельсон был знаком со многими выдающимися скрипачами своего времени – общался с представителями Парижской консерватории профессорами Ш. Байо, Р. Крейцером, в числе посетителей воскресных собраний в доме Мендельсонов в Берлине были знаменитые скрипачи Никколо Паганини, Улле Буль.

Второй скрипичный концерт Ф. Мендельсона стоит в ряду лучших образцов европейского музыкального искусства, оказал большое влияние на дальнейшее развитие исполнительского искусства. Можно смело утверждать, что мимо него не прошел ни один скрипач, до настоящего времени он находится в репертуаре многих исполнителей. Концерт покоряет своей глубокой содержательностью, доминированием лирического начала. Композитор без сомнения использует опыт, приобретенный при создании своих юношеских работ в этом жанре. Он по новому подходит к роли и месту каденции в первой части. У классиков каденция стояла в конце части и сочинялась самими исполнителями. Мендельсон впервые вводит каденцию в разработку и сочиняет ее сам. Это нововведение было сразу подхвачено композиторами-романтиками и стало общепринятым местом при сочинении концертов. Примером могут служить концерты И. Брамса, П. Чайковского и др. Я. Сибелиус в своем скрипичном концерте, для усиления эмоциональной выразительности вводит каденцию даже в главную



партию. Кроме того Мендельсон отказывается от каденций в остальных частях, которые без сомнения, не способствовали цельности развития основных образов.

Также новую трактовку в концерте *e-moll* получает оркестровое вступление к первой части. Вместо общепринятого развернутого построения, в котором происходит зарождение тематического материала или предвещание будущих событий концерта, Мендельсон ограничился небольшим вступлением в полтора такта и сразу вводит слушателя в поток музыкального развития.

В концерте применяются многие виртуозные скрипичные исполнительские приемы и средства выразительности, выработанные представителями романтического исполнительства. Так в каденции композитор применяет виртуозный штрих рикошет, на основе которого написан первый каприс Н. Паганини (см. Примеры 3, 4).

#### Пример 3. Н. Паганини, каприс № 1, такты 1–3



#### Пример 4. Ф. Мендельсон концерт *e-moll*, часть I, такты 325–327



В третьей части концерта используется штрих – летучее стаккато, который мастерски применял виртуоз романтического искусства Г. Венявский.

По сравнению с юношеским концертом обогащаются столь любимые композитором секвентные построения, которые приобретают изящную «вязь» мелодических мотивных комплексов.







8. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт [Текст] / М. Е. Тараканов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
9. Шаповалова Л. В. О романтических истоках музыкальной рефлексии [Текст] / Л. В. Шаповалова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. научных трудов. сост. Г. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 84–90.

#### REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process. Kn. 1 i 2 [Musical form as a process] / B. V. Asaf'ev. — 2-e izd. — L. : Muzyka, 1971. — 376 s.
2. Vorbs G. H. Feliks Mendelson-Bartoldi [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / G. H. Forbs. — M. : Muzyka. — 1966. — 316 s.
3. Ginzburg L. S., Grigor'ev V. Ju. Istorija skripichnogo iskusstva Vyp. 1 [History of the violin art] / L. S. Ginzburg, V. Ju. Grigor'ev. — M. : Muzyka, 1990. — 285 s.
4. Gurevich L. Skripichnye shtrihi i aplikatura kak sredstvo interpretacii [Violin strokes and fingering as a means of interpretation] / L. Gurevich. — Leningrad : Moskva, 1988. — 110 s.
5. Istorja zarubezhnoj muzyki [History of foreign music] / red. T. Cytovich — M. : Muzyka. — 1990. — 527 s.
6. Konen V. Istorija zarubezhnoj muzyki s 1789 goda do serediny XIX veka [The history of foreign music from 1789 to the middle of the XIX century] / V. Konen — M. : Muzyka, 1981. — 535 s.
7. Mejlih E. I. Feliks Mendelson-Bartoldi [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / E. Mejlih. — L. : Muzyka, 1973. — 104 s.
8. Tarakanov M. E. Instrumental'nyj koncert [Instrumental concert] / M. E. Tarakanov. — M. : Znanie, 1986. — 56 s.
9. Shapovalova L. V. O romanticheskikh istokah muzykal'noj refleksii [About the romantic origins of musical reflection] / L. V. Shapovalova // F. Mendelssohn-Bartol'dy i tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauchnyh trudov. sost. G. Ganzburg. — Har'kov. 1995. — S. 84–90.



УДК 78.071.1 : 787.1 (430)

*Станіслав Кучеренко*

## **СКРИПИЧНЫЕ ОПУСЫ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА: СИНТЕЗ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА**

**Кучеренко С. И. Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства.** Осмысляется творческая позиция Ф. Мендельсона в аспекте взаимодействия традиции и новаторства. Рассматриваются черты индивидуального стиля композитора, свойственный ему синтезирующий тип мышления. Выявляются особенности преломления Ф. Мендельсоном достижений ведущих скрипачей XIX века, его понимание виртуозности. Определяется роль раннего романтика в эволюции скрипичного искусства, предвосхитившая приоритеты исполнителей будущего.

**Ключевые слова:** Ф. Мендельсон, скрипка, традиция, виртуозность, *techné*, семантика, концерт, соната.

**Кучеренко С. І. Скрипкові опуси Ф. Мендельсона: синтез традиції та новаторства.** Осмислюється творча позиція Ф. Мендельсона в аспекті взаємодії традиції та новаторства. Розглядаються риси індивідуального стилю композитора, притаманний йому синтезуючий тип мислення. Виявляються особливості відбиття Ф. Мендельсоном досягнень провідних скрипалів XIX століття, його розуміння віртуозності. Визначається роль раннього романтика в еволюції скрипкового мистецтва, яка передбачила пріоритети виконавців майбутнього.

**Ключові слова:** Ф. Мендельсон, скрипка, традиція, віртуозність, *techné*, семантика, концерт, соната.

**Kucherenko S. I. The violin opuses by F. Mendelssohn: the synthesis of tradition and innovation.** F. Mendelssohn's spiritual way, the influence of the cultural environment upon the crystallization of the composer's aesthetic and musical views, which stipulated the development of his individual style, have been defined as full of different creative relationships. The young genius' mentor, the theorist C. Zelter, cultivated love for the Vienna classicism and the Baroque heritage in the child prodigy (as he himself was the admirer of the ancient music). The home concerts, which were initiated by Felix's mother and which were featuring the outstanding philosophers, poets, composers, performers, were the source



of different kinds of knowledge for the young musician. Meeting the representatives of the opposite artistic principles L. Spohr and N. Paganini let F. Mendelssohn define his own artistic position, thereby having united their views in the art. The child prodigy started composing for the violin before meeting the famous violinists. The “childish” nature of those images, created with the support of the past experience, is hiding the author’s individuality, nonetheless, their performing thesaurus, on one hand, reflects the violin art anthology as if in the mirror, and, on the other hand, it anticipates his future. The very time when F. Mendelssohn lived is unique because of a peculiar kind of the “border” of the tendencies in the art. The Baroque music shows itself in church concerts, the classic traditions haven’t lost the general interest yet, and the romantic perception of the world starts “inflaming” the musicians’ hearts. For the outstanding German the information around him is a certain “musical dictionary of the epoch” (B. Astafiev), as he is freely operating different stylistic elements in his early opuses. For example, “the intonation plot” (I. Barsova) of the orchestra preamble *Allegro* from the Concerto *d-moll* (1822) consists of several semantic-and-stylistic components. And if the unison, rising recitative exclamation of the prelude, creates the atmosphere of *Concerti grossi* by G. F. Handel, the lyrical theme with its nagging chromatic moves brings the perceptible contrast at the figurative level. The composer settles the return of the Baroque rhetoric by using the corresponding tremolo accompaniment in tune with W. A. Mozart’s divertissements. The similar allusions to the Vienna outstanding classic’s style appear in the border parts of the Sonata *f-moll* (1823). And with it, the cadence prelude-epigraph, marked by a kind of some emotional instability, influences the semantics of the whole cycle. Such a solution of the composer goes back to the tradition of *concerti grossi*, picked up by L. Beethoven. Unlike Piano sonata *d-moll* or. 31 # 2 (1804) by the Vienna classic, where the comparison between *Largo* and *Allegro* lays the basis for the future conflict, F. Mendelssohn realizes the recitative in a lyrical key while forming the mood of the composition in whole. The melancholic *Allegro moderato*, the contemplative *Poco adagio* with a dramatic center and the scherzo *Allegro agitato* form a peculiar field for the author’s reasoning. The closing cadence at the end brings the audience back to the prelude atmosphere by creating a certain semantic “arch” with the first part. The coda establishing the optimistic mood turns into the state of uncertainty, insolvability because of the cycle-finalizing descending intonations. This way F. Mendelssohn strives for the one-part composition integrity without



destroying the structure typical for the classic sonata. The present tendency will find its continuation in the late Violin concerto *e-moll* (1844) and anticipate the creation of poem-ness.

F. Mendelssohn, as well as N. Paganini, uses one or another *techne*, in accordance with the intended image and semantic idea. It is known that the name of the Italian maestro is connected with the new stage of the violin technique development, highlighting the “difficulties play”. Meanwhile, N. Paganini himself didn’t “invent” anything; his “innovations” are concluded in the high concentration of the performance approaches, in the re-consideration of their meaning and dramatic functions. F. Mendelssohn wasn’t drawn to the virtuosity of the representative type; his name is not connected with the process of the performance thesaurus broadening. Having realized the central idea produced by the outstanding Italian, he was able to anticipate the priorities of the future violin art, the essence of which is defined by the supremacy of the idea and artistic task. All said doesn’t belittle F. Mendelssohn’s input into the achievements of the violinists of the 19<sup>th</sup> century. Some fragments of his compositions have a number of technical difficulties; sometimes they are even more difficult in the context of the image content. For example, in the first part of the Concerto *e-moll* different moves of such a spread octave reflect the variety of semantic characteristics. In the beginning of the exposition they provide the melody with the declamation features, further in the melodic account – with the excited tone. In the culmination zone of *Allegro, molto appassionato* the intervals acquire dramatic qualities, especially in the cadence account. F. Mendelssohn’s previsions are proved by the wide-spread use of these approaches by J. Sibelius in the Concerto *d-moll* (1903–1905), presented in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The novelty of the early romantic’s thinking is found out in comparison with the Violin Concerto *D-dur* (1806) by L. Beethoven. If the Vienna classic’s *techne* is united in an integrated image beginning and has a common non-personal feature, F. Mendelssohn provides it with a certain emotional shade in each specific case. He interprets the stroke of *arpeggio* the same way – individually. The originality of this approach is especially tangible in the jumping variant, in particular, in the cadence and fragment from the third part of the Concerto *e-moll*. In the first caprice (1802–1817) by N. Paganini it is the key means to create the sound image and because of this it is perceived as something new, besides the present stroke can be also found in the cadence from the Twelfth Concerto by P. Locatelli, first published in 1721.



The violin opuses by F. Mendelssohn create a certain informational field of time – paying tribute to the tradition, the early romantic is keeping abreast of the evolutionary processes around him. Having perceived the artistic essence of N. Paganini's outstanding instrumentalism, he didn't stop at an external virtuosity, but realized its true semantics. The details of such nature explain the interaction between the "centrifugal" and "centripetal" forces (V. Bobrovskiy) in F. Mendelssohn's creative works; the forces which defined one of the persistent traditions in the musical art of the next decades.

**Key words:** F. Mendelssohn, violin, tradition, virtuosity, techne, semantics, concerto, sonata.

Эволюционные преобразования в музыкальном искусстве требуют времени для распространения и освоения возникшей информации. Как правило, данный путь отмечен полярностью тенденций, проявляющейся в принятии новых знаний с последующим их закреплением, с одной стороны, и в несогласии с нововведениями, с другой стороны. В скрипичном исполнительстве данная ситуация со всей очевидностью характеризует эпоху романтизма, когда инструмент раскрылся с новых сторон в многогранном творчестве Н. Паганини и его последователей. Среди таковых были не только концертирующие скрипачи, но и композиторы-пианисты, современники итальянского виртуоза. Ф. Лист и Ф. Шопен, вдохновленные художественными достижениями Н. Паганини и его блестящей «игрой трудностями», расширили горизонты в фортепианной музыке. Вместе с тем, были и те, кто с присущей гениям простотой «взяли на заметку» все эти «новшества», используя их в качестве отправной точки для дальнейшего пути. Скрипичные сочинения Ф. Мендельсона – образцы такого мышления. И хотя они достаточно многочисленны, лишь поздний Концерт *e-moll* вошел в историю скрипичного искусства, заняв почетное место среди шедевров мировой классики и получив широкое распространение среди исполнителей и исследователей. Ранние опусы, напротив, не столь представлены в научно-методической литературе, ввиду их юношеского характера. Однако, Ф. Мендельсона не случайно называют «вторым Моцартом», ведь он с ранних лет демонстрировал одаренность вундеркинда. С этих позиций, его скрипичное наследие,



рассмотренное как целостное явление, предстает в ином свете, что подтверждает **актуальность** заявленной темы.

**Цель** статьи заключается в осмыслении взаимодействия традиции и новаторства в скрипичном искусстве Ф. Мендельсона, повлиявшего не только на полемичность оценок его сочинений, но и обеспечившего «новый взгляд» на его вклад в историю музыки.

Духовный путь Ф. Мендельсона, влияние культурной среды на кристаллизацию эстетических и музыкальных воззрений композитора, обусловивших становление его индивидуального стиля, отмечены особого рода многогранностью творческих взаимосвязей. Обрисовать специфическую атмосферу, которая его окружала и служила источником бесценных знаний, позволит небольшой исторический экскурс. Общеизвестно, что в домашних концертах, инициатором которых была мать Феликса, принимали участие выдающиеся философы, поэты, композиторы, исполнители. В числе последних были и скрипачи, приверженцы противоположных художественных позиций – Л. Шпор и Н. Паганини. Если для представителя немецкой школы основным вектором деятельности, по словам И. Ивановой, была «апелляция к прошлому», которую он мыслил «преградой для мельчания музыкального искусства» [3, с. 96], то итальянский маэстро, напротив, способствовал утверждению в сознании музыкантов идеи переосмысления потенциала инструмента. Не случайно с его именем связывают новый этап в развитии скрипичной техники, выдвигение на первый план «игры трудностями». Между тем, Н. Паганини ничего не «изобретал», его «новшества» заключены в концентрации игровых приемов, переосмыслении их семантики и драматургических функций. Другими словами, благодаря анализу богатого опыта предшествующих поколений и достижению полной свободы во владении скрипкой он открыл для себя «неисчерпаемые <...> возможности», хранящиеся в «сухих <...> формулах» [13, с. 19]. Существующий исполнительский тезаурус раскрылся с новых сторон, показал иные выразительные свойства. Вместе с тем, эволюционный скачок такого рода как притягивал единомышленников (К. Липинский, Г. Эрнст, Г. Венявский, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.), так и отталкивал недоверчивых коллег (Л. Шпор, П. Байо, Ш. Берно, Ф.-А. Абенек и др.). Несмотря на



это, информация, сублимированная Н. Паганини, глубоко внедряется во все сферы скрипичного искусства. В частности, композиторы-исполнители повсеместно задействуют сложившиеся игровые приемы и их комбинации, что прослеживается на примере каденций Ф. Давида и Й. Иоахима к концертам В. А. Моцарта или Л. Бетховена. В педагогике механизмы того или иного *techne* тщательно анализируются; формируются индивидуальные подходы к его освоению, отраженные в опубликованных инструктивных упражнениях, этюдах и учебных пособиях.

Все же объем знаний и уровень способностей Н. Паганини создавали определенного рода «конфликт эпох»<sup>5</sup>, проявляющийся, с одной стороны, в «медленном» осознании наследия итальянского виртуоза, а с другой стороны, в увлечении лишь его «головокружительными» навыками. Последнее в некоторой степени приобрело самостоятельный статус и стало приоритетным элементом в творчестве многих современников Н. Паганини. Достаточно сравнить Первый (1853) и Второй (1862) скрипичные концерты Г. Венявского, признанного последователя великого скрипача. Оба сочинения отличают ярко выраженная образность в сочетании с технической насыщенностью. Хотя циклы имеют ряд схожих черт: романтический тон высказывания, форма, фактура, гармония и т. п., произведения различны соотношением «внутреннего» (содержательного) и «внешнего» (технического) планов. В Концерте № 1 *fis-moll* op. 14 сольная партия наполнена калейдоскопом сложных приемов (чего стоит главная тема первой части, изложенная пунктирным ходом децим в высоких позициях, синкопированными аккордами и двойными нотами), которые не только удерживают на себе внимание, но и «оттесняют» драматургию сочинения на второстепенные позиции. В Концерте *d-moll* op. 22, напротив, средства выразительности подчеркивают художественную сторону произведения, достигая «обратного» эффекта – концентрации на «сути» музыки. Таким образом, Концерт № 1 в некоторой степени

---

<sup>5</sup> С позиции сегодняшнего дня данная ситуация вполне закономерна. К примеру, на момент премьеры в 1806 году Скрипичного концерта Л. Бетховена Н. Паганини с 1802 года уже пишет и исполняет свои Каприсы.





подражает «игре» трудностями, в то время как Концерт № 2 – смещает фокус на их смысловое наполнение. Очерченный этап развития скрипичного искусства характерен постепенностью и противоречивостью, тем не менее, некоторые из выдающихся современников итальянского маэстро осознали ценность его достижений еще при жизни «реформатора». Среди таковых следует назвать и Ф. Мендельсона. Он не тяготел к известного рода виртуозности, его имя не связано с процессом расширения исполнительского тезауруса. Вместе с тем, унаследованный опыт, в том числе Н. Паганини, позволил ему определить собственную творческую позицию.

Два концерта и три сонаты, созданные Ф. Мендельсоном, находятся на разных полюсах биографии немецкого романтика, где поздние образцы отмечены «взрослением» его композиторского мастерства. Несмотря на длительный перерыв в обращении к скрипичной музыке, что объясняется работой в различных жанрах и музыкально-общественных сферах, формирование отношения Ф. Мендельсона к традиции, вызревание «ростков» принципиально нового, создавших почву для последующего качественного скачка, восходит к опусам 20-х годов. Немаловажную роль на этом пути сыграли наставники<sup>6</sup> молодого гения, среди которых наиболее значимым признан теоретик К. Цельтер. Именно он привил вундеркинду любовь к наследию венского классицизма и барокко (так как сам был поклонником старинной музыки); организовал судьбоносную встречу с И. Гёте. Закономерное притяжение первых образцов Ф. Мендельсона к стилю предшествующих столетий не умаляет влияния в них романтического «Я» художника, на становление которого воздействовали события культурной жизни того времени. Уместно напомнить о том огромном впечатлении, которое произвела на молодого музыканта премьера «Вольного стрелка» К. М. Вебера [5, с. 13], состоявшаяся еще до создания юношеских Концерта *d-moll* и двух сонат – *F-dur* (1820), *f-moll* (1823). «Детская» природа данных сочинений на первый взгляд заслоняет индивидуальность автора, тем не менее, задействованные в них

---

<sup>6</sup> Искусство игры на фортепиано он познавал у Л. Бергера (ученик М. Клементи, И. Крамера); на скрипке – у К. Хеннинга и Э. Рица.



игровые приемы словно в зеркале отражают антологию скрипичного искусства и, одновременно, предвосхищают его будущее. Аппелляция к сложившемуся опыту характерна для многих немецких романтиков, поскольку одна из черт этого периода заключалась «во «втягивании» в композиторскую практику реалий культурно-исторического прошлого» [3, с. 82]. Само время, в которое жил Ф. Мендельсон, уникально особого рода «пограничностью» тенденций в искусстве. Барочная музыка дает о себе знать в церковных концертах, классические традиции еще не утратили всеобщий интерес, а романтическое восприятие мира начинает «зажигать» сердца музыкантов. Следовательно, для выдающегося немца окружающий его звуковой мир служит своеобразным «музыкальным словарем эпохи» (Б. Астафьев), ведь он свободно оперирует различными стилистическими элементами уже в ранних своих опусах. Конкретизируем сказанное на примере концертов для скрипки с оркестром и сонат для скрипки и фортепиано<sup>7</sup>.

Лирика и скерцозность, характерные черты стилистики раннего романтика, во многом определили облик данных произведений. В частности, фразы широкого дыхания, вокализованная мелодия, ее протяженность, речитативность свойственны не только для средних, но и для первых частей цикла (Соната *f-moll*, Концерт *e-moll*). Финалы произведений, напротив, отличает стремительность повествования, нередко, с нотками шутовности, легкость движения мысли и острота артикуляции. Вместе с тем, образность и спектр вырази-

---

<sup>7</sup> Отметим неоднозначность сведений о количестве образцов в наследии Ф. Мендельсона. К примеру, С. Питина пишет о двух сонатах для скрипки и фортепиано, не уточняя их опусы и тональности [9, с. 84]. Вероятно, исследователь подразумевала наиболее известные из них – *f-moll* (1823) и *F-dur* (1838). Третий цикл *F-dur* (1820) выпал из поля зрения многих авторов, в числе которых и выдающиеся исполнители-методисты прошлого (Л. Ауэр [1], К. Флеш [11–12], К. Мострас [6–8]). Его «неизвестность», на наш взгляд, обусловлена принадлежностью произведения к детскому периоду творчества Ф. Мендельсона, хотя это сочинение является одним из первых законченных скрипичных опытов вундеркинда. Между тем, И. Карачевцева указывает на зарождение в этом опусе специфического качества немецкого романтика «достигать искомого художественного результата путем тщательного отбора необходимых средств» [4, с. 78]. Следовательно, уже в этой Сонате можно выявить зачатки индивидуализации композитором фундаментальных «основ» прошлого.



тельных средств в скрипичных циклах выявляют иные грани гения композитора. В отличие от Н. Паганини и Ф. Листа с их бравурностью, блеском, виртуозностью, пафоса Р. Вагнера, психологизма Р. Шумана, музыка Ф. Мендельсона находит непосредственный отклик в душе слушателя благодаря своей простоте и искренности. По этой причине, обращение раннего романтика к опыту прошлого является не искусственным подражанием, а результатом его взаимодействия с информационным полем времени и поиском своего «Я». Так, «интонационная фабула» (И. Барсова) оркестровой прамбулы *Allegro* из Концерта *d-moll* складывается из нескольких семантико-стилистических компонентов. Если унисонный восходящий речитативный возглас вступления воссоздает атмосферу *Concerti grossi* Г. Ф. Генделя, то лирическая тема с ее щемящими хроматическими ходами вносит осязаемый контраст на образном уровне. При возврате барочной риторики композитор решает ее в духе дивертисментов В. А. Моцарта, задействовав соответствующий тремолирующий аккомпанемент. Заявленная «игра стилями» определяет и специфику сольной партии: в канве общих форм движения (гаммообразные, арпеджированные фигурации, последовательности ломаными терциями и т. п.) просматриваются другие элементы ткани, отражающие индивидуальность творца. Среди них – выразительная трактовка диапазона инструмента, приемов игры (при однородном сопровождении струнных<sup>8</sup> сольная партия раскрывает различные состояния посредством динамики, штрихов, множественных скачков); хроматизмы и альтерированные тоны (заявляющие о себе и в аккомпанементе); мелодизация фактуры (преобладание «горизонталей» над «вертикальями») и ее своеобразная «пульсация». Под последним следует понимать контрастное сопоставление не только оркестра и солирующего инструмента, но и всех участников, нередко с эффектом *subito*. Ярким образцом подобной смены настроений служит каденционное высказывание, соединяющее связующую и побочную партии. Предваряемое темой-возгласом в аккомпанементе, оно, подхватывая и повторяя активное,

---

<sup>8</sup> Состав оркестра – струнные – восходит к образцам И. С. Баха (например, Концерты для скрипки *a-moll* и *E-dur*) и А. Вивальди (большинство скрипичных концертов).



упругое пунктирное окончание оркестра, постепенно, на *rallentando*, сводит напряжение на нет. Заполняясь между повторами вначале трелью, а позже увеличивающимся с каждым разом группетто, ритмическая структура мелодии «расшатывается» (уместно напомнить об авторской ремарке *senza rigore*), тем самым, подготавливая проникновенную, полную тепла кантилену. Лирическое начало, широко проявляющееся в произведении, все же уступает передовые позиции юношескому, характерному для всего *Allegro* в целом плотному пассажному «задору», с одной стороны, отсылающему к «Временам года» А. Вивальди и многим страницам разножанровых сочинений В. А. Моцарта, а с другой, – к виртуозным фигурациям романтической эпохи.

Известного рода веселое «ребячество» можно назвать «визитной карточкой» скрипичных сочинений Ф. Мендельсона. В своих последующих циклах композитор заключает подобное «действие» в рамки финальной части. Скерцозность выступает здесь на первый план, наделяя соответствующими выразительными средствами партию солиста. Подвижный темп и характер музыки обуславливают взаимодействие мелкой моторики и прыгающих штрихов. В сонатах и раннем Концерте автор чередует *legato*, *detache* и *spiccato* в различных конфигурациях, что обеспечивает эффект *perpetuum mobile*. В поздних образцах Ф. Мендельсон расширяет спектр *techne*, а вместе с ним и семантическую палитру. К примеру, штрих *arpeggio* (в «легатном» и прыгающем варианте) из *Allegro molto vivace*<sup>9</sup> (Концерт *e-moll*) характеризует то ворчливого старика, то поддразнивающего или балующегося мальчугана. Небезынтересно, что в Первом капризе Н. Паганини он является ключевым средством создания звукообраза и в силу этого воспринимается как нечто новое, между тем, данный способ звукоподдачи обнаруживается еще в каденции из Двенадцатого концерта П. Локателли, впервые опубликованного в 1721 году. Не случайно композитор преобразовал каденцию в каприччио «Лабиринт

---

<sup>9</sup> В этой части, как и во всем Концерте, автор охватывает большой диапазон скрипки, тем самым ставя перед исполнителем новые технические и интонационные (звукотысотные) «рубежи», среди которых – игра в высоких позициях и их смена.



гармоний». Таким образом, Ф. Мендельсон, отдавая дань традиции, использует «новейшие» технические средства, преподнося их в собственной манере. Подчеркивает сказанное и материал *Allegro, molto appassionato* из упомянутого Концерта *e-moll*.

Зародившиеся в раннем цикле идеи в полной мере расцвели в этом сочинении. Песенность проникает в каждую фразу, мотив, звук сольной мелодии. Полная надежды главная партия, щемящая связующая, созерцательная побочная, перекликаясь между собой, создают единый поток струящейся светом музыки. Череды эмоциональных состояний преподносится автором в присущей ему простоте и с необычайной искренностью. В произведении не удастся обнаружить головокружительных пассажей, блестящих двойных нот или череды аккордов. Напротив, весь «арсенал» игровых приемов не мыслится обособлено, то есть в отрыве от содержательной стороны. Каждое *techné* несет определенную образную нагрузку, в тот или иной момент меняясь в зависимости от контекста. Моторика фигурирует в целокупности всех выразительных средств, втянутых в лирическую орбиту. Вместе с тем, сказанное не умаляет вклада Ф. Мендельсона в копилку достижений скрипачей XIX столетия. Некоторые фрагменты его сочинений наделены рядом технических трудностей, подчас они куда более сложны в аспекте идейно-стилистических задач. Например, в первой части Концерта *e-moll* различные ходы столь распространенной октавы отражают разнообразие семантических характеристик. В начале экспозиции они вносят в мелодию черты декламационности, далее, в мелодическом изложении, наделяют голос скрипки взволнованным тоном. В кульминационной зоне *Allegro, molto appassionato* интервалы приобретают черты драматизма, особенно в каденционном изложении. Очерченные тезисы требуют от исполнителя известного рода сноровки, виртуозной искусности, отвечающих духу Н. Паганини. Индивидуально мендельсоновское же открывается при сопоставлении музыки немецкого композитора с почитаемой им традицией. Наиболее ярко, как и в случае с юношеским циклом, оно выражено в каденции. В противовес сочинениям классиков (и некоторых романтиков, в числе которых выдающийся итальянец), она не мыслится как зона демонстрации способностей



исполнителя или импровизатора. Это своего рода авторский комментарий к музыкальным событиям, поэтому начало каденции не вычленено, она «рождается» из общей фактуры. Эмоции, заключенные в арпеджио, пассажах, перманентной трели, под воздействием динамики, агогических сдвигов окрашиваются в новые тона, определяя драматургию сольного высказывания. Окончание *solo* прыгающим *arpeggio* играет роль аккомпанемента для главной темы в оркестре, знаменующей появление репризы<sup>10</sup>. Подобная непрерывность повествования и цельность *Allegro, molto appassionato* характерна для всего сочинения. Примечательно, что Концерт *e-moll* отличается тяготением к одночастной композиции.

Между тем, предпосылки данной тенденции прослеживаются еще в ранней Сонате *f-moll* (1823). В ней, не разрушая типичную для классического цикла структуру, автор создает своеобразную «арку» из двух различных по функции, но сходных по смысловой наполненности каденций, расположенных в крайних частях сочинения. Первая из них – *Adagio*, предваряющая *Allegro moderato*, служит для сочинения эпиграфом. Такое композиторское решение восходит к традиции *concerti grossi*, продолженной Л. Бетховеном. Однако, в отличие от Фортепианной сонаты *d-moll* op. 31 № 2 (1804) венского классика, где сопоставление *Largo* и *Allegro* закладывает зерно будущего конфликта, Ф. Мендельсон реализует речитатив в лирическом ключе, формируя настроение всей Сонаты. Подобно аналогичным фрагментам из Концерта *d-moll*, каденция здесь – область авторского «слова». Отсюда эмоциональные порывы с многозначительными ферматами, декламационные подъемы, оканчивающиеся неуверенными хроматическими спадами. Волнообразная форма движения мелодии вносит в музыку взволнованность, а зависание на неустойчивых ступенях –

---

<sup>10</sup> Предвидения немецкого романтика подтверждаются и Скрипичным концертом *d-moll* (1903–1905) Я. Сибелиуса. Действительно, финский композитор в *Allegro moderato* расширяет сферы применения штриха, наделяя его тематической функцией в партии скрипки, которая в единстве с оркестром создает тонус кульминации. Однако данный принцип взаимодействия голосов обнаруживается еще в Сонате *F-dur* (1838) Ф. Мендельсона. Скрипичный аккомпанемент в виде «легатного» *arpeggio* обеспечивает образную и тембральную поддержку.



состояние неопределенности, зыбкости. В комплексе с динамической и фразировочной драматургией, регистровой палитрой, ремарками *ad libitum u recit[ativo]* данная преамбула воссоздает широкий спектр человеческих переживаний в рамках небольшого по объему материала. Подобный образ и у монолога скрипки в финале (вновь область *Adagio*). Незаметно выходя из общей фактуры (как и в *Allegro, molto appassionato* из Концерта *e-moll*), «каденція-“підсумок”» [2, с. 7] возобновляет душевные сомнения. В противовес началу цикла, здесь все эмоциональные метания сжаты во времени, отчего «нагнетания» и «расслабления» выражаются через широкие скачки, а не последовательности. Повторяющиеся восходящие ходы со специфичным сдвигом ритмической сетки и *diminuendo* до *pp* передают внутреннее смирение с ситуацией. Кода, казалось бы, возвращающая оптимистичный настрой, оборачивается неуверенностью, неразрешенностью из-за завершающих цикл нисходящих интонаций. Применяя классические элементы композиции, Ф. Мендельсон посредством каденционных высказываний преобразует каждую часть цикла. Меланхоличное *Allegro moderato*, созерцательное с драматичной серединой *Poco adagio*, скерцозное *Allegro agitato* образуют мендельсоновскую драматургию всей Сонаты.

Рассмотренные произведения Ф. Мендельсона в известной мере отражают путь его становления как композитора. В ранних образцах молодой гений обращается к фундаментальным основам предшествующих периодов, с «детской» непосредственностью чередует, объединяет их специфические компоненты. Вместе с тем, он осмысливает и многогранность эмоционально-чувственной сферы романтизма, поэтому уже в сочинениях 20-х годов барочная риторика и классическая форма, тональный план, фактура, гармония перекликаются с «личностными» по умонастроениям каденциями. Это характеризует Ф. Мендельсона как художника с синтезирующим типом мышления, которое в полной мере раскрылось в Концерте *e-moll*. Приведенные наблюдения позволяют сказать, что скрипичные опусы Ф. Мендельсона образуют своеобразное «золотое сечение» эпохи – отдавая дань традиции, немецкий романтик идет в ногу с окружавшими его эволюционными процессами. Восприняв художественное зерно вы-





дающегося инструментализма Н. Паганини, он не остановился на внешней виртуозности, а осознал ее истинную семантику. «Я считаю невозможным, – говорил Ф. Мендельсон, – сочинять музыку, которая не прочувствована мною вполне; это кажется мне ложью, ибо ноты имеют такой же определенный смысл, как и слова – быть может, еще более определенный» [10]. Такого рода детали поясняют взаимодействие «центробежных» и «центростремительных» сил (В. Бобровский) в творчестве Ф. Мендельсона, сформировавших одну из устойчивых тенденций в музыкальном искусстве последующих десятилетий. С этой точки зрения, Ф. Мендельсона можно отнести к «пророкам» своего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики* / Л. Ауэр. — М. : Музыка, 1965. — 274 с.
2. Бондаренко М. В. *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / М. В. Бондаренко ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — 17 с.
3. Иванова И. Л. *Музыкальные реминисценции Барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи* / Ирина Иванова // *Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокві шифри світового мистецтва* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків, 2016. — С. 81–98.
4. Карачевцева И. *Движение как фактор организации музыкального целого в Сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона* / Инна Карачевцева // *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. — К., 2014. — Вип. III : *Принципи організації руху в музичному творі*. — С. 75–82.
5. Курицман А. С. *Феликс Мендельсон* / А. Курицман. — М. : Музыка, 1967. — 207 с.
6. Мострас К. Г. *Интонация на скрипке : метод. очерк* / К. Мострас. — Изд. 2-е. — М. : Гос. муз. изд-во, 1962. — 156 с.
7. Мострас К. Г. *Ритмическая дисциплина скрипача : метод. очерк* / К. Мострас. — М. ; Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. — 308 с.





8. Мострас К. Г. Система домашних занятий скрипача : метод. очерк / К. Мострас. — М. : Музгиз, 1956. — 56 с.
9. Музыка Австрии и Германии XIX века: книга вторая : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского ; [под ред. Т. Цытович]. — М. : Музыка, 1990. — 526 с.
10. Феликс Мендельсон [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://ru.wikiquote.org/wiki/Феликс\\_Мендельсон](https://ru.wikiquote.org/wiki/Феликс_Мендельсон). — Загл. с экрана.
11. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. — М. : Музыка, 1964. — 272 с.
12. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / Карл Флеш ; [перев. с нем. Владимира Рабея]. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2007. — 304 с.
13. Ямпольский И. М. Каприччи Н. Паганини / И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1962. — 62 с.

#### REFERENCES

1. Aujer L. S. Moja shkola igry na skripke. Interpretacija proizvedenij skripichnoj klassiki [My school is playing the violin. Interpretation of works of violin classics] / L. Aujer. — М. : Muzyka, 1965. — 274 s.
2. Bondarenko M. V. Kadencija solista u fokusi vzaemodii kompozitors'koi ta vikonavs'koi tvorchosti (na materialu zahidnoevropejs'kogo fortepiannogo koncertu XIX stolittja) : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva : 17.00.03 [Cadenace of the soloist in the focus of the interaction of composer and performing arts (on the material of the Western European piano concerto of the XIX century)] / M. V. Bondarenko ; Hark. derzh. un-t mistectv im. I. P. Kotljarevs'kogo. — Harkiv, 2008. — 17 s.
3. Ivanova I. L. Muzykal'nye reminiscencii Barokko v proizvedenijah avstrijskih i nemeckih kompozitorov romanticheskoi jepohi [Musical reminiscences of the Baroque in the works of Austrian and German composers of the Romantic era] / Irina Ivanova // Aspekti istorichnogo muzikoznavstva – VII: Barokovi shifri svitovogo mistectva : zb. nauk. st. / Hark. nac. un-t mistectv imeni I. P. Kotljarevs'kogo ; red.-uporjad. L. V. Rusakova. — Harkiv, 2016. — S. 81–98.
4. Karachevceva I. Dvizhenie kak faktor organizacii muzykal'nogo celogo v Sonate dlja skripki i fortepiano F-dur F. Mendel'sona [Movement as a factor in



*the organization of the musical whole in the Sonata for violin and piano F-dur by F. Mendelssohn* / Inna Karachevceva // *Nauk. visn. Nac. muz. akad. Ukraïni im. P. I. Chajkovskogo*. — K., 2014. — Vip. 111 : *Principi organizacii ruhu v muz-ichnomu tvori*. — S. 75–82.

5. Kurcman A. S. *Feliks Mendel'son [Felix Mendelssohn]* / A. Kurcman. — M. : Muzyka, 1967. — 207 s.

6. Mostras K. G. *Intonacija na skripke : metod. ocherk [Violin intonation]* / K. Mostras. — Izd. 2-e. — M. : Gos. muz. izd-vo, 1962. — 156 s.

7. Mostras K. G. *Ritmicheseskaja disciplina skripacha : metod. ocherk [The rhythmic discipline of the violinist]* / K. Mostras. — M. ; L. : Gos. muz. izd-vo, 1951. — 308 s.

8. Mostras K. G. *Sistema domashnih zanjatij skripacha : metod. ocherk [The system of home exercises violinist]* / K. Mostras. — M. : Muzgiz, 1956. — 56 s.

9. *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka: kniga vtoraja : ucheb. posobie [Music of Austria and Germany of the XIX century]* / Mosk. gos. konservatorija ime-ni P. I. Chajkovskogo ; [pod red. T. Cytovich]. — M. : Muzyka, 1990. — 526 s.

10. *Feliks Mendel'son [Felix Mendelssohn]*. — Available at : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Feliks\\_Mendel'son](https://ru.wikipedia.org/wiki/Feliks_Mendel'son). — Zagl. s jekrana.

11. *Flesh K. Iskusstvo skripichnoj igry. Tom I [The art of violin playing]* / K. Flesh ; [vstup. st., red. perev., komment. i dop. K. A. Fortunatova]. — M. : Muzyka, 1964. — 272 s.

12. *Flesh K. Iskusstvo skripichnoj igry. Hudozhestvennoe ispolnenie i pedagogika [The art of violin playing. Artistic execution and pedagogy]* / Karl Flesh ; [perev. s nem. Vladimira Rabeja]. — Izd. 2-e, ispr. i dop. — M. : Izdatel'skij dom «Klassika – XXI», 2007. — 304 s.

13. *Jampol'skij I. M. Kaprichchi N. Paganini [Capricci N. Paganini]* / I. Jampol'skij. — M. : Muzgiz, 1962. — 62 s.



УДК 783.5.071.1 : 78.03 (430)

*Анна Харакоз*

**ХОРАЛЬНАЯ ФУГА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА  
«AUSTIEFERNOTHSCHREI ICHZUDIR» СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
БАХОВСКИХ ТРАДИЦИЙ**

**Харакоз Г. «Хоральна fuga Ф. Мендельсона «AustieferNothschrei' ichzudir» скрізь призму бахівських традицій».** Розглядається хорова (хоральна) fuga з першої частини «Kirchenmusic» op. 23 Ф. Мендельсона в аспекті сполучання у ній бахівських традицій із індивідуальним підходом композитора. Виявлено основні особливості поліфонічного формоутворення в фузі.

**Ключові слова:** хорова fuga, хоральна fuga, хорал, «Kirchenmusic», Ф. Мендельсон, Й. С. Бах.

**Харакоз А. «Хоральная fuga Ф. Мендельсона «AustieferNothschrei' ichzudir» сквозь призму баховских традиций».** Рассматривается хоровая (хоральная) fuga из первой части «Kirchenmusic» Ф. Мендельсона из «Kirchenmusic» op. 23 в аспекте сочетания в ней баховских традиций с индивидуальным подходом композитора. Выявлены основные особенности полифонического формообразования в фуге.

**Ключевые слова:** хоровая fuga, хоральная fuga, хорал, «Kirchenmusic», Ф. Мендельсон, И. С. Бах.

**Kharakoz A. «The choral fugue of F. Mendelssohn “AustieferNothschrei' ichzudir” through the prism of Bach traditions».** The identification of a place in a piece of music, the determination of inherent functions of the choir fugue, the historical and theoretical formation, the role of the fugue in forming the meaning presents a crucial task, the solution of which is impossible without referring to musicology.

The fugue on choral (on cantus firmus) appeared in the age of the Renaissance, combining imitation, including strettostyle, with the technique of cantus firmus, the role of which was taken on by the choral. Special attention is paid to choir – and, in particular, to choral – fugues in works by: E. Prout in his work “Fugue”, T. Muller in a manual for a special course of polyphony, N. Simakova in “Counterpoint of the Strict Style and Fugue”. The researcher Prout draws attention



to the widespread form of a choral fugue, where the choral is in a free section, and an independent theme, passing in three voices, forms a fugue. Muller examines the choir fugue in arias, recitatives and ensembles, as well as orchestral sections of cantatas, emphasizing similarities with opera work, but in choir parts, intonations of hymnal (choral) melodies are noticeable. The form of such choirs corresponds to the form of the choral, that is, the bar form, the choir form of the composition has always been “dictated” by the attentive composer reading of the text. In the article “Choral in Bach Cantatas”, the scientist notes that the Protestant choral is the leading one in the formation of the style of J.S. Bach. Noting the extraordinary variety of methods for using choral melodies in Bach cantatas, among the most frequent ones, T. Muller mentions a principle, relevant enough to our work, of using the intonational content of the choral as a source of thematic invention for various parts of the cantata. N. Simakova also points out the importance of timbre filling of the theme for emphasizing the figurative content of words, since the most striking in the process of evolution of a fugue is the register-timbre mode.

The coral fugue was finally formed in the Baroque era. Like other types of fugues, its “classic” version was defined in works of J.S. Bach and his contemporaries.

The examination of individual structural and content compositional characteristics of the fugue for the choir from the first part of “Kirchenmusic” by F. Mendelssohn from “Kirchenmusic” op. 23 in the aspect of combining Bach traditions in it with the individual approach of the composer is the task of this article.

The basis for this composition, in particular its first section, was the well-known Protestant choral “Auf tiefer Nothschrei’ ich zudir”, based on a free “retelling” of the 130th Psalm from the Holy Scripture.

Analyzing this fugue, we could take it for a double (two-theme) fugue with a joint exposition, but the alternate nature of the exposure of the free and, especially, the final part where this topic is not held, leaves no doubt that this is not so. However, it is interesting that during most of the fugue, along with the theme, as an accompanying melody, its continuation from the second half-strophe of the choral sounds. Thus, in the exposition there is a theme ( $A_1$ ), which is accompanied by a steady thematic idiom ( $A_2$ ). The exposition is filled with two-bar thematic introductions (a theme or the accompanying thematic “satellite”, but necessarily there is some thematic “event”). In such a measured two-bar division, the exposition sounds, but in the subsequent, this regularity is not observed.



The free part is thematically very rich, it contains, apart from the main developments, a stretto, a bass organ point, against the background of which the “delayed” thematic material in the soprano part sounds, attracts attention. This section of the fugue sounds in the dominant tonality, led by a bass part, where there is no theme in the inner part, and the leading one is alto, which conducts the theme three times.

The exposition and the free part are built on a single text material, making up the section A of the choral form described above. Only in the final part there is a new text, not previously sounded (this part corresponds to the section B of the choral bar form).

F. Mendelssohn’s fugue from the first part of “Kirchenmusic” was greatly influenced by the “classical” structure of the choral fugue, formed primarily in works of J. Bach, in particular, in his church cantatas. Traditional development methods, providing the similarity to Bach traditions, in this choir fugue may be: the chord progression of the choral, tonal plan, bar form, presence of three stages of fugue formation, the use of thematic material for the choral fugue. On the other hand, there is the evident presence of characteristic author’s features in the interpretation of the choral fugue by the composer: “a cappella” composition of the choir, as well as the presence of accompanying themes – melodic idioms, alternately “supporting” the main theme throughout the whole composition, which provides a certain similarity of this fugue to the old genre of *ricercar*.

**Key words:** choir fugue, choral fugue, chant, “Kirchenmusic”, F. Mendelssohn, I. S. Bach.

Одной из задач хоровой драматургии является интеллектуальное осмысление такой сложнейшей композиционной структуры, как хоровая fuga. Выявление ее места в музыкальном произведении, установление присущих ей функций в оформлении смысла представляет собой важнейшую задачу, решение которой невозможно без обращения к ряду вопросов исторического и теоретического музыковедения. В их числе – осмысление истории развития фуги, обобщение научных дефиниций, установление специфических черт, свойственных хоровой фуге, проблемы классификации. От того, на каком этапе развития общедраматургической идеи произведения появляется fuga, зависит ее образно-тематическое содержание, а также структурно-компози-



ционные особенности. Дифференциация хоровой фуги должна также учитывать и исполнительский состав, оказывающий значительное влияние на характер имитационно-полифонического развития. Наконец, особый отпечаток на тематизм и композиционную структуру хоровой фуги накладывает непосредственное или косвенное присутствие в ней хорала.

*Задачей настоящей статьи* является рассмотрение индивидуальных структурно-содержательных композиционных характеристик фуги для хора a cappella Ф. Мендельсона «Austiefer Nothschrei' ichzudir» – 2-го раздела первой части «Kirchenmusik» op. 23 – в свете теории и практики хоральной (в первую очередь, баховской) кантатной фуги.

Фуга на хорал (на cantus firmus) появилась в эпоху Возрождения, сочетая имитационное, в том числе стреттное письмо, с техникой cantus firmus, в роли которого выступал хорал.

Свое окончательное оформление хоральная фуга получила в эпоху Барокко. Как и другие разновидности фуг, ее «классический» вариант определился в творчестве И. С. Баха и его современников.

Исследователь XIX века Э. Праут в своем труде «Фуга» указывает на такой весьма распространенный вид хоральной фуги, где самостоятельная тема (не связанная с темой хорала), проходящая в трех голосах, образует фугу, а хорал находится в свободной партии. Все модуляции в музыкальном материале, по словам автора, при этом вырастают из хорала [3].

Особое внимание уделено хоровым – и в частности хоральным – фугам И. С. Баха в работах Т. Мюллера. Пособие по специальному курсу полифонии Т. Мюллера (1989 г.) стало первым учебно-исследовательским изданием в отечественной литературе, где хоровая фуга становится объектом специального внимания. В разделе учебника, посвященном синтезу принципов формообразования в хорах на кантус фирмус, исследователь отмечает, что в ариях, речитативах и ансамблях, а также оркестровых разделах кантат наблюдается сходство с оперным творчеством, но собственно в хоровых частях заметны интонации гимнических (хоральных) мелодий. Форма таких хоров соответствует форме хорала, то есть форме bar, хоровая форма сочинения всегда «диктовалась» внимательным композиторским прочтением



текста [1, с. 308]. В статье «Хорал в кантатах Баха» [4, с. 206], ученый отмечает, что протестантский хорал является ведущим в образовании стиля И. С. Баха, вбирая в себя исторически сложившиеся интонации гимнов и народных песен, которые проникли в большинство крупных вокальных сочинений И. Баха, в том числе кантат. Автор указывает, что мелодии хоралов были взяты Бахом из сборников XVI–XVII, реже XVIII века, и они принадлежат Х. Изааку, Л. Зенфлю, И. Вальтеру, М. Вульпиусу, Кр. Вайзе, И. Шейну и др., причем эти авторы, возможно, черпали материал из еще более ранних источников. Отмечая чрезвычайное разнообразие методов использования хоральных мелодий в баховских кантатах, среди наиболее частых Т. Мюллер называет весьма актуальный для нашей работы принцип использования интонационного содержания хорала в качестве источника тематизма для различных частей кантаты.

Следующим трудом, где специально рассмотрению хоровой фуги отводится отдельная глава, стала капитальная монография Н. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга» (том 2, 2002 г.). Н. Симакова, вслед за Т. Мюллером, указывает на необходимость учета текста при анализе фуги, так как его содержание требует введения особых выразительных приемов и оказывает воздействие на строение и развитие темы фуги, ее метрическую организацию. Н. Симакова указывает также на важность тембрового наполнения темы для подчеркивания образного содержания слов, поскольку самым ярким в процессе развертывания фуги является регистрово-тембровый модус, а тембровая окраска сопрано, альты, тенора и баса способна к рельефным образным представлениям.

Н. Симакова, помимо хоровой фуги, указывает на необходимость рассмотрения таких разновидностей, которые имеют непосредственное к ней отношение, в том числе, фуги на хорал.

По Н. Симаковой к хоральным фугам необходимо отнести следующие виды:

1) Мотетная – с последовательным фугированным развитием фраз хорала, в то время как сам хорал может и вовсе отсутствовать. Этот вид включает в себя развитие нескольких тем, взятых на основе тем хорала. Строение хорала определяет масштабы, архитектуру,



конструктивные особенности произведения; при этом тема хорала выделяется крупными длительностями в одном из голосов в виде *cantus firmus*;

2) написанная на самостоятельную тему, но с хоралом в виде *cantus firmus*, (который не участвует в фуге). Хорал звучит в верхнем голосе, до и после него в остальных хоровых голосах фугированно развивается самостоятельная тема;

3) фугированное развитие хорала, играющего роль самостоятельной темы;

4) хорал в виде *cantus firmus*, в котором только первая фраза получила фугированное развитие;

5) развитие самостоятельных тем, находящихся в интермедиях хорала;

6) фуга, в которой от начала до конца находится хорал; при этом отчетливо выраженных параллелей между тематизмом фуги и хоралом нет [ 5, с. 245].

Фуга из «Kirchenmusik» op. 23 Ф. Мендельсона-Бартольди написана для четырехголосного смешанного хора *a' cappella*, в четырехголосном размере. Данное сочинение имеет, с одной стороны, вполне определенное сходство с хоровыми фугами из духовных кантат Баха, с другой, – совершенно индивидуальные черты. Так, отличительной особенностью данной хоровой фуги, в первую очередь, является отсутствие в ней оркестрового сопровождения: оркестр присоединяется только в последующих частях, при вступлении солистов. Сравнительно с традиционным баховским вариантом, выбор Ф. Мендельсоном акапельного исполнительского состава, безусловно, воспринимается как определенного рода «новация», поскольку из 200 кантат (по Прауту) «чистого» хорового звучания ни в одной из них не наблюдается.

Еще одной индивидуальной особенностью тематической работы в анализируемой фуге является наличие сопровождающей темы: на протяжении экспозиции и свободной части, параллельно с темой фуги ( $A_1$ ), звучит «дополняющая» тема ( $A_2$ ).

Основой для данного сочинения, в частности, для его первого раздела, послужил известный протестантский хорал «Auf tiefer Nothschrei





ichzudir» , в основе лежит свободный «пересказ» 130-го Псалма из Священного писания<sup>11</sup> (нотный пример 1).

### Нотный пример 1



Ф. Мендельсон-Бартольди использует текст хорала целиком в № 1 из первой части, где звучит как хор, так и солисты<sup>12</sup> (нотный пример 2).

### Нотный пример 2



Здесь излагается первый куплет текста (всего их пять), и этот же текст проходит в последующей фуге. Хорал имеет традиционную форму bar (схема 1).

### Схема 1

A+	A+	B
4 т.+	4 т.	2 т.+2 т.+2 т.

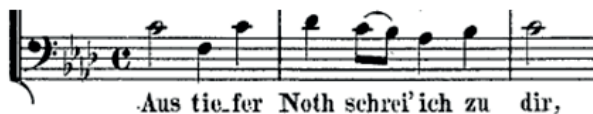
Второй номер – фуга, тематическим материалом которой является хорал. Исходя из текста «**Из глубины бедствий взываю я к Тебе**», тема поручена низкому мужскому голосу – басу (нотный пример 3).

<sup>11</sup> Данный хорал написан Мартином Лютером в 1524 году.

<sup>12</sup> 1-й номер «Kirchenmusik» является изложением хорала в аккордовой фактуре в качестве темы в партии сопрано.



### Нотный пример 3



Фуга звучит в тональности f-moll, в четырехдольном размере, тема начинает свой путь с тонической квинты и в качестве интонационно-тематического зерна содержит первую строку хорала (2,5 такта). Интересным является тот факт, что большую часть фуги вместе с темой, в качестве сопровождающей мелодии, звучит ее продолжение из второй полустрофы хорала (тт. 5–7), первоначально в партии тенора, и длится три такта (нотный пример 4).

### Нотный пример 4



При аналитическом разборе данной фуги можно было бы принять ее за двойную (двухтемную) фугу с совместной экспозицией, однако поочередный характер экспонирования, а также особенности свободной и, особенно, заключительной части, где данная тема не проводится, не оставляют сомнений в том, что это не так. Таким образом, в экспозиции имеет место тема ( $A_1$ ), которую сопровождает устойчивый тематический оборот ( $A_2$ ).

Схематически экспозиция выглядит так (схема 2).

### Схема 2

такт	1	3	5	7	10	12	14	16	18–23
S					$A_{1f}$			$O_2$	Интермедия
A			$O_1 c$			$A_2$			
T		$A_2$					$O_1$		
B	$A_1 f$			$O_2$					

Исходя из таблицы, можно наблюдать, что каждые два такта вступает тема или же сопровождающий ее тематический «спутник», но в обязательном порядке наблюдается какое-то тематическое «событие». В таком размеренном двухтактовом членении звучит экспозиция, которая завершается интермедией, где отсутствует опора на тематический материал. Поскольку тема постоянно находится в окружении сопровождающего темообразования, вполне можно говорить о влиянии на данную фугу старинной формы ричеркара.

Свободная часть включает в себя проведения в 3-х побочных тональностях: As-dur, b-moll, c-moll, т.е. в параллельном мажоре, субдоминанте и доминанте. Этот раздел не отличается двухтактовой периодичностью в своем строении, однако сопровождающая тема A<sub>2</sub> здесь все еще не теряет своего значения. С нее, собственно, и начинается развивающая часть; опережая тему, он звучит в партии басов, вклиниваясь в интермедию и как бы не дав ей договорить свое слово (нотный пример 5).

### Нотный пример 5

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the bass line, and the bottom staff is the alto line. The lyrics are: "Herr Gott, er höre mein Ruf, er höre mein Ruf, er höre mein Ruf". The score is in 3/4 time and features a vocal line and a bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Данный прием также свидетельствует об определенном сходстве с композиционными принципами ричеркара. Стоит отметить, что тема поручена – так же как и в начале – низкому тембру, в данном случае партии альтов. В основном, свободная часть звучит достаточно про-



зрачно – трехголосно: тема поручена только трем голосам, на протяжении 31-го такта проведение темы у сопрано отсутствует. Свободная часть тематически очень насыщена, она содержит, кроме основных проведений, стретту в 36-м такте, которая звучит также трехголосно до 46-го такта, где со значительным опозданием вступает партия басов и за такт до того началось «новое» проведение тематического материала. В 53-м такте обращает на себя внимание басовый органичный пункт, на фоне которого звучит «задержавшийся» тематический материал в партии сопрано (схема 3).

Схема 3

такт	24	26	28	29	32	36	45	47	51	53	55	61	63	
S				A <sub>2</sub>		Стретта					A <sub>1</sub>		A <sub>1c</sub>	
A	A <sub>1</sub> As							O <sub>2</sub>					A <sub>1</sub>	
T		O <sub>1</sub>						A <sub>1b</sub>			A <sub>2</sub>			
B			A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub>					A <sub>1</sub>				

В 61 т. наблюдается расширение субдоминантовой группы проведений, а именно, два дополнительных проведения после заключительной субдоминантовой каденции, причем с участием новой сопровождающей темы.

Экспозиция и свободная часть строятся на едином текстовом материале, составляющем раздел А из описанной выше формы хорала:

«Auf tieferNothschrei´ichzudir!  
Herr Gott\_ erhör´meinRufen!  
Deingnädig´nOhrenzumir,  
undmeinerBitt´sieöffne!»

«Из глубины бедствий взываю я к Тебе,  
Господи Боже, услыши глас мой,  
милостиво приклони ко мне ухо Твое,  
отверзи слух Твой молитве моей».

Только в заключительной части появляется новый текст, ранее не звучавший (данная часть соответствует разделу В хоральной формы bar). Здесь наблюдаются переклички в партиях теноров и альтов (62–64 такты), теноров и басов (66–67 такты), теноров и сопрано (88–90 такты). Начиная с 69-го такта звучит группа проведений в доминантовой тональности во главе с басовой партией, где отсутствует

проведение темы в теноровой партии, а ведущей является альтовая, которая проводит тему трижды (схема 4).

**Схема 4**

такт	61	63	69	73	87	89
S		O <sub>1</sub> c				
A	A <sub>1</sub> b			O <sub>2</sub>		O <sub>2</sub>
T						
B	A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub> (c-moll)		A <sub>1</sub> f	

В 87-м такте в основной тональности звучит заключительная часть с немного видоизмененной темой (нотный пример 6).

**Нотный пример 6**

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "an, an, an, wer kann, Herr, vor dir blei". The piano part features a prominent bass line with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

Кратко резюмируя вышеизложенное, необходимо отметить, что заметное влияние на анализируемую в статье фугу Ф. Мендельсона из первой части «Kirchenmusic» оказала «классическая» структура хоральной фуги, сформировавшаяся, в первую очередь, в творчестве И. С. Баха, в частности, в его духовных кантатах. К числу традиционных приемов развития, обеспечивающих сходство с баховскими традициями, в данной хоровой фуге можно отнести: аккордовое из-



ложение хора, тональный план, форма *bar*, наличие трех этапов становления фуги, использование тематического материала для фуги из хора. С другой стороны, налицо присутствие характерных авторских черт в трактовке хоральной фуги композитором: акапельный состав хора, а также наличие сопровождающих тем, – мелодических оборотов, поочередно «поддерживающих» главную тему на протяжении всего произведения, что обеспечивает определенное сходство данной фуги со старинным жанром ричеркара.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мюллер Т. Полифония / Т. Мюллер. — М. : Музыка, 1989. — 181 с.
2. Праут Э. Заметки о духовных кантатах И. С. Баха / Э. Праут. — М. : Б. и., 1912. — 13 с.
3. Праут Э. Фуга / Э. Праут. — 2-е издание. — М. :Музгиз, 1922. — 238 с.
4. Русская книга о Бахе : сб. статей / Сост. Т. Ливанова, В. Протопопов. — 2-е издание. — М. : Музыка, 1986. — 374 с.
5. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга / Н. А. Симакова. — М. : Композитор, 2007. — Вып. 2. — 800 с.

#### REFERENCES

1. Mjuller T. Polifonija [Polyphony] / T. Mjuller. — M. : Muzyka, 1989. — 181 s.
2. Praut Je. Zаметки о duhovnyh kantatah I. S. Baha [Notes on the spiritual cantata by J. S. Bach] / Je. Praut. — M. : B. i., 1912. — 13 s.
3. Praut Je. Fuga [Fugue] / Je. Praut. — 2-e izdanie. — M. : Muzgiz, 1922. — 238 s.
4. Russkajakniga o Bahe : sb. statej [Russian book about Bach] / Sost. T. Livanova, V. Protopopov. — 2-e izdanie. — M. : Muzyka, 1986. — 374 s.
5. Simakova N. A. Kontrapunkt strogogo stilja i fuga [Counterpoint of strict style and fugue] / N. A. Simakova. — M. : Kompozitor, 2007. — Вып. 2. — 800 s.



УДК 78.03 : 781.6 : 783.6 (9)

*Наталія Беліченко*

**21-Й ТА 129-Й ПСАЛМИ В ПРОЧИТАННІ  
Ф. МЕНДЕЛЬСОНА Й А. ШЕНБЕРГА:  
ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАЛЕЛІ**

**Беліченко Н. М. 21-й та 129-й псалми в прочитанні Ф. Мендельсона й А. Шенберга: художньо-композиційні паралелі.** Розглянуто 21-й та 129-й псалми Ф. Мендельсона й А. Шенберга. Виявлено спільність у загально-художньому й композиційному методах втілення цих близьких за змістом псалмів: біблійні першоджерела, склад хору, строфічний принцип музичного розгорнення тексту, респонсорне та антифонне викладення тощо. Відзначено наявність в обох хорових творах ідеї духовного сходження.

**Ключові слова:** псалми Давида, Ф. Мендельсон, А. Шенберг, респонсорій, антифон, сходження.

**Беліченко Н. Н. 21-й и 129-й псалмы в прочтении Ф. Мендельсона и А. Шенберга: художественно-композиционные параллели.** Рассмотрены 21-й и 129-й псалмы Ф. Мендельсона и А. Шенберга. Выявлена общность в общехудожественном и композиционном методах этих близких по содержанию псалмов: библейские первоисточники, состав хора, строфический принцип музыкального развертывания текста, респонсориальное и антифонное изложение и т. п. Отмечено наличие в обоих хоровых произведениях идеи духовного восхождения.

**Ключевые слова:** псалмы Давида, Ф. Мендельсон, А. Шенберг, респонсорий, антифон, восхождение.

**Belichenko N. The 21-st and 129-th psalms in reading by F. Mendelssohn and A. Schönberg: the artistic and compositional parallels.** The article deals with the 21-st and 129-th psalms by F. Mendelssohn and A. Schönberg. The main object of the article is a description of the community in general artistic and compositional methods of the psalm treatments: Biblical sources, the composition of the choir, the strophic principle of the musical deployment of the text, the responsorial and the antiphonal facture etc. It is noted the presence in both choral works of the idea of spiritual ascent.



**Key words:** the psalms of David, F. Mendelssohn, A. Schönberg, responsory, antiphon, climbing.

The genre tradition of the musical reproduction of the Psalter in the works for the choir a capella has long and very strong roots in the European, in particular German, musical culture. The goal of the article is to identify the commonality in the artistic and compositional methods of the musical interpretations of the 21st and 129th Psalms, which belong to the two composers of the German (and simultaneously Jewish) culture, namely Felix Mendelssohn-Bartholdy and Arnold Schoenberg.

Piece No. 3 from the cycle «Drei Psalmen» op. 78 for the chorus and soloists of F. Mendelssohn is written on the text of one of the most tragic psalms of David «My God! Oh my God! why did you leave me?» (No. 21 from the Book of the Psalter in the Synodal translation). The increased eventful density of the text of the biblical source, as well as its scale (the 21st Psalm of David contains 32 poems) obliges the composer to search for appropriate compositional methods. Thus, in accordance with the principle of binary division of each poetic syntagma into two hemistichs in the poetic structure of the psalm, in the polyphonic texture of this work the interaction of the responsorial and antiphonal principles becomes of paramount importance.

At first glance, the proximity of the compositional method underlying the Psalm op. 78 № 3 of F. Mendelssohn with the method used by A. Schoenberg in Psalm 129 (op. 50b) seems surprising. First of all, it is necessary to note the great dramatic significance of the responsorial, as well as the antiphonal principles.

In a short annotation preceding the first (posthumous) publication of the psalm of Schoenberg op. 50b, the editor of the anthology Ch. Vinaver gives several very valuable excerpts from the letters of the composer, which shed light on the history of the creation of the work and attest to the significant role of the authentic Jewish liturgical melody in it. Note also that the text of Psalm 129 op. 50b is written in transliterated Hebrew in full accordance with the liturgical monody, and this authentic sounding of the Old Aramaic language, chanting or speaking, attracts attention first.

The author also strives to reflect the peculiarities of versification, the location of internal cadences (caesuras) between individual eight text verses (hemistichs) and general compositional architectonics. Such exact reproduction by the com-





poser of the text-musical structure of the ancient Jewish psalm convinces that the specific properties of the latter were adopted by A. Schoenberg, so to speak, as a definite dogma.

The pitch potential of this very expressive piece is actually contained in the 12-ton series, which, in its perfect structure, approaches the so-called «miracle-series», which is differing the almost ideal mutual symmetry of the two components (6 + 6), which, at the same time, sound only apart. All of the above to a certain extent contributes to the possibility of considering the series – in connection with its functions – as a kind of theme.

The general composition plan for the dodecaphonic Psalm op. 50b is associated with various embodiments of the four basic forms of the serial intium using the variational-strophic form. As a result, an almost visible process of gradual ascent, ascension is formed, it is not by chance that this psalm has a subtitle «The Song of the Ascension». The leading role in compositional technique here belongs to the canons (direct and inverse, in their various combinations) and a variety in composition and density of antiphonal techniques, which causes certain associations with composition principles of the motet.

The results of the intonational and compositional analysis of two psalm works belonging to Mendelssohn-Bartholdi and Schoenberg, representatives of different composer schools, temporary epochs, creeds, allow us to establish the existence of a certain commonality between them, in particular, in the artistic-compositional method. Briefly summarizing the above, we note the essential points of intersection between the two works: the commonality of the content' «determinants» at the level of the artistic concept of the work (the biblical sources), the general compositional principles (due to the text's strophic unfolding), and some enduring ancient liturgical techniques (a responsorial and antiphonal narration, choir a capella, etc.). Finally, we emphasize that in both choral plays there is, first of all, the idea of spiritual ascent, which, in fact, potentiates at first glance the paradoxical similarity of approaches to the realization of the joint main idea of such different masters who were created the history of the world musical culture, like F. Mendelssohn and A. Schoenberg.

Жанрова традиція музичного «прочитання» псалма, – зокрема, у творах для хору *a capella*, – має давні й надзвичайно міцні корені в європейській музичній культурі. І це не дивно, адже без пере-



більшення можна сказати, що в згорнутому стані, – у вигляді свого вербального складника, – поетичні тексти з Псалтиря містять у собі практично весь потенціал первісної синкретичної (музично-словесної) єдності як родової ознаки літургійних піснеспівів. Історична географія псалмових обробок є вельми широкою, але беручи до уваги насамперед німецьку гілку музичного відтворення Псалтиря, передусім, слідперелічити низку іменитих видатних композиторів, як Л. Зенфль, Г. Шютц, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, А. Брукнер, М. Рeger, А. Шенберг та багато інших.

**Метою статті** є виявлення спільності в загально-художньому й композиційному методах музичних інтерпретацій 21-го та 129-го<sup>13</sup> (тобто, близьких за змістом) псалмів, котрі належать двом композиторам значно віддалених, – як у часі, так і за світоглядом, – генерацій німецької (і, водночас, єврейської) культури, а саме Феліксу Мендельсону-Бартольді й Арнольду Шенбергу.

Кінцева п'єса (№ 3) з циклу «Drei Psalmen» op. 78 для хору та солістів Ф. Мендельсона написана на текст одного з найтрагічніших псалмів Давида – «Боже мій! Боже мій! нащо мене Ти покинув?» (№ 21 з Книги Псалтир у Синодальному перекладі). На нашу думку, особливе значення для тематизму цього твору мав інтонаційний зміст лютерівського хоралу «Aus tiefer Not» («З глибини я взиваю») – вільної поетичної інтерпретації 129-го псалма. Зокрема, оспівування ініціальної тонічної квінти у хоралі Лютера виразно проступає вже на початку псалма Ф. Мендельсона в партії тенора соло, а заключний поступовий низхідний рух від тонічної терції до фіналісу знаходить своє відбиття наприкінці першої хоральної строфи в «соборній» хоровій відповіді речитативу соліста (пор. нотні приклади 1 і 2).

### Нотний приклад 1. Мелодія хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (перша строфа)



<sup>13</sup> за юдаїстською традицією, 130-го псалма.



Нотний приклад 2. Ф. Мендельсон. Оп. 78. № 3, тт. 1–18

The musical score is for a choral setting. It features four vocal parts: Soprano I & II, Alto I & II, Tenor I & II, and Bass I & II. A Coro I & II part is also present. The lyrics are in German. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *TUTTI*, *SOLO*, and *Recit.* (recitativo). The tempo marking *pp a tempo* is also visible. The lyrics include: "Ich heu-le, a-ber mei-ne Hül-fe ist", "Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich ver-las-sen? Ich heu-le, a-ber mei-ne Hül-fe ist", "und des Nachts schweige ich auch nicht.", "fern. Mein Gott, des Tages ru-fe ich, so antwortest du nicht; und des Nachts schweige ich auch nicht. A-ber du bist heilig,".

Підвищена подієва щільність тексту біблійного першоджерела, а також його масштабність (21-й псалом Давида містить 32 вірші) зобов'язує композитора до пошуку відповідних композиційних методів, котрі уможливають рельєфне висвітлення цих особливостей змісту. Так, відповідно до панівного в поетичній структурі псалма сталого принципу бінарного розподілу кожної віршової синтагми на два піввірші, у фактурі багатоголосся цього твору провідного значення набуває взаємодія респонсорного та антифонного принципів, причому за участю як відокремлених солістів, так і диференційованих за складом солюючих ансамблів (груп Soli) – дуетів, кuartетів. Перші вісім віршів 21-го псалма вирішено повністю в респонсорному ключі: чергуванні соло тенора (або ансамблю чотирьох солістів із чоловічої групи) і тутті подвійного хору. У центральному розділі композитор, навпаки, використовує динамізуючі можливості антифонного викладення подвійного хору та різнометрового за своїм складом солюючого ансамблю (на кшталт малого хору). У другій, підсумковій за змістом, частині псалма (молитва про позбавлення й піднесена хвала Господу), раптово освітлений переможним сяйвом однойменного E-dur, у рівній мірі задіяні обидва принципи, проте зі значним роз-



ширенням радіусу їхньої дії. Тепер у якості соліста, крім тенора, по чергово виступають також сопрано й бас, а в антифонному чергуванні зіставляються не тільки передній – задній (ближній – дальній) плани фактурного простору у вигляді ансамблю й хорового тутті, але також і обидва хори поперемінно.

Загалом, у розглядуваному творі Ф. Мендельсона простежується множинність взаємодій *solo* і *tutti* за принципом додатковості: систематичне чергування метроритмічної вільної рецитації (3-, 4-, 2-такти) та регулярно (періодично) організованої пісенності (4-такти). Привертає увагу така притаманна солюючій групі в 1-му розділі (тт. 1–57) властивість, як драматургічна зумовленість рельєфу фактурної щільності біблійним текстом (із загальним тональним планом e-moll – G-dur – e-moll).

Перейдемо далі до історії створення 130-го псалма оп. 50b Арнольда Шенберга. Твір було написано у 1950 р. на замовлення Ч. Вінавера для «Антології єврейської музики», що її на той момент готував до видання замівець. На прохання А. Шенберга, у процесі роботи над твором, редактор майбутньої антології надіслав композитору старовинний традиційний синагогальний наспів цього псалму із тлумаченням його значення. Оскільки сам А. Шенберг вважав дуже цінними для себе вказівки Ч. Вінавера, наведемо нижче текст цього короткого супровідного пояснювального листа із незначними скороченнями:

«Псалом, який тут занотовано, співали хасиди під час ранкової служби Рош а-Шана.

Священнослужитель (Baal Tefillah) мав викликувати кожен вірш із містичним пафосом. Паства повторювала це з тією ж самою силою і глибоким хвилюванням, – але із незначними змінами й у більш швидкому темпі. Ця соборна відповідь іноді змінюється в новому ключі, підсвідомо створюючи атмосферу нестримного, майже первісного релігійного завзяття. Цей настрій дещо слабшає до початку останніх двох віршів <...>»<sup>14</sup>. Як бачимо, літургійне першоджерело значною мірою зумовлює той найвищий рівень емоційної експресії, що є вельми характерним для псалма 50b А. Шенберга й про що свід-

<sup>14</sup> Текст листа Ч. Вінавера (у перекладі автора цієї статті) наводиться за: [5].



чать насамперед висловлювання самого композитора (надалі ми ще повернемося до цього).

Необхідно додати, що аутентичний літургійний наспів відрізняється чималим об'ємом, особливо з огляду на зауваження самого Ч. Вінавера, що він записав тільки такі з повторюваних відповідей громади, котрі відрізняються помітними змінами, тобто сам запис наспіву насправді є суттєво скороченим. Утім, навіть поверхового погляду на цей наспів досить для того, щоби побачити певні паралелі із першими тактами розглядуваного твору А. Шенберга. Насамперед, впадає в око респонсорний тип викладення, у якому партія «громади», ніби відгомін, що ледве шелестить, виконується прийомом *Sprechstimme*, до речі, уперше використаним композитором для хору саме в цьому творі (що споріднює останній, крім усього іншого, з оперою «Мойсей і Аарон»). Привертає увагу також і мотивно-інтонаційна подібність ініціумів обох зразків, включно з висхідною квартою (щоправда, дещо зміненою, – збільшеною замість чистої<sup>15</sup>) і ритмічну фігуру тріолі, що виникає на початку літургійної монодії (пор. нотні приклади 3 та 4). Не менш цікавим і показовим виявляється, на нашу думку, дбайливе «зберігання» композитором семантично найбільш значущого – її прикінцевого – слова «А-до-най» («Господь») у початковій синтагмі соліста-літурга аж до характерної стверджувальної пунктирної формули на звуці, що тричі повторюється (див. там само).

Нотний приклад 3. Мелодія синагогального респонсорія на текст 129-го псалма, занотована Ч. Вінавером (1-й вірш)<sup>16</sup>

largo 1 Response  
shi-cha-ma-a-LOT mi-ma-ma-Nim H²-ra-Ti-cha a-do-nay shi-cha-  
2 LEADER:  
ma-a-LOT mi-ma-ma-Nim H²-ra-Ti-cha a-do-nay a-do-nay shi-

<sup>15</sup> Н. О. Власова, посилаючись на статтю Б. Боїсца, висловлює можливість прихованих музичних ініціалів Арнольда Шенберга – (E)s – A [1, с. 249].

<sup>16</sup> Мелодія синагогального респонсорія наводиться за: [4].





Нотний приклад 5б. А. Шенберг. Оп. 50б, тт. 18–19

Росо meno mosso (♩=52) 3

18 19

delce p 3

delce p 3

p delce

delce

ppp

pp

pp

pp

ki - im - cha ha - s'il - cha le - ma - an ti - va -

ki - im - cha ha - s'il - cha le - ma - an ti - va -

ki - im - cha ha - s'il - cha le - ma - an ti - va -

У короткій анотації, що передувала першій, на жаль, уже помертній публікації псалма Шенберга оп. 50b, редактор антології наводить декілька надто цінних уривків із листів композитора, що проливають світло на історію написання твору і свідчать про неабияку роль у ньому літургійного мотиву. Отже, надамо знову слово Ч. Вінавера, котрий, як уже наголошувалося, безпосередньо ініціював створення хорової п'єси, що становить предмет нашого зацікавлення<sup>17</sup>: «Псалом 130, оп. 50 Арнольда Шенберга (1874–1951) для мішаного хору а капела (шість голосів), одна з останніх робіт покійного майстра сучасної музики, що була написана для цієї антології. В останні роки Шенберг присвятив себе низці єврейських [за змістом] тем, серед яких [такі твори, як] – «Kol nidrey» («Всі обітницї»), «Уцілілий із Варшави» та інші. Його 130-й Псалом був написаний за пропозицією редактора цієї антології, який послав композитору хасидській оригінальний речитатив на івриті «De Profundis» (№ 46 в цьому томі).

<sup>17</sup> Текст передмови Ч. Вінавера (у перекладі автора статті) наводиться за виданням: [6].



З листів композитора:

6/2/1950 – «... Якби я зміг написати псалом, який ви мені послали, я був би дуже радий. Але через мою проблему з очима, що мене непокоїть, і, принаймні, затримує мою роботу, я не можу цього обіцяти. Я маю план для шостиголосного хору: ... сопр., меццо-сопр., альт, тенор, баритон і бас. Кожен голос іноді говоритиме. І я вже починаю чути те, що звучатиме.

Якщо я тільки зможу написати це ...»

6/24/1950 – «... Завдяки вашому оздобленню для мене перекладу й акцентуації кожного слова, мені здається, що я міг би бути в змозі закінчити псалом у не надто віддаленому часі, – якщо дозволятиме моє здоров'я. Я також скористався літургійним мотивом, який ви мені послали, у створенні приблизно аналогічної експресії...»

5/29/1951 – «... Я планую зробити це, разом із двома іншими частинами, пожертвуванням для Ізраїлю...»

Промовляння тексту є сефардське<sup>18</sup>.

З огляду на останнє зауваження редактора антології, варто торкнутися специфіки тексту у творі Шенберга. Зазначимо, що текст 129 псалма оп. 50b написано транслітерованим івритом (як зауважує Н. О. Власова, композитор використовує його вдруге у своєму житті після «Уцілілого з Варшави»)<sup>19</sup> цілком відповідно до наданої Ч. Вінавером літургійної монодії, і це аутентичне звучання стародавньої арамейської мови, – розспівано або гвірком, – привертає увагу щонайперше.

Але близькість до культового першоджерела не обмежується тільки зберіганням івritу. Автор прагне також і до відбиття особливостей віршування, розташування внутрішніх каденцій (цезур) між відокремленими вісьмома текстовими віршами (піввіршами) та загальною композиційною архітектонікою. Таке точне відтворення композитором тексто-музичної структури старовинного єврейського псалма переконує в тому, що специфічні властивості останнього були

<sup>17</sup> Текст передмови Ч. Вінавера (у перекладі автора статті) наводиться за виданням: [6].

<sup>18</sup> Сефарди – євреї, вихідці з Піренейського півострова, що проживають у країнах Азії, Північної Африки та Близького Сходу.

<sup>19</sup> Див. про це: [1, с. 249].





прийнятї А. Шенбергом, так би мовити, за певну догму. Пропонована вищепорівняльна таблиця унаочнює сказане, відбиваючи загально-композиційні закономірності твору на послїдовному «розгорненні» в його структурї тексту бїблійного псалма (див. схему 1).

**Схема 1. Порівняльна таблиця транслітерованого тексту  
129 (130) псалма та його українського перекладу<sup>20</sup>**

Тт.1-6	: Shir hamaalot mimamakim keraticha adonay :	] 1 [	: Пісня сходження. З глибини звизаю, Господи:
Тт. 7-12	: Adonay Schima v'koli Tiyena oznecha kashuvot Lekol tachanunay :	] 2 [	: Господи, почуй мій голос. Хай будуть вуха Твої уважні До гласу моїх прохань :
Тт. 13-17	: Im avonot tishmor ya adonay Mi yaamod :	] 3 [	: Якщо беззаконня помічатимеш Ти, Господи, Хто встоїть? :
т.18-22 4 [	: Kiimcha haslicha Lemaan tivarey :     : kiviti adonay Kivta nafshi velidvaro hocholti :	Тт. 23-29 ] 5 [	: Але з Тобою прощення, тому маєш бути вшанованим:     : чекаю Господа, Чекає моя душа, на Його слово сподїваюсь. :
Тт. 29-34	: Nafshi ladonay Mishomrim laboker :	] 6 [	: Моя душа до Господа Більш, ніж вартовї до ранку. :
Тт. 34-41	: Yacheyl yisrael el adonay Ki im adonay hachese Veharbey imo f'dut :	] 7 [	: Надїйся, Ізраїль, на Господа Бога Бо з Господом милість І рясне в Нього визволення :
Тт. 42-55	: Vehu yifde et yisraeyl Mikol avonotav :	] 8 [	: і Він позбавить Ізраїль Від всіх його гріхів. :

<sup>20</sup> Пропонується синхронний переклад, виконаний автором статті з метою уточнення щодо максимальної змістовної відповідності текстів (поза їхніми художніми якостями).

Умовні позначення до схеми 1: ||:| – межї поетичного тексту (вірша або піввірша), що респонсорно повторюється, в літургійному першоджерелї; ] 1 [ – порядковий номер бїблійного вірша (піввірша).



Весь звуковисотний потенціал цієї вельми експресивної п'єси фактично міститься у 12-тоновому ряді, який за своєю довершеною будовою наближується до так званої «чудо-серії» [1, с. 425], відрізняючись майже ідеальною зворотною симетрією своїх двох складових частин (6+6), які, тим часом, звучать тільки відокремлено. Утім, ще спостерігаємо наявність у цій серії прихованих на відстані подвійних хроматичних розв'язань тритону: внутрішньо у велику терцію та назовні в малу сексту (див. схему 2). На думку О. Рижинського, характерною для пізніх хорових п'єс Шенберга рисою стає більш дрібна сегментація, яка нагадує класичний прийом мотивно-тематичного подібнення на відокремлені інтонаційні звороти [3, с. 17]. Як зауважує О. Рижинський, «ці звороти, у свою чергу, можуть включатися в розгорнення серійних рядів, призводячи до порушень строгої послідовності тонів серії» [3, с. 17]. Обмеженим є й кількість серійних форм, що їх використовує композитор, – усього чотири, враховуючи дві транспозиції основної форми ряду, а також дві інверсійні. Усе перелічене, певною мірою, сприяє можливості розгляду серії – за її функціями – як певного роду теми (див. схему 2).

Схема 2. А. Шенберг. Ор. 50b, тт. 1–6. Серійний ряд – тема

Загальнокомпозиційний план додекафонного за технікою псалма ор. 50b пов'язаний із різноманітними втіленнями вказаних чотирьох основних форм серійного ініціуму за допомогою варіаційно-строфічної форми. Не ставлячи собі за мету докладний аналіз серійних перетворень, як зразок наведемо схему перших двох розділів, котрі фактично виконують експозиційну функцію (див. схему 3).





прано) не має супроводу, на відміну від другого (меццо-сопрано – баритон), що розгортається на тлі контрапункту першого сегмента серії і його інверсії (альт – сопрано). Унаслідок, «за діагоналлю» звучить ряд у всіх своїх чотирьох основних формах (див. схему 3). Подальший композиційно-інтонаційний розвиток у творі пов'язаний із поєднанням терасоподібної респонсорної строфіки, ніби пульсуючої на архітектонічному рівні (і водночас глибоко закоріненої в літургійному джерелі), і з неослабним поступовим зростанням загальної експресивної енергії. У результаті утворюється майже зримий процес поступового піднесення, *сходження*, адже цей псалом, дійсно, має назву «Пісня сходження»! Утім, ведуча роль у композиційній техніці належить канонам (прямим та інверсійним, у їхніх різноманітних сполучаннях) та різнобарвним за складом і щільністю антифонним прийомам, спричиняючи певні асоціації із мотетним композиційним принципом.

Кульмінацією псалма, на відміну від синагогального наспіву, Шенберг обирає прикінцевий піввірш біблійного тексту «І Він позбавить Ізраїль від усіх його гріхів», котрий у музичному плані вирішено композитором як подвійний інверсійний канон, що поступово охоплює собою весь фактурний простір, рухаючись «від темряви до світла». Як справжнє проголошення перемоги життя над смертю сприймається потужне восьмикратне – на *ff* – підсумкове стретне проведення всіх чотирьох основних серійних форм, щільно спресованих у акордові вертикалі, на словах «Ve-hu yif-de et yis-ra-eul» («І Він позбавить Ізраїль»).

Отже, отримані результати інтонаційно-композиційного аналізу двох псалмових творів, які належать Феліксу Мендельсону-Бартольді й Арнольду Шенбергу, представникам різних композиторських шкіл, часових епох, навіть протилежних віросповідань, – дають змогу їхнього об'єднання за низкою певних показників, зокрема, характерними спільними ознаками художньо-композиційного методу. Коротко підсумовуючи вищесказане, ще раз окреслимо найсуттєвіші точки перетину між обома творами: співзвучність змістовних «детермінант» на рівні художньої концепції твору (біблійні першоджерела), загальних композиційних принципів (зумовлених строфічним



розгорненням тексту) та деяких сталих стародавніх літургійних прийомів (респонсорне та антифонне викладення, традиційний акапельний склад хору тощо). Наостанок підкреслимо, що в обох хоровах п'єсах у наявності, насамперед, ідея духовного **сходження**, котра, власне кажучи, і потенціює, на перший погляд, парадоксальну подібність підходів до втілення спільної головної ідеї таких різних майстрів, якими постають в історії музичної культури Ф. Мендельсон та А. Шенберг.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Власова Н. О. *Творчество Арнольда Шенберга* / Н. О. Власова. — М. : Издательство ЛКИ, 2007. — 422 с.
2. Павлишин С. С. *Арнольд Шенберг : монографія* / С. С. Павлишин. — М. : Композитор, 2001. — 480 с.
3. Рыжинский А. С. *Хоровое творчество Арнольда Шенберга : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02* / А. С. Рыжинский. — М. : Рос. академия музыки имени Гнесиных, 2008. — 26 с.
4. Arnold Schönberg. Psalm 130. Liturgisches Motiv (nicht verwendet). Übersicht über die 2 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2021&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2021&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).
5. Arnold Schönberg. Psalm 130. Erklärung der Textquelle. Übersicht über die 1 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2020&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2020&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).
6. Arnold Schönberg. Psalm 130. Nachdruck. Anthology of Jewish Music. Übersicht über die 24 Seiten des Autographs [Електронний ресурс] // Arnold Schönberg Center. — Режим доступу : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2046&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2046&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).

#### REFERENCES

1. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnolda Schoenberga* [Creativity of Arnold Schoenberg] / N. O. Vlasova. — M. : Izdatel'stvo LKI, 2007. — 422 s.



2. Pavlishin S. S. *Arnold Schoenberg : monografija [Arnold Schoenberg] / S. S. Pavlishin. — M. : Kompozitor, 2001. — 480 s.*

3. Ryzhinskij A. S. *Horovoe tvorchestvo Arnolda Schoenberga [Choral creativity of Arnold Schoenberg] : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeni-ja : 17.00.02 / A. S. Ryzhinskij. — M. : Ros. akademija muzyki imeni Gnesinyh, 2008. — 26 s.*

4. Arnold Schönberg. Psalm 130. Liturgisches Motiv (nicht verwendet). Übersicht über die 2 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2021&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2021&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).

5. Arnold Schönberg. Psalm 130. Erklärung der Textquelle. Übersicht über die 1 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2020&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2020&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).

6. Arnold Schönberg. Psalm 130. Nachdruck. Anthology of Jewish Music. Übersicht über die 24 Seiten des Autographs // Arnold Schönberg Center. Available at : [http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke\\_id=303&id\\_quelle=2046&id\\_gatt=&id\\_untergatt=&herkunft](http://www.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=303&id_quelle=2046&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft).

УДК 782.8 : 78.03

*Александра Кузьмина*

## РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ *HAUSMUSIK* И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ГЕНЕЗИС ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ

**Кузьмина А. А. Романтическая традиция *Hausmusik* и её влияние на генезис детской оперы.** Рассматривается влияние *Hausmusik* на зарождение жанра детской оперы. Прослеживаются формы бытования домашнего музицирования. Обобщаются факты распространения музыкально-театральных представлений с участием детей в разных культурных традициях. Раскрываются особенности опер В. Орлова на тексты басен И. Крылова, в которых отмечаются характерные черты новой жанровой разновидности.

**Ключевые слова:** детская опера, традиция *Hausmusik*, семья Мендельсона, представление с участием детей, оперная серия В. Орлова.



**Кузьміна О. А. Романтична традиція *Hausmusik* та її вплив на генезис дитячої опери.** Розглядається вплив *Hausmusik* на зародження жанру дитячої опери. Просліджуються форми існування в побуті домашнього музичення. Узагальнюються факти розповсюдження музично-театральних вистав за участю дітей в різних культурних традиціях. Розкриваються особливості опер В. Орлова на тексти басен І. Крилова, в яких відзначаються характерні риси нового жанрового різновиду.

**Ключові слова:** дитяча опера, традиція *Hausmusik*, сім'я Мендельсона, вистава за участю дітей, оперна серія В. Орлова.

**Kuzmina O. A. The romantic tradition of *Hausmusik* and its effect on children's opera genesis.** The genesis of children's opera genre, especially its subspecies, oriented to children performers, is not limited only to the influence of the fairytale romantic opera, it is rooted in the musical way of life of the Romantic era. The XIX century created rich conditions for active cultural practices, and the tradition of *Hausmusik* was one of them. The first mention of this phenomenon, according to the German researcher G. Busch-Salmen, refers to 1605, however the holding of meetings accompanied by the joint performance of music is much older and goes back to the High Middle Ages. Centuries-old practice contributed to the forming of socio-psychological functions of home musical meetings. Centuries-old practice contributed to the formation of socio-psychological functions of home musical meetings. On the one hand, they allowed to fill quite a closed home space and, according to historians, dispelled "melancholy loneliness"; on the other hand they determined the rules of leisure, contributing to the aestheticization of the "culture of inhabitation". In the XVII–XVIII century *Hausmusik* tradition goes into the shadow, supplanted by the development of secular chamber music making. At the end of the 18th century, as Busch-Salmen writes, "the amateur and musician received a special status along with the virtuoso, and the semi-public music making became one of the favorite entertainment with high pretension". At the beginning of XIX century music making with family and close friends consolidated its positions, because it could not be better fit into the aesthetic postulates of the *Biedermeier* era.

Felix Mendelssohn-Bartholdy to the age of fifteen – the time he created his only opera *Die Hochzeit des Camacho* (Camacho's Wedding), written in the spirit of Singspiel – was already the author of other Singspiels intended for performance



in the family circle. A few years later, in 1829, the composer turned back to “greeting Singspiel” and composed *Die Heimkehr aus der Fremde* (Return of the Roamer) in honor of the silver wedding of the parents. As reported by the researchers, the composition was intended exclusively for private performance.

The Mendelssohn family was no exception, when organizing home concerts and productions, and this kind of leisure was common in Western and Eastern Europe, and not only in Germany and the Austro-Hungarian Empire. With the end of the Romantic era, the tradition of playing music with the family and in the high society salon did not disappear; it only underwent changes and lasted out until the beginning of the First World War. Not only purely musical evenings were popular but also theatrical performances, often with musical numbers, performed by the children themselves. The evidence of this practice is the creation of an opera for children on demand. M. Ippolitov-Ivanov recalls the creation of the work *On the Garland for Pushkin* at the request of Julia Fedorovna Abaza for her children. Rootedness of children’s performances with music in everyday life stimulated the creative initiatives of gifted children who tried their own strengths in these genres.

The popularization and forming of a new genre was influenced also by the theatrical practice existing in educational institutions of that time; it filled after-hours. In order to organize children’s and youthful leisure Vasily Orlov wrote a number of children’s operas in 1895. The opera series of the composer includes 4 opuses: *The Crow-Pythoness*, *The Fox and The Grapes*, *The Pig under The Oak* and *The Bullfinch and The Swallow*. Their plots are based on the fables of Ivan Krylov, however, the tightness of the text required its expansion for the libretto. Despite the “childish nature of the genre”, it already follows the standards of the opera as a whole at the time of its forming – the text side is submitted to musical regularities. V. Orlov brings in poems, texts of folk songs, conversational dialogues written by him. They are analogous to operatic recitatives describing the situation and promoting the action. Designated by the author as “children’s operas in one act”, the compositions represent a sort of genre mix, since “operaness” appears in organic unity with the tradition of the play with inserted musical numbers. Each opus contains 5 vocal numbers, which form a kind of vocal micro-suite. These parts contrast with each other in two ways. On the one hand, this is an opposition between solo and choral principles, on the other hand – a genre contrast: each individual composition contains one or two choral songs stylized in the spirit of folk songs, and traditional opera solo and choral numbers (arioso, solo in the form





of melodeclamation). Among the musical numbers there are most of the choruses. In addition to choral numbers on the texts of fables, V. Orlov included folk songs arrangements in each opera. Their functions are different: to expose the scene of action, to show the main characters, to complete the composition. In all arrangements the composer retained the strophic and verse-chorus structure typical for these songs, adding a variant principle of development.

The opera series of V. Orlov is a unique composition in which poetry, music, and acting are synthesized in an original way, reflecting the very idea of the *Hausmusik* concept. It was wider than just the performance of the music at home, and encompassed various types of creativity with the family, in an atmosphere of coziness and spirituality.

**Key words:** children's operas, the tradition of Hausmusik, The Mendelssohns, a performance with the assistance of children, V. Orlov's operatic series.

Детская опера, заявившая о себе в последней трети XIX столетия и активно развивающаяся на протяжении XX, своими корнями уходит в более далёкое прошлое. Н. Изуграфова, к примеру, отмечает, что «предпосылки зарождения детской оперы появились еще в середине XVIII – начале XIX веков» и при поэтапном развитии «достигли наибольшего масштаба в романтической опере, прежде всего, конечно, в ее сказочно-фантастической разновидности» [2, с. 25–26]. Не оспаривая данную точку зрения, отметим, что, генезис жанра, особенно его подвида, сориентированного на исполнителей-детей, не ограничивается лишь этим влиянием, он коренится в самом музыкальном быте эпохи романтизма. **Цель** данной статьи – выявить, какие социокультурные предпосылки этого периода способствовали появлению и кристаллизации детской оперы. **Материалом** послужили детские оперы «Ворона-Вещунья», «Свинья под дубом», «Снегирь и Ласточка» В. Орлова (все 1895).

По наблюдениям культурологов, в частности, Б. Слющинского, индивид по отношению к культуре «одновременно выступает в 4-х ипостасях: як продукт культуры, споживач культуры, творец культуры и транслятор культуры» [12, с. 168]. В настоящее время человек, продолжая воплощать первые две ипостаси с интенсивностью, не уступающей прошлому, в тоже время, в силу непрекращающегося информацион-



но-массмедийного потока извне, в незначительной степени примеряет на себя образы творца и транслятора культуры. XIX век, напротив, создал богатые условия для активных культурных практик. Одной из них была традиция *Hausmusik*, или домашнего музицирования. Расшифровывая данное словосочетание, состоящее из двух корней, Г. Буш-Зальмен акцентирует внимание на его двухкорневой природе, где слово «дом» равнозначно месту проживания, а слово «музыка» может толковаться и как музыкальные упражнения, и как сочинение, предназначенная для домашнего употребления [16, стб. 229]. Первое упоминание этого явления, согласно немецкой исследовательнице, относится к 1605 году, однако проведение собраний, сопровождавшихся совместным исполнением музыки, намного старше и восходит к высокому Средневековью. Времяпрепровождение такого рода могли позволить себе лишь люди, имевшие свой кров и желание музицировать совместно, привлекая к этому процессу женщин и детей [17, с. 388]. Многовековая практика способствовала формированию социально-психологических функций домашних музыкальных встреч. С одной стороны, они позволяли заполнить достаточно замкнутое домашнее пространство и, по мнению историков, развеивали «меланхолическое одиночество»; с другой стороны – определяли правила досуга, способствуя эстетизации «культуры проживания».

Проследивая историческую судьбу домашней музыки, музыковеды отмечают постепенное её вытеснение в XVII–XVIII столетии развитием светского камерного музицирования [17, с. 390; 20, с. 67]. Добавим к этому быстрый рост количества оперных театров, проведение публичных концертов, открытие концертных залов и т. д., способствовавших профессионализации музыкального искусства. Вместе с тем, не следует абсолютизировать выявленные тенденции, поскольку практика домашнего музицирования в отсутствие специальных учебных заведений сохранялась в глубинном слое культуры. Неслучайно Л. Финшер видит различия между этими двумя формами функционирования музыки в степени содержательной и технической сложности сочинений. По мнению немецкого учёного, духовная составляющая домашней музыки отодвигала на второй план само стремление достичь технического совершенства, поскольку идеи единения друзей,



создания уютной домашней атмосферы определили своеобразный генофонд любительского музицирования, подкреплённый со второй половины XVIII века изданиями духовных песнопений и христианской повседневной домашней музыки [16, стб. 230]. Тем не менее, в конце XVIII века «любитель и музыкант получил особый статус наряду с виртуозом, и полупубличное музицирование стало одним из излюбленных увеселительных мероприятий с высокими претензиями» [16, стб. 231]. Наметившийся процесс размежевания занятий музыкой со всей очевидностью заявил о себе в эпоху раннего романтизма, когда расцветает салонная культура и искусство виртуозов, противопоставившие себя домашнему музицированию. Это не мешает взлёту *Hausmusik* в новой культурной среде, поскольку она созвучна многим эстетическим постулатам романтизма, в том числе такому его ответвлению, как бидермайер. Закреплению позиций домашней музыки в XIX веке способствовал выход в свет собраний песен «Домашняя музыка», подготовленных В. Х. Рилем, который в своём сопроводительном письме к изданию выступает пропагандистом любительского музицирования, видя в нём спасение от «опошления <...> искусства <...> из-за салонного духа»<sup>23</sup> (цит. по: [16, стб. 229]).

В XIX столетии музицировать должен был каждый сколько-нибудь образованный человек, и учителей музыки нанимали для детей не только старинных дворянских, но и состоятельных бюргерских семей. Иногда, если ребёнок проявлял незаурядное дарование, приятное времяпрепровождение затем становилось делом всей жизни, как это произошло с Феликсом Мендельсоном-Бартольди, родившемся в семье банкира. Как отмечает Г. Ворбс, в доме Мендельсонов с 1822 года «собирались музыканты придворной капеллы для домашнего музицирования, и мальчику представилась возможность испытать свои силы за дирижёрским пультом» [1, с. 23]<sup>24</sup>. Попутно отметим, что принципы

---

<sup>23</sup> Все переводы с немецкого языка выполнены кандидатом филологических наук, доцентом Белозёровой Еленой Михайловной.

<sup>24</sup> Музыкально одарена была и мать композитора Лея, которая стала первым его учителем, и сестра Фанни. Ф. Мендельсон, в двенадцатилетнем возрасте познакомившийся с И. В. Гёте и ставший частым гостем в его доме, представлял вниманию новых друзей сочинения своей сестры. В письме к «дорогой, кашляющей Фанни»



воспитания в семье Мендельсон-Бартольди ни в коем случае не были направлены на возвращение вундеркинда, хотя эксплуатация творческого потенциала одарённых детей в это время была в моде. В связи с этим интересен отрывок из письма сестры композитора Ребекки: «Скучающая курортная публика только и говорит здесь о пятилетнем вундеркинде. На этих днях пойду послушаю. Он играет “Вариации из головы”. Боюсь, что непременно услышу и каждую оплеуху, с помощью которых создавались эти вариации» (цит. по: [1, с. 22]). Как видим, Ребекка скептически относится к «культуре вундеркиндов», процветавшей во второй половине XVIII – первой половине XIX веков. Однако образование, полученное композитором в доме своих родителей, Г. Ворбс обоснованно называет «глубоко продуманным, гармонически построенным и универсальным» [1, с. 22]. Если сравнить детские годы Ф. Мендельсона и его знаменитого предшественника В. А. Моцарта, то становится очевидным, что Феликс не гастролировал и выступал только по какому-либо случаю. Отец же Вольфганга готовил своего ребёнка-вундеркинда к профессиональной карьере, и все организованные выступления должны были подчеркнуть и продемонстрировать необычность и богатую одарённость его сына. Интересные факты касательно выступлений вундеркиндов приводит П. Столпянский, описывая музыкальный быт старого Петербурга этого времени. Свои «исторические хроники» учёный подкрепляет анонсом из «Санкт-Петербургских ведомостей», № 4 от 1759 года: «В большой Мещанской, в каменном доме г. советника Вишнякова у музыкального мастера Загольмана продаются разные музыкальные инструменты, у него же есть мальчик 8 лет, который к удивлению играет на скрипке трудные концерты, а притом изрядно поёт и танцует»<sup>25</sup> [13, с. 94]. Парадоксально, но факт: уникальные способности ребёнка «продавались» наравне с музыкальными инструментами. К счастью, Ф. Мендельсона, благодаря разумному взгляду на воспитание в его семье, такая участь не коснулась, что открыло дорогу

---

заботливый брат пишет, что он отнёс её песни «госпоже фон Гёте – у неё приятный голос. Она споёт их нашему хозяину. Я ему уже говорил, что это ты их сочинила, и спросил, не хочет ли он послушать. Он сказал: “Да, да, охотно!”» (цит. по: [1, с. 24]).

<sup>25</sup> Здесь и далее орфография и пунктуация даны согласно оригиналу.



к разностороннему развитию его таланта. К пятнадцатилетнему возрасту – времени создания его единственной оперы «Свадьба Камачо», написанной в духе зингшпиля – молодой музыкант уже был автором других зингшпилей, предназначенных для исполнения в домашнем кругу [19]. Первый из них, согласно информации К. Брауна<sup>26</sup>, был написан в 1820 году, вероятно, ко дню рождения отца<sup>27</sup> [15, с. 42]. Через несколько лет, в 1829 году, композитор вновь обратился к «поздравительному зингшпилю», создав «Возвращение с чужбины» в честь серебряной свадьбы родителей. Как сообщают исследователи, сочинение предназначалось исключительно для частного исполнения, и все роли были распределены «между членами семьи или знакомыми композитора, лишь один из которых, тенор Эдуард Мантиус, был профессиональным певцом»<sup>28</sup> [18]. Известно, что «первое представление прошло в доме Мендельсонов 26 декабря 1829 года при публике в 120 человек» [18].

Нужно сказать, что семья Мендельсоновне была исключением, устраивая домашние концерты и постановки. Если обратиться к мемуарной литературе, освещающей быт той эпохи, заметно, насколько процессы, называемые социологами «спеціалізованою діяльністю» (образование, воспитание, самообразование), тесно переплетались с «повсякденными життєвими практиками» [12, с. 168]. Причём такой вид досуга был распространён на территории Западной и Восточной Европы, а не только в Германии и Австро-Венгерской империи.

---

<sup>26</sup> Все переводы с английского языка выполнены автором статьи.

<sup>27</sup> Данное произведение озаглавлено как «Зингшпиль в 3 сценах», сохранилось оно не полностью, до нас дошли только первая сцена и часть второй. В первой сцене отец Мендельсона Авраам и его брат Йозеф «изображены увлечёнными горячим спором о достоинствах “Олимпии” Г. Спонтини, которую Авраам, должно быть, слышал в 1819–1820 годах ввремя своего визита в Париж» [15, с. 42].

<sup>28</sup> Это объясняет «своеобразие» партии Мэра, ограниченной несколькими тактами музыки на звуке «фа», поскольку исполнитель, зять Ф. Мендельсона Вильгельм Хензель, вообще не пел. Несмотря на очевидную лёгкость материала, на представлении В. Хензель не попал в эту ноту, хотя подсказки неслись со всех сторон, и это вызвало особенное веселье публики. Кроме В. Хензеля и уже упомянутого Э. Мантиуса в постановке принимали участие Ребекка, сестра композитора и его друзья Девриенты [14].



С окончанием эпохи романтизма традиция музицирования в кругу семьи и в великосветском салоне не исчезла, она лишь претерпевала изменения и сохранилась до начала Первой мировой войны. Популярностью пользовались как сугубо музыкальные вечера, так и театрализованные представления, часто с музыкальными номерами, исполненные силами самих детей. О повсеместном использовании такой практики свидетельствуют факты создания оперы для детей по заказу. В частности, М. Ипполитов-Иванов, вспоминая годы своего студенчества, пишет о создании оперы «На венок Пушкину», написанной по просьбе Юлии Фёдоровны Абаза. Сюжет её состоял в следующем: «Дети, желая украсить бюст Пушкина цветами и зеленью, отправляются по секрету от нянюшек в лес, где их застаёт ночь. Начинаются ночные страхи. Появляется леший, который заводит их в дебри леса, там появляются всякие ужасы: русалки, рогатые чудовища, и только под утро их находят» [3, с. 29]. Опера представляла собой вполне законченное произведение, содержащее сольные номера, хоры и балет; была успешно поставлена с участием детей и прошла в домашнем кругу несколько раз. Датируется опус, согласно М. Ипполитову-Иванову, не позднее зимы 1880–1881 гг. О популярности постановок такого рода позволяет говорить приведённые в воспоминаниях Н. Обуховой сведения о её детстве, прошедшем в дедушкиной усадьбе: «Зимой, обычно на рождество <...> кроме ёлки, устраивали живые картины, ставили детские спектакли и разыгрывали шарады <...>. Обыкновенно играли одноактные пьесы (или водевили, как пишет Н. Обухова далее. – А. К.), долго репетировали, хорошо выучивали роли, причём всё делали сами: вешали занавес, мастерили декорации, шили из разных тряпок костюмы. Декорации были весьма примитивные, например метла с надетой на неё белой простыней должна была изображать дерево, покрытое снегом, и т. д.» [9, с. 37]. Музыканты же нередко сами могли сочинить музыкальный спектакль для своих детей, как это было в семье композитора И. Саца. Его дочь Наталья пишет: «Сюрприз. За то, что наши девочки не хныкалки какие-нибудь, а хорошие товарищи, я написал для них оперу. За мной! <...> Опера называется “Сказка о золотом яичке”. Папа играет аккомпанемент и поёт за деда, мама – за бабу, я – курочка, Нина [сестра] будет мыш-



кой» [10, с. 28]<sup>29</sup>. Оставленные исторические свидетельства невольно выявляют параллели с традицией *Haasmusik*, ассоциирующейся прежде всего с австро-немецкой культурой. Таким образом, изложенные выше предпосылки способствовали кристаллизации нового жанра, раскрывшего свой потенциал в полной мере в XX столетии.

На популяризацию и формирование нового жанра влияла и существующая в учебных заведениях того времени театральная практика, заполнявшая внеурочное время. Благодаря ей осваивалась античная драматургия, что способствовало лучшему усвоению обязательного тогда греческого языка, более глубокому ознакомлению с национальной литературой; в сельских же школах, как пишет Е. Слуцкая, «ставились спектакли, основанные на сказочном материале, или, что чаще, по пьесам, написанным самим учителем и служившим дидактическим и нравственно-воспитательным целям» [11, с. 16]. Закономерно, что данная практика стала определять микроклимат свободного времени, побуждая авторов к работе с определёнными художественно-эстетическими задачами. В частности, с целью организации детского и юношеского досуга Василий Орлов<sup>30</sup> в 1895 году пишет ряд детских

---

<sup>29</sup> Укоренённость детских представлений с музыкой в повседневный быт стимулировала творческие инициативы одарённых детей, которые пробовали собственные силы в этих жанрах. Напомним хрестоматийно известный факт из детства С. Прокофьева. Увидев в московской опере «Фауста» Ш. Гуно и «Князя Игоря» А. Бородина, будущий композитор дал волю фантазии, которая «потекла по двум направлениям. Во-первых, со Стеней, Серёжей, Егоркой, Марфушей я стал играть в театр. Забывшись в угол, мы выдумывали пьесу и затем разыгрывали её родителям, или дети мне, или мы вместе Марфуше. Сюжеты были убогие и непременно включали дуэль на шпагах.<...> Во-вторых, я явился к матери и заявил: – Мама, я хочу написать свою оперу» [8, с. 60]. Что и было сделано. А позднее опера «Великан» была поставлена силами детей и взрослых. «Мои двоюродные братья, – пишет С. Прокофьев, – недурно играли на фортепьяно, кузина Катя училась петь – решено было поставить “Великана”» [8, с. 87].

<sup>30</sup> Орлов Василий Михайлович (1858–1901) – русский хоровой дирижёр, композитор и собиратель народных песен. Профессиональное образование получил в Московском синодальном училище, кроме того, занимался в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях у П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Он вёл преподавательскую и дирижёрскую деятельность (учитель пения в Острожской учительской семинарии, руководитель хоровой капеллы графа Строганова,



опер<sup>31</sup>. Его оперная серия включает в себя 4 опуса: «Ворона-Вещунья», «Лисица и Виноград», «Свинья под Дубом» и «Снегирь и Ласточка». В основу сюжетов положены басни И. Крылова, однако сжатость текста потребовала его расширения для либретто. Как видим, несмотря на «детский характер жанра», он уже в пору своего формирования следует нормативам оперы в целом – текстовая сторона подчиняется сугубо музыкальным закономерностям. Это объясняет, почему В. Орлов вводит стихотворения, тексты народных песен, написанные им самим разговорные диалоги, аналогичные оперным рецитативам, обрисовывающим ситуацию и продвигающим действие<sup>32</sup>.

Обозначенные автором как «детские оперы в одном действии», сочинения представляют собой некий жанровый микст, поскольку оперность предстаёт в органичном единстве с традицией спектакля со вставными музыкальными номерами. Каждый опус содержит 5 вокальных номеров, образующих своеобразную вокальную микросюиту. Контраст достигается противопоставлением сольного и хорового изложения<sup>33</sup>, привлечением различных вокальных жанров<sup>34</sup>. Не вдаваясь в детали, отметим некоторые особенности музыкальных номеров. Среди них большую часть занимают хоры, что представляется удачным выбором для детской оперы, так как даёт возможность принять участие в постановке большому количеству детей с различными голосовыми данными. Однако, в отличие от большинства аналогич-

---

народного хор Казанского собора в Петербурге), собирал фольклор. В композиторском багаже В. Орлова – светские и духовные хоры, произведения для голоса, детские оперы [4, с. 970].

<sup>31</sup> Свою позицию он объясняет следующим образом: «Во всех учебных заведениях на Святках и других детских праздниках устраиваются всевозможные игры с пением и танцами; так что и настоящие <...> оперы <...> могут найти для себя внимание между учащейся молодёжью» [6, с. 4].

<sup>32</sup> Отметим, что не все фрагменты литературной основы одинаково удалась композитору, не имевшему навыков опытного либреттиста – некоторые части диалогов тяготеют к монологу и написаны тяжеловесным слогом.

<sup>33</sup> В каждой из трёх опер композитор на уровне целого задействует концентрическую форму, помещая сольный номер (а в «Снегире и Ласточке» сольный и дуэтный номера) в окружение хоровых.

<sup>34</sup> Хоровая песня, нередко стилизованная в фольклорном духе (песня-игра, хороводная, протяжная лирическая песня), ариозо, соло в виде мелодекламации.





ных сочинений позднего времени с унисонными и иногда двухголосными хорами, оперы В. Орлова требуют от юных артистов навыков пения трёхголосных партитур. Вместе с тем, композитор предлагает в случае каких-либо сложностей петь по партитуре только хоры на басни И. Крылова, несущие сюжетно-смысловую нагрузку, остальные же можно упростить, а сольные номера – декламировать [6, с. 4].

Диалогическую природу текстов басен, содержащих элементы театрализации, персонификации героев, В. Орлов отражает несколькими способами. Это и *диалог* в его чистом виде (дуэт солистов на текст крыловской басни «Любопытный», № 3, «Снегирь и Ласточка»), и *игра*, раскрываемая посредством музыкальных средств (хор «Муха» на текст басни И. Дмитриева, № 2, «Ворона-Вещунья»: композитор разделяет авторскую и прямую речь при помощи различия в амбитусах сопрано и альтов – мелодия первого голоса накладывается на «подушку», которую образует мелодия второго голоса, на протяжении нескольких тактов кружащаяся в пределах малой терции, затем увеличивающая амбитус до кварты). Автор не избегает *соединения этих двух начал* (мелодекламация «Демьянова уха» по басне И. Крылова, № 3, «Ворона-Вещунья»; пение солиста подобно хору античной трагедии, поясняющему действие, «мимическая сцена» же, разыгрываемая между Фокой, Демьяном и его женой, иллюстрирует излагаемый текст). В. Орлов включил в каждую оперу и обработки народных песен, выполняющие различные функции: экспозиция места действия, показ основных действующих лиц, общий счастливый финал. В них композитор сохранил характерную для этих песен куплетную структуру (с припевом и без), добавив вариантный принцип развития материала. Среди всех песен особенно выделяется хороводная песня-игра «Зайныка, поскачи», разыгрываемая при пении<sup>35</sup>. Так композитор добивается активизация игрового компонента, столь важного для детской аудитории.

---

<sup>35</sup> В ремарке В. Орлов даёт правила игры: «Хор <...> образует круг; в кругу Зайчик, котораго стараются не выпустить, в то время как другие, находящиеся в кругу, свободно выбегают из него и снова попадают. Зайчику удаётся выбежать из круга только в конце песни» [5, с. 3].



Оперная серия В. Орлова представляет собой самобытное сочинение, в котором оригинально синтезируются поэзия, музыка и игра. В нём отразились принципы *Haustmusik*, концепция которой была шире, чем просто исполнение музыкальных произведений дома, и охватывала различные виды творчества в кругу семьи, в атмосфере уюта и духовности. Эти музыкально-культурные процессы подготовили новую почву для становления такого жанра, как детская опера, его тематики, исполнительского состава, стилистики, композиционно-драматургических единиц.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольдди / Г. Х. Ворбс. — М. : Музыка, 1966. — 319 с.
2. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталя Валеріївна Изуграфова ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2013. — 187 с.
3. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях / М. М. Ипполитов-Иванов. — М. : Госмузиздат, 1934. — 151 с.
4. Орлов Василий Михайлович // Музыкальный словарь [под ред. Г. Римана]. — Изд. 5. — М. : Юргенсон, 1901. — С. 970.
5. Орлов В. М. Ворона-Вещунья [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 32 с.
6. Орлов В. М. Свинья под Дубом [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 26 с.
7. Орлов В. М. Снегирь и Ласточка [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. — Клавир. — СПб. : Юргенсон, 1895. — 26 с.
8. Прокофьев С. С. Автобиография / Сергей Прокофьев. — М. : Советский композитор, 1973. — 704 с.
9. Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания, статьи, материалы / [Общ. ред. и вступ. слово И. Ф. Бэлзы, ред.-сост. О. К. Логинова]. — М. : ВТО, 1970. — 320 с.
10. Сац Н. И. Новеллы моей жизни / Наталья Ильинична Сац // в 2-х кн. — Изд. 3-е, стереотип. — М. : Искусство, 1985. — Кн. 2-я. — 384 с., ил.



11. Слуцкая Е. А. *Домашний театр в культуре русского дворянства : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : 24.00.01 / Елена Алексеевна Слуцкая ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — СПб, 2013. — 22 с.*

12. Слюцинський Б. В. *Моделі соціокультурних практик на прикладі українського Приазов'я / Б. В. Слюцинський // Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія. — 2014. — Вип. 7. — С. 167–177.*

13. Столянский П. *Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. Столянский. — Л. : Музыка, 1989. — 223 с.*

14. Aldrich R. *Of music and musicians [Електронний ресурс] / Richard Aldrich // The New York Times. — Режим доступу : [[http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?\\_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D-946297D6CF](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D-946297D6CF)].*

15. Brown C. *Mendelssohn's Die Hochzeit des Camacho: An Unfulfilled vision for German opera / Clive Brown // Art and Ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton. — Woodbridge : Boydell&Brewer, 2010. — P. 40–66.*

16. Busch-Salmen G. *Hausmusik / Gabriele Busch-Salmen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / berg. v. F. Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel [etc.], 1996. — Sachteil 4. — Sp. 228–234.*

17. Busch-Salmen G. *Häusliches musizieren einst und jetzt / Gabriele Busch-Salmen // Österreichische Musik Zeitschrift. — 1993. — Heft 7–8. — S. 386–392.*

18. *Die Heimkehr aus der Fremde [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Heimkehr\\_aus\\_der\\_Fremde](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Heimkehr_aus_der_Fremde)].*

19. *Die Hochzeit des Camacho [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Hochzeit\\_des\\_Camacho](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_des_Camacho)].*

20. Finscher L. *Hausmusik und Kammermusik / Ludwig Finscher // Musik und Verlag. — Basel : Bärenreiter-VerlagKassel, 1968. — S. 67–76.*

## REFERENCES

1. Vorbs G. H. *Feliks Mendelssohn-Bartholdy [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / G. H. Vorbs. — M. : Muzyka, 1966. — 319 s.*



2. Izugrafova N. V. *Ditjacha opera jak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoï muzichnoï kul'turi* [Children's opera as an autonomous genre form in the context of contemporary musical culture] : dis. ... kand. mistectvoznav. : 17.00.03 / Natalja Valeriïvna Izugrafova ; Odes'ka nacional'na muzichna akademija im. A. V. Nezhdanovoi. — Odesa, 2013. — 187 s.

3. Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let ruskoj muzyki v moih vospominanijah* [50 years of Russian music in my memories] / M. M. Ippolitov-Ivanov. — M. : Gosmuzizdat, 1934. — 151 s.

4. Orlov Vasilij Mihajlovich [Orlov Vasily Mikhailovich] // *Muzykal'nyj slovar'* [pod red. G. Rimana]. — Izd. 5. — M. : Jurgenson, 1901. — S. 970.

5. Orlov V. M. *Vorona-Veshhun'ja* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Crow-Predictor] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 32 s.

6. Orlov V. M. *Svin'ja pod Dubom* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Pig under the oak tree] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 26 s.

7. Orlov V. M. *Snegir'i Lastochka* [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki [Bullfinch and the Swallow] / V. M. Orlov. — Klavir. — SPb. : Jurgenson, 1895. — 26 s.

8. Prokof'ev S. S. *Avtobiografija* [Autobiography] / Sergej Prokof'ev. — M. : Sovetskij kompozitor, 1973. — 704 s.

9. Obuhova Nadezhda Andreevna: *Vospominanija, stat'i, materialy* [Obuhova Nadezhda Andreevna: Memoirs, articles, materials] / [Obshh. red. i vstup. slovo I. F. Bjelzy, red.-sost. O. K. Loginova]. — M. : VTO, 1970. — 320 s.

10. Sac N. I. *Novelly moej zhizni* [Novels of my life] / Natal'ja Il'inichna Sac // v 2-h kn. — Izd. 3-e, stereotip. — M. : Iskusstvo, 1985. — Kn. 2-ja. — 384 s., il.

11. Sluckaja E. A. *Domashnij teatr v kul'ture ruskogo dvorjanstva* : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvoved. : 24.00.01 [Home theater in the culture of the Russian nobility] / Elena Alekseevna Sluckaja ; Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. A. I. Gercena. — SPb, 2013. — 22 s.

12. Slyuschinskij B. V. *Modell sotsiokulturnih praktik naprikladi Ukrayinskogo Priezov'ya* [Models of socio-cultural practices on the example of the Ukrainian Azov Sea] / B. V. Slyuschinskij // *Visnik Mariupolskogo derzhavnogo universitetu. Filosoŕija, kulturologija, sotsiologija*. — 2014. — Vip. 7. — S. 167–177.

13. Stolpyanskiy P. *Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge* [Music and music making in old Petersburg] / P. Stolpyanskiy. — L. : Muzyka, 1989. — 223 s.



14. Aldrich R. *Of music and musicians* / Richard Aldrich // *The New York Times*. — Available at : [[http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?\\_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D946297D6CF](http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9407E2DF1539E433A25751C2A9679D946297D6CF)].

15. Brown C. *Mendelssohn's Die Hochzeit des Camacho: An Unfulfilled vision for German opera* / Clive Brown // *Art and Ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton*. — Woodbridge : Boydell&Brewer, 2010. — P. 40–66.

16. Busch-Salmen G. *Hausmusik* / Gabriele Busch-Salmen // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik* / berg. v. F. Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel [etc.], 1996. — Sachteil 4. — Sp. 228–234.

17. Busch-Salmen G. *Häusliches musizieren einst und jetzt* / Gabriele Busch-Salmen // *Österreichische Musik Zeitschrift*. — 1993. — Heft 7–8. — S. 386–392.

18. *Die Heimkehr aus der Fremde*. — Available at : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Heimkehr\\_aus\\_der\\_Fremde](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Heimkehr_aus_der_Fremde)].

19. *Die Hochzeit des Camacho*. Available at : [[https://en.wikipedia.org/wiki/Die\\_Hochzeit\\_des\\_Camacho](https://en.wikipedia.org/wiki/Die_Hochzeit_des_Camacho)].

20. Finscher L. *Hausmusik und Kammermusik* / Ludwig Finscher // *Musik und Verlag*. — Basel : Bärenreiter-VerlagKassel, 1968. — S. 67–76.

УДК 78.616.432.087.5.071.2 (430)

Н. А. Кучма

### «ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА (на примере этюдов оп. 104 б)

Кучма Н. А. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на примере этюдов оп. 104 б). На примере этюдного цикла оп. 104 б Ф. Мендельсона рассмотрены параметры, определяющие звуковой образ фортепиано, его фиксацию композитором и трактовку исполнителем. Отмечено, что звуковой образ инструмента воплощает и стиливую, и техническую стороны музыкального творчества, что концентрирует внимание автора на жанре



этюда, тонко реагирующем на смену художественных установок. Это тем более оправдано при изучении творчества Ф. Мендельсона, в музыке которого классическая и романтическая традиции равнозначны, что не только определяет двойственное понимание звуковых возможностей фортепиано, но и оправдывает творческие поиски интерпретаторов. В статье проанализированы две исполнительские версии этюдов Ф. Мендельсона оп. 104 б, представляющие классическое и романтическое понимание фортепиано.

**Ключевые слова:** Ф. Мендельсон, фортепианная культура, звуковой образ фортепиано, стиль, техника, этюд.

**Кучма Н. А. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на прикладе этюдов оп. 104 б).** На прикладе этюдного циклу оп. 104 б Ф. Мендельсона розглянуті параметри, що визначають звуковий образ фортепіано, його фіксацію композитором і трактування виконавцем. Відзначено, що звуковий образ інструменту втілює і стильову, і технічну сторони музичної творчості, що концентрує увагу автора на жанрі етюду, тонко реагує на зміну художніх установок. Це тим більше виправдано при вивченні творчості Ф. Мендельсона, в музиці якого класична і романтична традиції рівнозначні, що не тільки визначає подвійне розуміння звукових можливостей фортепіано, а й виправдовує творчі пошуки інтерпретаторів. У статті проаналізовані дві виконавські версії етюдів Ф. Мендельсона оп. 104 б, що представляють класичне і романтичне розуміння фортепіано.

**Ключові слова:** Ф. Мендельсон, фортепіанна культура, звуковий образ фортепіано, стиль, техника, етюд.

**Kuchma N. A. “The sound image” of F. Mendelssohn piano (based on Etudes Op. 104 b).** It is known that the specificity of the instrument substantially influences the artistic intentions of musicians. Nazaikinskiy noted that the semantic component of the «sound world of music» is directly related to the nature of the musical instrument. Consequently, the composer’s intention depends on the acoustic characteristics of the particular instrument or group of instruments. That is precisely what A. Copland had in mind when he introduced the concept of «sonorous image of the instrument»: «auditory imagination emerging in the mind of the performer or composer; mental picture of the accurate «nature» of sounds that are brought to life by them» [2].



The term was caught on and picked up by L. Gakkel who offered a description of «sonorous images of the piano» in the first half of the 20<sup>th</sup> century. However, we believe that the «sound image» is a more precise definition which reflects not only the momentary, but the potential. In this regard, we rely on the term «the sound image of the piano» defined by I. Sukhlenko as «*a kind of stylistic view of the complex perception of expressive possibilities of a musical instrument: timbre, dynamic, register specifications and related artistic semantic*» [7].

**The purpose** of this article is to identify parameters determining the sound image of the piano, its composer's fixation and performing embodiment. The material of the etude is sheet music of F. Mendelssohn Etudes Op. 104 b and performing versions of D. Andi and K. Keane.

**The object** of investigation is chosen to be piano culture, the **subject** is the specificity of «sonorous image of the piano» in the works of F. Mendelssohn.

In view of changes of the «sound image of the piano» especially interesting are transition periods when one era appears to replace the other and there is a kind of layering of styles, «sound images» of instruments and the corresponding types of equipment.

Thus, the German composer Felix Mendelssohn-Bartholdy belonged to the camp of academics and was acutely aware of his «pastness». However, the creative thinking of Felix Mendelssohn, the content of his music, and genres in which he created, of course, were generated by the aesthetics of romanticism that was interpreted by the composer very moderately.

Despite the rich heritage of the composer, the most striking embodiment of Mendelssohn's piano thinking is still a «home», chamber style of «Songs without words» that sprout in almost all the other genres. And though, «Songs without Words» are the quintessence of Mendelssohn's artistic thinking, more illustrative for understanding the basics of his piano interpretation, in our opinion, are the composer's etudes.

For the first time, F. Mendelssohn turned to the genre of etudes at the age of 12, later he created three samples (C Major, A Minor, D Minor) rather difficult for an adult musician. 15 years later F. Mendelssohn turned to the etudes again, when he wrote Three Preludes and three Etudes, embodying them into one opus № 104.

It should be noted that by the first half of the 19<sup>th</sup> century the following types of etudes had emerged – instructive, characteristic and concert-artistic (according to the classification of N. Terentyeva), although this division is rather arbitrary. The history



of op. 104 b is rather interesting. At first the composer wrote etude № 2 in F Major (1834). Etude № 1 in B-flat minor was created two years later, and only in 1838 there came the third etude in A. Thus, the etudes were developed into the opus as they were written. Etudes from op. 104 b combine both classic and romantic features. Transparent texture, allocation of hand function, predominance of fine technique and narrower range – these are the main features of the classical type of technique. However, song thematism, salon character of culture, hidden polyphony, transfer of themes from one hand to hand point to the romantic character.

So, let us consider etudes from op. 104 b in more detail. The first etude in B-flat minor is prelude in character, it seems to prepare the listener, adjusts them to the desired tune. The texture is clear, visually reminiscent of C. Czerny and M. Clementi. However, attention is drawn to a significant detail – typical for the romantic tendency to «vocalize» instrumental music, to give it song expression.

The second etude in F Major, immerses us in the dominant tonality. The image of this etude is similar to the light images of F. Schubert Impromptus. This is evidenced by easy movement with triplets, and blur of the etude facets. Also, attention is paid to the existence of hidden two-voice texture. In general, the etude is the lyrical center of the cycle, as evidenced by its great superiority.

The third etude in A Minor is a dramatic climax, which serves as the final of the cycle. Because of the melodic line played by the right hand with syncopes we have a feeling of instability, some uncertainty, anxiousness.

We have found a few records of F. Mendelssohn etudes, and have singled out two of them, those which most clearly represent the difference between instrument interpretation. These are records of pianists Constance Keene and Daniel Adni, little-known in our country.

F. Mendelssohn etudes performed by K. Keane are a clear example of the classical understanding of the piano. It is expressed in the minimum use of the pedal, application of finger technique, which leads to a clear, sometimes dry sound of the instrument.

Israeli pianist Daniel Adni completely has different interpretation of F. Mendelssohn etudes. D. Adni's performance is full of romantic colors: more free tempos, soft touch, full immersion in the key, bold use of pedals and agogical deviations, bright and passionate impetuosity.

To sum up, we should mention that F. Mendelssohn Etudes op. 104 b are a wonderful example of creativity in transition period. They seemed to embody





such directions of musical art as classicism and romanticism, completely opposite in artistic goals and technical decisions. This combination of basic classical piano technique and romantic images gives the performer an opportunity to search for the concept of the piece.

**Key words:** F. Mendelssohn, piano culture, sound image of the piano, style, technique, etude.

Известно, что специфика инструмента существенно влияет на художественные намерения музыкантов. Е. Назайкинский отмечал, что смысловая составляющая «звукового мира музыки» напрямую связана с природой музыкального инструмента. Следовательно, замысел композитора зависит от акустических характеристик конкретного инструмента или группы инструментов. Именно это имел в виду А. Копленд введший понятие «звучащий образ инструмента»: «слуховое представление, возникающее в сознании исполнителя или композитора; мысленная картина точной “природы” звуков, которые будут вызваны им к жизни» [2].

Термин прижился и был подхвачен Л. Гаккелем, предложившим описание «звучащих образов фортепиано» первой половины XX столетия. Однако нам кажется, что более точным определением будет все-таки «звуковой образ», отражающий не только сиюминутное, но потенциал. В этой связи будем опираться на термин И. Сухленко «звуковой образ фортепиано», понимаемый как «*своеобразный стилевой ракурс комплексного восприятия выразительных возможностей музыкального инструмента: тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними художественной семантики*» [7].

**Цель данной статьи** – выявить параметры, определяющие звуковой образ фортепиано, его композиторскую фиксацию и исполнительское воплощение. Материалом исследования являются нотный текст этюдов ор. 104 в Ф. Мендельсона и исполнительские версии Д. Энди и К. Кин.

**Объектом** исследования при этом избрана фортепианная культура, **предметом** – специфика «звукового образа фортепиано» в творчестве Ф. Мендельсона.



Прежде всего, скажем о том, что, будучи составляющей «интонационного словаря эпохи» (термин Б. Асафьева), «звуковой образ фортепиано» постоянно меняется, реагируя на смену художественного стиля, композиторской и исполнительской техник. Так, яркое воплощение классического «звукового образа фортепиано» и его типа техники – это этюдные опусы К. Черни и М. Клементи, до сих пор используемые в педагогической практике. Иное видим в этюдах Ф. Шопена и Ф. Листа, в которых техника отражает романтический «образ фортепиано».

В этом аспекте очень интересны переходные этапы, когда одна эпоха приходит на смену другой и происходит некое наслоение стилей, «звуковых образов» инструментов и соответствующих им типов техники. Такие рубежные периоды характеризуются сосуществованием двух разнонаправленных тенденций. Одна часть музыкантов нацелена на создание чего-то нового, отказ от привычных норм, а их коллеги, в то же самое время, занимают умеренную позицию. Но даже последние откликаются на то новое, что происходит в искусстве.

Так, немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог, основатель Лейпцигской консерватории Феликс Мендельсон-Бартольди, чья интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной культуры, принадлежал к лагерю академистов и остро ощущал свою «несовременность». Пропагандируя творчество великих мастеров прошлого, Ф. Мендельсон писал после концертов в Вене: «Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной сонаты Бетховена, а когда я высказал свое мнение, что он и Моцарт все же чего-нибудь да стоя меня удивленно спросили: “Ах, так вы любитель классической музыки?”» [1].

Вместе с тем, образное мышление Ф. Мендельсона, содержание его музыки, жанры, в которых он творит, безусловно, были порождены эстетикой романтизма, трактуемой композитором весьма умеренно. Ф. Мендельсон равно далек и от порывистости Р. Шумана, и от трансцендентальных поисков Ф. Листа, и от экзальтации Г. Берлиоза. Сильным эмоциям и поискам новых форм Ф. Мендельсон противопоставляет теплоту человеческого чувства и ясность формообразования. Основное направление художественных поисков Ф. Мендельсона –



эта сфера лирики, во многом определившая увлеченность композитора фортепианной миниатюрой и песенным жанром.

В целом, фортепианный стиль Ф. Мендельсона противостоял общим тенденциям искусства того времени, культивирующим техническое совершенство в ущерб художественным задачам: «Зачем я буду по тридцать раз слушать вариации Герца, – говорил Мендельсон. – Они доставляют мне так же мало удовольствия, как канатные плясуны и прыгуны; смотря на последних, испытываешь по крайней мере, варварское удовлетворение оттого, что, хотя и боишься все время, как бы они не свернули себе шею, с ними этого все-таки не случается, фортепианные же прыгуны даже не рискуют своей жизнью, а лишь нашими ушами, в чем я не хочу принимать никакого участия» [1, с. 105].

Такое же неприятие пагубного влияния виртуозного стиля находим и в творчестве Ф. Листа, и у Ф. Шопена, и у Ф. Шумана. Каждый из названных композиторов решает проблему чрезмерной увлеченности технической составляющей музыкального искусства по-своему, предлагая в этюдных опусах собственное понимание фортепианной техники. Выбор Ф. Мендельсона – простая поэтичная манера: «Инструмент забывался, воспринималась лишь интерпретация сочинения <...> Это было музыкальное откровение, обращение духа к духу» [1, с. 104].

В целом, фортепианное наследие композитора включает концерты, сонаты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы и другие сочинения. В них Ф. Мендельсону соединил два подхода к трактовке инструмента: камерный и концертный, в котором отчетливо прослеживается оркестровое мышление композитора. В концертных сочинениях Ф. Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Среди наиболее характерных для него приемов письма отметим различные типы скерцозного движения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям самого композитора. Фортепианные скерцо Мендельсона, как и оркестровые, отличаются изяществом, «воздушностью» и тонкой красочностью.

Однако самым ярким воплощением фортепианного мышления Ф. Мендельсона все же является «домашний», камерный стиль «Пе-



сен без слов», которые прорастают практически во всем остальные жанры. Отметим, что «48 песни без слов» это цикл пьес весьма разнообразных по характеру. В некоторых преобладает созерцательная лирика, другие наполнены чертами скерцозности. При этом обращает на себя внимание равнодушие Ф. Мендельсона к излюбленной романтиками сфере героики и бунтарства. Пять пьес имеют авторское название – это «Дуэт», «Народная песня» и три «Песни Венецианского гондольера», а несколько других «Охотничья песня», «Траурный марш», «Весенняя песня», «Прялка» наделены столь яркими чертами программности, что вскоре после опубликования также обрели всем на сегодня известные имена.

И хотя, «Песни без слов», являются квинтэссенцией художественного мышления Ф. Мендельсона, для понимания основ его трактовки фортепиано, на наш взгляд, более показательным являются этюды композитора. Тем более, что начало XIX столетия как раз отмечено огромным интересом к этюдному жанру, в котором отразились как конструктивный так и творческий компоненты музыкального искусства того времени. Как отмечает А. Малинковская: «...нет другого такого жанра, где бы в русле исканий способов синтеза “духа и вещества” музыки, новых ресурсов виртуозности, исканий поэтико-технологической, художественно-рефлексивной, аналитически-обобщающей направленностей объединялись столь глубоко и взаимообусловлено композиторская, исполнительская и педагогическая сферы деятельности. Тогда же, когда эти сферы сочетаются в творческой практике одного гениального музыканта, как это было у Ф. Мендельсона, названные единство и взаимообусловленность предстают в особенно наглядной, концентрированной форме» [3].

Как известно, музыкальная карьера Ф. Мендельсона началась с его выступлений в качестве пианиста и он оставался верен фортепиано на протяжении всей творческой жизни. Начав заниматься довольно рано, Ф. Мендельсон брал уроки у пианиста-виртуоза Людвиг Бергера, который являлся учеником М. Клементи. К числу воспитанников Л. Бергера принадлежали также знаменитые в свое время пианисты В. Тауберт и А. Гензельт. Интересно, что все представители этой школы уделяли огромное внимание вопросам формирования и развития



исполнительской техники, что привело к созданию ими многочисленных этюдов.

Эта традиция продолжилась и в творчестве Ф. Мендельсона, который впервые обратился к жанру этюда в возрасте 12 лет, создав в скором времени три образца (домажор, ля минор, ре минор), представляющие сложность и для взрослого музыканта. Не смотря на то, что эти этюды были написаны в столь юном возрасте, все же они звучат довольно «по-взрослому». Следующее обращение к этюдам Ф. Мендельсона произойдет спустя почти 15 лет, когда она напишет Три прелюдии и три этюда, объединив их в один опус № 104.

Отметим, что к этому времени жанр этюда существовал достаточно давно и привлек внимание множества композиторов. Развиваясь от инструктивной пьесы, не претендующей на глубокое содержание, этюд постепенно становится концертным жанром. В композиторском наследии выдающихся пианистов этюды – это каталог пианистических формул, необходимых для воссоздания определённого стиля. Композиторы сочиняли этюды, являющиеся как бы ключиком к их пианистическому стилю.

Уже к первой половине XIX века выкристаллизовались следующие виды этюдов – инструктивный, характеристический и концертно-художественный (по классификации Н. Терентьевой), хотя это разделение довольно условно. Среди инструктивных можно выделить этюды на разные виды техники (мелкую, крупную, и т. п.), ритмические этюды. Их задача – отработка исполнительских приемов, фактурных технических формул, приемов звукоизвлечения. Но этюды Ф. Мендельсона иные, их интонационный строй отражает не только техническую, но и песенную основу композиторского стиля, воплощая стразу два звуковых образа фортепиано *классический* и *романтический*.

История создания цикла ор. 104 b достаточно интересна. Сначала был написан этюд № 2 фа мажор (1834 г.), спустя два года был создан первый этюд си бемоль минор, и только в 1838 году появился третий этюд ля минор. Таким образом, в опус этюды сложились лишь по мере написания. Этюды ор. 104 b соединяют в себе как классические черты, так и романтические. А именно прозрачность фактуры,



распределение функции рук, преобладание мелкой техники и более узкого диапазона – вот основные черты классического типа техники. Однако, песенный тематизм, салонность культуры, скрытая полифония, передача тем из руки в руку указывают на романтичность.

Итак, рассмотрим этюды ор. 104 b более подробно. Первый этюд си бемоль минор носит прелюдийный характер, он как бы подготавливает слушателя, настраивает на нужный лад. Фактура прозрачная, визуально напоминает этюды К. Черни и М. Клементи. Однако обращает на себя внимание существенная деталь – характерная для романтиков тенденция «вокализации» инструментальной музыки, придания ей песенной выразительности. Мелодия первого этюда изложена в среднем регистре и переходит из одной руки в другую, что создает для исполнителя определенные трудности. Форма этюда трехчастная с небольшой серединой.

Второй этюд фа мажор, погружает нас в доминантовую тональность. Образ этого этюда схож со светлыми образами экспромтов Ф. Шуберта. Об это свидетельствует и легкое движение триолями, и размытость граней формы этюда. Также обращает на себя внимание наличие скрытого двухголосия. В целом, этюд является лирическим центром всего цикла, что подтверждается и его масштабным превосходством.

Третий этюд ля минор – это драматическая кульминация, выполняющая функцию финала цикла. Благодаря мелодической линии, которая проходит в правой руке по синкопам у нас создается ощущение неустойчивости, некой неуверенности, взволнованности. Невероятно быстрый темп, завуалирование мелодии в аккордовой фактуре правой руки, фоновое бурлящее сопровождение шестнадцатыми в левой руке – все это создает напряженность и ожидание финальной точки.

Как видим из анализа, этюды ор. 104 b Ф. Мендельсона были задуманы как цельный цикл, однако в таком виде исполняются достаточно редко. Чаще всего можно услышать первый и третий этюды. Интересно, что найденные нами записи этюдов представляют порой диаметрально противоположные исполнительские концепции. На наш взгляд, такое существенное расхождение в интерпретации нотного текста, может быть обусловлено несколькими факторами,



среди которых один из самых важных – трактовка звукового образа фортепиано.

Как известно, работа исполнителя с музыкальным произведением протекает в несколько этапов, среди которых – первичный анализ текста, составление исполнительского плана, преодоление технических сложностей, подготовка к выступлению и т. д. Однако результат этой работы определяется не только собственно текстом, но и художественным мышлением исполнителя, его индивидуальным стилем, техникой, звуковым образом инструмента.

Из небольшого количества найденных записей цикла этюдов Ф. Мендельсона, мы выбрали два, наиболее ярко представляющие различия трактовки инструмента. Это записи малоизвестных у нас пианистов: Констанс Кин и из Даниелом Адни.

Весьма интересна и необычна судьба пианистки Констанс Кин. Она никогда не посещала колледжа или консерватории, с 1934 по 1949 год ее педагогом являлся пианист Абрам Чейзинс. С 1945 года К. Кин сыграла ряд концертов, выступая с такими знаменитыми музыкантами как Иегуди Менухин и Бенни Гудмен, что указывает на высокий профессионализм этой пианистки.

Исполнение К. Кин этюдов Ф. Мендельсона является ярким воплощением классического понимания фортепиано. Это выражено в минимальном использовании педали, применении пальцевой техники, которая обуславливает прозрачное, иногда даже сухое звучание инструмента. В исполнении К. Кин усиливается более отчетливо проступает классическая составляющая творчества Ф. Мендельсона, та нить, которая связывала композитора с предшественниками, в частности, с М. Клементи.

Совершенно иная интерпретация этюдов Ф. Мендельсона израильским пианистом Даниелом Адни. Он родился 6 декабря 1951 г., начал свое обучение в Хайфе, где дебютировал в возрасте 12 лет. Дальнейшее образование продолжил в Парижской консерватории, а затем с Геза Анда в Цюрихе (1970). Гастролировал по всему миру и играл с ведущими оркестрами и дирижерами.

Исполнение Д. Адни насыщено романтическими красками: более свободные темпы, мягко туше, полное погружение в клавишу, сме-



лое применение педали и агогических отклонений, яркая и страстная порывистость. Все это есть в авторском нотном тексте, но открыто только тем исполнителями, чей индивидуальный стиль близок романтической традиции фортепианного искусства.

Подытоживая, отметим, что этюды Ф. Мендельсона оп. 104 б являются прекрасным образцом творчества переходного периода. В них воплотились казалось бы абсолютно противоположные по художественным установкам и техническим решениям направления музыкального искусства: классицизм и романтизм. Это сочетание классических основ фортепианной техники и романтических образов дает исполнителю возможность творческого поиска концепции произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства. В 3 ч. Ч. 1–2* / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Копленд А. *Музыка и воображение* / А. Копленд // *Музыка и время : мысли о соврем. музыке* : [сборник / сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнеерсона]. — М., 1970. — [Вып.] 1. — С. 52–53.
3. Малинковская А. В. *Две художественные концепции романтического пианизма (этюды в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа)* / А. В. Малинковская // *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. — М., 2012. — [Вып.] 2. — С. 85–90.
4. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие* / В. Москаленко. — Киев : Клякса, 2013. — 272 с.
5. Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 255 с.
6. Назайкинский Е. В. *Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке : избр. исслед.* / Е. В. Назайкинский. — М. : 2009. — С. 371–391.
7. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица / Сухленко И. Ю. // *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. ст.* / Харк. гос. акад. дизайна и искусств. — Харьков, 2010. — Вып. 1. — С. 228–232.
8. Терентьева Н. *Карл Черни и его этюды* / Н. Терентьева. — С-П. : Композитор. 1999. — 68 с.





## REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Istorija fortepiannogo iskusstva. V 3 ch. Ch. 1–2 [History of piano art] / A. D. Alekseev. — M. : Muzyka, 1988. — 415 s.*
2. Koplend A. *Muzyka i voobrazhenie [Music and imagination] / A. Koplend // Muzyka i vremja : mysli o sovrem. muzyke : [sbornik / sost., predisl. i obshh. red. G. M. Shneersona]. — M., 1970. — [Vyp.] 1. — S. 52–53.*
3. Malinkovskaja A. V. *Dve hudozhestvennye koncepcii romanticheskogo pianizma (jetjud v tvorcestve F. Shopena i F. Lista) [Two artistic concepts of romantic pianism (etude in the works of F. Chopin and F. Liszt)] / A. V. Malinkovskaja // Gumanitarnye issledovanija v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. — M., 2012. — [Vyp.] 2. — S. 85–90.*
4. Moskalenko V. G. *Lekcii po muzykal'noj interpretacii : uchebnoe posobie [Lectures on musical interpretation : a tutorial] / V. Moskalenko. — Kiev : Kljaska, 2013. — 272 s.*
5. Nazajkinskij E. *Zvukovoj mir muzyki / E. Nazajkinskij [The Sound World of Music]. — M. : Muzyka, 1988. — 255 s.*
6. Nazajkinskij E. V. *Pojetika muzykal'noj miniatjury [Poetics of musical miniature] // Istorija v muzyke : izbr. issled. / E. V. Nazajkinskij. — M. : 2009. — S. 371–391.*
7. Suhlenko I. Ju. «Zvuchashhij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [“Sound image” of piano by Vladimir Horowitz] / Suhlenko I. Ju. // Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii : sb. nauch. st. / Hark. gos. akad. dizajna i iskusstv. — Har'kov, 2010. — Vyp. 1. — S. 228–232.
8. Terent'eva N. *Karl Cherni i egoj etjudy [Carl Czerny and his etudes] / N. Terent'eva. — S-P. : Kompozitor, 1999. — 68 s.*



УДК 785.72 : 786.2 (430)

*Игорь Седюк***ПРИНЦИП КОНЦЕРТИРОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТАХ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

**Седюк И. О. Принцип концертирования в фортепианных дуэтах Ф. Мендельсона.** Четырехручные фортепианные дуэты Ф. Мендельсона рассматриваются с позиции концертирования; обосновывается игровая природа ансамблевой музыки с ее атрибутами состязательности, диалогичности, комбинирования исходных структур и т. п. Выявляется отход композитора от традиции бидермайера, свидетельством чему служит сходство приемов в его концертах для двух фортепиано с оркестром.

**Ключевые слова:** четырехручный дуэт Ф. Мендельсона, игровая логика, принцип концертирования, традиция бидермайера, виртуозность, диалогичность.

**Седюк І. О. Принцип концертуювання у фортепіанних дуетах Ф. Мендельсона.** Чотириручні фортепіанні дуети Ф. Мендельсона розглядаються з позиції концертуювання; обґрунтовується ігрова природа ансамблевої музики з її атрибутами змагальності, діалогічності, комбінуювання вихідних структур і т. п. Виявляється відхід композитора від традиції бідермаєра, свідченням чого служить схожість прийомів в його концертах для двох фортепіано з оркестром.

**Ключові слова:** чотириручний дуэт Ф. Мендельсона, ігрова логіка, принцип концертуювання, традиція бідермаєра, віртуозність, діалогічність.

**Sediuk I. Concerto principles in the piano duos by F. Mendelssohn.** Similar to his contemporaries F. Schubert and K. M. Weber, F. Mendelssohn did not avoid the piano ensemble music, preferring the pieces for 4 hands and concerto opuses for 2 pianos with orchestra. While the genre of concerto involved the vast range of images, composition of the whole, and virtuosity, numerous piano pieces at the first glance were closely related to the aesthetics of the Biedermeier.

The pieces created by F. Mendelssohn, which did not seem to be of virtuoso style, reflect the ambitions of the artists, who lived during that period to enrich the interaction experience with the audience. The key to understanding of this phe-



nomenon lies in the nature of the ensemble music, which presupposes partnership relations between its participants. The presence of the two personalities refreshed the action of the playing performance logic with its attributes, such as competitiveness, dialog-like structure, exposure of each participant's skills, combination of the initial structures etc. At the same time, one of the components is represented by the concerto principle, which brings the features of representativeness, outward orientation (targeting the other ensemble participant as well) even with unpretentious pianistic characteristics of the music piece. The '*Andante & Variations*' by F. Mendelssohn op. 83a is considered as a typical example of the common music-making; however, the peculiarities of the image-context ground, which reveal themselves within the rich semantic contrasts enforced by the specific genre messages and stylistic allusions, as well as the multicolor texture give reasons to consider the concerto principle as the institution for the ensemble music. '*Andante*' is built on the exchange of phrases, resembling an opera dialog. Dissociation of the timbre fields (bass – soprano), intensity and relative independence of the themes in each part, completeness of the music phrase, absence of the accompaniment techniques even with the concluding interfusion of both parts not only highlight the equality of the 'dialog' participants, but also contain the elements of a contest deep within – similar to two people voicing their opinion on a selected topic.

This dissociation continues in the 1<sup>st</sup> variation '*Cantabile*', where the differentiation of the texture voices helps bring forward the music 'relief and setting' preserving the technique of 'different ways of conduct'. Similar to '*Andante*', where the initiative was passed from one part of another, a reply in '*Primo*' is given by the no less expressive part.

The next two variations (Nr. 3 and 4) uniquely stand as a duplicate or a mirror reflection of the genre-thematic ideas, resembling the famous counterpoints in 'The Art of Fugue' by J. S. Bach. They both demonstrate the traditional interexchange of the dramatic functions, assigning the melody to one part, and the accompaniment to another. However, their texture features bear evidence of association of the various genre models: 'etude' and 'song without words'. F. Mendelssohn discloses their many possibilities, creating the inner space for the concerto principle of a unique kind. Under these conditions each part becomes relatively independent, which opens the way for the performers to show their technical and cantilena skills.

The final variation becomes the cluster of the dramatic imagery, which is delivered through the 'tragic' parallel minor, the tremolo technique, the intonation



of a breath, the colorful dynamic range of expressions, the gradual complication of the texture up to the massive octave progression etc. Here we can confidently speak about the orchestral sounding, as all intonational motives are clearly displayed with the timbre-register highlighting of their semantics. The last variation is extended, and together with the varied theme of ‘*Andante*’ and the concluding massive coda *Allegro assai vivace* combines into the 3-part concerto form, where the 1<sup>st</sup> part is a dramatic one, the 2<sup>nd</sup> – lyrical, the 3<sup>rd</sup> – energetic virtuosic final. It should be noted that the coda is concordant with the similar parts in scherzos and ballads by F. Chopin, which therefore does not allow us to implicitly treat ‘*Andante & Variations*’ by F. Mendelssohn as a common music piece.

These thoughts are proved by ‘*Allegro Brillante*’ op. 92, where the concerto principles appear not only on the level of technical skills, requiring the ensemble performers to have a high virtuoso experience. The continuous change of the imagery ranges of expressions, assembled by the personalized texture, presence of the synchronically exposed chromatic passages, arpeggios with the interception technique, broken motion, cantilena enriched by the texture-harmonic voices, octaves and chords with *staccato* articulation, altogether multiplied by the fast tempo are called to create the multicolor sparkling picture. Considering the fact that a dialog-contest is the keystone of the concerto principle, F. Mendelssohn utilizes all its resources for displaying both the imagery antithesis and the pianistic performance skills of each ensemble participant. The concerto tone of this music piece is concluded by the coda, resembling a *perpetuum mobile* in the tempo of *Presto* and being distinctive for its register diversity in both parts, which is especially seen during the solo phrases. From this point of view one can even imagine it being played on two pianos, since the music of ‘*Allegro*’ even visually lacks the keyboard of only one piano.

The interpretation of the large music pieces for 4 hands by F. Mendelssohn in the concerto style becomes obvious while comparing them with his Concertos for 2 pianos, imbued with a spirit of virtuosity, displaying a variety of the stylistic techniques, maintaining the atmosphere of a contest between the equally skilled partners. Considering the fact that the pieces for 4 hands appeared almost 20 years since their creation, they inherited the experience of the instrumental concerto, revealing both the ability for the genre diffusion and the mastery of F. Mendelssohn to accomplish the idea of competitiveness, which reflects one of the defining features of the romantic individual creative conscious.



**Key words:** piano duo for four hands by F. Mendelssohn, playing performance logic, concerto principles, the Biedermeier tradition, virtuosity, dialog-like structure.

Ранний романтизм, как известно, ассоциируется с композиторским творчеством Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона. Работая в разнообразных жанрах и развивая новые жанровые направления (песня, вокальный цикл – Ф. Шуберт, песня без слов, концертная увертюра – Ф. Мендельсон, немецкая романтическая опера, *Konzertstück* – К. М. Вебер), они не обходили стороной фортепианный ансамбль, отдавая предпочтение четырехручным сочинениям и концертным опусам для двух фортепиано с оркестром. Если жанр концерта прогнозировал круг образов, композицию целого, виртуозность, то многочисленные фортепианные миниатюры, на первый взгляд, были тесно связаны с эстетикой бидермайера. По оценкам И. Польской, фортепианный дуэт эпохи раннего романтизма нес на себе печать задушевно-личностного начала, состояния интимной исповедальности и сердечности, что отражало романтическую идею «всеобщего человеческого единения». Автор резюмирует: «Жанр четырехручного дуэта оказался идеально пригодным для музыкального выражения *Gemüt* и *Innerlichkeit*, что способствовало превращению его в доминирующий жанр бытового музицирования романтической эпохи» [8, с. 17]. Рассуждая далее, ученый отмечает влияние на семантику четырехручного дуэта культуры бидермайера, которая определила одну из линий развития романтического искусства первых десятилетий XIX века. Интерес Ф. Мендельсона к этому явлению подкрепляется наблюдениями Г. Демченко, которая указывает на такие качества в музыке композитора, как «простота и общедоступность <...>; прочная опора на бытовые формы музицирования и претворение особенностей интимно-камерного, “домашнего” стиля; <...> особая задушевность, граничащая с сентиментализмом» [1, с. 45–46]. Данную точку зрения разделяет и Н. Кашкадамова, которая пишет: «Чотириручні дуети – Фантазія *d-moll* та *Andante* з варіаціями *B-dur* – належать до сфери домашнього музикування і виявляють стильові прикмети бідермаєра» [3, с. 126]. Как видно, приведенные харак-



теристики мало согласуются с идеей концертирования, которая вызывает представления о духе состязательности, виртуозном блеске, известной сложности пианистических средств. Показательно, что Н. Кашкадамова размежевывает четырехручные дуэты и дуэты для двух фортепиано Ф. Мендельсона, подчеркивая, что последние «мают концертный характер, що виявляється у віртуозності та навіть деякій, нетиповій загалом для цього композитора, оркестральності викладу» [3, с. 126]. Вместе с тем, музыкальные жанры не развивались в герметично замкнутом пространстве. Напротив, обогащали друг друга, взаимопроникая и размывая видовые границы. Сам факт двойственности романтического искусства, преломляющего в новых эстетико-стилевых условиях идею барочной антиномичности: материального – духовного, ирреального-реального, сиюминутного-вечного и т. п., свидетельствует о многоликости эпохи, ее открытости к диалогу с прошлым и настоящим. Эти особенности романтической культуры нашли выражение в следующем тезисе – «эволюционное развитие в ней сочетается со своеобразным “остаточным” принципом, который проявляется в актуализации “снятых” форм информации, имеющих значение абсолютных ценностей» [2, с. 5]. Понимание специфичности эпохи дает исследователям ключ к оценке единства стиля раннего романтика, в котором органично взаимодействуют романтическое и классическое, современное и традиционное, жанровое и стилистическое многообразие [2]. С этих позиций четырехручный фортепианный ансамбль не является исключением и по-своему воплощает интегративность творческого сознания композитора.

**Цель настоящего исследования** заключается в раскрытии концертных свойств дуэтных опусов Ф. Мендельсона, подтверждающих способность автора к обобщению накопленного опыта, в том числе в сфере собственного творчества, и глубокое постижение природы жанра. **Музыкальным материалом** избраны «*Andante* с вариациями» ор. 83а, «Блестящее *Allegro*» ор. 92, два концерта для двух фортепиано с оркестром, а также отдельные примеры из наследия ранних романтиков, современников композитора.

О многогранных возможностях четырехручного ансамбля можно судить по образцам, принадлежащим столь разным творческим ин-



дивидуальностям, как К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон. Немногочисленные опусы К. М. Вебера – 20 пьес (*op.* 3, 1801; *op.* 10, 1809; *op.* 60, 1818) [4, стб. 692], не считая большого числа переложений оркестровой и оперной музыки, – свидетельствуют о том, что данная сфера мало занимала воображение немецкого композитора и пианиста-виртуоза. Характеризуя его исполнительское мастерство, С. Питина отмечает блестящую мелкую и крупную технику, «необычайную легкость в скачках», владение певучим звуком [7, с. 492], в силу чего, очевидно, рассматривает лишь крупные двухручные опусы. Иной стороной предстает К. М. Вебер в ансамблевых сочинениях. Так, шесть легких пьес *op.* 3 (1801), в соответствии с жанровой палитрой фортепианной музыки того времени, включают миниатюрную одночастную «Сонатину» (№ 1), «Романс» (№ 2), «Менуэт» (№ 3), «Анданте с вариациями» (№ 4), «Марш» (№ 5) и финальное «Рондо» (№ 6), которое, пожалуй, является самой развернутой пьесой цикла. Отсутствие ярко выраженного виртуозного начала, простота фактурного изложения, преобладание умеренных темпов и лирического тематизма, опора на типичные жанровые ритмоформулы в «Менуэте» и «Марше» позволяют связать этот цикл с традицией домашнего музицирования. Другими словами, четырехручный ансамбль мыслился К. М. Вебером в ином эстетико-художественном пространстве.

Ф. Шуберт, являясь своеобразным антиподом К. М. Вебера-виртуоза, во многих своих фортепианных сочинениях, в том числе четырехручных ансамблях, выступает последовательным пропагандистом традиции домашнего музицирования. Одновременно, жанровая палитра четырехручных опусов, среди которых марши, полонезы, две сонаты, два дивертисмента, «Фантазия» *f-moll*, давали повод исследователям акцентировать другие стороны шубертовского стиля. В частности, Г. Крауклис приводит меткую оценку Р. Шумана четырехручной сонаты *C-dur op.* 140 раннего романтика: «Сравнивая эту вещь с другими его сонатами, столь фортепианными по своему характеру, я не могу себе представить этот Дуэт иначе, как оркестровую композицию. Здесь слышатся струнные и духовые инструменты, *tutti*, отдельные соло, тремоло литавр» [5, с. 257]. Целесообразно расширить приведенные размышления знаменитого романтика, поскольку они



усиливают восприятие этого четырехручного ансамбля в оркестральном ключе: «Я хотел бы <...> защитить Дуэт от упреков в том, что как фортепианная вещь он кое-где неправильно задуман, что к инструменту предъявляются требования, которым он не может удовлетворить; между тем как, если считать эту композицию переложенной симфонией, на нее можно смотреть совсем иными глазами. Если мы согласимся с этим, то станем одной симфонией богаче» [9, с. 100–101]. Развивая данные наблюдения, Г. Крауклис отмечает полемичность оценок этой сонаты, ссылаясь на иные точки зрения, согласно которым сочинение являет собой образец специфически фортепианной музыки. Несмотря на это, музыковед пишет: «Подобная оркестральность вообще характерна для четырехручных произведений Шуберта, который, по-видимому, многие из них создавал лишь потому, что не рассчитывал на исполнение своих оркестровых сочинений» [5, с. 257].

Как видно, в области фортепианного ансамбля наблюдается некоторая инверсия пианистических установок двух современников. Это дает основание рассматривать четырехручный дуэт не только с позиций домашнего музицирования, но и в русле концертного исполнения. С этой точки зрения образцы, созданные Ф. Мендельсоном, внешне не претендуя на виртуозность стиля, отражают стремление художников того времени расширить рамки общения с публикой. Невольно возникает вопрос: в какой мере четырехручный ансамбль мог отвечать веяниям эпохи? Ключ к пониманию этого феномена находится в природе ансамблевой музыки, предполагающей партнерские взаимоотношения участников. Присутствие двух (или более) личностей актуализировало действие игровой логики с такими ее атрибутами, как состязательность, диалогичность, демонстрация возможностей каждого, комбинирование исходных структур и т. п. При этом одним из слагаемых выступает принцип концертирования, вносящий даже в самое скромное по своим пианистическим характеристикам сочинение элемент репрезентативности, направленности вовне (в том числе на своего партнера). Уместно напомнить высказывание Е. Назайкинского: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий





поведения, образующих вместе “стереофоническую” театрального характера картину развивающегося действия <...>» [6, с. 227]. Отмечая способность игровой логики организовывать инструментальные, фактурные, тематические элементы на уровне пространственно-временной координаты, ученый считает наиболее ярким и естественным ее проявление в сфере оркестровой музыки, однако делает важное замечание: «Но и в монотембровой ткани она опирается благодаря фактурной, интонационной и тематической организации музыки на необходимую для драматургической персонификации характеристичность компонентов» [6, с. 228]. Позволим заметить, что монотембровость фортепиано относительна, учитывая регистровую всеохватность, разные выразительные возможности высотного расположения тематизма, тембровую многокрасочность.

Подкреем приведенные выше соображения примерами из творчества Ф. Мендельсона. «*Andante* с вариациями» ор. 83а (1841) достаточно детально рассмотрены в статье И. Польской, которая характеризует его как типичный образец «немецкого романтического четырехручного дуэта, воплощающего в себе эстетику *Innigkeit*, *Innerlichkeit* и неразрывно связанного с культурными традициями бытового музицирования эпохи бидермайера» [8, с. 20]. Аргументируя свою позицию, автор проводит параллели с романом идиллического типа, подчеркивает опору на национальные музыкальные истоки, поэтизацию образа и т. п. Однако отмеченные ученым особенности фактуры, содержательного плана, раскрывающегося в ярких семантических оппозициях, подкрепленных жанровыми посылами и стилевыми аллюзиями, дают основание говорить о принципе концертирования как непрременном атрибуте ансамблевой музыки. В технике обмена репликами решено *Andante*, напоминающее оперный диалог. Размежевание тембрового пространства (бас – сопрано), яркость и относительная самостоятельность тематизма каждой из партий, законченность музыкальной мысли, отсутствие приемов аккомпанирования даже в заключительном их слиянии в единое целое не только подчеркивают равноправие участников диалога, но и скрывают в глубинном слое элементы соперничества, подобно тому, как беседующие высказывают свою точку зрения на избранную тему.



Заявленная диспозиция находит продолжение в первой вариации (*Cantabile*), в которой дифференциация голосов фактуры способствует выделению «рельефа и фона» при сохранении приема «разных линий поведения» (Е. Назайкинский). В частности, изложение темы в виолончельном регистре на фоне «*pizzicato*» басов в партии *Secondo* обогащается флейтовыми фиоритурами (*leggiero*) в партии *Primo*. Аналогично тому, как в *Andante* инициатива передавалась из партии в партию, ответом на прозвучавшую тему служит не менее выразительная реплика партии *Primo*. В отличие от первоначальной диалогической переклички, здесь партии сливаются в органичный ансамбль за счет солирования мелодии в верхнем регистре, сопровождаемой фигурациями в басу. Вместе с тем, первая вариация в своем заключительном фазисе закрепляет главенство партии *Secondo*, лишая светлый регистр мелодического равноправия. Вследствие этого отсутствует регистровое сопоставление основной темы, придавая вариации черты трехчастности.

Наследуя бетховенский опыт, Ф. Мендельсон демонстрирует блестящее владение вариационной техникой. Вторая вариация «распыляет» тематизм в скерцозной триольной пульсации; обрастая выразительными мелодическими мотивами, она напоминает об исходной интонационной идее. Несмотря на сходство фактурного изложения, высотное положение партии *Primo* и рельефность мелодико-гармонического движения выдвигают ее на первый план, усиливая аккомпанирующую роль *Secondo*. Это не исключает элементов состязательности, которая представлена здесь в двух проекциях: вовне, то есть между партиями, и внутри каждой из них.

Последующая пара вариаций (№№ 3, 4) предстает своеобразным дублем либо зеркальным отражением жанрово-тематических идей, напоминая знаменитые контрапункты из «Искусства фуги» И. С. Баха. На первый взгляд, обе они подразумевают традиционный взаимообмен драматургическими функциями, распределяя партии на мелодию и аккомпанемент. Однако фактурное их решение позволяет говорить о сопряжении различных жанровых моделей: «этюда» и «песни без слов». Ф. Мендельсон раскрывает различные их возможности, создавая внутреннее пространство для концертирования особого рода.



В частности, «песня без слов» явлена как в безыскусном мелодическом изложении, дублируемом в октаву и вторами, так и «хоралом». «Этюд» демонстрирует различные приемы мелкой техники, включающие пассажное, арпеджированное, ломаное движение, синхронное исполнение сходных фигур и распределение их между руками, наконец, в комплексе с рельефной линией. Родство двух «этюдов» обусловлено доминированием ритмогрупп тридцатьвторых. В таких условиях каждая из партий становится относительно самостоятельной, что открывает для исполнителей путь к демонстрации и своей технической оснащенности, и искусства кантилены.

Скерцозная стилистика пятой вариации в ином метроритмическом измерении перебрасывает арку ко второй, причем сложность технических задач возрастает в связи с приемом *martellato*, требующем повышенного внимания к синхронизации совместной игры. Это позволяет говорить о том, что «этюдность» становится для Ф. Мендельсона одним из способов воплощения принципа концертирования. Если в шестой вариации композитор вновь соединяет скерцозно-этюдную пьесу и «песню без слов», усложняя ансамблевый дуэт триольной пульсацией, то в седьмой он мыслит партии в дублировках, в многочисленных переключках, инверсиях, максимальном сближении тесситуры. Предпоследняя вариация пронизана духом лиричности, с одной стороны, заставляя вспомнить барочную инвенцию, учитывая комплементарность ритмики, с другой стороны, выступая одним из модусов «песни без слов».

Финальная вариация становится сгустком драматической образности, воплощению которой способствуют «трагический» одноименный минор, прием тремоло, интонация вздоха, яркая динамическая палитра, постепенное усложнение фактуры вплоть до мощного октавного движения и т. п. Здесь в полной мере можно говорить об оркестровом звучании, поскольку четко прорисованы все интонационные мотивы с темброво-регистровой подсветкой их семантики. Последняя вариация разомкнута и в совокупности с варьированным проведением *Andante* и заключительной масштабной кодой *Allegro assai vivace* образует трехчастную форму концертного плана, где первая часть – драматическая, вторая – лирическая, а третья – бурный виртуозный



финал. Заметим попутно, что кода созвучна аналогичным разделам в скерцо и балладах Ф. Шопена, не позволяя тем самым безоговорочно отнести «*Andante* с вариациями» Ф. Мендельсона лишь к сфере домашнего музицирования.

Принцип концертирования в «*Andante* с вариациями» раннего романтика становится очевидным при сравнении с аналогичным сочинением К. М. Вебера. Блестящий виртуоз предельно сжимает композиционные рамки, ограничивая масштабы каждой из вариаций, несмотря на наличие репризных повторов. Композитор не отказывается от идеи равноправного партнерства, благодаря чему оба пианиста могут показать свои умения; не избегает образных, фактурных, динамических, метроритмических контрастов; четырехручный дуэт К. М. Вебера также завершается кодой, которая выделена из общего контекста посредством генеральной паузы. Наследуя традицию, автор включает минорную вариацию, передает тематическую инициативу из партии в партию, нередко наделяя *Secondo* (вар. 2) главенствующим началом. Между тем интонационная и техническая стороны «*Andante* с вариациями» предельно упрощены. В частности, мелкая техника в первой вариации представлена удобными короткими пассажами, поддержанными остинатными фигурами в нижнем голосе *Primo* на фоне скромного аккордового сопровождения в партии *Secondo*. Пожалуй, самой трудной выглядит минорная вариация, где ведущую роль играет *Secondo*: альбертиевы басы с задержанным басом, синкопированные фигуры в партии правой руки, динамика *sf, f*, хроматизированные пассажи. Партии *Primo* достаются лишь короткие кадансовые реплики, украшенные форшлагами. Складывается впечатление, что сочинение предназначалось для разыгрывания учителем с учеником. Заметим попутно, что «*Andante* с вариациями» К. М. Вебера не случайно были включены композитором в *op. 3* наряду с иными легкими пьесами.

Высказанные соображения находят подтверждение в «Блестящем *Allegro*» *op. 92* (1841) Ф. Мендельсона, рассчитанном на совершенное владение пианистической техникой. Автор синтезирует в нем различные образно-стилистические комплексы. Открывающая пьесу тема построена по классическому вопросу-ответному принципу: тиратным



взлетам отвечает скерцозно-лирический мотив. Бурные восходящие пассажи в партии *Secondo* отмечены известной риторичностью барочного типа, в то время как «женственный» оборот в партии *Primo* напоминает кокетливую речь героинь оперы *buffa*. Таким образом, свободное оперирование выработанным композиторской практикой лексиконом выявляет игровую логику композиторского мышления, реализуемую посредством приемов концертирования, в иных вариантах представленных в «*Andante* с вариациями». Противопоставление концертного плана усиливается переключением в сферу *Elfenmusik*, репрезентирующую светлую фантастику.

Концертность «Блестящего *Allegro*» проявляется не только на техническом уровне, требующем от ансамблистов подлинной виртуозности. Действительно, постоянная смена образной палитры, сопровождаемая индивидуализированной фактурой, наличие синхронно изложенных хроматических пассажей, арпеджио с приемом перехвата, ломаного движения, кантилены, обогащенной фактурно-гармоническими голосами, октав и аккордов со штрихом *staccato*, помноженные на быстрый темп, призваны создать многокрасочную искрящуюся картину. Если учесть тот факт, что одним из носителей концертного начала является диалог-соствязание, то Ф. Мендельсон задействует практически все его возможности: и в плане образных антитез, и в плане демонстрации исполнителями своего пианистического мастерства. Концертный характер данной пьесы утверждает кода, представляющая собой своеобразное *perpetuum mobile* в темпе *Presto* и отличающаяся регистровой всеохватностью обеих партий, особенно ощутимой в моменты сольных высказываний. С этой точки зрения нередко возникает иллюзия игры на двух роялях, поскольку даже визуально музыке «Блестящего *Allegro*» «тесно» в пределах одной клавиатуры.

Трактовка Ф. Мендельсоном крупных четырехручных пьес в концертном стиле сродни приемам ансамблевой техники в концертах автора для двух фортепиано с оркестром, пронизанных духом виртуозности, демонстрирующих разнообразие стилистических приемов, утверждающих атмосферу соперничества равноправных партнеров. Примечательно их вступление в Концерте *E-dur* (1823), решенное



в стиле *brillante* и задающее атмосферу соперничества благодаря попеременности высказывания. Ансамблисты словно вызывают друг друга на дуэль и сохраняют игровой азарт на протяжении всего сочинения. Ф. Мендельсон задействует все имеющиеся на то время пианистические ресурсы, хотя и отдает предпочтение мелкой технике. Это не исключает октавно-аккордового изложения, комбинированных приемов, скачков, в том числе с участием двойных нот, трелей, мелизмов и т. п. Немаловажным фактором в реализации концертных принципов выступает контраст, который здесь обеспечивает не только разнохарактерность образов, но и равноправие партнеров. Если в содержательном плане композитор воплощает образы движения, полетность, лирику разного рода, скрытую танцевальность, то на уровне ансамблевой техники контраст действует как по горизонтали, в условиях диалогических переключек, так и по вертикали. В последнем случае он заявляет о себе не только в традиционных условиях «рельеф – фон», но и в контрапункте контрастных линий или канонических имитаций.

Сходные идеи композитор реализует в Концерте для двух фортепиано с оркестром *As-dur* (1824). Между тем, он находит иные варианты соотношения двух солирующих партий. Концерт в целом отличает повышенная плотность фактурно-регистрового изложения. Это проявляется в заполненности регистрового пространства, нередко достигаемой за счет скрытого двухголосия, большого удельного веса совместной игры, в сочетании мелкой и аккордовой техники, ярких динамических противопоставлениях, в доминировании активного моторного движения. При этом Ф. Мендельсон использует все ресурсы концертирования: переключки, вопросо-ответные реплики, подхват тематической идеи, соподчиненность партий либо *quasi* самостоятельность, требующую не только синхронного исполнения виртуозных пассажей в быстром темпе, но и единства артикуляционных приемов. Не избегает Ф. Мендельсон и возможности представить каждого из партнеров в сольных высказываниях, некоторые из которых, с одной стороны, откликаются эхом в барочных импровизациях, выразительных речитативах фантазий В. А. Моцарта, с другой стороны, превосхищают бриллиантовые россыпи ноктюрнов Ф. Шопена.



Учитывая, что хронологически четырехручные пьесы появились без малого два десятилетия спустя после создания концертов для двух фортепиано с оркестром, они унаследовали их опыт, выявив и способность к жанровой диффузии, и мастерство Ф. Мендельсона в реализации идеи состязательности, отражающей одно из характерных свойств романтического индивидуально-творческого сознания. Упоение жизнью, благодарное приятие мира, определяющие эмоциональный тонус многих страниц мендельсоновской музыки, разносторонний исполнительский опыт композитора, постоянное общение с публикой позволяют говорить об экстравертности как одной из стилизованных констант его творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко Г. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 44–48.
2. Иванова И. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 3–9.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва, ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
4. Кенигсберг А. Вебер / А. К. Кенигсберг // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — Стб. 690–693.
5. Крауклис Г. Фортепианное творчество Шуберта / Г. В. Крауклис // *Музыка Австрии и Германии XIX века* / ред. Т. Э. Цытович. — М., 1975. — Кн. 1. — С. 216–261.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 320 с.
7. Питина С. Инструментальная музыка / С. Н. Питина // *Музыка Австрии и Германии XIX века* / ред. Т. Э. Цытович. — М., 1975. — Кн. 1. — С. 487–497.
8. Польская И. Фортепианный дуэт в жизни и творчестве Мендельсона / И. И. Польская // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального*



профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 16–24.

9. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. — М. : Гос. муз. изд., 1956. — 400 с.

#### REFERENCES

1. Demchenko G. *Iskusstvo bidermajera i «Pesni bez slov» F. Mendelsona* [The art of Biedermeier and “Songs Without Words” by F. Mendelssohn] / G. Ju. Demchenko // *F. Mendelssohn-Bartholdyi tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg.* — Har'kov, 1995. — S. 44–48.

2. Ivanova I. *K probleme edinstva stilja F. Mendelsona* [To the problem of the unity of the style of F. Mendelssohn] / I. L. Ivanova, A. A. Mizitova // *F. Mendelssohn-Bartholdyi tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg.* — Har'kov, 1995. — S. 3–9.

3. Kashkadamova N. *Istorija fortep'jannogo mistectva, XIX storichchja : pidruchnik* [The history of piano art, the XIX century : a textbook] / N. Kashkadamova. — Ternopil' : ASTON, 2006. — 608 s.

4. Kenigsberg A. *Veber* [Weber] / A. K. Kenigsberg // *Muzykal'najaj enciklopedija : v 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh.* — M., 1973. — T. 1. — Stb. 690–693.

5. Krauklis G. *Fortepiannoe tvorchestvo Shuberta* [Schubert's piano work] / G. V. Krauklis // *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka / red. T. Je. Cytovich.* — M., 1975. — Kn. 1. — S. 216–261.

6. Nazajkinskij E. *Logika muzykal'noj kompozicii* / E. V. Nazajkinskij [The logic of the musical composition]. — M. : Muzyka, 1982. — 320 s.

7. Pitina S. *Instrumental'naja muzyka* [Instrumental music] / S. N. Pitina // *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka / red. T. Je. Cytovich.* — M., 1975. — Kn. 1. — S. 487–497.

8. Pol'skaja I. *Fortepiannyj dujet v zhizni i tvorchestve Mendelsona* [Piano duet in the life and work of Mendelssohn] / I. I. Pol'skaja // *F. Mendelsson-Bartholdyi i tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Hansburg.* — Har'kov, 1995. — S. 16–24.

9. Shuman R. *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music] / R. Shuman. — M. : Gos. muz. izd., 1956. — 400 s.





УДК 78.071.1 : 791 (430)

*Сергей Зуев*

**ФЕЛИКС МЕНДЕЛЬСОН В ... ГОЛЛИВУДЕ**  
(музыка композитора в экранизации «Сна в летнюю ночь»  
М. Рейнхардта)

**Зуев С. Феликс Мендельсон в ... Голливуде (музыка композитора в экранизации «Сна в летнюю ночь» М. Рейнхардта).** В статье анализируется экранизация шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» М. Рейнхардта (1935) в контексте проблемы взаимодействия визуального ряда картины и музыкального сопровождения. Определены особенности адаптации Э. Корнгольдом музыки Ф. Мендельсона и переосмысления драматургии его партитуры к спектаклю ор. 61. Выявлена система лейтмотивов и обозначен круг используемых в фильме произведений Ф. Мендельсона.

**Ключевые слова:** «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, М. Рейнхардт, Э. Корнгольд, экранизация, адаптация партитуры.

**Зуєв С. Фелікс Мендельсон в ... Голлівуді (музика композитора в екранізації «Сну літньої ночі» М. Рейнхардта).** У статті аналізується екранізація шекспірівської комедії «Сон літньої ночі» М. Рейнхардта (1935) в контексті проблеми взаємодії візуального ряду картини і музичного супроводу. Визначено особливості адаптації Е. Корнгольдом музики Ф. Мендельсона та переосмислення драматургії його партитури до вистави ор. 61. Виявлена система лейтмотивів і позначене коло використаних у фільмі творів Ф. Мендельсона.

**Ключові слова:** «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, М. Рейнхардт, Е. Корнгольд, екранізація, адаптація партитури.

**Zuev S. Felix Mendelssohn in ... Hollywood (composer's music in the film adaptation of "Midsummer Night's Dream" by M. Reinhardt).** The article analyzes the film adaptation of Shakespeare's comedy "Midsummer Night's Dream" by M. Reinhardt (1935) in the context of the interaction of the visual aspects of the film and music. The features of Mendelssohn music adaptation by E. Korngold and particularities of dramatic rethinking his score for the play op. 61 are identified. The leitmotifs system is designated and circle used in the film works by Mendelssohn is disclosed.



Having written at the age of 17 the overture to the comedy by W. Shakespeare “Midsummer Night’s Dream” op.21, F. Mendelssohn entered the history of musical art as the creator of the genre of concert program overture. The main features of the new genre were a special intimacy and consonance with the idea of a synthetic work realized by romantics in program symphony. After 17 years, Mendelssohn performed a stage experience of interaction between music and theater, creating an orchestra op. 61, which, in addition to the overture, included thirteen orchestral and choral movements. Bright, almost visible musical images for a long time connected the Mendelssohn creation with the dramatic and musical theater and, later, with the cinema.

One of the most significant pages in the history of the drama theater is the production of the “Midsummer Night’s Dream” with the F. Mendelssohn’s music by the outstanding Austrian director M. Reinhardt, performed in 1905 in the New Theater in Berlin.

Embodied with the ideas of Gesamtkunstwerk, M. Reinhardt connected on-stage the amazing voluminous scenery, the fantastic costumes, the light tricks, the possibilities of modern engineering (the revolving stage), the achievements of the modern perfumery industry (the scenery was sprayed from with coniferous water) and the F. Mendelssohn’ music.

Throughout his life, M. Reinhardt performed thirteen sets of comedies and made the eponymous film (1935) for the Warner Brothers studio.

An integral part of the film was the F. Mendelssohn’s music adapted by the famous composer E. Korngold. Foreign researchers point to the author’s orchestration with the expansion of the instruments (harp, saxophones, pianoforte, vibraphone, percussion), textural changes, cuts in musical works to match the image, the addition of the leitmotifs, the addition of noise effects (wind, water), the interaction of music and the spoken word.

F. Mendelssohn instructs to perform Scherzo (No. 1 of the 61st opus) between the first and second acts of the play. In the movie, where you do not need to waste time changing the scenery, this particular music work is missing. In the episode of the film, corresponding to the second act of the play by W. Shakespeare, also did not enter No. 3 Song with the choir and No. 4 Melodrama of the 61st opus. Instead, E. Korngold introduces a large number of adapted Mendelssohn music.

The film begins with an overture with a corresponding title. However, in contrast to F. Mendelssohn, who used the concert Overture op. 21 without changes in



the music for the play, E. Korngold created a concise “overture to the film” from the main themes of the 61st opus. Thus, using the material of the overture, Nocturne, the second part of Intermezzo, Scherzo, the Wedding March, E. Korngold “restored” the traditional exposition of the overture and did what Mendelssohn did not deem necessary to do in music to play.

Among the rearrangements of F. Mendelssohn’s music of the 61st opus, the most significant is use of Nocturne in the middle of the Oberon’s monologue. According to the idea of F. Mendelssohn, the music of Nocturne serves as a link between the III and IV act and unites the couple falling asleep in the forest in love. The subsequent awakening and healing of Titania occurs to the music of No. 8 Melodrama. In the film No. 8 is missing, Oberon’s monologue is extremely shortened. It is “replaced” by the music of Nocturne, which ceases to be an illustration to the painting “sleeping in the forest” and is revealed as a manifestation of the demiurgic will of the king of elves. Thus, the dramaturgy of the play reconsiders. Oberon “saves” Titania not by awakening from sleep, but, on the contrary, by plunging into sleep, into a magical healing space.

The film “A Midsummer Night’s Dream” by M. Reinhardt is interesting today by the complex interaction of a rich visual plan and a detailed musical score. The film implemented the principle of specific programming, against which protested F. Mendelson and which was in demand in Hollywood in the 1930s. Following this principle, E. Korngold created a system of leitmotifs accompanying the characters of the film and landmark situations, and adapted the Mendelssohn music in accordance with the cinematographic tasks. However, this is done by the hand of the master, easily and ingeniously, as if with the permission of the light humor of the Shakespearean comedy.

**Key words:** “Midsummer Night’s Dream” by F. Mendelssohn, M. Reinhardt and E. Korngold, film adaptation, adaptation of the score.

Написав в 17-летнем возрасте увертюру к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» ор. 21, Ф. Мендельсон вошел в историю музыкального искусства как создатель жанра концертной программной увертюры. Главными чертами нового жанра стали особая камерность и созвучность идее синтетического произведения, реализованной романтиками в программном симфонизме. Спустя 17 лет Мендельсон осуществил сценический опыт взаимодействия музыки и театра, соз-



дав ор. 61, куда помимо увертюры вошли тринадцать оркестровых и хоровых номеров. Яркие, почти зримые музыкальные образы надолго связали мендельсоновское творение с драматическим и музыкальным театром<sup>36</sup> и, позднее, с кинематографом.

Одной из знаковых страниц в истории драматического театра является постановка «Сна в летнюю ночь» с музыкой Ф. Мендельсона выдающимся австрийским режиссером М. Рейнхардтом, осуществленная в 1905 году в Новом театре Берлина. Режиссер первым открыл в пьесе, которую «обычно играли в придворных и городских театрах, как серию запутанных эпизодов разных жанров и калибров» [5, с. 562–563], «фантастическое и вместе с тем осязаемое живое сценическое празднество, одержимое радостью бытия, прославляющее вечную путаницу реальности и игры» [2, с. 61].

Вплощая идеи Gesamtkunstwerk, М. Рейнхардт соединил на сцене изумительные объемные декорации осветителя Г. Книны<sup>37</sup>, фантастические костюмы К. Вальзера, световые трюки, возможности новейшей инженерии (поворотная сцена), достижения современной парфюмерной промышленности (декорации перед началом спектакля опрыскивались из пульверизаторов хвойной водой) [2, с. 62] и музыку Ф. Мендельсона.

Спектакль имел феноменальный успех, выдержав сотни представлений только за первый год. На протяжении жизни М. Рейнхардт осуществил тринадцать постановок комедии и снял на ее сюжет звуковой одноименный фильм (1935) совместно с режиссером У. Дитерле для студии «Уорнер бразерс»<sup>38</sup>. Учитывая то, что, по мнению Е. Теплица, в своих кинокартинах Рейнхардт «механически перенес

---

<sup>36</sup> Балеты М. Петипа (1876), Дж. Баланчина (1962), Ф. Эштона (1964), Дж. Ноймера (1977) на музыку Ф. Мендельсона.

<sup>37</sup> В 1905–1913 гг. постановках спектакля, осуществленных на сцене Немецкого театра, в создании декораций принимал участие также художник Э. Штерн [9, с. 11].

<sup>38</sup> Сценарий Ч. Кениона, М. МакКолла мл., оператор Х. Мор, художник по костюмам М. Рее, хореография Б. Нижинской; в ролях – Дж. Браун, Дж. Кегни, В. Джори, Д. Пауэлл, О. Де Хевиленд, Дж. Мьюир и др. По сценарию А. Кахана М. Рейнхардт также снял немой фильм «Остров мертвых» – поэтический и по замыслу гротесковый вариант «Сна в летнюю ночь» [7, с. 112].



на экран театральную концепцию стилизации, не умея (или не желая) использовать выразительные возможности кино» [7, с. 112], фильм 1935-го года интересен как свидетельство творческих исканий режиссера и его театральной практики.

Неотъемлемой частью киноленты стала музыка Ф. Мендельсона в адаптации известного композитора Э. Корнгольда<sup>39</sup>. Им использованы фрагменты не только опуса 61-го, но и других известных произведений Ф. Мендельсона. Следует отметить, что исторический аспект творческого сотрудничества режиссера и композитора, а также особенности созданной Э. Корнгольдом партитуры достаточно подробно изучены в работах Б. Кэрлла [8] и Н. Платта [10]. Зарубежные исследователи указывают на авторскую оркестровку с расширением состава инструментов (включены арфа, саксофоны, фортепиано, вибратон, ударные), фактурные изменения, купюры в музыкальных произведениях для соответствия монтажу изображения, введение лейтмотивов персонажей, добавление в музыкальную ткань шумовых эффектов (ветер, вода), взаимодействие музыки и произносимого слова. По мнению Б. Кэрлла, основной задачей Э. Корнгольда стало написание своего рода мендельсоновской симфонической поэмы: «Темы и отрывки из симфоний, камерных произведений, вокальные песни и знаменитые «Песни без слов» тщательно вплетены в сложную музыкальную ткань с огромным мастерством, чтобы создать однородное симфоническое целое – законченное произведение» [8].

Фильм начинается увертюрой с соответствующим титром<sup>40</sup>. Однако в отличие от Ф. Мендельсона, использовавшего концертную

---

<sup>39</sup> Ранее Э. Корнгольд осуществил музыкальную обработку в поставленных М. Рейнхардтом опереттах «Летучая мышь» И. Штрауса и «Елена Прекрасная» Ж. Оффенбаха.

<sup>40</sup> Существуют две версии фильма: первоначальная 143 минуты и сокращенная 133 (без Увертюры и «музыки на выход»). В статье анализируется первоначальная версия. В контексте проблемы изменения хронометража картины можно привести интересную деталь о постановке М. Рейнхардтом «Сна в летнюю ночь» во флорентийском парке Боболи в 1933 году. Во время премьерного показа режиссеру, сгорающему от желания увидеть результат своей работы, хорошо знакомая увертюра Ф. Мендельсона показалась нестерпимо длинной: «Это наконец-то все?» – слышался его нетерпеливый шепот» [2, с. 194].



Увертюру оп. 21 без изменений в музыку к спектаклю, Э. Корнгольд создал сжатую «увертюру к фильму» из основных тем 61-го опуса. Таким образом, используя материал главной, связующей и двух побочных тем увертюры, Ноктюрна, второй части Интермеццо, Скерцо, Свадебного марша, Э. Корнгольд «восстановил» традиционную экспозиционную функцию увертюры и сделал то, что не посчитал нужным делать Ф. Мендельсон в музыке к спектаклю.

Неслыханная для кино роскошь – проигрывание более чем шестиминутной увертюры на стоп-кадре с соответствующим титром. Кинозритель словно попадает в театр с его привычным атрибутом и слушает предваряющую основное действие музыку при опущенном занавесе. Эта необычная деталь киноленты может иметь несколько значений. Таким образом в определенной степени сохраняется первоначальный замысел Ф. Мендельсона. Кроме того, театральная антураж (в фильм также вставлены не без юмора 15-секундный кадр с титром «антракт 10 минут» и кадр с титром «музыка на выход») явно указывает на предшественника фильма – гениальный спектакль М. Рейнхардта тридцатилетней давности.

Следующие за стоп-кадром начальные титры сопровождаются урезанной версией Увертюры Ф. Мендельсона<sup>41</sup>. Наличие как бы двух увертюр – на стоп-кадре и начальных титрах – отражают историю создания музыки к спектаклю, «выросшей» из 21-го опуса. «Вторая» увертюра заканчивается фанфарной темой связующей части, которая служит одновременно фоном для пролога, возвещающего о предстоящей свадьбе герцога. Фанфары Ф. Мендельсона сменяются фанфарами Э. Корнгольда, вводящими зрителя во дворец Тезея. Таким образом, первое действие комедии, для которого у Ф. Мендельсона не предусмотрено музыки, Э. Корнгольд небезосновательно начинает собственным музыкальным материалом.

Следующая за фанфарами хоровая ода «Благослови тебя, Тезей», которую поют афиняне своему правителю, основана на финале Третьей симфонии оп. 56. Н. Платт замечает, что географическое несоот-

---

<sup>41</sup> На необходимости использования музыки увертюры на титрах настаивал Э. Корнгольд [8].



ветствие между подзаголовком симфонии и местом действия поющих юмористически обыграно «проделками» актеров в кадре [10, с. 219]. Можно добавить, что юмористический эффект возникает уже в момент сопоставления «Шотландской симфонии» и пьесы У. Шекспира, в которой юные герои Лизандр, Деметрий, Гермия, Елена похожи на образы его итальянских комедий, царь эльфов Оберон взят из средневекового рыцарского романа «Гюон Бордоский», ремесленники Основа, Пигва, Дудка и другие списаны Шекспиром из современной ему английской жизни, а лес, который, судя по ремарке в тексте, должен быть неподалеку от Афин, «конечно, совсем не греческий лес» [1, с. 527].

В эпизоде фильма, соответствующему первому действию комедии, Э. Корнгольд еще дважды вводит свою музыку. Она сопровождает диалоги Тезея и Ипполиты, Гермии и Лизандра. При этом корнгольдская мелодия, вторящая плачу Гермии, переходит в переложенную для струнных «Песню без слов» ор. 62 № 6. Подзаголовок мендельсоновской миниатюры («Весенняя песня») красноречиво обрисовывает отношения не только влюбленной пары, но и юношей-соперников. Так, подошедшему Деметрию Лизандр напевает тему песни с чувством самодовольства и превосходства. Спетая фраза подхватывается первыми двумя тактами второй темы Интермеццо (№ 5 61-го опуса), предваряющими сцену обсуждения постановки спектакля незадачливыми актерами.

Ф. Мендельсон дает указание исполнять Скерцо (№ 1 61-го опуса) между первым и вторым действием пьесы. В фильме же, где не нужно тратить время на смену декораций, этот отдельный музыкальный номер отсутствует. В эпизод фильма, соответствующий второму действию пьесы У. Шекспира, также не вошли № 3 Песня с хором и № 4 Мелодрама 61-го опуса<sup>42</sup>. Вместо них Э. Корнгольд вводит большое количество адаптированной мендельсоновской музыки.

Сцена в лесу открывается, таким образом, не скерцозным мотивом из начала Мелодрамы № 2, а музыкой Увертюры, т. е., как в рейн-

---

<sup>42</sup> В процессе адаптации мендельсоновской музыки из партитуры опуса 61-го оказались изъяты практически все Мелодрамы, кроме № 10, озвучивающего сцену театрального представления во дворце.



хардтовском спектакле. Тогда, в 1905-м году вступительным «аккордам очарования» и сказочной главной теме увертюры соответствовали фантастические декорации леса, впервые в истории театра проплывающие на поворотной сцене перед изумленным зрителем. Произведенный эффект описывает Л. Бояджиева: «С первыми звуками увертюры Мендельсона алый бархат вздрогнул и стал плавно расходиться в стороны. В зал дохнуло ароматом хвои. В распахнувшемся бездонном пространстве медленно плыл пронизанный лунным сиянием лес, которому, казалось, нет конца. Двигались могучие дубы, заросли кустарника с мерцающими искрами светлячков, покрытые травой лужайки; белело в темноте усыпанное белыми цветами вишневое деревце, а вдалеке, среди ветвей, светилося колдовской гладью маленькое озеро. Вдруг от стволов отделились призрачные силуэты, окутанные легким облачком зеленых вуалей, и лес наполнили хороводы эльфов. Они возникали из туманной дымки и тут же растворялись в ней, кружили над водяной гладью, утопали в цветочном ковре и вновь порхали среди ветвей... В зале повисла шоковая тишина. И лишь после того, как прозвучали первые слова, публика вышла из оцепенения и воздух дрогнул от шквала аплодисментов. Никогда ее сцена не была такой чарующей. Никто не ждал от нее такой выразительности» [2, с. 63]. Так же, как Ф. Мендельсон в 21-м опусе воплотил общую атмосферу шекспировской комедии средствами музыкальной выразительности, М. Рейнхардт при помощи театральных средств нашел образный центр спектакля – оживший лес (цит. по: [3, с. 1598])<sup>43</sup>.

В фильме под музыку адаптированной Увертюры (разработочная часть и усеченная реприза с хором) загадочный, фантастический

---

<sup>43</sup> Показательно, что именно после рейнхардтовского «Сна» театральные критики и теоретики заговорили о понятии «образ спектакля». Однако перенести на экран целиком этот образ, созданный во многом благодаря декорациям, костюмам, сценографии и поворотной сцене, режисеру, по-видимому, не удалось. «Потеряв живой контакт со зрителем, который возникает в театре, зрелище не приобрело ничего взамен, кроме изощренной и почему-то назойливо лезущей в глаза продукции бутафорских мастерских» [2, с. 206]. Впрочем, современный украинский театровед А. Клековкин считает картину современной благодаря тому утраченному ощущению радости театральной игры, которое М. Рейнхардт вернул сценическому искусству [4, с. 138].





лес пробуждается. Используется не только главная партия с «шелестящими» 16-ми, но и лирическая тема, раскрывающаяся в Финале 61-го опуса как благословение Оберона дому новобрачных [6, с. 25]. Под эту музыку из лесного тумана появляются феи.

Музыка Скерцо озвучивает сценки из жизни сказочного народа, игры, забавы, проделки фей, гномов. Одновременно короткие фрагменты Скерцо служат вставками, разделяющими мир реальный и фантастический. Так, после двух диалогов Оберона и Пэка появление Лизандра и Гермии предваряется коротким кадром с изображением гномов, выглядывающих из зарослей и с любопытством следящих за «смертными» под начальный мотив Скерцо. Маршем эльфов озвучено бегство Титании со свитой от Оберона, претендующего на ребенка.

Как уже отмечалось, Э. Корнгольд вводит некоторые лейтмотивные связи. Так, появление Оберона и его речь сопровождают мрачные аккорды в нижнем регистре. Мотив, образованный чередованием трех аккордов (мажорного трезвучия, уменьшенного септаккорда, мажорного трезвучия) на органном пункте, символизирует магию волшебного цветка. Он звучит, когда Оберон и Пэк капают в глаза сок своим жертвам, а также в момент их пробуждения уже заколдованными. Полет феи «По горам, по долам», соответствующий в партитуре ор. 61 началу Мелодрамы, № 2 (тот же начальный мотив Скерцо) соединен в фильме с оркестрованной песней «Новая любовь» ор. 19 № 4. Музыка песни сопровождает также полет за цветком Пэка. Свой лейтмотив получают танцы фей и эльфов. Адаптированная для оркестра «Песня без слов» ор. 67 № 6 появляется во время беседы Титании с Обероном («Коль хочешь с нами мирно танцевать») и позже, когда Титания с феями под музыку вальса собирает цветы для венка мальчику. Наконец, «Песня без слов» ор. 71 № 3, имеющая подзаголовок «К далекой возлюбленной», переплетает ключевые для комедии любовь и сон. Тема озвучивает монолог Оберона («Есть холм в лесу... Титания там любит спать порой»), собравшегося впустить жене в глаза волшебный сок. На мелодию этой же песни Титания поет колыбельную «Соловей, нам подпевай, сон отрадней навевай».

Эпизоды, повествующие о пребывании в лесу влюбленной пары – Лизандра и Гермии – сопровождаются тремя лирически-



ми побочными темами Увертюры. Сначала звучат третья и первая темы, затем вторая, в которой к оркестру подключается пение Лизандра.

Эпизод репетиции спектакля в лесу и превращения Основы озвучен традиционно узнаваемыми темами. Следуя ремаркам Ф. Мендельсона, появление актеров синхронизировано со второй темой Интермеццо ор. 61 (также становится лейтмотивом), аранжированного Э. Корнгольдом для оркестра, мужского ансамбля и художественного свиста. Драматическим коллизиям комедии соответствуют прежде всего темповые и ладовые изменения в музыке. Если на репетицию актеры идут вразвалочку, что можно соотнести с мендельсоновским уточнением темпа «*commodo*», то в момент, когда они бросаются наутек, ремарка «*commodo*» исчезает, и остается только *Allegro molto*, при этом мажор сменяется минором. Сцена спасения ремесленников от преследования нечистой силой сопровождается заключительной партией Увертюры, содержащей характерную синкопу. Эта же тема звучит на фоне тревожного тремоло струнных, когда Основа понимает, что превратился в осла.

Не меньше юмора и в сцене, где пробужденная пением Основы Титания влюбляется в него. Готовя предстоящий брак, эльфы плетут из паутины фату для невесты, хором напевая «Песню без слов» ор. 67 № 4 в сопровождении оркестра.

Удивительно созвучно поэтике шекспировского леса трио из третьей части Симфонии № 4, ор. 90 («Итальянская») с солирующими валторнами и фаготами, напоминающими об охотничьих рогах и лесной романтике. Музыка трио служит фоном для знакомства Основы с прелестными слугами Титании, а также гибко предваряет непосредственно Свадебный марш. Важной идеей Э. Корнгольда является разная степень препарирования мендельсоновской музыки в двух сферах шекспировской пьесы: фантастической и реальной. Так, в финале фильма звучит созывающий всех на торжество Свадебный марш в оригинальной оркестровке Ф. Мендельсона. Свадебный марш же, венчающий Основу с Титанией в лесу, подвержен глубокой трансформации. Это и кардинальная переоркестровка, и смена размера на трехдольный, и элементы джаззинга.



Средствами оркестровки Корнгольд создает также акустический эффект перемещения в пространстве и ощущение дистанции. Так, в кадре, изображающем приготовления к торжественной церемонии во дворце, свадебный марш звучит в полноценной оркестровке, как бы в исполнении придворного оркестра. Напротив, кадр с проснувшимися молодыми людьми в лесу синхронизирован с этой же музыкой, исполненной тихо, более скромным составом оркестра. Создается впечатление, будто влюбленные слышат доносящиеся отголоски дворцового праздника.

Из приведенной мендельсоновской музыки следует отметить еще несколько тем. Например, оркестрованное фортепианное Скерцо ор. 16 № 2 сопровождает тщетные попытки Лизандра и Деметрия найти друг друга в лесном тумане для решающей битвы. Примечательна колыбельная со словами на музыку «Песни без слов» ор. 19 № 6, которую Титания и Основа поют вместе: Титания солирует, а Основа выводит обрамляющую фразу и аккомпанирует Титании вздохами «И-а!».

В финале картины Титания присоединяется к благословию Оберона дома новобрачных. Она поет «Эльфы, колдовской росой окропите мирный кров» на мотив «Приветствия» ор. 19, № 5. Показательно, что поэтический текст Г. Гейне, на который написана вокальная миниатюра, также воспевает единение человека и природы<sup>44</sup>.

Среди перестановок музыки Ф. Мендельсона 61-го опуса самой значительной является помещение Ноктюрна в середину монолога Оберона «Становится мне жаль ее недуга». По замыслу Ф. Мендельсона, музыка Ноктюрна служит связкой между III и IV действием и объединяет в общую композицию засыпающих в лесу влюбленных пар. Последующее пробуждение и исцеление Титании происходит под музыку № 8 Мелодрама. В фильме № 8 отсутствует, монолог Оберона предельно сокращен. Его «заменяет» музыка Ноктюрна, которая перестает быть иллюстрацией к картине «спящие в лесу» и раскры-

<sup>44</sup> Томный стон в груди моей слышится все боле;  
Взвейся песенка моя, прозвени на воле.  
Взвейся в дом, где под окном дышат незабудки.  
Если розу встретишь там, поклонись малютке. (пер. А. Фета)



вается как проявление демиургической воли царя эльфов. Таким образом, происходит переосмысление драматургии пьесы. Оберон «спасает» Титанию не пробуждением ото сна, а, наоборот, погружением в сон, в магическое исцеляющее пространство.

Ноктюрн становится смысловой кульминацией фильма и воспроизводится практически полностью (с расширенным завершением) и в оригинальной концепции Ф. Мендельсона. При этом также расширен состав оркестра, и тональность смещена на пол-тона вниз, в Ми-бемоль мажор для создания атмосферы темной ночи [8].

**Выводы.** Фильм «Сон в летнюю ночь» М. Рейнхардта интересен сегодня сложным взаимодействием насыщенного визуального ряда и развернутой музыкальной партитуры. Можно сказать, что в фильме реализован тот принцип конкретной программности, против которого в свое время протестовал Ф. Мендельсон и который оказался востребованным в Голливуде 1930-х годов. Следуя этому принципу, Э. Корнгольд создал систему лейтмотивов, сопровождающих персонажей фильма и знаковые ситуации, а также адаптировал мендельсоновскую музыку в соответствии с кинематографическими задачами. Однако сделано это рукой мастера, легко и изобретательно, словно с позволения светлого юмора шекспировской комедии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. «Сон в летнюю ночь» [Текст] / А. Аникст // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. — М. : «Искусство», 1958. — С. 526–531.
2. Бояджиева Л. В. Макс Рейнхардт [Текст] / Л. В. Бояджиева. — Л., Искусство, 1987. — 222 с.
3. Дунаева А. О. «Поворотная сцена» в театре Макса Рейнхардта (на примере спектаклей «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, «Фауст» И. В. фон Гёте, «Пантесилея» Г. фон Клейста) [Электронный ресурс] / А. О. Дунаева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2012. — № 2–6. — Т. 14. — С. 1597–1601. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/povorotnaya-stsena-v-teatre-maksa-reynhardta-na-primere-spektakley-son-v-letnyuyu-noch-u-shekspira-probuzhdenie-vesny-f-vedekinda-faust-i-v>.



4. Клековкін О. «Еклектика» Макса Райнгардта [Текст] / О. Клековкін // *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини* : зб. наук. праць з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови, відп. ред.), Л. А. Дрофань (учен. секретар) та ін. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 118–143.

5. Райх Б. Ф., Лацис Л. Э. Рейнгардт [Текст] / Б. Ф. Райх, Л. Э. Лацис // *История западноевропейского театра*. Т. 5. — Москва : Искусство, 1970. — С. 552–602.

6. Романова Е. Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма [Электронный ресурс] / Е. Романова // *MUSICUS*. — № 3–4. — 2010. — С. 22–30. — Режим доступа : [http://www.conservatory.ru/files/Music\\_22\\_23\\_5.pdf](http://www.conservatory.ru/files/Music_22_23_5.pdf).

7. Теплиц Ежи. История киноискусства [Текст] / Ежи Теплиц. — Пер. с польск. — Т. I. — М., 1968, — 336 с.

8. Carroll Brendan G. Erich Wolfgang Korngold – The Maestro of Hollywood [Электронный ресурс] / Brendan G Carroll. — Режим доступа : <http://www.korngold-society.org/midsummer.pdf>.

9. Max Reinhardt. Каталог выставки в Центральном доме актёра (Москва, октябрь 1971 г.). — М., Всероссийское театральное общество. — 51 с.

10. Platte N. Dream Analysis: Korngold, Mendelssohn, and Musical Adaptations in Warner Bros.' *A Midsummer Night's Dream* (1935) [Электронный ресурс] / Nathan Platte // *19th-Century Music*. Vol. 34. — No. 3 (Spring 2011). — PP. 211–236. — Режим доступа : <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2011.34.3.211>.

## REFERENCES

1. Anikst A. «Son v letnjuju noch'» [“A dream in a summer night”] / A. Anikst // *Shekspir U. Polnoe sobranie sochinenij v vos'mi tomah*. Т. 3. — М. : «Iskusstvo», 1958. — S. 526–531.

2. Bojadzhieva L. V. Maks Rejnhardt [Max Reinhardt] / L. V. Bojadzhieva. — L., Iskusstvo, 1987. — 222 s.

3. Dunaeva A. O. «Povorotnaja scena» v teatre Maksa Rejnhardta (na primere spektaklej «Son v letnjuju noch'» V. Shekspira, «Probuzhdenie vesny» F. Vedekinda, «Faust» I. V. fon Gjote, «Pantesileja» G. fon Klejsta) [“Turning scene”



in the theater of Max Reinhardt (for example, performances of “A Midsummer Night’s Dream” by W. Shakespeare, “Wake of Spring” by F. Vedekind, Faust by I. V. von Goethe, “Pantesilea” by G. von Kleist) / A. O. Dunaeva // *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. — 2012. — № 2–6. — T. 14. — S. 1597–1601. — Available at : <http://cyberleninka.ru/article/n/povоротnaya-stsena-v-teatre-maksa-reynhardta-na-primere-spektakley-son-v-letnyuyu-noch-u-shekspira-probuzhdenie-vesny-f-vedekinda-faust-i-v>.

4. Klekovkin O. «Eklektika» Maksa Rajngardta [Max Reinhard ‘s “Eclectic”] / O. Klekovkin // *Suchasni problemi doslidzhennja, restavracii ta zberezhenja kul’turnoi spadshhini : zb. nauk. prac’ z mistectvoznnav., arhitekturoznnavstva i kul’turologii / In-t problem suchas. mistec. NAM Ukraïni ; redkol. : V. D. Sidorenko (golova), A. O. Puchkov (zast. golovi, vidp. red.), L. A. Drofan’ (uchen. sekretar) ta in*. — K. : Feniks, 2015. — Vip. 11. — S. 118–143.

5. Rajh B. F., Lacis L. Je. Rejngardt [Reinhard] / B. F. Rajh, L. Je. Lacis // *Istorija zapadnoevropejskogo teatra*. T. 5. — Moskva : Iskusstvo, 1970. — P. 552–602.

6. Romanova E. *Koncertnye uvertjuri F. Mendel’sona kak javlenie romanticheskogo programmnoho simfonizma [F. Mendelssohn’s Concert Overtures as a Phenomenon of Romantic Programmatic Symphony]* / E. Romanova // *MUSICUS*. — № 3–4. — 2010. — S. 22–30. — Available at : [http://www.conservatory.ru/files/Music\\_22\\_23\\_5.pdf](http://www.conservatory.ru/files/Music_22_23_5.pdf).

7. Teplic Ezhi. *Istorija kinoiskusstva [History of Cinema]* / Ezhi Teplic. — *Per. s pol’sk.* — T. I. — M., 1968. — 336 s.

8. Carroll Brendan G. *Erich Wolfgang Korngold – The Maestro of Hollywood* / Brendan G Carroll. — Available at : <http://www.korngold-society.org/midsummer.pdf>.

9. *Max Reinhardt. Katalog vystavki v Central’nom dome aktera (Moskva, oktjabr’ 1971 g.)*. — M., Vserossijskoe teatral’noe obshhestvo. — 51 s.

10. Platte N. *Dream Analysis: Korngold, Mendelssohn, and Musical Adaptations in Warner Bros.’ A Midsummer Night’s Dream (1935)* / Nathan Platte // *19th-Century Music*. Vol. 34. — No. 3 (Spring 2011). — PP. 211–236. — Available at : <http://www.jstor.org/stable/10.1525/nem.2011.34.3.211>.



УДК 78.083

*Тетяна Ільяшенко*

## **ТРАДИЦІЇ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА В СТАНОВЛЕННІ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

**Ільяшенко Т. Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці.** У статті розглянуто передумови виникнення жанру мініатюри у мистецтві. Проаналізовано історичні аспекти розвитку жанру. Проведена систематизація і спеціальне дослідження фортепіанної музики сучасних українських композиторів.

**Ключові слова:** жанр мініатюри, фортепіанна музика, романтична мініатюра.

**Ильяшенко Т. Традиции Ф. Мендельсона в становлении жанра миниатюры в современной украинской музыке.** В статье рассмотрены предпосылки возникновения жанра миниатюры в искусстве. Проанализированы исторические аспекты развития жанра. Проведена систематизация и специальное исследование фортепианной музыки современных украинских композиторов.

**Ключевые слова:** жанр миниатюры, фортепианная музыка, романтическая миниатюра.

**Ilyashenko Tetiana. Traditions of F. Mendelssohn in the development of the miniatures genre in contemporary Ukrainian music.** The article considers the preconditions for miniatures genre appearance in art. The historical aspects of the genre development are analyzed. There was made the systematization and special study of piano music of contemporary Ukrainian composers.

Miniature is a special branch of artistic creativity, which for many centuries retains its place in the genre hierarchy of various arts. It attracts the attention of painters, poets, musicians because of the possibility to convey great ideas in an extremely small volume, and in the mind of a viewer, reader, listener, it often acts as a peculiar measure of artist's skills.

From the perspective of the comments on the characteristic features of miniatures contained in musical sources, we will try to construct a verbal model of it. Basing on the concept of E. Nazaikinsky, set forth in the work "Poetics of musical



miniatures”. Many valuable ideas contained in this article can be divided into three main provisions.

The principle of “*great in the small*” is realized in music through the mechanisms of form compression. The principle “*majestic in the small*” points to the strong ties of the miniature with the outside world. These ties are realized through the principle of programmatics, genre associations, semantics of intonations. The principle of “*antithetics*” shows itself in the peculiar miniature characteristics, in particular the coexistence of the opposite qualities that form such pairs: autonomy – contextuality, artistic – applied, symbolism – decorative.

*Piano music* by F. Mendelssohn is considered innovative. The question about the development of a romantic miniature is solved by K. Zenkin. In his opinion, one of the lines of miniatures development are *the plays of applied nature*, which served the official function: that is dancing and instructional plays. Another line of a romantic miniature development is associated with the tradition of creating *plays for a pleasant pastime, that is, for home music*. The third line in the miniature history is connected by a researcher with cyclic forms. It is about “internal facilitation, miniaturization of classical forms”, about middle parts of sonatas.

The traditions of romantic miniature by F. Mendelssohn influenced the further development of this genre in Ukrainian music. The piano miniature in Ukrainian music has undergone several stages of development.

The first references to this genre relate to the 18th and early 19th centuries, the first published samples include the Ukrainian folk dance “Dergunets” and the Ukrainian song “Yak matusia kazala”. piano plays by M. Markevich, A. Kotsipinsky, I. Vytvytsky, A. Diubiuk.

The Ukrainian musical culture of the 19th century, as noted in the monograph by M. Dremluga, “was able to adopt and learn the European principles of creating a miniature”. At the same time, as before, the works of this genre represented “typical examples of folk art adaptation, especially in the song and dance style”. Hence, there is a preservation of the appropriate stylistics, which affects all the expressive components of the musical language. It was widespread to use folk quotations.

In the second half of the 19th century the development of Ukrainian piano art proceeded in the direction of a dominant romantic trend at that time. The embodiment of the national principle in music is deepened (through a generalized reflection of the national genres characteristic features; on the basis of folklore,





the composers' creation of themes of the original works: variations, "thoughts" and "noise", elegies, rhapsodies, fantasies, suites, etc.). Since the 1960's, the professionalization of piano creativity has been observed, especially in connection with the works by M. Lysenko, whose "active ascetic activity contributed to the rise of Ukrainian piano music in the context of the European musical culture development".

The 80's and early 90's of the 19th century marked the appearance of a galaxy of talented composers in the professional musical life of Ukraine, including M. Kalachevsky, P. Sokalsky, S. Vorobkevich, D. Sichinsky, N. Nizhankivsky, A. Lyzogub, M. Markevich and others.

The lyric and romantic direction remains the leading one in Ukrainian piano music even in the first decades of the 20th century. Indicative in this aspect are the works by Y. Stepovoy, V. Kosenko, S. Lyudkevich, L. Revutsky. These musicians contributed to the further development of genres of small form and piano cycle on the Ukrainian ground. In the 20–30's of the 20th century the image sphere of piano works expanded, new means of expressiveness appeared that were not used before. The genre of the Ukrainian piano miniature was subjected to significant influence of European modernism. In the Ukrainian composer's practice, this was reflected in the expansion of the traditional figurative and thematic sphere, greatly enriching the expressive means. Such composers as L. Revutsky, B. Lyatoshinsky, V. Kosenko, S. Lyudkevich, V. Barvinsky fruitfully mastered Western style trends: impressionistic, expressive and neoclassic ones. Linguistic innovations were especially evident precisely in the field of instrumentalism with its sensitivity to artistic experiments, that contributed to the miniatures genre enrichment in Ukrainian music. Moreover, contemplative-psychological imagery dominated by the meditative beginning indication.

40–50-ies of the 20th century are marked by ideological and artistic contradictions associated with the domination of regulatory aesthetics, social order, resulting a decisive turning to the Soviet themes and increasing interest in program music. In the stylistics of works, there dominated the reliance on classical traditions, direct connection with folk sources (A. Kolomiyets, F. Nadenenko, M. Sylvansky, I. Shamo, I. Berkovych, and others).

The piano style of the Ukrainian composers of the 60's and 80's develops in line with the polystylistictendencies, that are the characteristic of the given period of time. It absorbed the means of writing, peculiar for music of differ-



ent eras: baroque, classicism, romanticism. At the same time, the desire for authorial individualization, originality, singularity of creative decisions increased (L. Grabovsky, V. Silvestrov, V. Bibik, Y. Ishchenko, V. Godzyatsky, I. Karabits). Modern Ukrainian composers have created a lot of highly artistic samples of this genre, also confirming the fruitfulness of the idea of classifying the miniature, its evolution in the musical-historical process of the past and present.

**Key words:** miniature genre, piano music, romantic miniature.

Мініатюра – особлива галузь художньої творчості, яка протягом багатьох століть зберігає своє місце в жанровій ієрархії різних мистецтв. Вона привертає увагу живописців, поетів, музикантів можливістю передати великі ідеї в гранично малому обсязі, і в свідомості глядача, читача, слухача нерідко виступає в якості своєрідного мірила майстерності художника. Є. Назайкинський порівнює мініатюри з незабудками в польовому букеті, які «не тільки доповнюють монументальне мистецтво великих форм, не тільки створюють йому необхідний фон, але і самі по собі виключно важливі і цінні для життя і мистецтва» [9].

Слово «мініатюра» походить від латинського *minium*. Асоціативно сенс цього поняття пов'язується з «мінімумом» – тобто найменшою кількістю будь-чого в даному контексті. Однак етимологія даного слова інша і пов'язана з назвою фарби – кіноварі (червоного кольору), що застосовувалася в оформленні рукописних книг. Пізніше цим терміном стали називати саме живопис невеликих розмірів і тонкого художнього виконання: середньовічні книжкові мініатюри – це ілюстрації, які розписували аквареллю, гуашшю та іншими яскравими водорозчинними фарбами, створеними на основі натуральних барвистих пігментів.

Сьогодні поняття мініатюри об'єднує майже всі сучасні види мистецтва загальновідомим значенням чогось короткого, лаконічного, невеликого, але яскравого і виразного. Жанр мініатюри зустрічається не тільки в живопису, а й в літературі (коротка розповідь, п'єса, скетч), театрі (естрадна мініатюра, інтермедія, сценка), а також у цирку. Під музичною мініатюрою мається на увазі невеликий, лаконічний музичний твір, наділений особливою витонченістю музичного вті-



лення і певним яскравим змістом (це переважно монообразний твір). «Мініатюра <...> – невеличка музична п'еса для різних виконавських складів. Подібно до живопису чи поезії, музична мініатюра – зазвичай відточена за формою, афористична, переважно ліричного змісту, пейзажна або зображально-характеристична, часто на народній жанровій основі» [6].

Мініатюра сягає своїм корінням в мистецтво книжкової ілюстрації. На певному етапі історія книжкової мініатюри починає розвиватися за двома самостійними руслами. Перше пов'язано з витісненням рукописного малюнка гравюрою, яка в друкованій книзі виконує ту ж функцію, але створюється на іншій технологічній основі. Друге русло – народження мальовничої мініатюри, вільної від прикладних функцій, але зі збереженням властивої книжковій мініатюрі маломасштабності та витонченості виконання. У наступні століття мініатюрою називають будь-який дрібний за масштабами живопис, але особливого поширення отримує портретна мініатюра.

Мініатюра активно розвивається і в інших видах мистецтва: скульптурі, декоративно-прикладній сфері, літературі. Зразками літературної мініатюри є прислів'я і приказки, танка і хайку, філософські вірші Омара Хайяма і вірші в прозі І. Тургенева, «Камінці на долоні» В. Солоухіна, «Миттевості» Ю. Бондарева та ін.

У музиці мініатюра виникає пізніше, ніж в живопису або літературі. Є. Назайкінський вказує на те, що музична мініатюра народжується тоді, «коли музика знаходить свої автономні специфічні способи побудови моделі світу, свої ліричні, драматичні або епічні засоби і прийоми, свої романні, новелістичні, афористичні принципи, власні форми поєднання безлічі притаманних мініатюрі протистоянь – семантичних, структурних і функціональних» [9].

До числа перших зразків мініатюри відносяться клавірні твори XVII–XVIII століть, які мають жанрове позначення «прелюдія», «токата», «фантазія», «канцона», «річеркар», а також п'еси французьких клавесиністів. Наступний етап розвитку мініатюри пов'язаний з творчістю Л. Бетховена (понад шість десятків невеликих фортепіанних п'ес, серед них – 24 багателі). Однак справжній її розквіт припадає на епоху романтизму, естетика якого маніфестує зосередженістю на



особистості людини, його внутрішньому світі і суб'єктивних переживаннях. Властива мініатюрі стислість форми, що її тягне за собою увага до дрібних деталей, виявляється органічною прагненням до психологізації мистецтва.

Спираючись на зауваження про характерні ознаки мініатюри, що містяться в музикознавчих джерелах, спробуємо вибудувати її вербальну модель. За основу візьмемо концепцію Є. Назайкінського, викладену в роботі «Поетика музичної мініатюри» [9]. Безліч цінних думок, що містяться в цій статті, можна звести до трьох основних положень.

Принцип «*велике в малому*» реалізується в музиці через механізми стиснення форми. Серед них – принцип поєднання функцій, тяжіння до якого обумовлено інтересом до «відображення крайнощів, протистоянь, полюсів, яке і без фіксації перехідних ступенів, тривалостей, що їх зазвичай поділяють, здатні дати уявлення про об'ємність розташованого між полюсами світу» [9]. У музичних мініатюрах це виражається у використанні багатоголосся контрастного типу і в проникненні ознак великих форм в малі.

Принцип «*величне в малому*» вказує на міцні зв'язки мініатюри із зовнішнім світом. Ці зв'язки реалізуються через принцип програмності, жанрові асоціації, семантику інтонацій. Об'єктом уваги в процесі аналізу стає також ступінь смислової щільності музичного розвитку.

Принцип «*антитетичності*» проявляє себе в притаманному мініатюрі співіснуванню протилежних якостей, що утворюють такі пари: автономність – контекстуальність, художнє – прикладне, символічність – декоративність. Відповідно до даних властивостей мініатюри розглядаються риси циклічності, прийоми трансформації прикладних і «взаємодіючих» (О. Соколов) жанрів в «чисті», елементи орнаментальності в звуковий тканині фортепіанних п'єс Ф. Мендельсона.

Новаторською уявляється *фортепіанна музика* Ф. Мендельсона. Питання про становлення романтичної мініатюри вирішує К. Зенкін.

На його думку, одна з ліній становлення мініатюри – п'єси прикладного характеру, які виконували службову функцію: це танці та інструктивні п'єси. До перших відносяться екосези Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, М. Клементі, А. Діабелі. Художні



можливості цього різновиду жанру в певній мірі розкрив Ф. Шуберт. До іншого різновиду – етюдів, прелюдій – звертаються Д. Крамер, І. Гуммель, К. Черні, І. Мошелес, Ф. Калькбреннер. Особливістю, що відрізняє прелюдії від етюдів, К. Зенкін називає її імпровізаційну природу.

Інша лінія становлення романтичної мініатюри зв'язується автором з традицією створення п'єс для приємного проведення часу, тобто для домашнього музикування. Цьому завданню найкращим чином відповідали чотирьохручні п'єси, в тому числі для педагогічного репертуару. Такими є «Музичні вправи» А. Діабеллі, двохручні п'єси К. Черні, перекладання фрагментів з опер.

Третя лінія в історії мініатюри зв'язується дослідником з циклічними формами. Йдеться про «внутрішнє полегшення, мініатюризації класичних форм», про середні частини сонат. Близькою до цієї точки зору є думка П. Рудь, яка пише про становлення ліричної свідомості в музиці Ф. Мендельсона і називає його «Моцартом ХІХ століття»: «Один з модусів музики Мендельсона змушує згадати тип моцартовських *Andante*» [10, с. 83], точніше, *Andante cantabile*. Автор наводить як приклад середні частини Сонати № 2 і Сонати № 3.

Про мініатюризацію класичних форм можна говорити і в зв'язку з сонатами Бетховена. К. Зенкін зазначає, що «творцем фортепіанної мініатюри у власному розумінні цього слова став Бетховен». Автор аналізує в цьому аспекті його «Багателі» ор. 33, ор. 119 і ор. 126. Основною якістю цього нового жанру дослідник називає «триваючий стан, породжений єдиним цілісним почуттям» [4, с. 33], як в тріо Скерцо з 2-й і 4-й сонат. До таких належать і перші теми сонат № 19, № 28, № 31.

«Більш суттєве і всебічне проникнення романтичного в фортепіанну мініатюру пов'язано» з Ф. Шубертом і Ф. Мендельсоном, – такий висновок робить К. Зенкін, називаючи у першого експромти і музичні моменти, а у другого – «Пісні без слів». Як відомо, Мендельсон створює їх, починаючи з 1830 року і пише протягом 17 років. Це і не танцювальна музика (пісні), але і не вокальна (без слів). Мета їх написання загальновідома – педагогічний репертуар, а також репертуар для домашнього музикування.



Як зазначає К. Зенкін, «перш ніж створювати свої перші пісні без слів, Мендельсон протягом десяти років (з 1820 р.) писав фортеп'янні п'єси в інших жанрах: капричіо, фантазії, скерцо, просто п'єси (Stucke) [4, с. 61].

В результаті виник цикл з 48 п'єс, який став одним з найпоетичніших в історії музики, часто виконуваних на концертній естраді.

Жанровий спектр «Пісень без слів» визначається в роботі К. Зенкіна:

– лідертафель – хорові пісні з акордовою фактурою (№ 4, № 16, 2 тема в № 23 «Народна пісня»);

– баркарола – в трьох «Піснях венеціанських гондольєрів» (№ 6 g-moll, № 21 f-moll, № 29 a-moll);

– ноктюрн – № 25 G-dur, «Весняна пісня» № 30 A-dur.

– балада – № 10, h-moll;

– драматичне скерцо – № 5 fis-moll, № 8 b-moll.

Незважаючи на жанрове розмаїття, всі пісні зближує щось спільне – як пише К. Зенкін, – «витриманість внутрішнього тону музичування» [4, с. 64], що і вказує на новий тип музичної композиції – романтична мініатюра. При цьому, наголошує дослідник, «вся образна жанрово інтонаційна система мендельсоновської мініатюри виявилася представленою одним центральним жанром <...> і зазначена “багатошаровість” жанру так і залишається тенденцією, що не приводить до появи інших жанрів» [4, с. 70]. По суті, жанр пісень без слів є, за термінологією О. Соколова, суміжним: «Пісні без слів за ретельною, детально розробленою фактурою і композицією наближаються до відповідної норми ноктюрна або мелодії», – зазначає дослідник [14, с. 56].

Особливою якістю даного різновиду стає її ускладнення внутрішнього змісту, що виводить жанр зі сфери прикладної – в сферу академічну. Йдеться про привнесення в «Пісні без слів» таких якостей, як програмність і сонатність. Сонатність проявляється в «піснях» як інтонаційний конфлікт, що зумовлює драматичний розвиток («початок не дорівнює кінцю»). Яскравим прикладом подібного роду є «Пісня венеціанського гондольєра» № 12, fis-moll.

До програмних відносяться всі пісні з циклу Мендельсона, які мають назву: «Мисливська пісня» (№ 3), «Пісні венеціанських гондо-



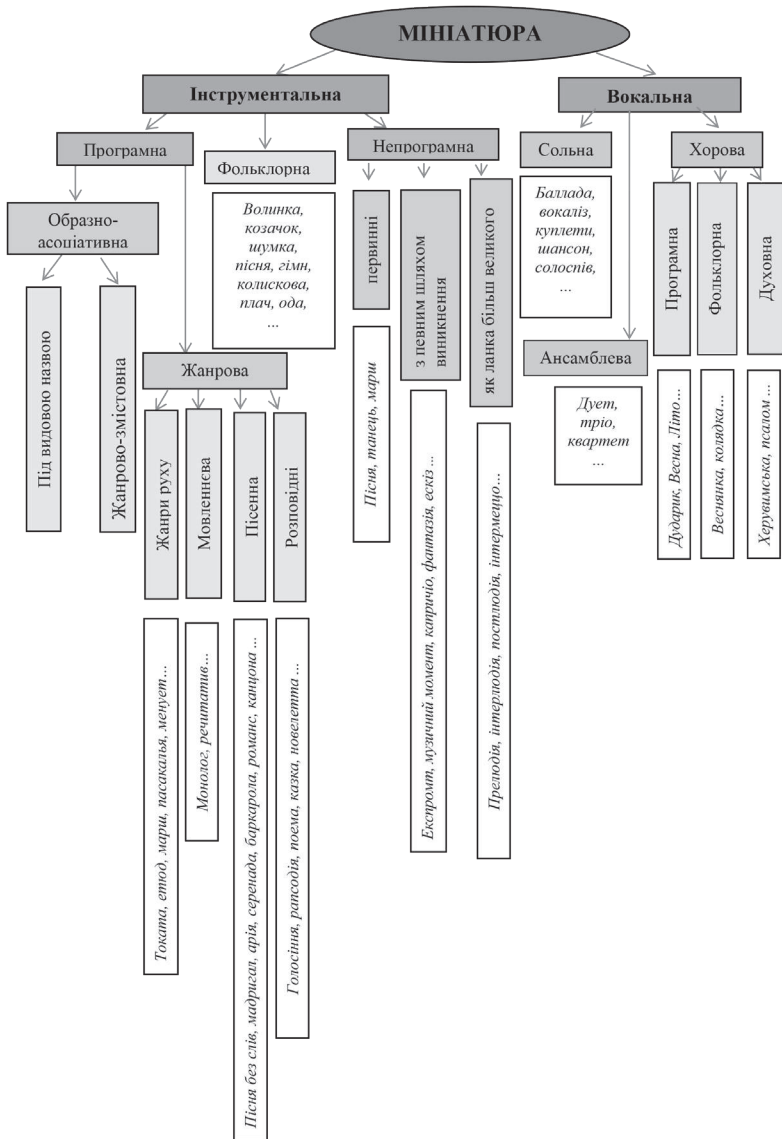
льєрів» (№ 6, № 12, № 29), «Дует» (№ 18), «Народна пісня» (№ 23), «Похоронний марш» (№ 27), «Весняна пісня» (№ 30), «Пісня за прядкою» (№ 34), «Колискова пісня» (№ 36). Безумовно, це програмність загального типу, на яку звернув увагу ще Ф. Ліст.

Традиції романтичної мініатюри Ф. Мендельсона вплинули на подальше становлення цього жанру в українській музиці.

Фортепіанна мініатюра в українській музиці пройшла кілька етапів розвитку. Л. Свиридовська виділяє основні чинники жанрово-стильової еволюції української фортепіанної мініатюри: зміна простого ладо-гармонічного варіювання народних мотивів за допомогою фактурної, ладотональної, інтонаційно-тематичної розробки, варіювання і збагачення мелодики за допомогою поліфонізації, альтерування, хроматизації, зіставлення акордів неспоріднених тональностей, чергування змінних ладів, складних і змінних розмірів, темпів; поєднання різних прийомів формоутворення – наскрізних, варіаційних, сюїтних.

Перші згадки про цей жанр відносяться до XVIII – початку XIX століття («Музичний журнал для дам», «Музичні звеселяння», «Кишенькова книжка для любителів музики», «Повне зібрання старих і нових російських народних та інших пісень» Й. Гернстерберга і Ф. Дітмара). До перших опублікованих зразків належить український народний танець «Дергунець» і українська пісня «Як сказала матуся», фортепіанні п'єси М. Маркевича, А. Коціпінського, І. Витвицького, А. Дюбюка.

Українська музична культура XIX століття, як зазначає у своїй монографії М. Дремлюга, «здатна була прийняти і засвоїти європейські принципи створення мініатюри» [3]. При цьому, як і раніше, твори цього жанру представляли собою «типові зразки обробок фольклору, насамперед у пісенно-танцювальному дусі» [3]. Звідси – збереження відповідної стилістики, що позначається на всіх виразних компонентах музичної мови. Поширеним було залучення фольклорних цитат. Л. Свиридовська зазначає, що в період до М. Лисенка склалися умови для формування двох типів мініатюри: фольклорної, заснованої на принципах побутового музикування, і мініатюри, пов'язаної з поступовим засвоєнням традицій європейської музичної культури (вальс, мазурка, ноктюрн та інші).







Українська фортепіанна мініатюра кінця ХІХ – початку ХХ ст. на матеріалах творчості українських композиторів досліджена в монографії В. Клина. У другій половині ХІХ ст. розвиток українського фортепіанного мистецтва протікав у руслі домінуючої в той період часу романтичної тенденції. Поглиблюється втілення національного начала в музиці (через узагальнене відображення характерних прикмет національних жанрів; створення композиторами на основі фольклорної тематики оригінальних творів – варіацій, «думок» і «шумок», елегій, рапсодій, фантазій, сюїт і т. д.). Починаючи з 60-х років ХІХ століття, спостерігається професіоналізація фортепіанної творчості, особливо у зв'язку з творчістю М. Лисенка, «активна подвижницька діяльність якого сприяла піднесенню української фортепіанної музики в контексті розвитку європейської музичної культури» [7].

80-ті – початок 90-х років ХІХ століття позначені появою у професійному музичному житті України плеяди талановитих композиторів, серед яких М. Калачевський, П. Сокальський, В. Пухальський, Г. Ходоровський, М. Тутковський, С. Воробкевич, Д. Січинський, Н. Нижанківський, М. Копко, А. Лизогуб, М. Маркевич та інші.

Лірико-романтичний напрям залишається провідним в українській фортепіанній музиці і в перших десятиліттях ХХ століття. Показовими в цьому відношенні є твори Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького. Ці музиканти сприяли подальшому розвитку на українському ґрунті жанрів малої форми і фортепіанного циклу. У 20–30-ті роки ХХ ст. розширилася образна сфера фортепіанних творів, з'явилися нові засоби виразності, які не застосовувалися раніше. Жанр української фортепіанної мініатюри зазнавав значного впливу європейського модернізму. В українській композиторській практиці це відбилося на розширенні традиційної образної та тематичної сфери, значно збагативши виражальні засоби. Такі композитори, як Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенко, С. Людкевич, В. Барвінський плідно засвоювали західноєвропейські стильові тенденції: імпресіоністичні, експресіоністичні та неокласицистські. Мовні новації особливо яскраво проявилися саме у сфері інструменталізму з його чуйністю до художніх експериментів, що сприяло збагаченню жан-



ру мініатюри в українській музиці. Причому домінувала споглядально-психологічна образність, зазначена поглибленням медитативного начала. Звідси – збагачення пізньоромантичної стилістики більш сміливими, гострими інтонаціями, гармонічними поєднаннями, фактурними прийомами.

40–50-ті роки ХХ століття відзначені ідейно-художніми протиріччями, пов'язаними з пануванням нормативної естетики, соціального замовлення, внаслідок чого спостерігається рішучий поворот до радянської тематики і посилення інтересу до програмності. У стилістиці творів переважає опора на класичні традиції, безпосередній зв'язок з фольклорними витоками (Д. Задор, А. Коломієць, Ф. Надененко, М. Сильванський, І. Шамо, І. Беркович, І. Віленський, Ю. Рожавська, М. Скорульський та інші).

Фортепіанний стиль українських композиторів 60–80-х років розвивається в руслі полістилістичних тенденцій, характерних для даного періоду часу. Він увібрав в себе прийоми письма, властиві музиці різних епох – бароко, класицизму, романтизму. Разом з тим, посилюється прагнення до авторської індивідуалізації, неповторності, оригінальності творчих рішень (Л. Грабовський, Я. Верещагін, В. Сильвестров, В. Бібік, М. Полоз, Ю. Іщенко, В. Годзяцький, І. Карабиць). У художній арсенал сміливо вводяться нові техніки письма (додекафонія, алеаторика, сонористика, пуантілізм, репетитивна техніка), зв'язок з фольклором виноситься на рівень композиторського мислення.

Проаналізувавши існуючу на даний момент наукову літературу, що стосується проблем класифікації української фортепіанної мініатюри (М. Дремлюга [3], М. Варакута [1], [2], Н. Рябуха [11], О. Чернієнко [15], Г. Краукліс [8], Є. Назайкінський [9]), та інші, можна відзначити різноманітність підходів і аспектів класифікації. Якщо привести всі ці концепції до єдиної «зведеної таблиці», можна прийти до висновку про чітке розмежування мініатюри на вокальну та інструментальну, але при подальшій диференціації спостерігається значний плюралізм думок, який демонструє не тільки позитивні якості такої класифікації, яка прагне виявити риси єдності у розмаїтті невеликих мініатюрних творів, але і наявність окремих похибок.



Так, наприклад, реалії української музики диктують дослідникам необхідність ввести окрему групу «фольклорних» мініатюр, які, однак, поміщаються в один рівень понять з програмною і непрограмною музикою (а це – нерядоположені поняття). Не цілком ясними уявляються критерії поділу непрограмної мініатюри на три види («первинні»; «з певним шляхом виникнення»; «як ланка більш великого»). Також не зовсім зрозумілий принцип вибору жанрових начал, за якими диференційовані мініатюри жанрового типу (відомі такі класифікації жанрових начал, запропоновані С. Скребковим, А. Сохором, Є. Назайкінським – жодному з них дана схема не відповідає). Ще більше складнощів викликає можливість віднести ту чи іншу мініатюру до декількох категорій одночасно: наприклад, жанрова мініатюра може бути і фольклорною, і в той же час бути «ланкою більш великого». Очевидно, удосконалення такої таблиці є актуальним завданням сучасного музикознавства.

Сучасні українські композитори створили чимало високохудожніх зразків даного жанру також підтвердивши плідність ідеї класифікації мініатюри, її еволюції в музично-історичному процесі минулого і сьогодення.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Варакута М. *О некоторых тенденциях развития жанра хоровой миниатюры в украинской музыке (на примере творчества Н. Леонтовича и В. Зубицкого)* / М. Варакута // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник* / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : «Друкарський дім», 2008. — Вип. 9. — С. 156–163.

2. Варакута М. *О претворении особенностей камерно-вокального жанра в хоровых миниатюрах Владимира Зубицкого* / М. Варакута // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник* / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : «Друкарський дім», 2008. — Вип. 9. — С. 156–163.

3. Дремлюга Н. *Українська фортепіанна музика (дожовтневий період)* / Н. Дремлюга. — К., 1958.

4. Зенкин К. *Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры* // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 9–15.



5. Зенкин К. Мендельсон // *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. — М., 1997. — С. 60–70.
6. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра Шопена* / К. Зенкин. — М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1995. — 151 с.
7. Клин В. *Украинская советская фортепианная музыка (1917–1977)* / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 315 с.
8. Крауклис Г. *Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века : автореф. дис.* / Г. Крауклис. — М., 1982. — 48 с.
9. Назайкинский Е. *Поэтика музыкальной миниатюры* / Е. Назайкинский // *История в музыке : избранные исследования*. — М. : Московская консерватория, 2009. — 392 с.
10. Рудь П. *Параллель «Бетховен – Мендельсон» (к проблеме исторического становления лирического сознания музыки)* / П. Рудь // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. — Харьков, 1995. — С. 82–83.
11. Рябуха Н. *Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі* / Н. Рябуха // *Культура України : Зб. наук. пр. — Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія*. — Харків : ХДАК, 2002. — С. 163–170.
12. Свиридовська Л. *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.)* / Л. Свиридовська. — Київ, 2007.
13. Свиридовська Л. *Українська мініатюра в контексті музичної творчості першої третини XX ст.* / Л. Свиридовська // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : [Зб. наук. пр. : Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту]*. — Вип. 11. — Рівне : РДГУ, 2006. — С. 31–34.
14. Соколов О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* / О. Соколов. — Нижний Новгород, 1994. — 220 с.
15. Черниенко О. *Жанр фортепіанної мініатюри: до проблеми класифікації* / [Електронний ресурс] / О. Черниенко // *Режим доступа : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_13/Chern.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Chern.htm)*.

## REFERENCES

1. Varakuta M. *O nekotoryh tendencijah razvitija zhanra horovoj miniatjury v ukraïnskoj muzyke (na primere tvorcestva N. Leontovicha i V. Zubickogo)* [On some trends in the development of the genre of choral miniatures in Ukrainian mu-



sic (on the example of creativity N. Leontovich and V. Zubitsky)] / M. Varakuta // *Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik* / [gol. red. O. V. Cokol]. — Odesa : «Drukars'kij dim», 2008. — Vip. 9. — S. 156–163.

2. Varakuta M. *O pretvorenii osobennostej kamerno-vokal'nogo zhanra v horovyh miniatjurah Vladimira Zubickogo* [On the implementation of the features of the chamber-vocal genre in the choral miniatures of Vladimir Zubitsky] / M. Varakuta // *Muzichne mistectvo i kul'tura. Naukovij visnik* / [gol. red. O. V. Cokol]. — Odesa : «Drukars'kij dim», 2008. — Vip. 9. — S. 156–163.

3. Dremljuga N. *Ukrajins'ka fortepianna muzika (dozhovtnevij period)* [Ukrainian piano music (pre-October period)] / N. Dremljuga. — K., 1958.

4. Zenkin K. *Mendel'son i razvitie romanticheskoy fortepiannoj miniatjury* [Mendelssohn and the development of the romantic piano miniature] // *F. Mendel'son-Bartol'di i tradicii muzykal'nogo professionalizma* / Sost. G. I. Ganzburg. — Har'kov, 1995. — S. 9–15.

5. Zenkin K. *Mendel'son* [Mendelssohn] // *Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma*. — M., 1997. — S. 60–70.

6. Zenkin K. *Fortepiannaja miniatjura Chopena* [Chopin's Piano Miniature] / K. Zenkin. — M. : MGK imeni P. I. Chajkovskogo, 1995. — 151 s.

7. Klin V. *Ukrainskaja sovetskaja fortepiannaja muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet piano music (1917–1977)] / V. Klin. — K. : Naukova dumka, 1980. — 315 s.

8. Krauklis G. *Problemy zapadnoevropejskogo programmnoho simfonizma XIX veka* [Problems of the West European program symphony of the nineteenth century] : avtoref. dis. / G. Krauklis. — M., 1982. — 48 s.

9. Nazajkinskij E. *Pojetika muzykal'noj miniatjury* [Poetics of musical miniature] / E. Nazajkinskij // *Istorija v muzyke : izbrannye issledovanija*. — M. : Moskovskaja konservatorija, 2009. — 392 s.

10. Rud' P. *Parallel' «Bethoven – Mendel'son»* (k probleme istoricheskogo stanovlenija liricheskogo soznanija muzyki) [The parallel “Beethoven – Mendelssohn” (to the problem of the historical formation of the lyrical consciousness of music)] / P. Rud' // *F. Mendel'son-Bartol'di i tradicii muzykal'nogo professionalizma*. — Har'kov, 1995. — S. 82–83.

11. Rjabuha N. *Semantichni funkcii zhanru miniatjuri v muzichnij kul'turi* [Semantic functions of the miniature genre in musical culture] / N. Rjabuha //



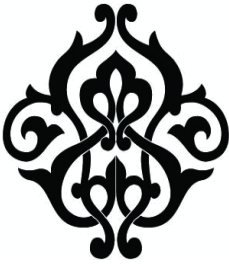
*Kul'tura Ukraïni* : Zb. nauk. pr. — Vip. 10. Mistectvoznnavstvo. Filosofija. — Harkiv : HDAK, 2002. — S. 163–170.

12. Sviridovs'ka L. *Fortepianna miniatjura v Ukraïns'kij muzichnij kul'turi (kinec' XIX – persha tretina XX st.) [Piano miniature in the Ukrainian musical culture (the end of the 19th – the first third of the twentieth century).]* / L. Sviridovs'ka. — Kïv, 2007.

13. Sviridovs'ka L. *Ukraïns'ka miniatjura v konteksti muzichnoï tvorchosti pershoï tretini XX st. [Ukrainian miniature in the context of musical creativity of the first third of the twentieth century]* / L. Sviridovs'ka // *Ukraïns'ka kul'tura: minule, suchasne, shljahirozvitku* : [Zb. nauk. pr. : Nauk. zap. Rivnens'kogo derzh. humanit. un-tu]. — Vip. 11. — Rivne : RDGU, 2006. — S. 31–34.

14. Sokolov O. *Morfologicheskaja sistema muzyki i ee hudozhestvennye zhanry [Морфологическая система музыки и ее художественные жанры]* / O. Sokolov. — Nizhnij Novgorod, 1994. — 220 s.

15. Chernienko O. *Zhanr fortepiannoï miniatjuri: do problemi klasifikacii [The genre of piano miniatures: the problem of classification]* / O. Chernienko. — Available at : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_13/Chern.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Chern.htm).



Розділ 2

**Мистецтво Бароко  
у виконавських проєкціях**

УДК 78.071.2 : 78.03

*Богдан Стецюк*

**ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКИ КАК «ИГРЫ»: АНТИЧНОСТЬ, БАРОККО,  
СОВРЕМЕННОСТЬ**

**Стецюк Б. А. Феномен импровизации в контексте музыки как «игры»: Античность, Барокко, Современность.** Статья посвящена выявлению специфики импровизации как особой формы музыкально-игровой деятельности, в основе которой лежит исполнительское начало. Рассмотрены и систематизированы данные о природе игровых форм искусства (Й. Хейзинга), в частности, музыки, прослежены пути развития этих форм, начиная от Античности и заканчивая Новейшим временем, берущим свое начало на рубеже XIX–XX веков. Определена и подчеркнута роль джаза, ставшего в импровизационном искусстве музыки приоритетным звеном, повлиявшим на весь музыкально-творческий процесс, обозначенный как традиционными дихотомиями форм музицирования – «импровизация–композиция», «исполнение–сочинение музыки», так и понятием «импровизация–интерпретация» как основы джазового музицирования второй половины XX – начала XXI веков. Определены ключевые моменты теории джазовой импровизации, требующие дальнейшего углубленного изучения в широком научном дискурсе с привлечением данных классического искусствоведения, музыкальной социологии, философии, психологи.

**Ключевые слова:** импровизация, музыка как «игра», импровизация и композиция, импровизация-интерпретация, джазовая импровизация, антиципация.



**Стецюк Б. О. Феномен імпровізації у контексті музики як «гри»:** **Античність, Бароко, Сучасність.** Статтю присвячено виявленню специфіки імпровізації як особливої форми музично-ігрової діяльності, в основі якої лежить виконавське начало. Розглянуті та систематизовані дані про природу ігрових форм мистецтва (Й. Хейзинга), зокрема, музики, прослідковано шляхи розвитку цих форм, починаючи з Античності і закінчуючи Новітнього часу, який бере свій початок на межі XIX–XX століть. Виділено та підкреслено роль джазу, який став у імпровізаційному мистецтві музики пріоритетною ланкою, що вплинула на весь музично-творчий процес, позначений як традиційними дихотоміями форм музикування – «імпровізація–композиція», «виконання–створення музики», так і поняттям «імпровізація–інтерпретація» як основи джазового музикування другої половини XX – початку XXI століть. Визначені ключові моменти теорії джазової імпровізації, які потребують подальшого поглибленого вивчення у широкому науковому дискурсі із залученням даних класичного мистецтвознавства, музичної соціології, філософії, психології.

**Ключові слова:** імпровізація, музика як «гра», імпровізація та композиція, імпровізація–інтерпретація, джазова імпровізація, антиципація.

**Bogdan Stetsiuk. The phenomenon of improvisation in the context of music as a “game”:** **Classical Antiquity, Baroque, Modern Era.** This article describes specifics of improvisation as a special form of musical game based on performing. The nature of game forms of art (J. Huizinga), in particular, music, has been analyzed and systemized; development paths of these forms, beginning from Classical Antiquity and ending with Modern time originating at the turn of the 20<sup>th</sup> century, have been traced. The role of jazz, which became a priority link in improvisational art of music and influenced the entire music creation process, has been highlighted and emphasized. Both traditional dichotomies of music playing forms (“improvisation-composition”, “music performance-creation”) and “improvisation-interpretation”, which became the basis for jazz playing in the second half of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> century, have been outlined. The key points of the theory of jazz improvisation, requiring further in-depth study in the broad scientific discourse using information from classical art studies, musical sociology, philosophy and psychology, have been determined. The starting point in the term “improvisation” is its dual nature, meaning simultaneous mental creation and “presentation” of a created work (V. Dahl). In this process, the most important component of





music as an art of sounds in time manifests itself in syneresis. It means that the verbal origin, i. e. performing acoustic game per se, lied at the core of music as an acoustic phenomenon, which for a long time (from Classical Antiquity up to the Baroque) had only the game sense related to achievements of playing or singing musicians in the sphere of technical skills.

Music has been filled with deep artistic content as the forms of music playing improved, and this process was closely related to personalities of composers – authors of music works. The opus music (T. Cherednichenko), which appeared in Europe back in the Early Renaissance Age, raised certain barriers before improvisational art whose “habitat” was being comprised of almost exclusively the “third layer”: music of everyday life and entertainment. Among academics, diverse functions of “music as a game” (J. Huizinga) have long been reduced to performing skills, to which improvisational moments are related as well (a typical example is performance improvisations in Da Capo opera arias).

Only during the Romantic era, when the attitude toward music as a type of divertimento, i. e. entertaining pastime, the “game of beads” (H. Hesse), has been finally overcome did improvisation as an artistic factor of subjective self-expression of performer composers, equally great in these two spheres of music art, begin to gradually revive. However, the true flourishing of improvisation at the new “whorl” of historical musical “spiral” was related to the art of jazz, which became one of the main intonation ideas of the Modern Era (E. Markova).

In jazz, and especially in its phenomenological paradigms (A. Soloviev), there is a special type of improvisational art defined in this article by the term “improvisation-interpretation”, which means an act of creation and reproduction of music as a syncretic process realized on the basis of certain norms not reduced to any textual expression recorded with symbols. Here, interpreted models are represented by genres and styles, performance models and other noumenal notions, not texts, which distinguishes improvisation-interpretation from traditional forms of improvisations-variations typical for classical jazz (jazz which existed before bebop).

In the new historical conditions beginning from the second half of the 20<sup>th</sup> century, improvisation in jazz attains features of stylistic pluralism and is not being reduced to any typical forms. It stems from erasure of boundaries between various types of “third-layer” music playing and from certain approximation of its main forms – jazz, rock and pop music – to academic layer. In the conditions of nobrow style (J. Seabrook), the stylistics of jazz and jazz-related estradized forms of other



types of improvised music playing become, on the one hand, academized, regulated and presupposed (E. Trembovelsky), and on the other hand, it often finds itself on the verge of complete spontaneousness, going beyond the interpretational field (the so-called non-accompanied forms of solo improvisation in free jazz style).

The final section of the article presents key points which, in our opinion, are the most prospective from the viewpoint of further study of the improvisation phenomenon in its contemporary interpretation, and functioning in the semantic "section" of today's forms of public music playing. It requires a differentiated approach to improvisational forms in writing techniques of the 20<sup>th</sup> century academic creativity, defined by the common term of "avant-garde" (aleatorics, sonorism, stochastic music, music of timbres, etc.), and to the newest types of academized "third-layer" music playing, whose development is determined (as before) by jazz. Jazz still remains the main "inspirer" and "trendsetter" in musical improvisation innovations. Jazz art shows their diverse forms and individual creative transformation variants via works of its leading representatives: Chick Corea, Herbie Hancock, Bobby McFerrin, Chris Potter, Christian McBride, Gonzalo Rubalcaba, Vadim Neselovskyi. Works of each of them deserve a separate study, including in the aspect of improvisation factor, which represents the prospects of further study of this article's topic.

**Key words:** improvisation, music as a "game", improvisation and composition, improvisation-interpretation, jazz improvisation, anticipation.

**Постановка проблемы.** Понятие «импровизация» уже давно прочно вошло в лексикон различных видов художественного творчества, из которых наиболее репрезентативным в смысле распространенности этого принципа мышления является музыка. Однако, несмотря на большое количество работ, посвященных феномену музыкальной импровизации (Э. Феранд [24], С. Мальцев [13], Е. Трембовельский [19], М. Сапонов [16], Т. Джани-заде [9] и др.), многие аспекты этой глобальной проблемы, особенно актуальные для сегодняшнего дня, остаются изученными недостаточно. Это, в частности, вопрос о соотношении импровизации с игровой функцией музыки, а также аспект «связи времен», характеризующий константы и переменные в искусстве одновременного создания-исполнения музыки в разные эпохи и в разных пластах музыкального творчества.



**Цель статьи** – раскрыть содержание феномена музыкальной импровизации в контексте понимания музыки как «игры», проследив этапы его исторического развития по линии «Античность, Барокко, Современность». **Объект исследования** – феномен музыкальной импровизации. **Предмет исследования** – его проявления через игровую функцию музыкального исполнительства.

**Основные результаты исследования.** Для того, чтобы выявить ноумен (мыслительный аспект) феномена импровизации, необходимо обратиться к этимологии термина, а также к его наиболее распространенным толкованиям. В словаре В. Даля, например, дан глагол «импровизировать», под которым понимается умение «говорить стихами; сочиняя стихи, произносить их безостановочно в то же время; вообще говорить речь не готовясь, не сочинив ее и не написав ее наперед; говорить с ума, с думки, читать с мыслей» [7, стб. 43]. Автор словаря дает и формулировки понятий, производных от глагола «импровизировать»: «Импровизатор <...> – умеющий говорить стихи, слагаемые в то же время. Импровизация – речь импровизатора; дар или способность его» [7, стб. 43].

В описании В. Даля учитывается лишь стихотворная импровизация, что было основной формой существования этого вида художественного творчества в эпоху господства литературы. Однако известная с древних времен музыкальная импровизация, близкая стихотворной по принципу мышления, имеет в системе искусств не меньшее значение, а также еще более ранний генезис, чем импровизация словесная.

Процесс одновременного сочинения и исполнения произведения, зародившийся в фольклоре и составляющий в нем основу устной традиции – это базовый стержень любого импровизационного искусства. Если обратиться к этимологии слова «импровизация», то можно обнаружить общность его понимания в разных европейских языках (франц. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, восходящие к латинскому *improvises* – «неожиданный, внезапный» [10, стб. 508]. Импровизация как явление, форма музыкального мышления, рожденная в устной фольклорной традиции, теснейшим образом связана с музыкальным исполнительством, с тем, что Й. Хейзинга называет общим



термином «игра» [20]. Автор отмечает, что исполнение музыки во всех европейских языках и даже некоторых неевропейских «зывается игрою» [20, с. 221], что подчеркивает значение игрового начала как основы музыкальной «импровизации-игры».

Соединяя понятия «музыка» и «игра», автор находит их общий корень в соотношении таких начал, как «гармония» и «ритм» [20, с. 222]. Нетрудно заметить, что эти же категории лежат в основе исполнительской импровизации, которая есть процесс «расшифровки» эпистемогем (познавательных ноуменальных объектов), хранящихся, в памяти музыканта, обладающего даром и навыками сиюминутного создания/исполнения музыки. В понятии импровизации (здесь возможна и вокальная импровизация, поскольку голос – это тоже инструмент, данный человеку от природы) заключены различные предварительные смыслы, которые Й. Хейзинга подкрепляет ссылками на Платона и Аристотеля, впервые описавших «человека играющего».

Как отмечает исследователь, латинское *ludus* (игра, играющий) – результат обобщения греческих представлений о данном феномене, зафиксированных в ряде терминов, среди которых *пайдиа* – «детская забава, безделица», *агон* – состязание, *схолойдзейн* – проводить досуг, *диагоге* – препровождение [20, с. 222–224]. Все эти, обозначенные еще Аристотелем, значения «игры» находят прямое выражение в музыке, прежде всего, в исполнительском творчестве, основой которого всегда была импровизация.

Как отмечает в этой связи Т. Веркина, «как и игра, процесс исполнения “выключен” из обыденной реальности; одна из его целей – воссоздать иной, художественный мир и пригласить туда публику» [3, с. 28]. Даже в условиях классической исполнительской ситуации, когда музыкант-исполнитель «привязан» к композиторскому нотному тексту, он всегда импровизирует. Это не означает полной свободы, поскольку она невозможна даже в рамках «устной» импровизации, которая всегда есть «импровизация на...», например, «импровизация на лад», как это происходит в мугаме (Т. Джани-Заде [9]).

При всей жесткости установленных правил, исполнительский акт всегда отличается импровизационным качеством, он «фактически непредсказуем, никто – ни слушатель, ни исполнитель – не знает точно,



что именно произойдет в момент исполнения и каков будет его результат – реакция публики» [3, с. 28]. Высказывая это суждение, Т. Веркина сравнивает далее слово «игра» с немецким *spiel* и английским *playing*, отмечая, вслед за А. Вежбицкой, их сходства и различия. В немецком слове *spiel* четко выражена «идея правил (предваряющего знания того, что можно делать и чего нельзя делать) и идея четко определенной цели, которая может или не может быть достигнута» [2, с. 214].

Глобальное определение «правил игры» было дано Г. Гессе, который понимал этот феномен «как путь от становления к бытию, от возможного к реальному» [5, с. 46]. Связывая игру на инструменте с «игрой в бисер» как метафорой, обозначающей смысл феномена *Homo ludens*, можно привести слова Г. Гессе о том, что любая игра есть «не просто упражнение, не просто отдых»; игра всегда «лицетворяла гордую дисциплину ума... Игнали в нее с аскетической и в то же время спортивной виртуозностью и педантичной строгостью, находя в ней наслаждение» [5, с. 40].

Экскурс в теорию игры позволяет четче выявить особенности игры музыкальной, представленной в исполнительском искусстве. Тот факт, что исполнительство многие тысячелетия являлось не вторичным актом, а составляло ядро и сущность музыкально-творческого процесса, позволяет рассмотреть импровизацию как художественный принцип исполнительского стиля. В связи с этим можно предложить термин **«импровизация-интерпретация», под которым подразумевается акт творения и воспроизведения музыки как синкретический процесс, осуществляемый на основе определенных нормативов, не сводимых к любому знаково-зафиксированному текстовому выражению.**

В этом определении дано расширительное толкование импровизации, которая оказывается соединительным «мостиком» между такими явлениями, как «исполнение» и «интерпретация» музыки. Характеризуя смысл этих двух понятий, Г. Орджоникидзе отмечает их несовершенство в плане отражения истинного положения дел. Слово «исполнитель» автор определяет как одно из наиболее неудачных в музыкальном лексиконе, поскольку речь идет в нем об исполнении «чужой воли», в данном случаи, композитора как автора произведения [15, с. 64].



Слово «интерпретация», по мнению Г. Орджоникидзе, более соответствует истине, то есть творческой природе исполнительского искусства, хотя и в нем речь идет о «толковании уже существующего» [15, с. 64]. Как представляется, понимание исполнительства как особого вида искусства (актер в театре, музыкант-исполнитель), зафиксированное в современных морфологических системах искусства, например, в исследовании М. Кагана [11], недоучитывает тот факт, что исполнительство, во-первых, является первичной формой всех временных искусств, во-вторых, даже с появлением персонафицированного авторства, оно продолжало существовать относительно автономно в виде синкретизиса-синтеза в системе смешанного стиля «автор-исполнитель».

Описывая процесс социализации музыкального искусства, начиная от его истоков в Античности, вне ритуала (религиозного контекста), Й. Хейзинга отмечает, что «...оценка музыки как сугубо личного, эмоционального художественного переживания, и к тому же выраженная словами, появляется <...> значительно позже. Признанной функцией музыки всегда была функция благородной и возвышающей социальной игры, наивысшей ступенью которой часто считали изумляющие достижения при демонстрации технических навыков» [20, с. 228]. Такая ситуация сохранялась вплоть до эпохи Романтизма, когда, по словам Й. Хейзинги, окончательно сформировались «...обычай современных концертов с их полнейшей, благоговейной тишиной и магическим почтением перед дирижером (добавим, любым исполнителем-виртуозом. – Б. С.) сложились в очень недавнем прошлом» [20, с. 229].

Одновременно с этим длительное время существовала и другая «социо-линия» в системе музыкального творчества, напрямую связанная с исполнительской виртуозностью (лат. *virtus* – доблесть, талант). Эту линию можно определить как агональную (соревновательную), связанную с одной из важнейших игровых функций и имеющую давнюю историю, уходящую своими корнями в мифологию.

С развитием средств коммуникации прямые «соревнования-контакты» исполнителей постепенно утрачивали свою актуальность, но время от времени возрождались в новых условиях. Этому способ-



ствовало периодическое доминирование импровизации в системе исполнительского творчества. Соотношение «предустановленного» и «импровизационного» постоянно менялось, хотя вплоть до этапа Новейшего времени (рубеж XIX–XX веков) первенство удерживало композиторское творчество, то есть «предустановленное» (Е. Трёмбовельский [19]).

Вместе с тем, импровизационная культура, генетически восходящая к устному фольклору, постоянно «прорывалась» в систему так называемой опусной музыки, под которой Т. Чередниченко подразумевает композиторские творения, зафиксированные в нотном тексте или в табулатурах [22]. В историческом плане исполнительство, имеющее в истоках импровизацию, было первичным и обнаруживало свою «устную» природу даже в интерпретациях композиторских текстов. Особенно это характерно для светского музицирования, возникшего в позднем Ренессансе и продолжавшего свой путь в салонах, концертных залах и на оперных сценах в последующие эпохи.

Принцип концертирования в жанрах так называемой преподаваемой музыки (*H. Besseler* [23]) отразился прежде всего в опере, где сформировалась концертная ария *da capo*, которую Б. Асафьев называл «первейшей концертной формой» [1, с. 219]. По этому поводу Й. Хейзинга делает глобальный вывод, касающийся роли исполнительского искусства в эпоху становления канонов классического стиля в музыке (до эпохи Просвещения): «Музыка была и оставалась главным образом дивертисментом, и восхищение, во всяком случае выражаемое вслух, касалось прежде всего виртуозности исполнителей» [20, с. 229]. При этом произведение композитора не воспринималось в исполнительских кругах (особенно среди оперных певцов) как нечто законченное и «неприкосновенное» – «...свободными каденциями пользовались настолько нескромно, что приходилось этому ставить препятствия. Так, король Пруссии Фридрих II запретил певцам изменять композицию собственными украшениями» [20, с. 229].

С принципом концертности и концертирования как формы его воплощения в исполнительской практике связана и функция «агона» – соревнования, возникающего в рамках диалогических структур и форм их реализации. Характеризуя соревновательную функцию



в импровизационной музыке, Й. Хейзинга указывает на ее мифологические корни (поединок между Аполлоном и Марсием), а также последующие социально-культурные и собственно музыкальные проявления состязательности. В числе примеров исследователь приводит, наряду со знаменитыми *Sangerkrieg* и Мейстерзингерами, следующие показательные случаи и ситуации: состязание в игре на органе и клавесине, которое в 1709 году было устроено кардиналом Оттобони между Г. Генделем и Д. Скарлатти; планировавшееся королем Саксонии и Польши Августом Сильным соревнование между И. С. Бахом и Л. Маршаном, не состоявшееся из-за того, что последний отказался в нем участвовать, заранее признав превосходство соперника; соревнование итальянских певиц Фаустины и Куццони, вызвавшее в 1726 году бурную реакцию светского общества Лондона [там же].

По традиции того времени в основе этих соревнований лежали исполнительские импровизации, но в дальнейшем картина несколько изменилась. В центре внимания публики оказались фигуры композиторов, особенно оперных, поскольку в XVIII веке в европейских городах наблюдался настоящий оперный «бум». Борьба поклонников того или иного оперного композитора часто приобретала характер политических баталий. Й. Хейзинга упоминает многочисленные, известные нам из истории музыки факты противостояний – «Бонончини против Генделя», «буффоны против Гранд Опера», «Глюк против Пиччини», «Вагнер против Брамса» [20, с. 229–230].

Примеры из истории музыкального искусства свидетельствуют о постоянном присутствии в нем функции игры, связанной с исполнением, а, следовательно, с импровизацией как способом мышления концертирующего музыканта. При этом интерпретационная функция, определяемая наличием композиторского текста, в академическом исполнительстве периодически трактуется как ведущая, что связано с переосмыслением роли и значения музыки в системе общественного бытия.

Как уже отмечалось, в окончательном виде это произошло лишь к XIX веку, когда Романтизм «... подвинул нас осознать наши эстетические оценки, способствовал признанию во все более широких кругах высокого художественного содержания и глубокой жизненной





ценности музыки» [там же, с. 230]. Вместе с тем, такая функция, как «агон» (соревнование, состязание), представленная в исполнительстве через демонстрацию личных технических достижений и умение импровизировать, никогда не исчезала из музыкально-творческого обихода и существует по сей день. Доказательством этому является практика различных фестивалей и конкурсов исполнителей разного профиля, которые проводятся в рамках академического музыкального пласта. Однако это – лишь внешняя «оболочка» соревновательно-импровизационной природы «музыкальной игры», за которой стоят многовековые традиции, возрождаемые в новых эстетических и коммуникативных условиях.

Одним из ярких проявлений новых принципов «музыкальной игры» в узком и широком смыслах этого термина стал появившейся в начале XX века джаз. Характеризуя этот музыкально-художественный феномен в аспекте его значения для академической музыки и для всей системы музыкального мышления Новейшего времени, Э. Денисов выделяет два основополагающих момента – импровизацию и ритм [8, с. 329]. Что касается ритма, то он относится к сфере языковой стилистики и различается по ее историческим, национальным и региональным проявлениям. Расширение интонационного горизонта музыкально-творческих видов, произошедшее на рубеже XIX–XX веков существенно пошатнуло традиционную европейскую ориентацию музыкальной стилистики, показало возможности нового ритмического оформления музыкальных идей и образов, представленное в неевропейских культурах (Азия, Африка, Латинская Америка).

Равномерное (равноакцентное и равноударное) ритмическое интонирование в европейской музыки, обусловленное ее тесной связью с рифмованной поэзией, оказалось не единственным возможным способом построения звуковой горизонтали, где может господствовать неравноударность, в широком смысле – «неравномерная времяизмерительность» (В. Холопова [21]). Автономизация инструментальных жанров, обнаруживаемая уже в эпоху Барокко, делает более гибкой ритмику, теперь не всегда подчиняющуюся законам равномерного метра, связанного с танцами, пришедшими на смену поэзии в музыкальном формообразовании постренессансной эпохи. Тезис Р. Вагне-



ра – «вся симфония – из танца», несмотря на свою парадоксальность, правильно определяет природу ритма в эпоху Классицизма и Романтизма. Коренные сдвиги в этом плане, произошедшие в Новейшее время, имели исторические аналоги на «перекрестке» Барокко и раннего Классицизма в так называемых нетактированных клавесинных прелюдиях Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена и Ф. Э. Баха.

С окончанием эпохи импровизаторско-письменного дуализма (М. Сапонов [16]) постепенно устанавливается композиторский диктат, в том числе и в сфере ритма. Импровизация становится особой исполнительской «музыкальной игрой», существующей отдельно от магистрали развития академического музыкального мышления, как бы на его маргине. Искусство импровизации становится индивидуальным мастерством, а его массовое распространение, связанное с исполнительским «волюнтаризмом» в виде окончательной отделки текста композиторского произведения, постепенно уходит в прошлое.

Высоко ценимое в музыке Барокко *inventio* – выдумка, находка – продолжает существовать в качестве исходного критерия композиторского труда, но уже в сочетании и подчинении другим составляющим этого процесса – *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*. Техника генерал-баса, изобретенная в Италии и распространившаяся в период так называемой диффузной зоны (А. Власов [4]) по всем странам Европы, означала не только процесс становления гомофонно-гармонического мышления как стилевой системы, но и новый тип соотношения генеральных формообразующих средств, среди которых на первое место выходит гармония, точнее – тональная гармония, понимаемая как аккордика. Начинается эпоха «гармонической импровизации», когда прежние полифонические и метро-ритмические установки, действовавшие в системах монодических ладов, утрачивают свое значение. Акцент на гармонии в импровизационных произведениях сохраняется и в музыке классико-романтической эпохи (например, так называемые фактурные или классические вариации на неизменную гармоническую «сетку»).

Новая жизнь импровизации, которая выходит «из тени» и становится одним из ведущих компонентов музыкального мышления в постромантический период, начинается не без влияния джаза, кото-



рый многие считают основной интонационной идеей Современности (Е. Маркова [14]). Именно джаз показал «удивительную дисциплину мышления» и «умение добиваться многого не многими средствами» (Б. Асафьев [1, с. 102]). В самой же системе музыкальной импровизации джаз занял ведущие позиции, опередив в этом плане академическое музицирование, прежде всего, в аспекте развития исполнительской виртуозности. Умение «мыслить и исполнять музыку одновременно» (*Grove* [25]) становится привилегией джазовых музыкантов, открыто не практикуемой в академической среде. Это связано, в частности, с издавна утвердившимся противоречием между импровизацией как устной и «отрицательной» по значению формы музицирования и композицией как письменной и «передовой».

Вместе с тем, распространяя понятия композиции на различного рода импровизационные виды творчества, где она тоже имеет место, можно говорить о стирании граней между этими двумя формами мышления в музыке. Иными словами, современная композиция все больше приобретает черты импровизации (алеаторика, перформанс, хепенинг), а импровизация, в частности джазовая, все чаще продумывается заранее. Ведь те же *evergreens* в традиционном джазе представляют собой разновидности музыкальных тем, на основе которых строятся вариации-квадраты с неизменной структурой и гармонией, что относится и к подобным формам музицирования в рамках письменной композиции. Следует учесть и тот факт, что изменилось само понятие музыкального текста (о тексте в джазе речь идет, в частности, в статье С. Давыдова [6]), под которым понимается совокупность его различных форм, как визуальных, так и звуковых.

Наряду с дихотомией «импровизация – композиция», возникает в совершенно новом ракурсе и глобальное понятие «интерпретация», имеющее в основе принцип «интер», то есть нечто, возникающее между определенным объектом (феноменом) и его толкованием, пусть даже мысленным (ноуменом). Сложность этих процессов определяет комплекс психологических основ импровизации, о которых речь идет в работе С. Мальцева [13]. К ним присоединяются логико-исторические закономерности развития самого музыкального мышления, которое, согласно концепции Э. Феранда [24], содержит две проти-



воположные линии, условно обозначаемые как «от импровизации к композиции» или, наоборот, «от композиции к импровизации».

Переплетение этих линий составляет суть музыкально-творческих процессов, происходящих в современной практике общественного музицирования, где наблюдается тенденция совмещения и синтеза различных типов и форм мышления в стиле, определяемом Дж. Сибруком как *nobrow* (слияние *highbrow* и *lowbrow* – «высокого» и «низкого» уровней) [17]. Это касается и джаза, если учитывать его академизацию, произошедшую во второй половине XX века, когда феноменологические парадигмы этого явления стали преобладать над реалистическими (термины А. Соловьева [18]).

В этих условиях изменилось и приобрело многозначность само понятие «импровизация», под которым понимается в джазе и традиционная форма следования теме-стадарту (фактически, импровизации-вариации), и свободные, нерегламентированные, как правило, «неаккомпанированные» импровизации-композиции, рождаемые исполнителем-солистом спонтанно, по ходу возникающих импульсов для развития материала, организованного во времени на основе антиципации (так в психологии называется способ «возвратного» представления о еще не совершившемся действии [12]).

**Выводы.** Как видим, в изучении импровизации, при наличии множества подходов к ней имеется еще достаточное количество исследовательских «лакун» – малоизученных аспектов проблемы. Более всего их содержится в джазе – искусстве, основанном на принципе импровизации. Однако история джаза и тех влияний, которые джаз испытывал со стороны социума, а также других пластов музыкально-художественного творчества, показывает значительные изменения в характере и сущности феномена импровизации как в самом джазе, так и в смежных с ним явлениях – рок-и-поп музыки. Поэтому исследование джазовой импровизации не может быть изолированным от общих проблем изучения импровизации как разновидности «музыкальной игры», ее исторических форм и современного бытования.

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы видятся как в обобщениях, определяемых перманентным процессом развития музыкально-импровизационного искусства,



так и в углубленном рассмотрении персоналий – стилей выдающихся современных джазовых импровизаторов как носителей традиций этого искусства – Ч. Кория, Х. Хэнкока, Б. Макфферина, К. Поттера, К. Макбрайта, Г. Рубалькаба, В. Неселовского и других.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание : пер. с англ. / Анна Вежбицкая ; [пер. с англ. М. А. Кронгауз]. — М. : Рус. словари, 1996. — 416 с.
3. Веркина Т. Б. Актуальное интонирование как исполнительская проблема : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Веркина Татьяна Борисовна ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. — Киев, 2008. — 188 с.
4. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях / А. Власов // LAUDAMUS : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова]. — М., 1992. — С. 244–252.
5. Гессе Г. Игра в бисер : роман / Герман Гессе ; пер. с нем. С. К. Анта. — М. : Правда, 1992. — 496 с.
6. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / Сергей Давыдов // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. — Київ, 2001. — Вып. 7. — С. 180–191.
7. Даль В. Импровизировать / В. Даль // Толковый словарь живого русского языка : [в 4 т.] / В. Даль. — СПб. ; М., 1881. — Т. 2. — Стб. 43.
8. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М., 1986. — С. 163–165.
9. Джани-Заде Т. Мугам – импровизация на лад / Т. Джани-Заде // Современные методы исследования в музыковедении : сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. — М., 1997. — Вып. 31. — С. 56–82.
10. Импровизация. — Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — Стб. 508–510.
11. Каган М. Морфология искусства : ист.-теорет. исслед. внутреннего строения мира искусства. Ч. 1–3 / М. Коган. — Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. — 440 с.



12. Ломов Б. Ф. *Антиципация в структуре деятельности* / Б. Ф. Ломов, Е. Н. Сурков. — М. : Наука, 1980. — 279 с.
13. Мальцев С. М. *О психологи музыкальной импровизации* / С. М. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
14. Маркова Е. Н. *Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02* / Е. Н. Маркова ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Киев, 1991. — 38 с.
15. Орджоникидзе Г. *Место исполнения в музыкальной культуре: исполнитель и композитор* / Гиви Орджоникидзе // Сов. музыка. — 1978. — № 8. — С. 63–75.
16. Сапонов М. А. *Искусство импровизации: импровизац. виды творчества в западноевроп. музыке сред. веков и Возрождения* / М. В. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
17. Сибрук Дж. *Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры* / Джон Сибрук ; [пер. с англ. В. Козлов]. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. — 240 с.
18. Соловьев А. *Парадигмы джаза* / А. Соловьев // Совет. музыка. — 1990. — № 7. — С. 45–52.
19. Трёмбовельский Е. *Предустановленное и импровизационное* / Евгений Трёмбовельский // Музык. академия. — 2008. — № 1. — С. 142–151.
20. Хейзинга Й. [Человек играющий] *Ното ludens: опыт преодоления игрового компонента культуры* / Йохан Хейзинга ; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
21. Холопова В. Н. *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX веков* / В. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — 304 с.
22. Чередниченко Т. *Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки* / Т. Чередниченко // LAUDAMUS : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова]. — М., 1992. — С. 40–48.
23. Bessler H. *Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik* / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.
24. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeshichtliche und psychologische Untersuhung* / Ferend E. // Die Musik in Geshichte und Gegenwart. — Kassel, 1957. — Bd. 6. — S. 165.
25. *Grove Dictionaly of Musik and Musikants*. — New York, 1954.



## REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1977) *Kniga o Stravinskom [The book about Stravinsky]*. — Leningrad : Muzyka (in Russian).
2. Vezhbitskaya A. (1996) *Yazyk. Kultura. Poznaniye [Language. Culture. Cognition]*. — Moscow : Russkie slovari (in Russian).
3. Verkina T. B. (2008) *Aktualnoye intonirovaniye kak ispolnitelskaya problema [Actual intoning as a performing problem] ((PhD Thesis)*. — Kharkov : *nationalnyy universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo*.
4. Vlasov A. (1992) *Pozdnebarochnaya i rannebarochnaya garmoniya: o stilevykh kriteriyakh [Late baroque and early classical harmony: on style criteria]*. — LAUDAMUS. Moskva : Gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. — P. 244–252.
5. Hesse H. (1992) *Igra v bisser [The Glass Bead Game]*. — Moscow : Pravda (in Russian).
6. Davydov S. P. (2001) *K voprosu ob interpretatsii teksta v dzhazovoy muzyke [On the interpretation of the text in jazz music]*. — Kyjiv : *Nacionaljna muzychna akademija Ukrainy im. P. I. Chajkovskjogho, Kyjivsjke derzhavne vyshhe muzychne uchylshhe im. R. M. Ghlijera*. — P. 180–191.
7. Dal V. (1881) *Improvizirovat [Improvise]*. *Tolkovyj slovar zhyvogo russkogo yazyka [Dictionary of living Russian language]*. — Sankt-Peterburg, Moskva (in Russian).
8. Denisov E. V. (1986) *Dzhaz i novaya muzyka [Jazz and new music]*. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsyi kompozitorskoy tekhniki [Modern music and the problems of the evolution of composer technology]*. — Moskva. — P. 163–165.
9. Dzhani-zade T. (1997) *Mugami – improvizatsiya na lad [Mugami – improvisation in the mood]*. *Sovremennyye metody issledovaniya v muzykoznanii : collection of works [Modern methods of research in musicology : a collection of articles]*. — Moskva : Gosudarstvennyy pedagogicheskij institut imeni Gnesinykh — P. 56–82.
10. *Improvizatsiya*. — *Muzykalnaya entsyklopediya : [in 6 volumes] / Editor-in-Chief Yu. V. Keldysh*. — M. : Soviet Encyclopedia, 1974. — V. 2. — Stb. 508–510.
11. Kagan M. (1992) *Morphologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoye issledovaniye vnutrennego stroeniya mira iskusstva [Morphology of art: Histori-*





cal and theoretical study of the internal structure of the art world]. — Leningrad : Iskusstvo (in Russian).

12. Lomov B. F., Surkov Ye. N. (1980) *Antitsipatsiya v strukture deyatelnosti* [Anticipation in the structure of activity]. — Moskva : Nauka (in Russian).

13. Maltsev S. M. (1991) *O psikhologii muzykalnoy improvizatsii* [About psychologists of musical improvisation]. — Moskva : Muzyka (in Russian).

14. Markova E. N. (1991) *Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki* [Intonation concept of the history of music]. (PhD Thesis). — Kiev : gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo.

15. Ordzhonikidze G. (1978) *Mesto ispolneniya v muzykalnoy kulture. Ispolnitel i kompozitor* [Place of performance in musical culture. Artist and composer]. — Soviet music, no 8. — P. 63–75.

16. Saponov M. A. (1988) *Iskusstvo improvizatsii: improvizatsionnyye vidy tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The art of improvisation: an improviser. types of creativity in Western Europe. music environments. centuries and Renaissance]. — Moskva : Muzyka (in Russian).

17. Seabrook J. Nobrow (2012) *Kultura marketinga. Marketing kulture* [The Culture of Marketing. The Marketing Marketing of Culture]. — Moskva : Ad Marginem Press (in Russian).

18. Soloviev A. (1990) *Paradigmy dzhaza* [Jazz Paradigms]. — Soviet music, no. 7. — P. 45–52.

19. Trembovelsky E. (2008) *Predustanovlennoye i impovizatsionnoye* [Pre-set and improvised]. — Muzykalnaya akademiya, no. 1. — P. 142–151.

20. Huizinga J. (2011) *Homo ludens. Chelovek igrayushchyi* [Homo ludens. Man playing]. — Sankt-Peterburg : Izdatelstvo Ivana Limbakha (in Russian).

21. Kholopova V. N. (1971) *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX vekov* [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the XX century]. — Moskva : Sovetskiy kompozitor (in Russian).

22. Cherednichenko T. (1992) *Idei of Yu. N. Kholopov k filosofii muzyki* [Ideas of Yu. N. Kholopov to the philosophy of music]. — LAUDAMUS. Moskva : Gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. — P. 40–48.

23. Bessler H. *Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikasthetik / H. Bessler // Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — S. 15–29.*





24. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung* / Ferend E. // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. Kassel, 1957. — 165 s.

25. *Grove Dictionary of Music and Musicians* N Y 1954.

УДК 78.071.1 : 78.071.2

*Ирина Сухленко*

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ КОМПОЗИТОРА  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ:  
ТОЖДЕСТВЕННОСТЬ/  
ИДЕНТИЧНОСТЬ-ОТКРЫТОСТЬ-ЦЕЛОСТНОСТЬ**

**Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность.** Цель статьи – уточнение терминологического аппарата исполнительского музыкознания. Определено, что пара тождество/идентичность раскрывает духовную сущность музыки, подчеркивая тот факт, что уникальная способность музыкального произведения актуализироваться в искусстве иных эпох обусловлена не его материальной основой. Эта способность ярко отражена в термине «открытое произведение», но, по мнению автора, специфика исполнительского искусства может быть раскрыта через категорию целостности. Под ней будем понимать такое качество исполнительской актуализации музыкального произведения, при котором соединение единичного (композиторского нотного текста) и общего (неких традиционных установок трактовки творчества композитора в целом или данного конкретного произведения) дает нечто особенное – запоминающееся своей оригинальностью исполнительское прочтение.

**Ключевые слова:** целостность, произведение композитора, музыкальное произведение исполнителя, открытое произведение.

**Сухленко І. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність.** Мета статті – уточнення термінологічного апарату виконавського музикознавства. Визначено, що пара тотож-



ність/ідентичність розкриває духовну сутність музики, підкреслюючи той факт, що унікальна здатність музичного твору актуалізуватися у мистецтві інших епох обумовлена не його матеріальною основою. Ця здатність яскраво відображена у терміні «відкритий твір», але на думку автора специфіка виконавського мистецтва може бути розкрита через категорію цілісності. Під якою будемо розуміти таку якість виконавської актуалізації музичного твору, при якій з'єднання одиничного (композиторського нотного тексту) і загального (деяких традиційних установок трактування творчості композитора в цілому або даного конкретного твору) дає щось особливе – виконавське прочитання, що запам'ятовується своєю оригінальністю.

**Ключові слова:** цілісність, твір композитора, музичний твір виконавця, відкритий твір.

**Sukhlenko I. Musical work of a composer in performing practice: same-ness/identity – openness-integrity.** For several centuries, since the concept of a musical work has been formed in European culture, disputes about what should be considered as a musical work, what ensures its recognition and identity to oneself, do not cease. This problem is so important that, having gone beyond the limits of musicology in the 20<sup>th</sup> century, it provoked the emergence of research in related fields of humanitarism – philosophy, aesthetics, psychology and even jurisprudence. The continuing relevance, and the fundamental impossibility of the final and only true solution to this problem, is largely related to the performing practice. After all, in every new reading, a piece of music does not just change in individual nuances, it «talks» about different things. In general, this is typical of any artifact, but the specifics of the existence of a musical work is not exhausted by this. Another significant point is that its material side – the so-called sound structures – is not a fully stable component.

The set of the named factors defines the purpose of our research – the specification of the terminological apparatus used to characterize the aspects of the existence of the «musical work of the composer» (the term V. Moskalenko).

First of all, we should note that the researchers of the performing segment of musical art use a number of concepts, the application of which requires a number of explanations. The first of them will concern the apparent synonymy of the pair sameness – identity. According to the semantic content, these words are really close, but still the identity is a concept that has come from the exact sciences.



And focusing exclusively on the material component of the musical work, we run the risk of being in the zone of identity of non-defining, «non-essential factors» among which the basic parameters for formal analysis are:

1) The so-called «**sound structures**» is a graphic outline of a musical work that can change significantly.

2) Everything that is associated with the **coloring of the sound** and can also be changed without the risk of losing the sense of work.

3) **The tempo-rhythm** of the work, and, consequently, the time of its sounding is also absolutely mobile.

4) **The genre** of the work also does not seem to us an unshakable constant, because it largely depends on the performance pronunciation that determines the creative style of each musician.

Thus, analyzing the performance versions of I. S. Bach's chaconne, we, in fact, receive three works, the computer modeling of which gives so different pictures that we simply can not talk about the mathematical (formal) identity. But if a musical work of a composer is not identical to itself in performing versions, then what allows not only to identify it, but again and again to actualize the meanings contained in it? It seems that the search must be conducted in the sphere of spirituality. To this conclusion come as well as musicologists (V. Moskalenko) as well as performers (Yu. Vakhraïnov). Then the musical work can be represented as a kind of analogue of the Platonic idea. Embodied through a specific performer in new historical and aesthetic conditions, each work can develop like the characters of novels: the novel of wandering – where the character's task is to save himself in changing conditions; biographical novel – in which the personality of character qualitatively changes under the influence of life circumstances; psychological novel – in which the external conditions are less interesting and important than the inner life of the character. This ability to integrate into other art systems is indicated by the supporters of the concept of “open work”.

Having accepted the fact that the unique musical work *Chaconne* by I. S. Bach as an open system represents «an object endowed with certain structural properties that allow, but at the same time coordinate the alternation of interpretations and the displacement of prospects» [p. 7], let us try to identify those constants that preserve it.

To achieve this goal, you need to choose one of three vectors of scientific research. The first one is the traditionally declared necessity of the embodiment of compositional intentions. Such way is necessary, but only as a part of the work



and, in the end, it always turns out to be just another experience of an *individually* colored interpretation.

The second way is connected with the adoption of the view that there is a phenomenon of «the performer's musical work» – partially appropriated, partially being an author's scoring of «dead» sound structures before this act of their creation. The third, most modern way to solve the problem is to create a musical work that does not need a performer. However, technical, correct, but emotionally sterile performance, in fact, is the same topographic map of the possibility of music being as musical notation.

Therefore, a different way is necessary, for example, understanding the existence of the performer's musical work through the category of integrity. And such integrities as artistic phenomena will be at least three. The first one is a musical work of a composer that is identical to itself in some material details, identical to itself as a changing but stable phenomenon, opened to a huge range of changes in the objective and subjective plan. The second integrity is that new quality of each concrete work which arises when the product is integrated into hierarchical system of performing style.

And the third one is what is sometimes called the term “musical work of the performer”, which has not yet been firmly established, but which certainly has potential. By this we mean such a quality of performing actualization of a musical work, in which the combination of a single (composer's note text) and a general (some traditional settings of the interpretation of the composer's work as a whole or of the given particular work) gives something special that is an original performance which can be memorized by its originality.

**Key words:** integrity, the work of the composer, the work of the performer, the open work.

На протяжении нескольких веков, по сути, с формирования в европейской культуре понятия музыкальное произведение, не утихают споры о том, что считать произведением, что обеспечивает его узнаваемость, и, в конечном итоге, тождественность самому себе. Эта проблема столь важна, что, выйдя за пределы музыкознания в XX столетии, она спровоцировала появление исследований в смежных отраслях гуманитаристики – философии, эстетике, психологии и даже юриспруденции.



Непреходящая актуальность, и принципиальная невозможность окончательного и единственно верного решения этого вопроса во многом связана с исполнительской практикой. Ведь в каждом новом прочтении музыкальное произведение не просто меняется в отдельных нюансах, оно о разном «говорит». В целом, это свойственно любому художественному артефакту, но специфика бытования музыкального произведения этим не исчерпывается. Еще одним существенным моментом является то, что и его материальная сторона – фактура – не вполне стабильный компонент.

Совокупность названных факторов определяет цель нашего исследования – уточнение терминологического аппарата, применяющегося для характеристики аспектов бытования «произведения композитора» (термин В. Москаленко). При этом объектом исследования является музыкальное исполнительское искусство, а предметом – функционирование произведения композитора в исполнительской практике.

Материалом исследования избраны три версии Чаконы И. С. Баха (Й. Менухина, Г. Крамера, М. Венгерова) из скрипичной Партиты ре минор, реализовавшейся со дня написания в неисчислимом количестве исполнительских версий, концепция которых обусловлена не только «текстом-кодом» (термин В. Москаленко), но и множеством иных, иногда не только музыкальных факторов. Представляется, что сегодня можно говорить о том, что с течением времени и накоплением исполнительских прочтений, изменилась даже сама «матрица» чаконы. Конечно, это свойство любого классического текста, на что указывает, в частности, М. Михайлова: «Классический текст – высказывание, которое может наполняться актуальным смыслом при неограниченно большом числе прочтений» [4, с. 87]. Но вместе с тем, именно беспрецедентная открытость музыкальных произведений (как известно, нотная фиксация оставляет широкий спектр возможностей интерпретирования) порождает вопрос о самом их существовании, о тождественности музыкального произведения (в нашем случае Чаконы И. С. Баха) самому себе и т. п.

При этом обращает на себя внимание тот факт, что исследователи исполнительского сегмента музыкального искусства, используют



целый ряд понятий, применение которых, требует ряда разъяснений. Первое из которых будет касаться кажущейся синонимичности пары тождественность – идентичность. По смысловому наполнению, эти слова, действительно, близки, хотя и применяются в разных сферах знания. Тождество – понятие, знакомое музыкантам из курса точных наук и на первый взгляд этого вполне достаточно, чтобы отказаться от его использования в музыковедении, чья доказательная база не может быть сведена исключительно к сухому языку цифр. Ведь ориентируясь исключительно на материальную составляющую музыкального произведения, мы рискуем оказаться в зоне тождества не определяющих, «несущественных факторов» среди которых базовые для формального анализа параметры:

1) Так называемые **«звучковые структуры»** – графический контур музыкального произведения, который может меняться существенно. Особенно, если говорить о Чаконе И. С. Баха, так как в барочной традиции сотворчество (завершение произведения при исполнении) не только не запрещалось, но подразумевалось.

2) Все, что связано с **окраской звучания** и также может быть изменено без риска утраты произведения. Причем диапазон возможных трансформаций огромен: от иной модели инструмента (так, избранные нами исполнители не играют на барочной скрипке) до тембрового переинтонирования (вспомним, о переложениях Й. Брамса и Ф. Бузони).

3) **Темпо-ритм произведения**, а, следовательно, и время его звучания также вещь абсолютно подвижная. В версии Й. Менухина Чакона И.С. Баха длится 14 минут 16 секунд, в версии Г. Кремера 14 минут 3 секунды, а в прочтении М. Венгерова – 10 минут 50 секунд.

4) **Жанр** произведения также не представляется нам неизменной константой, ведь он во многом зависит от исполнительского произношения, определяющего творческий стиль каждого музыканта. Так, Чакона Й. Менухина – это, на наш взгляд, лирический монолог, в котором на первый план выходит личность героя (что, конечно, является нарушением барочного канона), Чакона Г. Кремера – виртуозные вариации шумановского типа, презентующие калейдоскоп ярких образов. А вот положенная на видеоряд, снятый в бараках Аушвица,



Чакона М. Венгерова превращается в диалог, спор о возможном и невозможном в природе человеческой.

Таким образом, анализируя три исполнительские версии Чаконы И. С. Баха, мы, фактически, получаем три произведения, компьютерное моделирование которых дает столь разные картинки, что речь о математическом (формальном) тождестве просто не может идти. Именно поэтому Р. Ингарден предлагает отграничить феномен композиторского произведения от всей совокупности его исполнительских прочтений: «Любое определенное музыкальное произведение, например, упоминавшаяся раньше Девятая симфония Бетховена, в противоположность множеству своих возможных исполнений является *одним-единственным*. Уже одно это исключает возможность отождествления произведения с его исполнениями. В результате ему чужды также те различия, которые по необходимости появляются между отдельными исполнениями. Можно выразить это и в обратном порядке: именно потому, что такого рода различия не могут проявляться в самом музыкальном произведении (сама мысль об этом абсурдна), лучше всего видно, что оно не тождественно его исполнениям и что оно *одно*, в то время как его исполнений может быть в принципе *сколько угодно*» [2, с. 422].

Но если музыкальное произведение композитора не тождественно самому себе в исполнительских версиях, то что позволяет не просто опознавать его, но вновь и вновь актуализировать заложенные в нем смыслы? Думается, здесь может помочь философский взгляд на понятие тождественности: «...следует помнить, что в мире предметном (материальном) тождества быть не может, так как два предмета, сколь бы ни были они сходны по качествам, всё же отличаются числом и занимаемым ими пространством; только там, где материальная природа возвышается до духовности, появляется возможность тождества» [6].

Итак, поиск необходимо вести в сфере духовности. К такому выводу приходят как музыковеды, так и исполнители. Так, в книге Ю. Вахранева читаем: «...музыкально-исполнительская деятельность, взятая в аспекте своей духовности (действенность духовности) есть первичное самостоятельное осуществление в интонировании отношения человека к действительности и, в частности,



к действительности исполнительского акта. На пересечении коммуникативной (музыка, исполнитель, инструмент) и коммуникационной (композитор, исполнитель, слушатель) систем она организует духовное пространство коммуникантов для принятия иного сущего и направлена на познание (слияние) этого сущего. Музыкально-исполнительская деятельность удовлетворяет в этом генеральные потребности человечества в самопознании, сочувствии и общении. На уровнях языка и речи (через исполнительское интонирование) она формирует феномен музыки как искусства» [1, с. 14]. Интересно, что по мнению Ю. Вахранева изучение продуктов исполнительской деятельности путем анализа нотного текста «скрывает ее специфику, подменяя сущностную сторону этого искусства внешними обстоятельствами, кажущейся его обусловленности произведением». Ведь функции исполнителя «не исчерпываются репрезентацией произведения. Как всякая деятельность познания <...> она прежде всего есть живая “лицом к лицу” деятельность общения» [1, с. 48].

Продолжая предложенную линию размышления, можно представить музыкальное произведение как своеобразный аналог платоновской идеи. Воплощаясь через конкретного исполнителя в новых исторических и эстетических условиях, каждое произведение может развиваться подобно персонажам романов: романа странствия – где задача героя сохранить себя в изменяющихся условиях; биографического романа – в котором личность героя качественно меняется под влиянием жизненных обстоятельств; психологического романа – в котором внешние условия оказываются менее интересными и важными, чем внутренняя жизнь героя. Во всяком случае, прочтения Чаконы И. С. Баха дают весомый повод для подобных аналогий и снимают противоречие тождества, заменяя его пришедшим из психологии термином идентичности – «способности ассимиляции личностного и социального опыта и поддержанию собственной цельности» [3, с. 58].

Именно эту способность интегрироваться в иные художественные системы указывают сторонники концепции «открытого произведения». Но применимо ли понятие, возникшее как инструмент изучения искусства XX века к баховской музыке? Представляется, что да. При этом мы опираемся на мнение У. Эко, утверждавшего, что





фактически каждое произведение искусства «является *открытым*, представляя возможность толковать себя на тысячи ладов, не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия» [7, с. 28]. Кроме того, именно искусство Барокко, по мнению У. Эко, явило миру первые образцы такой открытости: «...мы обнаруживаем явный образец “открытости” (в современном значении этого слова) в барочной “открытой форме”. Здесь действительно отрицается статическая и однозначная завершенность классической ренессансной формы, завершенность пространства, организованного вокруг центральной оси и ограниченного симметричными линиями и замкнутыми углами, тяготеющими к центру, чтобы таким образом внушить не столько идею движения, сколько идею “сущностной” вечности. Барочная же форма, напротив, динамична, тяготеет к неопределенности результата...» [7, с. 34].

Приняв тот факт, что уникальное произведение Чакона И. С. Баха как открытая система представляет собой «объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив» [7, с. 7], попробуем выявить те константы, которые сохраняют ее. Для достижения указанной цели, необходим выбор одного из трех векторов научного исследования.

Первый – это традиционно декларируемая необходимость воплощения композиторских интенций. Методологическая база здесь определяется такими понятиями как авторский замысел и нотный текст. Не вдаваясь в многократно обсуждаемые сложности, малая доля которых была изложена выше, заметим, что такой путь необходим, но лишь как часть работы и, в конечном итоге всегда оказывается просто еще одним опытом *индивидуально* окрашенного толкования.

Второй путь связан с принятием той точки зрения, что существует феномен «произведения исполнителя» – частично присвоенного, частично авторского озвучивания «мертвых» до этого акта творения звуковых структур. Такая трактовка была с восторгом принята исполнителями, всегда отрицавшими свой вторичный статус. Однако, по здравому рассуждению, оказывается, что и столь сладостный для исполнителя статус творца, это лишь возможность нового ракурса изу-



чения, само же произведение как художественный феномен все равно ускользает.

Третий, самый современный путь решения проблемы – это создание произведения, не нуждающегося в исполнителе. Сегодня это абсолютно возможно – композитор пишет сочинение с помощью компьютерных программ, которые сразу воссоздают его в тех инструментальных, темповых и динамических характеристиках, которые абсолютно точно, математически выверено соответствуют замыслу композитора. Может показаться, что предрекаемая Г. Гульдом эра отказа от концертной практики наступила. Но на самом деле, это, скорее всего, никогда не произойдет по нескольким причинам, первая среди которых – инерция общественных отношений. Люди веками ходят в концертный зал, чтобы услышать музыку и, продолжают ходить, хотя система звукозаписи уже достаточно совершенна. Представляется, что это связано с тем, что человек – существо социальное и предпочитает быть среди людей, особенно если речь идет о знаковых, приятных событиях. Кроме того, не будем забывать о том факте, что музыка – искусство энергетическое, формирующее ситуацию непосредственного обмена энергией, чего компьютер пока что сделать не может. Поэтому на сегодняшний день – компьютерное, правильное, но эмоционально стерильное исполнение, по сути, является такой же топографической картой возможности бытия музыки, как и нотная запись.

Таким образом, исключение исполнителя не может решить проблему. Следовательно, необходим иной путь, например, осмысление бытования произведения исполнителя через категорию целостности. Причем таких целостностей как художественных феноменов будет как минимум три. Первая – это музыкальные произведения композитора – тождественное себе в каких-то материальных деталях, идентичное себе как меняющийся, но стабильный феномен, открытое огромному диапазону изменений объективного и субъективного плана. Словом, некая целостность, к которой сумма как квинтэссенция смысла больше формальной суммы частей.

Вторая целостность – это то новое качество каждого конкретного произведения, которое возникает, когда произведение интегрируется в иерархическую систему исполнительского стиля. При этом пред-



ставляется очень удачной мысль Ю. Вахранева о том, что исполнительская культура сама по себе есть некая целостность: «...исполнение бытует среди феноменов культуры как носитель вещественной структуры определенного достояния социума, не имеющее значение вне его, то есть, как текст. Оно не только музыка /язык/, но и вещественность действительности, физический текст, обладающий смыслом в действительности общественного сознания. Тем самым исполнение может быть описано как физический /вещный/ и ментальный /идеальный/ текст. Природа такого текста обладает интегральными качествами, то есть, представляет ментально-физическую структуру, обнаруживая функциональность в своей целостности [1, с. 54].

И третья – это то, что иногда называют пока не утвердившимся окончательно, но несомненно имеющим потенциал, термином «музыкальное произведения исполнителя». Под ним будем понимать такое качество исполнительской актуализации музыкального произведения, при котором соединение единичного (композиторского нотного текста) и общего (неких традиционных установок трактовки творчества композитора в целом или данного конкретного произведения) дает нечто особенное – запоминающееся своей оригинальностью исполнительское прочтение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вахранев Ю. *Исполнение музыки (поэтика)*. — Харьков : [б. и.], 1994. — 336 с.
2. Ингарден Р. *Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова*. — М. : Иностран. лит., 1962. — 572 с.
3. Кондратьев М. Ю. *Азбука социального психолога-практика / М. Ю. Кондратьев*. — М. : ПЕР СЭ, 2007. — 464 с.
4. Михайлова М. В. *Эстетика классического текста*. — СПб. : Алетейя, 2012. — 296 с.
5. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Виктор Москаленко*. — К. : [Б. и.], 2013 (Тип. «Клякса»). — 272 с.
6. *Тождество [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [в 86 т.]*. — Режим доступа : <http://www.vohi.net/brokgauz/> (дата обращения: 10.10.2017).



7. Эко У. *Открытое произведение: форма и неопределенность в современном поэтике* : [пер. с итал.]. — СПб. : Академ. проект, 2004. — 381 с.

#### REFERENS

1. Vakhramev Yu. (1994) *Ispolnenie muzyki (poetika) [Performance of music (poetics)]*. — Kharkov (in Ukraine).
2. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike / per. s pol. A. Yermilova i B. Fedorova (1962) [Research on aesthetics]*. — Moskva (in Russian).
3. Kondratev M. Yu. (2007) *Azbuka sotsialnogo psikhologa-praktika [The ABC of a Social Psychologist-Practitioner]*. — Moskva : PYER SE (in Russian).
4. Mikhaylova M. V. (2012) *Estetika klassicheskogo teksta [Aesthetics of classical text]*. — Sankt-Peterburg : Aleteyya (in Russian).
5. Moskalenko V. G. (2013) *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii : ucheb. posobie [Lectures on musical interpretation]*. — Kiev (in Ukraine).
6. *Tozhdestvo [Elektronnyy resurs] // Entsiklopedicheskiy Slovar F. A. Brokgauza i I. A. Yefrona [v 86 t.] [Encyclopedic Dictionary of F. Brockhaus and I. Efron]*. — Available at : <http://www.vehi.net/brokgauz/> (accessed 10 October 2017).
7. Eko U. (2004) *Otkrytoe proizvedenie: forma i neopredelennost v sovrem. poetike* : [per. s ital.] [Open work: form and uncertainty in modern times. poetics]. — Sankt-Peterburg : Akadem. proekt (in Russian).

УДК 78.071.2 : 785.6

**Юлія Ніколаєвська**

### **АУТЕНТИЧНА ВИКОНАВСЬКА СТРАТЕГІЯ ТА ЇЇ СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

**Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації.** Статтю присвячено актуалізації поняття «комунікативна стратегія» в аспекті виконання музики доби Бароко та класицизму. Проблема виконавської інтерпретації представлено з точки зору виконавських стратегій, що обрані музикантами. Аутентичну виконавську стратегію вивчено на основі досліджень та творчості А. Долмечя, Н. Харнонкурта, В. Ландовської, О. Любимова, П. Бадури-Скода, М. Білсона, Дж. Боуена, А. Билсми. Метою



статті є аналіз тих змін, що торкнулися аутентичної виконавської стратегії протягом ХХ–ХХІ ст. Пропонується поняття «аутентична виконавська стратегія» – така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у композиторському тексті) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс виконавських засобів музичної виразності). Виявлено шляхи трансформації сформованої виконавської стратегії («охоронної») в останній третині ХХ ст., котрі заключені у процесах синтезу аутентичної та академічної традицій («аутентична актуалізуюча виконавська стратегія»).

**Ключові слова:** аутентичне (історично інформоване) виконавство, виконавська стратегія, комунікативна стратегія, текстуальні стратегії, музична комунікація, інтерпретологія, homo interpretatus.

**Николаевская Ю. В. Аутентичная исполнительская стратегия и ее современные трансформации.** Стаття посвящена актуалізації поняття «комунікативна стратегія» в аспекті виконання музики епохи Бароко і класицизму. Проблема виконавської інтерпретації представлена з точки зору виконавських стратегій, обраних музикантами. Аутентична виконавська стратегія вивчена на основі досліджень і творчості А. Долмечя, Н. Арнокура, В. Ландовської, А. Любимова, П. Бадурі-Скода, М. Билсона, Дж. Боуэна, А. Билсми. Метою статті є аналіз тих змін, які відбулися з аутентичною виконавською стратегією на протязі ХХ–ХХІ ст. Предложено визначення «аутентична виконавська стратегія» – така організація модальної форми музичного виробу, яка базується на стійкій системі орієнтирів (закладених в композиторському тексті) і відтвореній в акустичній формі, співвіднесеної з традиціями епохи, в якій виробу було створено (включаючи весь комплекс виконавських засобів виразності). Виявлені шляхи трансформації вихідно сформованої виконавської стратегії («охоронної») в останній третині ХХ ст., які включаються в процеси синтезу аутентичної і академічної традицій («аутентична актуалізуюча виконавська стратегія»).

**Ключевые слова:** аутентичное (исторически информированное) исполнительство, исполнительская стратегия, коммуникативная стратегия, тек-



стуальные стратегии, музыкальная коммуникация, интерпретология, homo interpretatus.

**Nikolaievskaja Yu. The authentic performing strategy and its modern transformations.**

**The aim.** The present article is devoted to studying the experience of actualizing the concept of the «communicative strategy» in the aspect of performing music of the baroque and classicism periods. The problem of the performing interpretation has been presented in terms of performing strategies chosen by musicians. **The purpose** of the article is to analyze the changes that concern the authentic performing strategy during the 20–21st centuries.

**The research methodology.** The areas of using the concept of the «communicative strategy» are connected with cognitive linguistics and sociology (Ye. Kluyev) and pedagogics (A. Pligin). The development of the communicative strategy concept in the system of musicology can be found in the studies by the author of this article of different years. We can also point out the development of the notion of the «textual strategy» by N. Myatieva, who developed this linguistic term in the field of musical interpretation, offered the separation (in relation to texts of different eras) of the concepts of «a zone of a composer's competence», «a zone of a performing competence» and structured the types of textual strategies (old, classical-romantic, and modern ones). Actually, the authentic performing strategy has been studied on the basis of research conducted by A. Dolmetsch, N. Harnoncourt, V. Landovskaya, O. Lubimov, P. Badura-Skoda, M. Bilson, Jose Bowen, Anner Bylisma. Thus, the author uses the methods of the humanities, sociology and interpretation science.

**The results.** In the concept of the «strategy» the author sees an important feature of the contemporary creative process: owing to special communicative mechanisms, the Person who interprets is capable of changing the field of meanings that is appearing in the «text-creation» system. From these positions within the framework of the present article we shall consider one of the varieties of the performing strategies –the authentic one. The authentic (historically informed) performance is a branch of musical art that is quite widespread and based on the positions of the historically correct way of interpretation. The attention is focused on the principles of forming the actual performing strategy in the compositions by A. Dolmetsch, V. Landovskaya, P. Badura-Skoda, N. Harnoncourt, A. Bylisma, A. Staier.



So, in the first half of the 20th century the authentic performing strategy was characterized by the following parameters: from the point of view of the *instruments* the first attempts to copy old instruments appeared, then there was a constant search for original instruments and studies of the height of pitch, temperament, etc.; from the point of view of the *expressiveness* means there was a selection of strokes, the types of articulation were mastered, the tempo and dynamics principles were correlated; from the point of view of the *performing skills*: musicians acquired the skills to decipher the digital bass, to adjust the composition of ensembles, to choose the number of performers, the ability to improvise and correctly decipher the ornamentation was included into the list of obligatory skills.

In the second half of the 20th century in the works by such musicians as G. Leonhard, F. Bruggen, the Kuijken brothers, F. Herreweghe, J. E. Gardiner, K. Hogwood and many others there was a slightly different approach to the interpretation of the compositions of the 17–18th centuries, and this approach was expressed in the desire to more accurately read urtext, further purge the originals from editorial layers (strokes, dynamic instructions, melismatics, etc.), reproduce the lost fragments and details of the existing urtext. The ways of transformation of the originally formed strategy in the last third of the 20th century, which are concluded in the processes of the synthesis of authentic and academic traditions, have also been revealed.

**The conclusions.** The performing strategy is a kind of communicative strategy aimed at organizing the acoustic (sound) form of a musical composition, which is modal in its nature (variable components of the performing process – tempo-rhythm, articulation and dynamic scale, agogy, sometimes textual presentation). The notion of the «authentic performing strategy» is offered, and the system of its principles is being formulated.

**The novelty.** The notion of the «communicative strategy» is the basic concept and cognitive mechanism of the *interpretative theory of musical communication*. Its semantic volume unites into a single system the relations subjects and their value orientation in the joint creativity. Homo interpretatus is not only the subject of the performance, but also the sign image of a person of the Newest time culture and, accordingly, the mode of its perception. The notion of the «performing strategy» (in this case – in the aspect of the authentic performance) serves to develop and refine the concept.



**The prospect of the further research of the present topic** is the development of the «performing strategy» notion in projections to communicative situations in different historical epochs and styles.

**Key words:** authentic performance (historically in formed), performing strategy, communicative strategy, textual strategies, musical communication, interpretology, homo interpretatus.

У новому комунікаційному просторі музичної культури ХХ–ХХІ ст. однією з ключових проблем стає проблема *інтерпретації і того, хто інтерпретує*. По-перше, встановлено пріоритетність власне *процесу*, у якому задіяні щонайменше два суб'єкти спілкування (я–світ; я–інший); по-друге, ці сторони не просто комунікують між собою (обмінюються інформацією, в тому числі, музичними текстами), а й вступають у певні *відносини*, які можуть бути (у сучасній комунікативній ситуації) досить мобільними; по-третє, ці відносини можуть змінювати комунікантів (їхні функції, ролі у процесі спілкування) та *продувати* нові формати взаємовідносин. Музична практика найновітнього часу, віддзеркалюючи нові комунікативні ситуації, змінила парадигму наукового опису та актуалізувала оновлення категоріального апарату мистецтвознавства. Таке оновлення торкнулося й такої галузі науки як інтерпретологія, суб'єктом котрої є Людина, що інтерпретує (Homo interpretatus). Когнітивна модель Людини, що музикує, представлена як модель: Людина, яка інтонує – Людина, яка контонує – Людина, яка артикулює – Людина, яка інтерпретує. Додамо: будь-які інтерпретативні дослідження передбачають, що люди створюють та асоціюють власні суб'єктивні та міжсуб'єктивні значення, коли вони взаємодіють із навколишнім світом (інтерпретативна теорія перекладу, інтерпретативна антропологія, інтерпретативна теорія культури К. Гірца, інтерпретативна соціологія тощо). Таким чином, дослідники намагаються зрозуміти явища через доступ до значень, які самі учасники їм присвоюють. Інакше кажучи, інтерпретативні методології позиціонують смислові практики людини в центрі наукового пояснення (дослідник не починає з апіорі визначених понять). Інтерпретативне дослідження зосереджується на аналітичному розкритті практики сприйняття не фактів, а смислів та їхньому еври-





тичному осягненні. Якщо укласти зміст інтерпретології як системи, то можна знайти категоріальні точки перетину/розходження смислових вимірів у колі наукових дискурсів, зокрема: питання тексту і твору (їхньої ідентичності, що стає точкою відліку у виконавському мистецтві); тексту та інтерпретації («адаптація» твору до нових історико-культурних умов, смаку, слуху, акустики, інструментарію тощо); ідентичності інтерпретації (визначення у творі композиторського центру – мелодика, ритм, гармонія, фактура – , та виконавської периферії – динаміка, агогіка, артикуляція – , співвідношення їх як стабільних та мобільних елементів цілісної системи). В межах даної статті пропонується наступна гіпотеза: будь-який твір як семантичний простір програмує процес сприйняття/розуміння/інтерпретації. Водночас будь-який твір – простір комунікативний і є простором спілкування (композитора-виконавця-слухача). Комунікативно-інтерпретативне співвідношення розкривається через концепт «комунікативна стратегія». Її загальнонауковий сенс в межах інтерпретологічного підходу (з когнітивними проєкціями на *Homo interpretatus*) може бути уточнений стосовно кожного з суб'єктів комунікації (композиторська, виконавська, текстуальна, герменевтична)<sup>1</sup>. Виконавською стратегію

<sup>1</sup> Сфери застосування поняття «комунікативна стратегія» пов'язані з когнітивною лінгвістикою та соціологією (Є. Ключев [4]) та педагогікою (А. Плігін [12]). Так, Є. Ключев дає наступну дефініцію комунікативної стратегії: «Це частина комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії, в якій серія різних вербальних і невербальних засобів використовується для досягнення певної комунікативної мети, стратегічний результат, на який спрямований комунікативний акт» [4, с. 34]. Згідно з ідеями А. Плігіна [12] існують стратегії індивідуальні (складаються з елементів, характерних тільки для конкретної людини, торкаються її досвіду) й універсальні (складаються з елементів, властивих більшості людей); групові (торкаються організації досвіду декількох людей); соціальні (торкаються досвіду організації спільності людей, покоління, культури). Розробка концепції комунікативної стратегії у системі музикознавства відбувається у дослідженнях автора даної статті різних років [10; 11]. Також вкажемо на розробку поняття «текстуальна стратегія» А. Грицановим у межах культурології ([3]) та Н. Мятівею [8; 9], котра розвинула цей лінгвістичний термін у полі музичної інтерпретації, запропонувала розділення (у відношенні до текстів різних епох) понять «зона композиторської компетенції», «зона виконавської компетенції» та структурувала типи текстуальних стратегій (старовинна, класико-романтична, новітня).



вважаємо різновид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад). Серед виконавських стратегій можна розрізнити «охоронну», актуалізуючу; моделюючу (у інтерактивах), аудіовізуальну; контонативну. Отже, у концепті «стратегія» ми вбачаємо важливу рису сучасного творчого процесу: завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів, що виникає у системі «текст-твір». З цих позицій в рамках даної статті розглянемо одну з різновидів виконавських стратегій – аутентичну. Метою дослідження є аналіз тих змін, що торкнулися цієї стратегії протягом ХХ–ХХІ ст.

Аутентичне (історично інформоване) виконавство – галузь музичного мистецтва, що є доволі розповсюдженою і базується на позиціях історично вірного способу інтерпретації. Залишаючи осторонь проблеми, що стосуються статусу самого напряму (нескінченні дискусії щодо назви, доцільності, якісних результатів, форм сприйняття<sup>2</sup> тощо), сконцентруємо увагу на принципах, що формують власне виконавську стратегію.

Основоположником руху аутентичного виконавства вважається А. Долмеч<sup>3</sup>, конструктор копій старовинних інструментів, теоретик, автор праці «Виконання музики 17–18 століття, за матеріалами сучасників» [18]. Його діяльність у 1890–1940 рр. демонструє гармонійне співвідношення всіх складових аутентизму: з 1890-х рр. він влаштував концерти барокової музики, що мали громадський резонанс, у 1893 р. створив першу лютню, у 1894 р. – перший клавикорд, 1896 р. – перший клавесин, 1919 р. – першу блок-флейту. Найбільш ранні його записи старовинної музики відносяться до 1920 р., а в 1933 він записав «Добре темперований клавір» Й. С. Баха на клавикорді. Завдяки його діяльності історичне виконавство з Великої Британії

<sup>2</sup> Див., наприклад, статтю Ф. Равдонікаса у буклеті III міжнародного фестивалю старовинної музики (СПб) [13].

<sup>3</sup> Цікавим з точки зору дослідження аутентичного руху є дослідження Jose Bowen [17], в якому автор надає характеристику ролі традицій у виконавській практиці.



швидко розповсюджувалося. Так, у 1901–1939 рр. «Товариство концертів на старовинних інструментах» існувало у Франції (серед організаторів – К. Сен-Санс, А. Казадезюс); у Німеччині ще 1905 р. подібне товариство склалося завдяки ініціативі К. Дьоберайна, який виконував сонату К. Фабеля на виолі да гамба, керував виконанням Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха у складі, що наближався до аутентичного. Ще одна ключова особистість у відродженні клавесина в ХХ ст. і ширше – інтересу до старовинної музики – В. Ландовська. Будучи автором праць з виконання старовинної музики XVI–XVIII ст. ([5]), вона її пропагувала, концертуючи країнами Європи та Америкою. З її точки зору, найбільш доцільним інструментом для відтворення бахівських творів слугує саме клавесин – інструмент, що відрізняється тонкими градаціями, гострою, ясною звучністю.

Отже, у першій половині ХХ ст. аутентична виконавська стратегія характеризувалася наступними параметрами:

- з точки зору *інструментарію* з'являлися перші спроби копіювання старовинних інструментів, йшов пошук оригінальних інструментів, вивчалися висоти строїв, температура тощо;

- з точки зору *засобів виразності*: йшов відбір штрихів, опановувалися типи артикуляції, співвідносилися темпи та принципи динаміки;

- з точки зору виконавських навичок: музикантами набувалося вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати складі ансамблів, обирати кількість виконавців, включалося до обов'язкових навичок вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику.

У другій половині ХХ ст. у діяльності таких музикантів як Г. Леонхард, Ф. Брюгген, брати Кьойкен, Ф. Херревеге, Ф. Брюгген, Дж. Е. Гардинер, К. Хогвуд та багатьох інших проявився дещо інший підхід до інтерпретації творів XVII–XVIII ст., що виразився у прагненні більш точного прочитання уртекстів, подальшому очищенні оригіналів від редакційних нашарувань (штрихи, динамічні вказівки, мелізматики тощо), відтворенні загублених фрагментів та деталей існуючих уртекстів. Серед найбільш відомих постатей аутентичного напрямку цього періоду слід назвати Н. Арнокура, який узагальнив основні принципи виконавства у своїх працях [15]. Так, серед осно-



вних принципів артикуляції – виконання дисонансу завжди з атакою, з акцентом, а розв'язання – тихіше та м'якше, трактування першої та третьої долей такту як сильних, другої та четвертої – як слабких, виконання злігованих, рівних за тривалостями нот з акцентованою першою та більш слабкими і тихими наступними, з різним штриховим наповненням усередині групи, виконання найбільш високого звуку завжди з акцентом, тривалий звук мелодії завжди з акцентом, тривалу ноту після короткої – з більшою силою. В ієрархії цінностей аутентичного виконання Н. Арнонкур виявляє найбільш важливим власне сам твір та фантазію й натхнення виконавця, бо з якою б точністю адепт аутентичності не дотримувався б правил, його старання зійдуть нанівець, якщо виконання буде позбавлено гнучкості й емоційного наповнення.

До музикантів, які строго дотримуються принципів аутентизму, належить американський піаніст М. Білсон (Malkolm Bilson). Він підкреслює, що використання інструментів епохи Моцарта (мова йде про запис усіх концертів композитора на історичних інструментах) не було самоціллю: «Вони були відправною точкою; але варто тільки почати їх використовувати – через інші інструменти приходиш до деякого відмінного шляху виконання музики. Все розпочинається зі звуку, тому що саме через звук ми сприймаємо музику; але тут також мають значення ритм і фразування: дивлячись на моцартівське ділення на фрази, на його артикуляцію, на його позначення динаміки, скоро з'ясовуєш, що таким чином значно простіше реалізовувати ці вказівки, чим при використанні сучасних засобів, коли все веде у бік довгої легатної мелодійної лінії» [7]. Посилаючись на Тюрка, який опублікував у 1789 р. посібник гри на фортепіано, М. Білсон додає: «Але Тюрк також говорить, що кращим виконавцем буде той, хто більш глибоко вникне в самий зміст музики. І в цьому уся суть: природно, ви не будете великим актором тільки тому, що правильно вимовляєте свої рядки. Саме тут і таїться нерозбериха з поняттям історичного підходу: ми зовсім не заявляємо, що ми великі виконавці тільки внаслідок того, що дотримуємося деяких музичних правил, ревносно віруючи в них» [7]. До речі, сам М. Білсон неодноразово приймав участь у виконанні на сучасних інструментах, але, на його думку, кожне з цих



виконань тою чи іншою мірою суперечить партитурам Моцарта, що має прояв, перш за все, у зайвій увазі до партії оркестру. Виконавці намагаються (або навіть вимушені в силу необхідності) «мініатюризувати» музику, тому що вони усвідомлюють, що, якщо вони почнуть грати повнішим звуком, то це звучатиме не так як повинно. Тому таке виконання може відрізнятись витонченістю, але занадто стриманими емоціями. При використанні ж інструментів того періоду, граючи яскраво, без необхідності стримувати енергію, досягається менш вихолощений і більше розкутий звуковий результат. Виходить інший динамічний діапазон і інша палітра, тому що ті інструменти менше були схожі один на одного. Приміром, відтінки звучання духових інструментів були менш однакові, інструменти мали характерніші тембри. Те ж саме вірне, на думку М. Білсона, для фортепіано XVIII століття: «У будь-якого фортепіано найбільш сильні басы, але сучасне фортепіано має в них звучання, що є надмірно важким. Таким чином, коли піаніст виконує Моцарта, він намагається пом'якшити звук. В результаті ж жвавість і енергія, вкладена Моцартом у басові голоси, стає більше згладженою; сила і звучність сучасного фортепіано в цьому регістрі не призводить до думки про можливість активного і рішучого підходу до виконання. У верхньому регістрі існує менше проблем, які не так помітні, проте тут існує відчутніша різниця в різних голосах моцартівського фортепіано, різниця між верхніми і басовими нотами. Сучасне фортепіано з його прекрасним однорідним звучанням в усіх регістрах прекрасно підходить іншій музиці, але в даному випадку краде властиві музиці драматизм і різноманітність» [7]. Ще одного важливого параметру у виконанні концертів на історичних інструментах вдається досягти абсолютно природно – балансу між солістом і оркестром. Особливість виконання М. Білсона концертів Моцарта – в тому, що виконавець грає з оркестром безперервно, виконуючи партію контінуо, що було традицією XVIII ст.: «Ідея полягає не в протиставленні фортепіано і оркестру, коли грає оркестр, потім грає фортепіано, а потім знову оркестр. Це те, що виходить в сучасних виконаннях і що не відповідає картині, яку б ми спостерігали у той час. Фортепіано має бути присутнім із самого початку, виходячи із звучання оркестру в якості виконуючого соло інструменту в подаль-



шій розробці. Це невід'ємна особливість виконання» [7]. Відмітимо й іншу особливість творчого підходу М. Білсона – імпровізаційність, що властива моцартівським партитурам. Його ідея полягає в тому, що якщо Моцарт залишив такт для правої руки порожнім або з однією нотою серед стрімких арпеджіо, то, по можливості, він його заповнює. «Побачити ж це можна тільки в автографі партитури, оскільки навіть в кращих сучасних виданнях порожній такт заповнюється паузами, тоді як Моцарт цього не робить, – стверджує піаніст. – Автографи, які написані, очевидно, із значним поспіхом, проте неймовірно повні, закінчені і демонструють увагу до деталей; кожному піаністові, що виконує цю музику, варто подивитися» [7].

Отже, М. Білсон демонструє наслідування традиції історичного виконавства та формування власне рис «аутентичної виконавської стратегії». Подібне ставлення можна почути й у виконанні А. Штайєра. Так, наприклад, у записі Сонати № 10 В. Моцарта на піанофорте музиканту вдалося виключно точно адаптувати свою блискучу техніку до клавішного механізму старих фортепіано без системи подвійної репетиції. Його гра – відтворення манери віртуозів межі XVIII–XIX ст. (Клементі, Дусик, Крамер, Штейбельт). В узгодженні з традицією, А. Штайєр у деяких фрагментах (особливо при повторенні) орнаментує нотний текст, додає вставні каденції (запис сонати № 11 В. Моцарта). В іншому записі А. Штайєр виконує твори композиторів доби Бароко на копії великого клавесину Хасса (1734), виконаною майстром Ентоні Сайді. Інструмент володіє лютневим (імітуючим *pizzicato* смичкових) та звучним 16-футовим регістрами (на ньому можливо створити 59 регістрових комбінацій, більшість з них демонструє виконавець).

Окрім дотримання принципів аутентичного виконавства вагомою складовою формування нового погляду на аутентичне виконавство є *принцип синтезування традицій*, що притаманний багатьом сучасним виконавцям. Так, обґрунтованою є позиція видатного музиканта О. Любимова, який ще 1976 р. заснував «Московський квартет барокко», котрий відтворював стиль докласичного звучання на сучасних, згодом – на старовинних інструментах. Важливо, що О. Любимов вважає, що «аутентична історична позиція не може бути єдино



прийнятною» [6, с. 25], оскільки будь-яка минула епоха, з її смаками, соціальними ідеалами, навіть акустичним середовищем, не може бути повторена в сучасності. У зв'язку з цим О. Любимов ставить питання не лише про відродження бароко як стилю, але і про прихід до «другого бароко». Тим не менш, його записи демонструють близькість принципам аутентичного виконавства, а іноді – синтезують традиції академічного та аутентичного напрямів. Так, наприклад, за словами виконавця, «інструмент моцартівського часу завжди сам завдає характер інтерпретації» [6, с. 106], що підтверджується, зокрема, у відомому записі всіх сонат Моцарта на історичному фортепіано (звуковий образ XVIII ст. з його більш прозорим та швидкозатухаючим звуком), з нумерацією сонат у хронологічному порядку, з підкресленою класичною строгістю музичної драматургії, яскравими тематичними контрастами.

До речі, не всі музиканти вважають звучність визначальним чинником історично вірного виконання. До таких належить, наприклад, П. Бадура-Скода, котрий вважає, що «у зв'язку зі зміною нашого сприйняття звучності, з прагненням до більшої сили звуку, до ширшого діапазону, ми не можемо грати на старовинних інструментах так, як грали в епоху класицизму» [1, с. 15]. Ймовірно, тому практично всі моцартівські твори він грає на сучасному фортепіано (виняток – записи Сонати F-dur KV533 у 1952 р., Сонати A-dur KV331, Фантазії та сонати c-moll KV475/457 у 1955 р. на хаммерклавирі А. Вальтера 1785 р.; сонат C-dur KV330, A-dur KV331, C-dur KV545 у 2013 р. на хаммерклавирі А. Вальтера 1790 р. Наприклад, саме враховуючи особливості піанофорте з його швидким звуковим згасанням, рухливі частини моцартівської Сонати C-dur KV 545 звучать на ньому більш природно. Проте, треба віддати належне виконавцю, який в повільній II частині, незважаючи на звук, що постійно обривається, майстерно виконує мелодії широкого дихання завдяки умілому фразуванню, педалізації й тонкості інтонування. Найкращий для виконання Adagio темп, на думку П. Бадура-Скоди, є таким, коли восьма нота дорівнює 76–80 ударам у хвилину. На піанофорте він виконує II ч. ще повільніше (приблизно 66–68 ударов у хвилину).

Щоб досягти вірної звучності (звукового ідеалу), П. Бадура-Скода при виконанні на сучасному фортепіано використовує особливі артику-





ляційні, динамічні, темпові засоби виразності. При прослуховуванні, наприклад, аудіозапису I частини Сонати C-dur KV330 В. А. Моцарта найбільш притягує слух темпова свобода та прискорення закінчення фраз. Особливо добре ця тенденція чутна у звучанні побічної партії, де кожен двутакт несподівано рано перебивається наступним. До подібного ефекту призводить, швидше за все, виконання П. Бадура-Скодой артикуляційних ліг у лівій руці, які припускають скорочення останньої ноти з метою більшої розділеності мотивів. У трактуванні цієї сонати передусім захоплює досить вільне поводження з темпами. Так, в I частині піаніст трохи повільніше грає тему ГП і уповільнює темпи в розробці. У зв'язку з цим розробка (досить невелика по розмірах) набуває рис фантазійності. Друга частина в його виконанні не має нальоту сентименталізму, піаніст грає її більш строго, а філігранно виписані пасажі демонструють «діамантовий стиль». Фінал виконаний піаністом в традиціях блискучих моцартівських фіналів. Таким чином, вважаємо, що у виконанні П. Бадури-Скоди набуває актуальності синтез принципів автентичного і академічного виконань. Використання сучасного фортепіано змінює звуковий вигляд твору. Проте піаніст компенсує це досить характерними артикуляційними і штриховими прийомами, що властиві музиці Моцарта, специфічною мелізматикою (детальніше виписаною) і коротшим фразуванням.

Подібні тенденції мають місце й в інтерпретації інших виконавців – представників аутентичного напрямку. Наприклад, у виконанні Концерту C-dur Й. Гайдна (віолончель XVI ст., канадський оркестр «Tafelmusik», диригент Жанн Ламон, 1989 р.) нідерландський віолончеліст Аннер Билсма дотримується повільніших темпів (особливо це стосується I частини), використовує характерний загострений ритм, короткі вісімки, «легкий» смичок, імпровізує пасажну каденцію. Але, поряд з цими типовими якостями аутентичного виконавства, він доволі часто використовує вібрато, коментуючи це так: «Вібрато в цій музиці не повинно використовуватися безперервно. Я використовую вібрато в дисонуючих моментах (це виразні моменти і вони заслуговують невеликого акценту). Я думаю, вібрато слід застосовувати, як трель, але потрібні чуйність і смак» [16]. Можна навести й приклад виконання цього ж гайднівського концерту швейцарським віолонче-





лістом Д. Северіним. Його виконавському стилю (він є випускником Московської консерваторії) притаманний чуттєвий звук (М. Готтштайн назвав його «бельканто на віолончелі» [14]). Але після закінчення консерваторії старовинної музики у Швейцарії він став постійним учасником (з 1996 р.) таких колективів як «Аутентик-квартет», Ансамбль старовинної музики м. Лиможа (Франція), Ансамбль старовинної музики «Солісти Швейцарії». За його власними розмірковуваннями, посиленим пошуком вірних принципів виконання музики XVII–XVIII ст. його надихнув займатися «інтерпретаційний дискомфорт». Попри те, що у нього сучасна віолончель, він застосовує штрихові, звукові, стилістичні прийоми, властиві епосі, музика якої звучить. Для струнних інструментів акцент робиться, передусім, на вібрації лівою рукою. У одному з інтерв'ю музикант вказує: «Наші академічні музиканти звикли з початком звуку починати й вібрацію. А в старовинній музиці багато уваги приділяється швидкості смичка, натиску впродовж однієї ноти, опори на долі в такті, артикуляції, імпровізації, орнаментации» [2]. Усе це добре простежується в його виконанні, якому властива простота і безпосередність, ясність викладу і багатство відтінків настроїв<sup>4</sup>. Темпи в I частині були взяті досить повільні, звучання віолончелі немов би зливалося із звучанням оркестру. На особливу увагу заслуговує каденція – власна версія соліста: вона досить тривала, побудована на темах усієї частини, дуже чутні інтонації СП і ЗП. Разом з розвитком мотиву в ній є присутніми пасажи, фігурації. Також тематична і каденція II ч., в якій знаходить своє продовження знайдений Гайдном прийом, – «входження» в тему з довгої ноти.

Отже, підсумуємо. В останній третині XX – початку XXI ст. аутентична виконавська стратегія характеризувалася певною трансформацією. Так, з точки зору *інструментарію* з'являється велика кількість хороших копій старовинних інструментів та реконструкцій, що дає змогу обирати інструмент задля дотримання якомога більшої близькості до оригіналу; з точки зору *засобів виразності* відбулося

<sup>4</sup> У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського в 2011–2012 рр. ним був здійснений цикл майстер-класів і концертів, результатом яких стало виконання з камерним оркестром двох віолончельних концертів Й. Гайдна за принципом «гри без диригента».



уточнення більшості з них (відповідність індивідуальним стилям, течіям, напрямкам, школам); з точки зору *виконавства* з'являється можливість виконання у різних залах, що відповідали тій епосі, виконавській ситуації тощо.

Розробка поняття «аутентична виконавська стратегія» в межах статті призвела до наступного визначення: це – така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності).

Аналіз творчості виконавців – представників аутентичного напрямку – дозволяє припустити, що поступово протягом другої половини ХХ ст. основні принципи, закладені його засновниками, дещо змінюються. Важливою тенденцією сучасного часу є існування, поряд з чистим різновидом «аутентичної виконавської стратегії» її мішаного типу (використання сучасного інструментарію, але гра за принципами аутентичного виконавства). Тобто можемо констатувати, що починаючи з останньої третини ХХ ст. домінування «охранный аутентичної виконавської стратегії» не є таким наявним, бо завдяки процесам синтезу аутентичної та академічної традицій набуває обертів «актуалізуюча аутентична виконавська стратегія». Об'єднуючим моментом є те, що аутентична виконавська стратегія (за Є. Ключевим) є, безперечно, частиною комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії всіх її представників, які у будь-якому разі мають доволі чітку мету й стратегічний результат – відтворення в акустичній формі композиторського задуму. Та можемо стверджувати, що протягом століття змінюється статус «аутентичної виконавської стратегії»: від індивідуальної (тобто, притаманної окремим представникам напряму на початку ХХ ст.) вона стає універсальною й соціальною, бо організує досвід не тільки спільноти музикантів, але й формує свідомість цілого покоління культури.

Поняття «виконавська стратегія» (в даному випадку – у ракурсі аутентичного виконавства) слугує для розвитку та уточнення концепції «комунікативної стратегії», що є базовим в інтерпретативній теорії музичної комунікації. Його смисловий об'єм поєднує в єдину систему



суб'єктів відношень і їх ціннісну орієнтацію в спільній творчості та підтверджує, що Homo interpretatus є знаковим образом людини культури Новітнього часу і, відповідно, модусом її пізнання.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бадура-Скода Е. и П. *Интерпретация Моцарта*. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.
2. Гаранич Е., Охрименко О. *Интервью с профессором Женевской консерватории, виолончелистом Денисом Севериным [электронный ресурс]*. — Режим доступа : <http://num.kharkiv.ua/events1304.htm#ev01>.
3. Грицанов А. *Постмодернизм*. — Режим доступа : [http://20century-art.ru/books/postmodernizm/tekstualnye\\_strategii/1.html](http://20century-art.ru/books/postmodernizm/tekstualnye_strategii/1.html).
4. Ключев Е. В. *Речевая коммуникация. Коммуникативные стратегии. Коммуникативные тактики. Успешность речевого взаимодействия : Учебное пособие для университетов и институтов*. — М. : Изд-во ПРИОР, 1998. — 224 с.
5. Ландовска В. *Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О клавирных произведениях Моцарта // Как исполнять Моцарта*. : сб. ст. ; [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. — М., 2004. — С. 8–26.
6. Любимов А. *Моцарт – человек театра // Как исполнять Моцарта* : сб. ст. / [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. — М., 2004. — С. 103–107.
7. *Моцарт в оригинале? Беседа Николаса Кениона с Малколмом Билсоном и Джоном Элиотом Гардинером [электронный ресурс]*. — Режим доступа : [http://www.cdguide.nm.ru/mozart\\_concertos.html](http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html).
8. Мятиева Н. *Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий // Вестник МГУКИ. Июль–август. № 4 (30). 2009*. — С. 246–249.
9. Мятиева Н. *Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения 17.00.02 «Музыкальное искусство»*. — М., 2010. — 16 с.
10. Николаевская Ю. *Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музична драматургія : теорія і практика; [упор. В. Г. Москаленко]*. — Київ, 2012. — Вип. 103. — С. 17–25.
11. Николаєвська Ю. *Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і прак-*



тики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. — С. 94–110.

12. Плигин А. Личностно ориентированное образование: история и практика : монография. — М. : КСП+, 2003. — 432 с.

13. Равдоникас Ф. Всего лишь аутентизм // Буклет III Международного фестиваля старинной музыки в Санкт-Петербурге, октябрь–ноябрь 2000 г. — Режим доступа : [https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000\\_aut.htm](https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000_aut.htm).

14. Северин Д. [эл. ресурс]. — Режим доступа : <http://denisseverin.com/index.php?lang=ru&id=99>.

15. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : науково-популярне видання. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

16. Anner Bylisma by Tim Janof. — Режим доступа : <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylisma.htm>.

17. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. — Vol. 11. No. 2. 1993. — P. 139–173.

18. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. — Seattle and London : University of Washington Press, 1974. — 493 p.

## REFERENCES

1. Badura-Skoda Ye. i P. Interpretatsiya Motsarta [Interpretation of Mozart]. — М. : Muzyka, 1972. — 373 s.

2. Garanich Ye., Okhrimenko O. Intervyu s professorom Zhenevskoy konservatorii, violonchelistom Denisom Severinym [Interview with professor of the Geneva Conservatory, cellist Denis Severin]. — Elektronnyy resurs. Rezhim dostupa : <http://num.kharkiv.ua/events1304.htm#ev01>.

3. Gritsanov A. Postmodernizm [Postmodernism]. — Rezhim dostupa : [http://20century-art.ru/books/postmodernizm/tekstualnye\\_strategii/1.html](http://20century-art.ru/books/postmodernizm/tekstualnye_strategii/1.html).

4. Klyuev Ye. V. Rechevaya kommunikatsiya. Kommunikativnye strategii. Kommunikativnye taktiki. Uspeshnost rechevogo vzaimodeystviya [Speech communication. Communicative strategies. Communicative tactics. The success of speech interaction] : Uchebnoe posobie dlya universitetov i institutov. — М. : Izd-vo PRIOR, 1998. — 224 s.



5. Landovska V. *Wolfgang Amadey Motsart. Fortepiannye kontserty. O klavirnykh proizvedeniyakh Motsarta [Wolfgang Amadeus Mozart. Piano concerts. About Mozart's clavier works]* // *Kak ispolnyat Motsarta : sb. st. ; [sost., vstup st. : A. M. Merkulov]. — M., 2004. — S. 8–26.*
6. Lyubimov A. *Motsart – chelovek teatra [Mozart is a man of theater]* // *Kak ispolnyat Motsarta : sb. st. / [sost., vstup st. : A. M. Merkulov]. — M., 2004. — S. 103–107.*
7. *Motsart v originale? [Mozart in the original?] Beseda Nikolasa Keniona s Malkolmom Bilsonom i Dzhonom Eliotom Gardinerom [elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa : [http://www.cdguide.nm.ru/mozart\\_concertos.html](http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html).*
8. Myatieva N. *Interpretatsiya muzyki skvoz prizmu tekstualnykh strategiy [Interpretation of music through the prism of textual strategies]* // *VYEStNIK MGUKI. Iyul–avgust. № 4 (30). 2009. — S. 246–249.*
9. Myatieva N. *Ispolnitelskaya interpretatsiya muzyki vtoroy poloviny XX veka [Performing interpretation of music of the second half of the XX century] : avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya 17.00.02 «Muzykalnoe iskusstvo».* — M., 2010. — 16 s.
10. Nikolaevskaya Yu. *Ochevidnoe i latentnoe v dramaturgii muzykalnogo proizvedeniya [The obvious and latent in the drama of a musical work]* // *Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovskogo : Muzichna dramaturgiya : teoriya i praktika ; [upor. V. G. Moskalenko]. — Kiiv, 2012. — Vip. 103. — S. 17–25.*
11. Nikolaievskaya Yu. *Komunikativna stratehiya yak problema interpretolohii [Communicative strategy as a problem of interpretology]* // *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. statei. Vyp. 46 / Khark. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho ; red.-uporiad. L. V. Shapovalova. — Kharkiv : KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho, 2017. — S. 94–110.*
12. Pligin A. *Lichnostno orientirovannoe obrazovanie: istoriya i praktika [Personally oriented education: history and practice] : monografiya. — M. : KSP+, 2003. — 432 s.*
13. Ravdonikas F. *Vsego lish autentizm [Only Authenticity]* // *Buklet III Mezhdunarodnogo festivalya starinnoy muzyki v Sankt-Peterburge, oktyabr–noyabr 2000 g. — Rezhim dostupa : [https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000\\_aut.htm](https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000_aut.htm).*
14. Severin D. [el. resurs]. — *Rezhim dostupa : <http://denisseverin.com/index.php?lang=ru&id=99>.*



15. *Kharnonkurt N. Muzyka yak mova zvukiv [Music as the language of sounds] : naukovo-populiarne vydannia. — Sumy : Sobor, 2002. — 184 s.*

16. *Anner Bylsma by Tim Janof. — Режим доступу : <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm>.*

17. *Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. — Vol. 11. No. 2. 1993. — P. 139–173.*

18. *Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. — Seattle and London : University of Washington Press, 1974. — 493 p.*

УДК 788.8 : 78.034

*Александр Пастухов*

### **ФАГОТ В ЭПОХУ БАРОККО: ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ**

**Пастухов О. В. Фагот в эпоху Бароко: органо­логічний і вико­навський аспекти.** Статтю присвячено питанням взаємодії конструктивної еволюції інструмента і розвитку виконавства на фаготі в епоху Бароко. На основі узагальнення наявної історичної та наукової інформації надано коротку характеристику стану композиторської та виконавської практики епохи Бароко, пов'язаної з музикою для фагота. Виявлено взаємозв'язок між еволюцією конструкції інструмента XVI–XVII ст., його новими технічними і виразними можливостями, та сплеском уваги до виконавства на фаготі. Взаємозалежність органо­логічного і вико­навського аспектів фаготної практики в епоху Бароко в силу багатовекторності набуває системного і взаємообумовленого характеру.

**Ключові слова:** Бароко, фагот, конструктивна еволюція, виконавство на фаготі, фаготний репертуар.

**Пастухов А. В. Фагот в эпоху Барокко: органо­логический и испол­нительский аспекты.** Статья посвящена вопросам взаимодействия кон­



структивної еволюції інструмента і розвитку виконання на фаготі в епоху Бароко. На основі обобщення існуючої історичної і наукової інформації дана коротка характеристика стану композиторської і виконавської практики епохи Бароко, пов'язаної з музикою для фагота. Виявлена взаємозв'язок між еволюцією конструкції інструмента XVI–XVII ст., його новими технічними і виразними можливостями, і всплеском інтересу до виконання на фаготі. Взаємозалежність органологічного і виконавського аспектів фаготної практики в епоху Бароко в силу багатовекторності набуває системний і взаємообумовлюючий характер.

**Ключові слова:** Бароко, фагот, конструктивна еволюція, виконання на фаготі, фаготний репертуар.

**Pastukhov A. V. Bassoon in the Baroque era: organological and performance aspects.** The article deals with the interaction of the constructive evolution of the instrument and the development of bassoon performance in the Baroque era.

The aesthetics of the musical baroque is associated with the search for new expressive means, realization of which could be ensured by new instruments with eloquent, rich, expressive sound. One of such instruments is bassoon; it was during the Baroque era when the bassoon took its shape and the sound image we know today. Thanks to technical evolution the instrument acquired new artistic capabilities and new sound quality. A new repertoire was formed; bassoon became the “hero” of such instrumental genres as sonata and concerto, it was firmly fixed in the score of the symphony orchestra.

The **purpose** of the article is to reveal the interconnection between the constructive evolution of the instrument and the development of bassoon performance in the Baroque era.

The **object** of research is bassoon performance in the Baroque era.

The **subject of research** is the Baroque bassoon in the organological and performance aspects.

In music science, there are a number of studies devoted to wind instruments, the most significant of which are works of G. Abadzhyan, V. Apatsky L. Belenov, V. Berezin, V. Bogdanov, N. Volkov, V. Gromchenko, Yu. Dolzhikov, V. Lebedev, V. Popov, I. Pushchikov, Yu Usov, and A. Kiziliyev. There are works which focus on the bassoon, its history, expressive and technical capabilities (G. Abadzhyan,



V. Apatsky, V. Bubnovich, N. Karaulovsky, S. Levin, V. Leonov, V. Popov, V. Star-ko, Anthony Baines). There are numerous scientific publications of international brass performers associations, such as the International Double Reed Society, the Australian double reed community, the British double reed community, the Japan bassoon society, the Finnish double reed community.

Around the middle of the 17th century, fundamental changes occurred in the construction of the bassoon. They were caused by the need to regulate the overall tuning system of the instrument in such a way that it could participate in joint music-making with other instruments, as well as by the desire to make the instrument more portable.

If we follow the general way of wind instruments improvement, we will see that at the turn of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries the most characteristic of its tendencies is the aspiration to chromaticize. At the turn of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, in the process of bassoon chromaticization as the result of complication of composer's creativity, fundamental changes were made in the design of the instrument: new "chromatic" holes and valves, as well as fork fingering appeared. It was all connected with the formation of certain musical and aesthetic needs and developed along with them.

So, the evolution of the bassoon in the Baroque era led to such qualitative changes in the sound of the instrument as:

- softness of the tone;
- pitch control;
- expansion of the working range;
- great power of sound;
- ease of playing the instrument.

The above-mentioned factors entailed fundamental changes in the composers' attitude towards the instrument. The bassoon enters a more complex functional level in the works of various music genres (interlude to the comedy "La Pellegrina" by Girolamo Bargalia, "Sacrae symphoniae" by Giovanni Gabrieli, "Messa a 4 voci et Salmi" by C. Monteverdi, "Fantasy for basso continuo" by Bartolome de Selma-i-Salaverde, sonata "La monica" by Philip Friedrich Bodekher, nine sonatas for solo bassoon and basso continuo by Giovanni Antonio Bertoli, sonata for two bassoons by Philipp Friedrich Buchner, opera "Il pomo d'oro" by Antonio Cesti, singspiel "Seelewig" by Sigmund Theophil Staden).

The role of Antonio Vivaldi in the formation of the concerto, including concerto for bassoon, is difficult to overestimate, and thirty-nine Vivaldi concertos





for bassoon are evidence of that. The creative work of Antonio Vivaldi affected Johann Sebastian Bach, who wrote bassoon parts in his works of different genres. George Philippe Telemann, Bach's contemporary, is known for a large number of pieces with bassoon parts.

**Methods** Interconnection of organological and performance methods due to their multi-vector nature acquires a systemic character, requiring a complex study.

**Conclusions** Constructive changes resulted in the arrival of the bassoon to a new timbre, figurative-intonational, genre, and performance level. Meanwhile, there is a linear rather than reciprocal relationship between the above mentioned levels.

On the one hand, there is a direct dependence in the evolution of bassoon performance: new constructive features – technical capabilities of the instrument – more individual timbre character – new expressive possibilities – solo parts – solo pieces. On the other hand, all this creates new requirements both for the performer and for the instrument, which brings the situation back to the need for further search.

The results of this research can be used in further studies devoted to the history and theory of bassoon performance in the historical, organological and genre-stylistic directions.

**Key words:** baroque, bassoon, constructive evolution, bassoon performance, bassoon repertoire.

Барокко по праву считается ведущим стилем европейского музыкального искусства XVII века. Характерными чертами музыкального Барокко были монументальность, интонационная выразительность, драматизм, выражение сильных аффектов. Это обусловило интерес к инструментам, обладающим выразительным, насыщенным, экспрессивным звучанием. Одним из таких инструментов стал фагот; именно в эпоху Барокко он приобрел ту конструкцию и тот звуковой образ, которые известны нам сегодня. Благодаря технической эволюции инструмент получил новые художественные возможности и новое качество звучания, изменившее отношение композиторов и слушателей к фаготу. Формируется новый фаготный репертуар; фагот становится «героем» таких инструментальных жанров, как соната и концерт, прочно закрепляется в партитуре симфонического оркестра.



Взаимосвязь между конструктивными изменениями и новыми выразительными возможностями инструмента, с одной стороны, очевидна, с другой стороны, настолько многогранна и взаимообусловлена, что требует отдельного изучения, как тематически направленного (органологический, исполнительский, интерпретологический аспекты), так и контекстного.

**Цель** статьи – выявить взаимосвязь конструктивной эволюции инструмента и развития исполнительства на фаготе в эпоху Барокко. **Объект** исследования – исполнительство на фаготе. **Предмет** – фагот в эпоху Барокко в органологическом и исполнительском аспектах.

В отечественной музыкальной науке существует ряд исследований разных лет, посвящённых духовым инструментам, наиболее значимыми из которых представляются труды Г. Абаджяна, В. Апатского, Л. Беленова, В. Березина, В. Богданова, Н. Волкова, В. Громченко, Ю. Должикова, В. Лебедева, В. Попова, И. Пушечникова, Ю. Усова, А. Кизиляева. Кроме того, появляются работы, где объектом научного внимания становится собственно фагот, его история, выразительные и технические возможности (Г. Абаджян, В. Апатский, В. Бубнович, Н. Карауловский, С. Левин, В. Леонов, В. Попов, В. Старко). Стоит отметить многочисленные научные публикации международных ассоциаций исполнителей на духовых инструментах, таких как International double reed society, Australian double reed society, British double reed society, Japan bassoon society, Finnish double reed society. Ряд исследований посвящены фаготу в эпоху Барокко, в частности, следует отметить диссертацию А. Кизиляева [5] и монографию Anthony Vaines [10]. В то же время взаимосвязь между органологическим аспектом в истории развития фаготного исполнительства в эпоху Барокко с новыми интонационными возможностями и новым тембровым амплуа инструмента, которая обусловила новые жанрово-стилевые условия применения фагота, освещена недостаточно системно.

История фагота насчитывает более четырехсот лет. Напомним, что он появился в 20–30-х гг. XVI столетия в результате реконструкции старинной бомбарды, которая представляла собой деревянную трубу длиной до трех метров, в силу чего была непомерно тяжелой для исполнителя. Главная проблема состояла в том, что трость не вкладыва-



лась прямо в губы, как у нынешних гобоев и фаготов, а помещалась в особой капсуле, в которую музыкант дул через отверстие так, что сама трубка мундштука вибрировала. Поэтому качество звука меньше всего зависело от музыканта и достигнуть тонкой, выразительной игры было невозможно.

Около середины XVII столетия в конструкции инструмента произошли существенные изменения, вследствие которых он стал разбираться, как и сегодня, на четыре части: крыло (или малое колено), сапог (или двойное колено), большое колено и раструб. По сравнению с сильным и грубым звуком бомбарды, звук нового инструмента стал мягким и приятным, за что получил название «дульциан», что значит «нежный» (активно использовался в период 1550 и до 1700 гг.). Такое преобразование звука произошло, по-видимому, не только вследствие изменения формы бомбарды, но и в результате другого способа звукоизвлечения. «Дульциан» унаследовал от бомбарды шесть-восемь игровых отверстий, один или два клапана (для нижних звуков фа и ре), двойную трость (такой же формы, но несколько уменьшенного размера). Изобретатели отказались от чашеобразного мундштука – теперь исполнитель непосредственно касался трости губами. Это смягчило тембр инструмента и дало возможность играющему управлять силой звука, тембром, выразительностью и интонацией. Причинами подобных изменений явилась потребность регулировать общий строй инструмента с тем, чтобы он смог участвовать в совместном музицировании с другими инструментами, а также стремление сделать инструмент более портативным. «Дульциан» и фагот долгое время существовали.

Изобретение фагота не привело к исчезновению инструментов, породивших его, так как он в то время был еще весьма далек от совершенства. По этой причине бомбарды (и другие разновидности инструмента, например, померы), бытовали вплоть до XVIII столетия наряду с фаготом (как шалмей – наряду с гобоем). Несовершенством фагота того времени объясняется и существование в течение долгого времени не одного инструмента, а целого семейства фаготов.

Если проследить общий путь совершенствования духового инструмента, то на рубеже XVII–XVIII столетий наиболее характерной



его тенденцией является стремление к хроматизации. Известно, что во второй половине XVI столетия происходили важные изменения в области конструкции духовых инструментов. На рубеже XVI–XVII столетий в процессе хроматизации фагота, связанной с усложнением композиторского творчества, происходят принципиальные изменения в конструкции: появляются новые, «хроматические» отверстия и клапаны, возникает вилочная аппликатура. Этому способствовал и расширявшийся опыт создателей музыкальных инструментов, которые учитывали, что повышение и понижение звука зависит не только от местоположения отверстия (ближе к эсу – звук выше, дальше от эса – ниже), но и от диаметра отверстия и толщины стенки ствола.

Усовершенствование механизма духовых инструментов, в том числе фагота, оказалось процессом достаточно длительным и сложным. Оно было связано в конечном счете с формированием определенных музыкально-эстетических потребностей и развивалось вслед за ними. Этот процесс продолжается и в наше время. Появление первых хроматических клапанов было только началом поисков [7, с. 12].

Суммируя известные нам факты [3; 4; 5; 6; 7; 9], можно сказать, что эволюция фагота в эпоху Барокко привела к качественным изменениям звучания инструмента, таким как:

- мягкость тембра;
- управление звуковысотной интонацией;
- расширение рабочего диапазона;
- большая сила звука;
- удобство исполнения на инструменте.

Вышеперечисленные факторы повлекли за собой принципиальные изменения в отношении композиторов к инструменту. Фагот выходит на более сложный функциональный уровень в произведениях различных музыкальных жанров.

В то же время, новые технические, темброво-акустические и образно-семантические возможности инструмента, реализованные в широкой жанровой палитре, влекли за собой как новые композиторские решения, так и необходимость дальнейшего совершенствования инструмента, поисков новых звучаний, количественное и качественное расширение репертуара, а также рост числа исполнителей на фаготе.



Наиболее ранние сочинения, в которых было обозначено использование фагота – это интермедия к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*) и «Священные симфонии» («*Sacrae symphoniae*») Джованни Габриели. Фагот входил в состав оркестра венецианского собора Сан-Марко, где служил капельмейстером на протяжении тридцати лет, с 1613 года до своей смерти, Клаудио Монтеверди. Как пишет Ю. А. Усов, Принципиально новый подход к выразительным возможностям оркестра, к пониманию его особой роли в драматургии оперы сделали Монтеверди величайшим новатором в области оркестра [9]. Тем не менее, фагот, по мнению исследователей, в творчестве К. Монтеверди не играл какой-либо заметной роли. Известным произведением композитора, в котором обозначено участие этого инструмента, является мотет «*Laetatus sum*», вошедший в посмертное издание под названием «Месса для 4 голосов и Псалмы» («*Messa a 4 voci et Salmi*»). Младший современник К. Монтеверди, Генрих Шютц (*Heinrich Schütz*, 1585–1672), также тесно связанный с собором Сан-Марко как ученик Джованни Габриели, напротив, уделял фаготам достаточно много внимания. Генрих Шютц «следовал стилю Габриели как в выборе, так и в способе обращения с инструментами. Cornetti, тромбоны и фаготы употребляются в большом количестве, как и в работах Габриели [5, с. 129].

Огромный вклад в развитие фаготного репертуара, раскрытие технических возможностей инструмента внесли композиторы-фаготисты: Бартоломе де Сельма-и-Салаверде – «Фантазия для фагота соло», Филипп Фридрих Бёдекер – Соната «*La monica*» (Монахиня), Джовани Антонио Бертоли – девять сонат для сольного фагота и basso continuo (самый ранний сборник, полностью состоящий из сольных сонат для какого-либо одного конкретного инструмента). Немецкий композитор Филипп Фридрих Бухнер (*Philipp Friedrich Buchner*) опубликовал в 1662 году сборник сонат, включающий сонату для двух фаготов.

По поводу того, когда фагот впервые был использован в опере, единого мнения на сегодняшний день нет. Наиболее часто в этой связи упоминается опера Антонио Чести (*Antonio Cesti*, 1623–1669) «Золотое яблоко» («*Il pomo d'oro*»). Л. Лэнгвилл, называя в качестве



примера первого употребления фагота в опере сочинение А. Чести, обращает внимание на вступление (*Symphonia*) в первом сохранившемся немецком зингшпиле «Зелевих» Зигмунда Теофила Штадена (*Sigmund Theophil Staden*, 1607–1655), в котором использованы три бомбарды или фагота.

Анализ научной литературы, посвященной истории развития духовых инструментов в эпоху Барокко, позволяет утверждать, что проникновение в инструментальную музыку вокальных традиций и танцевального начала, совершенствование конструкции, позволившее более полно раскрыть возможности инструментов, возросшая роль в оркестровой партитуре – факторы, которые оказали существенное влияние на становление культуры исполнительства на духовых инструментах, в том числе и на фаготе. Рождение в Италии жанров *concerto grosso* и сольного концерта выводит инструментальное исполнительство первой половины XVIII века на новый уровень развития. И хотя возникновение сольного концерта связано, прежде всего, со скрипкой, виртуозное начало сказывается и на сочинениях для духовых инструментов. Роль Антонио Вивальди в формировании концерта, в том числе для фагота, трудно переоценить, и тридцать девять концертов Вивальди для фагота являются тому подтверждением.

Концертам Вивальди для фагота присущи характерные для барочного концерта черты. Подвижные части, обрамляющие лирическую середину, формирующие устойчивую трехчастную структуру, построенную по принципу «быстро-медленно-быстро». Чередование *solo* и *tutti*, ставшее неотъемлемым признаком концертного *Allegro*, создаёт контраст, противостояние, и, в то же время, согласование усилий солирующего и аккомпанирующего голосов. Влияние Антонио Вивальди сказалось и на творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Трио менуэта Бранденбургского концерта № 1 (BWV 1046) исполняют два гобоя и фагот. Это сочетание, прочно закрепившееся в музыкальной литературе со времен Люлли, использовано Бахом и в первой оркестровой Сюите (BWV 1066). Из духовых инструментов лишь два гобоя и фагот добавлены к струнным в этом произведении. Четвертая Сюита (BWV 1069) по своей фактуре более насыщена, помимо деревянных духовых, оркестр включает трубы и литавры. Во втором Бур-



ре именно фаготу Бах поручает вести мелодическую линию. Несмотря на внимание Баха к концертам Вивальди, сольные произведения для фагота великого немецкого композитора не дошли до наших дней. Знаменитый современник Баха, Георг Филипп Телеман (1681–1767) за свою долгую жизнь написал огромное количество сочинений: соната f-moll, несколько концертов для фагота и других солирующих инструментов (флейта, гобой, рекордер), многочисленные произведения с участием фагота для камерного состава [5, с. 129].

**Выводы.** Барокко относится к числу тех эпох в истории развития музыкального искусства, которые ознаменованы качественными изменениями в музыкальном мышлении, музыкальном языке, жанровой системе. Данные новаторства обусловлены различными факторами, одним из которых, наименее разработанным в музыкальной науке, является органологический. Подобная ситуация характерна для многих инструментов, одним из самых показательных в этом отношении является фагот. Именно конструктивные изменения повлекли за собой выход фагота на новый уровень – тембровый, образно-интонационный, жанровый, исполнительский. При этом между перечисленными уровнями действует не линейная, а взаимобратная связь.

С одной стороны, прослеживается прямая зависимость в эволюции фаготного исполнительства: новые конструктивные особенности – технические возможности инструмента – более индивидуальный тембровый облик – новые выразительные возможности – сольные партии – сольные произведения. С другой стороны, все это порождает новые требования как к исполнителю, так и к инструменту, что, в свою очередь, возвращает ситуацию к необходимости дальнейших поисков в тех областях, которые отражены выше.

Таким образом, взаимосвязь органологического и исполнительского аспектов фаготной практики в эпоху Барокко в силу многовековости приобретает системный характер, требующий комплексного исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Апатский В. Н. *История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие* / В. Н. Апатский. — К. : Задруга, 2010. — 320 с.



2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В. Н. Апатский. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
3. Апатский В. Н. Фагот от А до Я : учебное пособие / В. Н. Апатский — К. : ТОВ «Лазурит-Поліграф», 2017. — 520 с.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. : Монографія / В. О. Богданов. — Харків : Основа, 2000. — 344 с.
5. Кизилев А. А. Возникновение фagота и его развитие в эпоху Барокко : Дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Кизилев Александр Арнольдович ; РГПУ им. А. И. Герцена. — Спб., 2017. — 221 с.
6. Левин С. Я. Фагот / С. Я. Левин. — М. : Музгиз, 1963. — 64 с. — (Музыкальные инструменты).
7. Попов В. С. Человеческий голос фagота / В. С. Попов. — М. : Музыка, 2013. — 352 с.
8. Старко В. Г. Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку : Дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Старко Володимир Григорович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Л., 2014. — 200 с.
9. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Усов Юрий Алексеевич ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1979. — 41 с.
10. Baines A. *Woodwind instruments and their history* [Текст] / A. Baines. — New York : W. W. Norton, 1957. — 382 p.
11. Baker L. *A History of the Physical Development of the Bassoon*. M. A. thesis / L. Baker. — Sacramento : California State University, 1971. — 112 p.
12. Dart M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities* : Ph. D thesis : 1, 2 Vol. / M. Dart. — London Metropolitan University, 2011. — 567 p.

## REFERENS

1. Apatskiy V. N. (2010) *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnoye posobiye* [History of wind music and performing art : Tutorial]. — Kiev : Zadruga (in Ukraine).





2. Apatskiy V. N. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-Ljvivispolnytel'skogo iskusstva : Uchebnoie posobiye [Fundamentals of theory and methodology of wind music and performing arts : Tutorial]*. — Kiev (in Ukraine).
3. Apatskiy V. N. (2017) *Fahot ot A do Ya : uchebnoe posobyie [Bassoon from A to Z : Tutorial]*. — Kiev : Lazurit-Poligraph (in Ukraine).
4. Bohdanov V. O. (2000) *Istoriya dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrayiny vid naydavnishykh chasiv do pochatku XX st. : Monohrafiya [History of Wind Music Art of Ukraine from ancient times to the early 20<sup>th</sup> century. : Monograph]*. — Kharkiv : Osnova (in Ukraine).
5. Kyzlyayev A. A. (2017) *Vozniknoveniye fahota i ego razvitiye v epokhu barokko [The origin of bassoon and its development in the Baroque era]*. (Ph. D Thesis). — Sankt-Peterburg : Rosiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A. I. Gertsena).
6. Levin S. Ya. (1963) *Fahot [Fahot Bassoon]*. *Muzykal'nye instrumenty [Musical instruments]*. — Moskva : Muzgiz. — 64 p.
7. Popov V. S. (2013) *Chelovecheskiy holos fahota [Human Voice of the Bassoon]*. — M : Moskva (in Russia).
8. Starko V. H. (2014) *Fahotove mystetstvo v Ukrayini: heneza, suchasnyi stan, shliakhy rozvytku [Bassoon art in Ukraine: genesis, current state, ways of development]* (Ph. D Thesis). — Ljviv : Ljvjvisjka nacional'naja muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka.
9. Usov Yu. A. (1979) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh [History of foreign performance on wind instruments]*. (Ph. D Thesis). — Moscow : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo.
10. Baines A. *Woodwind instruments and their history / A. Baines*. — New York : W. W. Norton, 1957. — 382 p.
11. Baker L. *A History of the Physical Development of the Bassoon*. M. A. thesis / L. Baker. — Sacramento : California State University, 1971. — 112 p.
12. Dart M. *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities : Ph. D thesis : 1, 2 Vol. / M. Dart*. — London Metropolitan University, 2011. — 567 p.



УДК 780.614.131.083.82 : 78.071.2

*Ференц Бернат***ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ГІТАРНОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ  
Й. ЕТВЬОША «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРІАЦІЙ» Й. С. БАХА**

**Бернат Ф. Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвюша «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха.** У статті запропонований аналіз гітарної транскрипції, здійсненої угорським гітаристом й викладачем Й. Етвюшем. Визначені найбільш принципові зміни, що пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструмента (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напряму руху голосів), зміна штрихів, відсутність залігованих нот (що відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів); зміна ритмічних малюнків у бік спрощення, що найбільш часто досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами; послаблення поліфонічного складу. Крім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиниста, в партії гітари злиті в цілісний пасаж, та як результат, ослаблюється передбачувана Й. С. Бахом діалогічність.

**Ключові слова:** «Гольдберг-варіацій», гітарна транскрипція, виконавська специфіка, Й. Етвюш.

**Бернат Ф. Исполнительская специфика гитарной транскрипции Й. Етвеша «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха.** В статье предложен анализ гитарной транскрипции, осуществленной венгерским гитаристом и преподавателем Й. Етвешем. Определены наиболее частые изменения, связанные с регистровыми и тесситурными особенностями инструмента (перемещение голосов на октаву выше или ниже, взаимозамена голосов, изменение направления их движения), изменение штрихов, отсутствие залигованных нот (что происходит в связи с артикуляционными особенностями щипковых инструментов); изменение ритмических рисунков в сторону упрощения, что наиболее часто достигается путем замены некоторых мелких (иногда и крупных) длительностей паузами; ослабление полифонического склада. Кроме этого, между оригиналом и его гитарной версией существуют существенные различия преимущественно визуального плана: фрагменты, изложенные как диалоги между пра-



вой и левой руками клавесиниста, в партии гитары слиты в целостный пассаж и, как результат, ослабляется заложенная И. С. Бахом диалогичность.

**Ключевые слова:** «Гольдберг-вариации», гитарная транскрипция, исполнительская специфика, И. Етвёш.

### **Bernat F. Performance specificity of J. Etvosh guitar transcription of «Goldberg Variations» by J. S. Bach.**

Interest to Bach creativity that is inherent to the XXth century actualized appearance of the performing a large number of interpretations and the creation of various sets and transcriptions for various instruments including guitar. Modern guitar has reached the status of «Instrument Orchestra» (according to the terminology of L. Brauer) with great possibilities. One of these possibilities relates to the performing of complex and large works on this instrument, which is, for example, the cycle of the «Goldberg Variations», and J. S. Bach for a two-manual harpsichord. In 1997 its transcription for the guitar was made by a Hungarian guitarist, composer and teacher J. Etvosh.

**Analysis of recent publications.** «Golberg-variations» is the object of research of many scientific sources as monographic type (A. Schweitzer), and those relating to the composition and performing features of the cycle (O. Velikovskii, B. Katz, W. Breig). The authors analyze style principles (in the context of the late style of Velikhovskii research), temporal features (this is the longest cycle, that was published in the Baroque period), semantic filling of the variations, etc. The subject of the article involves the sources of the problems of early music performance (I. Prihodko article referred to the conditions of existence of the works both at the time of creation and performing, which must make an impact on interpretation), guitar features in derivative genres (O. Žerzděv, R. Meleshko). Special attention was given to the analysis of the set bases for guitar done by J. Etvosh (József Eötvös), defined by him in the preface to the disk and in the monograph essay.

**The purpose** of the article is a comparative analysis of the original of this work and its guitar version taking into account the acoustic and technical specifics of the instrument.

The **methodology** is based on the principles of comparative analysis.

O. Velikovskii points to the following features of the structure of this work: the ostinato priority (it is in the bass theme and form the basis of Aria and all thirty variations; ostinato is a harmonious frame and variations structure); the



unique character of the cycle thematic basis is in the theme duration unusual for the Baroque period (32 bars); expanded harmony terms of themes (presence of three spheres – tonics, dominants and tonics Parallels (G-dur – D-dur – e-moll – G-dur), each of them corresponds to eight bars). In the process of development you may find items of a particular genre in each of the variations, such as Aria, variation 13 and 25 written in the manner of by ornamentated sarabanda, variation # 16 is a French Overture, variation 10 is fughetta, variation 4 is passepied, Variation 1 and 12 are polonaises, variation 2 is trio sonata, etc.

Such comparison of different dance types allows you to make a conclusion about the existence of variation suite features in the cycle. It is important that all thirty variations are combined into ten groups (three in each) with invariable sequence in each group: suite dance – Toccata – Canon, strictly subordinated in their duty by the composer, and belonging of a variation to the group is determined by the characteristic features dominancy (strict imitation or similarity with suite dance) and wider that means the three important styles of instrumental Baroque music (suite-dance, masterly-tokata, the polyphonic one.)

The article offered an analysis of the guitar transcription performed by J. Etvosh. On the basis of R. Meleshko fundamentals of guitar transcriptions (close location, texture record features, inversion chords, octave reduction, etc.) the most fundamental changes to J. Etvosh selected version were identified. They are related to chest and tesitura features of the instrument (voice change on an octave up or down, voice disposition and current), change of the picking, the lack of glowing notes (it happens through the articulation features of plucking instruments); change of rhythmic patterns in the direction of simplification, which is most often achieved by replacing some of the small (and large) length for pauses; weakening of polyphonic composition.

In addition, there are substantial differences between the original and guitar version of the song and mainly of visual plan: fragments, as dialogues between the right and left hands of harpsichord player, is fused into one-piece passage in the guitar party, and as a result, dialogicity predicted by Bach is weakened; for the convenience of «variations» performing and preserving the tonal plan of the original Etvosh changes the setting of the guitar on the «re»). Some fundamental basics of guitar record are outlined. So J. Etvosh thinks that the points where the Leagues are put on, may be treated as more linked, i.e., the unity of fragmentation is highlighted. In those cases where the author of the transcription for guitar faces



a repetition of notes in the original version, it should be noted that these notes should be separated from each other using articulated pause on the guitar. In this sense the variation 13 is very showing (small ornamentation is saved cautiously as much as possible in comparison with the original version, but arranger had to refuse the use of legato picking).

**Conclusions.** The presented analysis has allowed to demonstrate the experience in transcription of the keyboard instrument on guitar and find out how these problems are solved by the arranger. Etvosh guitar transcription is characterized by a distinct themes accuracy of interaction with the original. Allowed changes are still minor and this is due exclusively to the individual characteristics and properties of the instrument.

**The prospect of further study of the topic** is performance analysis of other sets for guitar for not only clavier music, but also the piano music («Hungarian Rhapsody» No. 2, F. Liszt, «Pictures at an exhibition» M. Mussorgsky), symphonic (Symphony No. 9 A. Dvořák).

**Key words:** «Goldberg Variations», the guitar transcription, performance features, J. Etvosh.

**Актуальність теми.** Інтерес до бахівської творчості, що притаманний всьому ХХ сторіччю, актуалізував появу як великої кількості різноманітних виконавських інтерпретацій, так і створення різноманітних перекладень та транскрипцій, в тому числі – для гітари. Гітарна культура та гітарне виконавство протягом історії відбивають основні засади епохальних стилів та принципів музичного мислення, що є для них характерними. При цьому звертає на себе увагу притаманна розвитку гітарного виконавства циклічність: відбувається чергування періодів активного інтересу до цього інструмента з періодами його послаблення. Сучасна гітара досягла статусу «інструмента-оркестру» (за термінологією Л. Брауера), на якому стають можливими для виконання твори різних епох, жанрів та індивідуальних стилів. Про це свідчить все більш зростаюча кількість обробок, аранжувань та транскрипцій, зроблених для гітари, в тому числі – великих інструментальних циклів. Таким, наприклад, є цикл «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для двохмануального клавесину в транскрипції для гітари, яку зробив угорський гітарист та композитор Й. Етвощ у 1997 році.



**Метою** даної статті є порівняльний аналіз оригіналу даного твору та його гітарної версії з урахуванням акустичної та технічної специфіки інструмента.

«Гольберг-варіації» – об'єкт дослідження багатьох наукових джерел, як монографічного типу (А. Швейцер [8]), так і тих, що стосуються композиційних та виконавських особливостей циклу (М. Аркадьєв [1], О. Великовський [2; 3], Б. Кац [5], В. Брейг [9]). Окрім вищезазначеного, автори торкаються стилевих засад (у контексті пізнього стилю, дослідження О. Великовського), темпоральної специфіки (це найдовший цикл, що був опублікований в епоху Бароко), семантичної наповненості варіацій тощо. Тематика статті задіює й корпус джерел з проблем виконавства старовинної музики. Так, у статті І. Приходька [7] йдеться про умови існування творів водночас й у часі створення, й у часі виконання, що має накладати відбиток на трактування, М. Аркадьєв пропонує так званий «синтетичний уртекст» та визначає принципи роботи піаніста з бахівським клавірним уртекстом (осьова пульсація, підсилена артикуляція тощо). Гітарної специфізації у похідних жанрах торкаються О. Жерздев [4], Р. Мелешко [6]). Окрему увагу приділено основам перекладення для гітари Й. Етвюшем, що означені ним самим у передмові до диску та у монографічному нарисі [10, 11].

«Гольдберг-варіації» Й. С. Баха для клавесину BWV 988 вперше були опубліковані у 1741 році та являють собою цикл, що складається з Арії та тридцяти варіацій. О. Великовський [2] вказує на наступні особливості структури даного твору. Протягом усього циклу можливо прослідкувати остинатність, прояв якої є в присутності басової теми, що складає основу Арії й усіх тридцяти варіацій циклу. Тема є послідовністю з 32 звуків, кожний з яких відповідає одному такту. За тривалістю ця тема виходить далеко за межі традиційних *bassi ostinati* пасакалій та чакон (які, як правило, не перевищують 4–8 тактів), і в цьому є її унікальність. Гармонічний план теми складається з трьох сфер: тоніки, доміанти й тонічної паралелі (G-dur – D-dur – e-moll – G-dur), кожна з них відповідає восьми тактам. Як підкреслює О. Великовський, остинатна тема не звучить в жодній варіації – в кожній з п'єс вона вар'юється, в тому числі й в початковій Арії. Таким чином, остинатною в «Гольдберг-варіаціях» є не сама мелодична лінія



басової теми: остинатними є її гармонічний остов й структура. Практично в кожній з варіацій можливо знайти елементи певного жанру, в тому числі сюїтного танцю. Наприклад, Арія, варіації 13 і 5 написані в манері орнаментованої сарабанди, варіація № 16 являє собою зразок французької увертюри, варіація № 10 – фугета, варіація № 4 – пасп'є, варіації № 1 та № 12 – полонези, варіація № 2 – тріо-соната тощо. Подібне співставлення різних танців дозволяє зробити висновок про існування у циклі рис варіаційної сюїти. Три мінорні варіації композитор насичує особливим колоритом. В них присутні хроматичні інтонації у великій кількості та інтонації *lamento* (варіації № 15, № 21, № 25). Індивідуальність кожної варіації підкреслена тактовим розміром (зазначимо, що Й. С. Бах використовує не тільки розповсюджені розміри (3/4, 2/4, 2/2, 3/8, 6/8), але й більш «екзотичні» – 12/8, 12/16 і 18/16). Крім того, відзначає О. Великовський, Й. С. Бах користується такими заходами варіювання: зміна кількості голосів (чотири в варіаціях № 10 і № 22, три в канонах – варіації № 3, № 6, № 9 та ін., два в варіаціях № 5, № 8, № 11 та ін., вільна кількість в Арії, варіаціях № 23, № 28, № 29), зміна стилю (*stile antico* в варіаціях № 10, № 18, № 22, *stile monodico* в варіаціях № 13 і № 25, *stile canonicо* в канонах), позиції «фундаментального» тону в горизонтальній (всередені такту) та в вертикальній проєкціях (у варіації 18 лінія *ostinato* періодично звучить у верхньому голосі).

Всі тридцять варіацій об'єднуються в десять груп (по три) з незмінною послідовністю в кожній групі: «сюїтний танець–токата–канон». Дана послідовність порушується симетрично: в першій (вступній) та останній (заклучній) групах. Крім того, цикл обрамлений Арією, що складає його зовнішню арку. Варіація № 16, що написана в формі французької увертюри, розглядається як центральна у творі. Належність варіації тій чи іншій групі визначається в залежності від домінантності її характерних ознак – строга імітаційність, токатність чи схожість с сюїтним танцем. Взагалі, наголошує О. Великовський, в творі Й. С. Баха представлені різні музичні жанри й форми, що відносяться до трьох важливих стилів інструментальної музики бароко – сюїтно-танцювальному, віртуозно-токатному, поліфонічному – та строго підпорядковані композитором в їх чергуванні.



Повертаючись до гітарного виконавства, слід зазначити, що будь-яка транскрипція не обмежується лише тембровою трансформацією. В ній обов'язково будуть зміни, що пов'язані з індивідуальними технічними та акустичними властивостями інструментів. Важливі характерні властивості транскрипції для гітари досить наглядно й повноцінно викладені у книзі Р. Мелешка [6], у котрій автор виокремлює найбільш важливі компоненти, які необхідно враховувати у транскрипціях для гітари з інструмента клавійного: 1. Відрізняючись від клавійного інструмента, нотний матеріал на гітарі викладено в більш тісному розташуванні. Важливо, щоб ноти акомпанементу не «виходили» за теситурою вище, ніж мелодія. 2. Перевага гітари над клавесином є в тому, що на гітарі можлива динамічна градація кожного індивідуального звуку. На клавесині цього ефекту можливо досягнути лише за допомогою додавання кількості нот в акорді (ущільнення фактури), або використання регістру з більш гучним звучанням. 3. Орнаментування на клавесині може звучати більш вільно, ніж на гітарі. Важливим також є протиставлення принципів музикування вокальний – інструментальний. В першому випадку мелізматика більш вільна, в той час як в другому випадку метричне виконавство відрізняється більшою чіткістю. 4. Різні октави в оригіналі доцільно зводити у єдиний октавний діапазон на гітарі. Наприклад, в варіації № 1 в гітарній транскрипції втрачено багато рель'єфних басових ліній – інтервали в октаву і більше. 5. Артикуляція штриха легато не притаманна гітарі, а також, повторення нот, що заліговані. 6. Для більш зручного виконання (в плані аплікатури) на гітарі використовуються інверсія акордів. 7. Редукція октавної та інших дублювань в акордах. Це відбувається в тих випадках, коли мелодія вже містить у собі гармонічну основу. 8. Застосування вірної аплікатури та октавних струн помітно полегшує завдання аранжувальника та сприяє більш вдалому виконанню музичного твору, уникати частих змін позицій, затиснення струн в складних позиціях чи перевантаження лівої руки. 9. Слід також звернути увагу на ноти, що повторюються, заліговані між акордом та мелодією, оскільки технічні властивості гітарного виконавства зумовлені, в першу чергу, закінченням першої ноти, перед тим, як виконується друга. Рішенням даної проблеми може бути трансформа-





ція акорду в інверсіях, зміна позицій голосів, чи зміна нотації (у допустимих межах). Також важливо зберігати терції в акордах, оскільки інакше втрачається тональне забарвлення. Зазначимо, що гітарна транскрипція Й. Етвюша характеризується особливою акуратністю взаємодії з оригіналом<sup>5</sup>. Аранжувальник допускає незначні зміни, що зумовлено виключно індивідуальними характеристиками та властивостями інструмента. Для зручності виконання «Варіацій» зі збереженням тонального плану оригіналу Й. Етвюш змінює настройку гітари на «ре».

Отже, проаналізуємо, яким чином Й. Етвюш використовує вказані вище компоненти у транскрипції Гольдберг-варіацій Й. С. Баха для гітари. Відкриваюча цикл Арія, де на варіювану лінію basso ostinato накладається орнаментована мелодія у верхньому голосі, є не лише викладенням теми, а вже першою варіацією (усі п'єси написані у старовинній двучасній формі). В такті 10 арії спостерігається переміщення ноти на октаву вниз, таким чином виходить перетворення з вузького інтервалу в широкий: секунда стає септимою. В такті 27 з акорду втрачається септима (замість цього звуку в нотах записана пауза), а в т. 29 ще одне інтервальне перетворення: секста стає терцією. Варіація 1 рясніє усіма компонентами за схемою Р. Мелешка: переміщення октави (такти 3, 12, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 32), зміна напрямку руху (такт 6), зміна артикуляції – у верхньому голосі у партії гітари додані акценти (такт 13), заміна нот (такт 14), спрощення матеріалу – замість арпеджіо викладені дві ноти (т. 15). У варіації 2 спостерігаються регістрові зміни – октавні переноси у тактах 8, 25, 26, 27. Варіація 3 демонструє найбільш вдале збереження оригінального музичного матеріалу: всі пасажи 16-х тривалостей максимально відповідають оригінальному викладенню. Матеріал даної варіації (регістри, текстура будовання мелодики та акомпанементу) виявився ідеально відповідним для виконання на гітарі. У варіації 4 знаходяться перетворення щодо лінії басу: у гітарній партії бас плавний, тоді як в оригі-

---

<sup>5</sup> Слід зауважити, що існує багато зразків транскрипцій «Гольдберг-варіацій» як для окремих інструментів, так і для оркестру. У 1975 році Чарльзом Раміресом та Хелен Каламуньяк було зроблено транскрипцію для двох гітар.



налі бас викладено більш рельєфно (такти 14, 15). Також тут присутні зміни розташування нот у акорді, спрощення тексту (редуцировані деякі подвійні ноти). Варіація 5 демонструє зміни, зв'язані зі штрихами: у партії гітари відсутній штрих легато (як було вказано вище, штрих легато є важким для виконання на гітарі, у зв'язку з особливостями гри на щипкових інструментах), але при цьому збережена вся фактура. Й. Етв'юш [11] звертає увагу на властивості виконання штрихів на гітарі. Так, наприклад, ліги він трактує по-різному. По-перше, автор зв'язує виконання легато з вокальним принципом музикування: фразувальні ліги є подібними до складів у вокальній музиці. Оскільки принцип звуковидобування на гітарі відрізняється від принципу вокального (де можна було б обійтися без ліг, оскільки зрозуміло, де закінчуються слова), то у гітарній музиці ліги слід визначити в нотах. По-друге, Й. Етв'юш вважає, що місця, де проставлено ліги, можуть бути трактовані як більш зв'язані, тобто, підкреслюється єдність фразування. У тих випадках, коли автор транскрипції для гітари стикається з повторенням нот в оригінальному тексті, слід враховувати, що на гітарі ці ноти повинні бути відокремленими одна від одної за допомогою артикуляційної паузи. У вокальній музиці це вдається, коли на однакові ноти попадає більше слогів та їх відокремлюють артикуляційними паузами (артикулюють речитативом). Також існує ще одне значення ліги, яке часто використовується Й. С. Бахом: ліга вказує на подовження ноти: її слід грати трохи довше, ніж вона записана. Тут можна провести паралель з виконавством на лютні, оскільки, завдяки її акустичним властивостям, басові ноти звучать довше, ніж це передбачено в нотах, утворюючи при цьому «педальні відгуки». Внаслідок цього принципу ноти під лігою можуть накладатися одна на одну та утворювати гармонію (коли звучить педаль). Що стосується швидких пасажів на легато, трелей, тріолей, ритмів 6/8, 9/8 (рівномірні восьмі, якщо в нотах не вказано іншого та це передбачає характер твору), то їх виконання штрихом легато вельми ускладнено.

У варіації 10 відбувається заміна залігованих нот, оскільки затримані ноти на гітарі не виконуються, їх належить відокремлювати одну від одної. Внаслідок цього саме в даній ситуації (такти 10, 11) втрачається весь середній голос, і замість трьох голосів оригіналу звучать



тільки два. Через теситурні обмеження у даному епізоді Й. Етв'юш нотує голоси партії гітари в тісному розташуванні, жертвуючи декількома нотами, щоб акомпанемент не «перекривав» мелодію, не звучав вище за неї. Подібні моменти присутні і в наступній, 11-й варіації: через тісне розташування голосів в оригіналі, в гітарній версії спостерігається зниження басової лінії, щоб уникнути перехрещення з мелодією. Також у даній варіації доречно вказати на зміну місць (розташування) голосів (такти 5, 6): мелодичний фрагмент нижнього голосу в оригіналі стає верхнім в гітарній версії, і навпаки, верхній голос оригіналу і гітари проходить знизу.

Вельми показовою у плані змін є варіація 13. Дрібна орнаментика збережена максимально обережно у порівнянні з оригіналом, але при цьому аранжувальнику довелось відмовитись від використання штриха легато (такти 29, 30, 31). У рідких випадках штрих легато, навпаки, добавляється, як наприклад у варіації 16, де ноти пасажу, який рухається вгору, з'єднані лігами по дві ноти. Також, ліги скасовано і в варіації 17. В варіації 14 примітні такти 9, 10, 25, 26, 27, 28, де чергування коротких пасажів 16-х у різних голосах партії клавесину (виконуються різними руками) перетворюються в один монолітний пасаж, таким чином втрачається (не передається) деяка дискретність, яка передбачувана Й. С. Бахом в оригіналі. Але цікаво, що у гітарній транскрипції у цих тактах Й. Етв'юш використовує зміну динаміки на кожний патерн, можливо для того, щоб, найбільш близько передати звучання даного епізоду на двохмануальному клавесині, де динамічний нюанс досягається завдяки зміні клавіатур.

Варіація 18 містить незначні зміни у порівнянні з оригіналом, декілька раз зустрічаються приклади переміщення октави (такти 8, 11, 27) а також у такті 24 можна спостерігати «втрату» нижнього голосу. Таким чином, у даному епізоді замість триголосся у партії гітари зберігаються тільки два голоси. У плані зміни басової лінії представляє інтерес варіація 19. У перших восьми тактах у гітарній версії бас викладено монотонно, повторюючись на одній ноті, у оригіналі басовий голос відображається рельєфно, в октаву (зміна октав). Але далі, в такті 17 рельєф зберігається. Подібну відмову від октавних переміщень продемонстровано і в варіації 20 (такти 17, 25, 26, 27). Тут також



присутні зміни, зв'язані зі штрихами (легато відсутнє) (такти 1, 2, 3). Велику кількість регістрових змін містить варіація 21, яка представляє канон у септиму.

Наступна, 22-га варіація примітна своєю басовою лінією, яка у гітарній версії містить зміни напряму руху та в такті 7 викладена октавою нижче. Далі, у такті 8 спостерігається зміна розташування голосів на більш тісне: дуодецима змінюється на квінту. У тактах 21, 22 втрачено звук мі малої октави, а в такті 29 – навпаки, діапазон більш широкий, ніж в оригіналі. В останньому такті інтервал також викладен у тісному розташуванні: замість квінти через октаву – просто квінта.

У варіації 23 (такти 27, 28, 29, 30) виокремлений наступний епізод: стакатні короткі акорди шістнадцятих, що перериваються паузами; в оригіналі замінені на безперервний пасаж 16-х. Це створює зовсім інший ефект, оскільки Й. Етвьош адаптує даний фрагмент для більш зручного виконання на гітарі в плані аплікатури, віддає перевагу безперервності, неподільності замість дискретності. Варіації 24, 25, 26 та 27 містять переважно регістрові, теситурні зміни, але в невеликій кількості.

Зауважимо, що варіація 25 (у жанрі сарабанди) виділена композитором окремо. Написана в одноіменному мінорі (g-moll) та з ремаркою *adagio*, вона є філософським центром всього твору, його ліричною кульмінацією. У 28-й варіації через складні ритмічні групування тривалостей аранжувальник допустив незначне спрощення: редуцирував одну 32-гу тривалість з кожної групи (перші 8 тактів). У перших 8-ми тактах варіації 29 в оригіналі звучить «перегук» між правою та лівою рукою. Цей суцільно візуальний ефект у гітарній версії втрачено. Також у такті 4 спрощена басова лінія: ноти октавних скачків у пунктирному ритмічному малюнку «шістнадцята з крапкою – тридцятьдруга» перетворюються на рівний нисхідний рух вісімками:

Нарешті, заключна варіація 30 (Кводлібет), незважаючи на присутність щільної фактури, демонструє високу ступінь зберігання музичного матеріалу оригіналу. Тут належно відмітити відсутність середнього голосу в такті 3, що напевно було зроблено для аплікатурної зручності виконання. Також середній голос втрачається і в такті 10,



а такти 12 та 14 містять текстові зміни: пропущена мелізматика та змінено ритмічний малюнок. У такті 15 другий та третій голос міняються місцями.

**Висновки.** Представлений аналіз дозволив продемонструвати досвід транскрипції з клавішного інструменту на гітару та виявити, як ці проблеми вирішив аранжувальник. Виходячи з систематизації Р. Мелешка найбільш часті зміни пов'язані з регістровими та теситурними особливостями інструмента (переміщення голосів на октаву вище або вниз, зміна місць голосів, зміна напрямку руху голосів), зміна штриху, відсутність залігованих нот (що, як відмічалось, відбувається через артикуляційні особливості щипкових інструментів). Ще однією характерною особливістю транскрипції «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха для гітари є зміна ритмічних малюнків у бік спрощення. Найбільш часто це досягається шляхом заміни деяких дрібних (іноді і великих) тривалостей паузами. Також може виникнути проблема відмови від деяких середніх голосів, в результаті чого поліфонічний ефект значно послаблено.

Окрім цього, між оригіналом та його гітарною версією існують суттєві відмінності переважно візуального плану: фрагменти, викладені як діалоги між правою та лівою руками клавесиниста, в партії гітари ці фрагменти злиті в цілісний пасаж, та як результат, втрачається передбачувана Й. С. Бахом діалогічність. Як відмічає І. Приходько [7], будь-який шедевр, незалежно від того, до якої області мистецтва він належить, існує у «подвійному часі»: з одного боку, він є продуктом та документом свого часу; з іншого боку, художній шедевр, створений в певну епоху, стає «культурною константою», яка стимулює подальший культурний розвиток, та кожна наступна епоха усвідомлює його як частину своєї власної культури, як щось сучасне» [7, с. 46]. Подібною «культурною константою» за правом можна назвати «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха – твір, що є «відправною точкою» для багатьох виконавців-інтерпретаторів сучасності. Тому й не дивно, що гітарна транскрипція Й. Етвюша вдало вписується у таку парадигму музичного мислення.

**Перспектива подальшого дослідження теми.** Пропонований аналіз транскрипції «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, що здійснений



Й. Етвьошем для гітари, підкреслив виконавську специфіку, що її втілював аранжувальник. Перспективою теми є виконавський аналіз інших перекладень для гітари не тільки клавірної музики, а й фортепіанної («Угорська рапсодія» № 2 Ф. Ліста, «Картинки з виставки» М. Мусоргського), симфонічної (Симфонія № 9 А. Дворжака).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бах И. С. Гольберг-вариации. «Синтетический уртекст». Концепция и комментарии М. Аркадьева. — М. : Композитор, 2002. — 191 с.
2. Великовський А. «Гольберг-вариации Й. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и вчурення структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 174–190.
3. Великовский А. «Гольберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) в контексте позднего творчества И. С. Баха : автореф. дис... кандидата искусствовед. — М., 2014. — 28 с.
4. Жерздев О. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Зб. Наукових праць. — Вип. 14. — Луганськ, 2010. — С. 119–126.
5. Кац Б. О композиции «Гольберг-вариаций» И. С. Баха // И. С. Бах и современность : Сб. ст. / Сост. Н. Герасимова-Персидская. — Киев : Музична Україна, 1985. — С. 57–64.
6. Мелешко Р. Как делать переложения для семиструнной гитары. — М. : Музыка, 1965. — 96 с.
7. Приходько І. Аутентизм та виконання музики Баха на сучасних інструментах // Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії у практиці освіти. Зб. Наукових праць. — Харків, 2008. — Вип. 23. — С. 43–49.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М. : Классика-XXI, 2004. — 816 с.
9. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft 32/4. — 1975. — S. 243–265.
10. Eötvös József: J. S. Bach «Goldberg Variations». Edited and transcription for classical guitar solo by Jozsef Eotvos. — Published by Chanterelle, 1998.
11. Eötvös József Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról. — Pécs : Edition Chanterelle, 2005. — 168 p.



## REFERENCES

1. Bah I. S. Gol'berg-variacii. «Sinteticheskij urtekst». *Koncepciya i komentarii M. Arkad'eva [Golberg variations. Synthetic Urtext. The concept and comments by M. Arkadiev]*. — M. : Kompozitor, 2002. — 191 s.
2. Velikovskij A. «Gol'dberg-variacii J. S. Baha. Oчерk II. Kompozicionnyj metod i vnurennyaya struktura cikla [“Goldberg Variations” of J. S. Bach. Essay II. Compositional method and the internal structure of the cycle] // *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*. — 2011. — № 2. — S. 174–190.
3. Velikovskij A. «Gol'dberg-variacii» (Aria mit verschiedenen Vernderungen) v kontekste pozdnego tvorcestva I. S. Baha [“Goldberg Variations” (Aria mit verschiedenen Vernderungen) in the context of the late works of I. S. Bach] : avtoref. dis... kandidata iskusstvoved. — M., 2014. — 28 s.
4. Zherzdev O. Gitarnaya kul'tura i gitarnyj stil': osnovnye sostavlyayushchie i ehtapy stanovleniya [Guitar culture and guitar style: the main components and stages of formation] // *Problemi suchasnosti: kul'tura, mistectvo, pedagogika. Zb. Naukovih prac'*. — Vip. 14. — Lugans'k, 2010. — S. 119–126.
5. Kac B. O kompozicii «Gol'dberg-variacij» I. S. Baha [About composition of I. S. Bach's Goldberg Variations] // *I. S. Bah i sovremennost': Sb. st. / Sost. N. Gerasimova-Persidskaya*. — Kiev : Muzichna Ukraïna, 1985. — S. 57–64.
6. Meleshko R. Kak delat' perelozheniya dlya semistrunnoj gitary [How to make arrangements for a seven-string guitar]. — M. : Muzyka, 1965. — 96 s.
7. Prihod'ko I. Autentizm ta vikonannya muziki Baha na suchasnih instrumentah [Authenticity and performance of Bach's music on modern instruments] // *Problemi vzaïemodïi mistectva pedagogiki ta teorïi i praktiki osviti. Zb. Naukovih prac'*. — Harkiv, 2008. — Vip. 23. — S. 43–49.
8. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah [Johann Sebastian Bach]. — M. : Klassika-XXI, 2004. — 816 s.
9. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // *Archiv für Musikwissenschaft* 32/4. — 1975. — S. 243–265.
10. Eötvös József: J. S. Bach «Goldberg Variations». Edited and transcription for classical guitar solo by Jozsef Eotvos. — Published by Chanterelle, 1998.
11. Eötvös József. Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról [Thoughts about J. S. Bach's music and the performance of his lanterns]. — Pécs : Edition Chanterelle, 2005. — 168 p.



УДК 78.071.2 : 785.6

*Екатерина Подпоринова***КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ДВУХ КЛАВИРОВ А. СОЛЕРА  
В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**Подпоринова Е. В. Концерты для двух клавиров А. Солера в аспекте исполнительской интерпретации.** Статья посвящена осмыслению исполнительского подхода к интерпретации Концертов для двух клавиров А. Солера. С позиций формирования исполнительской стратегии рассматриваются вопросы жанровой и стилевой специфики, выбора соответствующего типа звукообраза инструмента (орган, клавесин, фортепиано), определяющего исполнительские средства выразительности. Анализируются особенности формообразования, выявляется авторская жанровая модель. На примере Концертов №№ 1–4 прослеживается воплощение идеи соревновательности. Акцентируются способы ансамблевого взаимодействия в условиях клавирной фактуры. Таковыми становятся различные виды диалога: соперничество, переключка, вопрос-ответ, согласие, досказывание. Обозначаются две направленности исполнительской интерпретации: аутентичная и современная, включающая стилизацию и инструментальную адаптацию. Обосновывается многоуровневость творческого диалога, подчиняющегося принципу игры и определяющего сложную простоту данных дуэтных сочинений.

**Ключевые слова:** А. Солер, концерт, исполнительская стратегия, интерпретация, звукообраз инструмента, клавесин, клавир, диалог, ансамблевый дуэт.

**Підпоринова К. В. Концерти для двох клавирів А. Солера в аспекті виконавської інтерпретації.** Стаття присвячена осмисленню виконавських підходів до інтерпретації Концертів для двох клавирів А. Солера. З позицій формування виконавської стратегії розглядаються питання жанрової та стилєвої специфіки, обрання відповідного типу звукообразу інструмента (орган, клавесин, фортепіано), що диктує використання певних засобів виконавської виразності. Аналізуються особливості формоутворення, надається характеристика авторської жанрової моделі. На прикладі Концертів №№ 1–4 демонструється реалізація ідеї змагання, що виступає атрибутом даного жанру. Виявляються особливості ансамблевої взаємодії в умовах клавирної фак-





тури, що базується та різних видах діалогу, зокрема, суперництво, перегукування, питання-відповідь, погодження, доповідання тощо. Позначаються два напрями виконавської інтерпретації: аутентичний і сучасний, який включає стилізацію чи інструментальну адаптацію. Аргументується багаторівневість творчого діалогу, що базується на принципі гри та обумовлює складну простоту цих дуетних творів.

**Ключові слова:** А. Солер, концерт, виконавська стратегія, інтерпретація, звукообраз інструмента, клавесин, клавір, діалог, ансамблевий дует.

### **Podporinova E. V. Concertos for two keyboards by A. Soler in the aspect of performing interpretation.**

*Mutantur tempora et nos mutamur in illis...*

*The times change and we are changing with them...*

The Spanish composer Antonio Soler (Padre Soler; 1729–1783) is famous by his sonatas for Harpsichord (more than 100). But autor's Concertos are not well-known in the Ukrainian art of Music (theory or performance). Soler wrote six Concertos for two Keyboards: № 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur*. But in free access there are only the notes of first four Concertos, in which the analytical observations are based. These music works are very original. Several styles combine in this Concertos: Baroque, Rococo, Classic and even some elements from Romantic epoch.

Modern pianists, who want to play this music, will decide a few of important problems. The artistic decision will form the “performing strategies” (idea by O. Pupina), which stipulates for individual choice of expressive means in order to create the special sound model of the music text. The historical distance is the important performing factor; it affects for different levels of the play: emotional, intellectual, meaningful, aesthetic, virtuoso and others.

The first question is tied with the specific of genre. The Concertos by A. Soler was showing the autor's search of this genre. Composer use an untypical composition: here is no orchestra, it is a piano duet. By the way, the famous German composer I. S. Bach used the same composition in his Second Concerto for two Keyboards with orchestra (*C-dur*), where is only clavier duet in the second part (without orchestra). The Concertos by A. Soler demonstrate the author's model of the composition. All works (except the Concerto № 2) have two parts: the first part is writing in old sonatas form; Finals (Minuet) are in the form of rigorous variations.



The principle of competition (from *Lat. concerto* – compete) realizes in the Concertos by A. Soler owing to the form of the piano-duet playing. The composer often uses own typical means, among them are different roll-calls, repetitions, answers-imitations. This creates the double-effect. On the one hand it is the demonstration of the play of two musicians as *Homo ludens*; on the other hand it makes the new artistic whole as original musical “patchwork”. It is significant that A. Soler uses the old technique of hoguetus. It is giving the effect of an interrupt and a stammerer rendition.

The musical competition is conditioned by a parity in technical and artistic aspects of *Primo* and *Secondo* piano parts. It manifest itself in a transference the initial musical theme (Main or Secondary) from one piano part to another in turn. There are the examples. In first episodes of Concertos №№ 1, 3 the *Primo* piano part opens the introduction of the Main theme, but the *Secondo* – begins the Secondary theme. In the Concerto № 2 the composer uses the opposite method: the Main theme is in the *Secondo* piano part (a first time), but the Secondary is in the *Primo*. The another decision A. Soler offers in the Concerto № 4. Here all of the main themes of the first episod are in the *Primo* piano part and the *Secondo* begins of play the Theme and Variations №№ 1–2 in the Final. However, the composer entrusts all quasi-cadenza of Concertos to *Primo* piano part. For example, in the Concerto № 2: the second episod – tt. 25–37, 90–100; and the Trio in the Final; in the Concerto № 3 it is the Fourth Variation and in the Concerto № 4 – the Third Variation.

The orientation to the type of instrument is very important because it forms the choice of necessary sound-image. What can the pianists choose? It may be Organ, Harpsichord or Piano. This choice determines the expressive means. The idea of concertos competition implements through a clavier texture in types of dialog, among them competition, roll-call, question-answer, agreement, pickup. The Harpsichord (or Organ) orientation testifies about an *authentic style* of the performing interpretation. One of the features of this authentic type is coauthorship when the player have the right to create ornamented versions, “doubles” of the baroque composer’s text (it is some idea by A. Krasnoskulov). It is possible to divide the piano interpretation of Soler’s Concertos into two trends: *styling* or *instrumental adaptation*. For styling interpretation, the typical expressive means will be as an axample the absence or minimizing of piano pedal, the keenness of the touch, the specificity of articulation, transcript of melismas, terratest dy-



namics, the severity metric pulsation and other. The instrumental adaptation has a purpose to use the peculiar means of a modern piano. Among them there are own sound palette, the specificity of touch, the scale at large of dynamical degrees, special agogik with elements of improvisation, the harmony-different pedal, the vocal ornament, timbres of symphony orchestra and many others things. So, the answer of the question “What the instrument may I choose?” forms the “sound image” (the definition by I. Suchlenko).

New lines arise in the interpretation of this music because it unites different styles. And each of the styles (Baroque, Rococo, Classic and Romantic ones) may be emphasize by performer. Baroque style is discovered in the composer’s invention, the originality of musical thinking, the craving for fantasy, which appear in special methods of the game, the playing with rhythmical structures, registries, sound colors, stereo effects, quasi-fugato and others. Rococo (Gallant style) announces itself by means of clearness and simpleness in musical themes, special principles of it’s development, the unique colours of sonority with notes of a sentimental shape. Classic style includes square structures of musical fragments, it uses the third double of melodic lines, the “Marquis” and “Albert” basses in the accompaniment, the famous move of a French horn. Some elements of the coming Romantic style may be showed in the peculiarity of Soler’s harmonic thinking, which appears in tonal modulations, sound colours, national folk melodies and the psychologizing artistic images.

Soler’s Concertos give a chance performers to realize many different types of interpretation, which have to based on the multilevel dialog of art.

**Key words:** A. Soler, concerto, performing strategy, interpretation, sound image of instrument, Harpsichord, Clavier, dialogue, ensemble duet.

*Mutantur tempora et nos mutamur in illis...*

*Меняются времена, и мы меняемся вместе с ними...*

Имя испанского композитора Антонио Солера (падре Солера; 1729–1783) в истории фортепианного искусства связывается, прежде всего, с большим количеством сонат, созданных для клавесина (свыше 120). В них автор выступает учеником и последователем известного итальянского маэстро Доменико Скарлатти (1685–1757) [2, с. 97–98]. Однако помимо самобытного сонатного наследия композитора, привлекающего интерес исследователей, перу А. Солера принадлежат



малоизвестные концерты для двух клавиров, которые на сегодняшний день предстают «белым пятном» отечественного музыкознания и исполнительства, что определяет **актуальность** предложенной темы<sup>6</sup>.

Композитор написал шесть концертов для двух клавиров: № 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur* [5, с. 74]. Три из них (№№ 1, 2 и 4) были изданы в 1982 году в Москве [8]. На сегодняшний день в свободном интернет-доступе можно обнаружить первые четыре концерта А. Солера [14]<sup>7</sup>. Краткую информацию об этих концертах находим в «Каталоге мультиклавирных ансамблей» (Санкт-Петербург, 2002), где сообщается о том, что данные произведения, предположительно, были созданы для Инфанта Испанской и предстают ранними образцами жанра в галантном стиле [5, с. 74]. Вместе с тем, эти сочинения отличаются подлинным художественным многоцветием, объединяющим в единое музыкальное целое стилевые атрибуты барочной, классической и даже романтической эстетики, что, впрочем, обусловлено переходностью самой эпохи, в которой жил и творил композитор<sup>8</sup>.

Особый интерес представляет осмысление возможных путей исполнительской интерпретации этих самобытных концертов, а также тех задач, которые возникают перед современными пианистами при соприкосновении со старинной музыкой, что определяет **цель** данной статьи. Ведь, как справедливо отмечает А. Красноскулов, «чем значительнее удаленность эпохи, к которой относится музыкальное произведение, от современного слушателя, тем труднее возникает контакт между ними. Постепенно изменившийся музыкальный язык, утраченная во многом исполнительская традиция создают эмоциональную дистанцию между произведением и слушателем» [3, с. 346]. Добавим, что возникающая дистанция, как представляется, затрагивает не только эмоциональный, но и ряд других уровней, как например, интеллектуальный, содержательный, эстетический, виртуозно-технологический, распространяя свое влияние

<sup>6</sup> Данная статья является продолжением ранее опубликованного исследования [6].

<sup>7</sup> Ввиду отсутствия нот Концертов № 5 и № 6 А. Солера в дальнейшем изложении аналитические наблюдения будут основываться на материале Концертов №№ 1–4.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см [6].



и на слушателя, и на исполнителя, выступающего в роли первослушателя-интерпретатора-проводника.

Перед музыкантом, обратившимся к концертам А. Солера, возникает целый ряд вопросов, решение которых влечет за собой формирование «исполнительской стратегии» (определение О. Пупиной), под которой понимается «индивидуальный подход пианиста к организации исполнительских средств с целью создания интонационно-звуковой формы конкретного музыкального текста» [7, с. 9]. Таким образом, базовыми предстают понятия формы и содержания, раскрываемые в единстве композиторских и исполнительских средств, и особенности индивидуально-личностного решения, обуславливающего тот или иной художественный выбор.

Осмысление жанровой специфики является одним из первоочередных вопросов, поскольку концерты А. Солера демонстрируют особое поисковое ответвление концертного жанра, который, напомним, в XVIII веке проходил путь интенсивного формирования, приведшего к кристаллизации жанровой модели в творчестве венских классиков. Оригинальность и самобытность предложенного испанским композитором решения кроется в нескольких аспектах. Во-первых, это адресованность нетипичному исполнительскому составу: здесь отсутствует оркестр и нет солиста. Концерты предназначены для исполнения клавирным дуэтом, то есть подразумевают взаимодействие двух солистов. Во-вторых, это особенности формообразования, позволяющие констатировать наличие исходной авторской композиционной модели. Так, все концерты двухчастны (исключение составляет масштабный Концерт № 2, *a-moll*, включающий три части). Первые части концертов написаны в старинной сонатной форме, тяготеющей к барочной сонатной двухчастной разнотемной; финалы – *Minue* – в форме строгих фактурных вариаций на тему в характере менуэта. (Исключение вновь составляет Концерт № 2, в котором, сохраняя менуэт в качестве жанровой основы финала, композитор обращается к трехчастной форме с трио.) Преданность А. Солера единой избираемой жанровой модели свидетельствует об устойчивости авторских художественно-эстетических предпочтений и приводит к формированию новой разновидности жанра – дуэтному концерту [6, с. 24–25].



Принципиальное отличие дуэтного концерта от двойного заключается в отсутствии оркестра. В определенной мере пути развития клавирного концерта в обозначенном ключе были намечены уже в творчестве И. С. Баха. Среди трех баховских концертов для двух клавиров с оркестром в данном плане показателен второй (*C-dur*), представляющий собой оригинальную клавесинную композицию, где во второй части оркестровое сопровождение отсутствует, и на первый план выходит изысканное, *quasi*-рафинированное звучание клавирного дуэта<sup>9</sup>.

Принцип соревновательности, лежащий в основе жанра концерта (от лат. *concerto* – состязаясь), обретает благодатную почву для своей реализации в клавирной ансамблево-дуэтной форме музицирования, к которой обращается А. Солер. Например, композитор часто использует характерные приемы разнообразных переключек, повторов-имитаций, ответов-подражаний с полным или частичным сохранением ритмо-интонационного мелодического рельефа. Образующаяся мелкомотивная передача звукового материала из одной партии в другую, досказывание и подхват исполнителями исходной музыкальной мысли создает двойственный эффект. С одной стороны, это явная демонстрация игры двух музыкантов как *Homo ludens*; с другой, – удивительное ощущение сквозной линии развития, которое в условиях лоскутности клавирной (фортепианной) фактуры рождает самобытную художественную целостность, своего рода оригинальный музыкальный пэчворк<sup>10</sup>. Показательно в данном ракурсе то, что А. Солер нередко задействует старинную технику гокета, связанную с условным рассечением мелодической линии и ее перераспределением по разным голосам или инструментам для достижения эффекта прерывистого, словно заикающегося исполнения.

Аллюзию соперничества музыкантов в виртуозном владении мастерством игры на инструменте создает искусное, зачастую не-

---

<sup>9</sup> По словам авторитетного баховеда А. Швейцера, есть основания полагать, что и первая часть этого Концерта изначально существовала без инструментального сопровождения, которое было добавлено композитором позднее [12, с. 305].

<sup>10</sup> С англ. Patchwork – мозаика, пестрая смесь; в рукоделии – изготовление декоративных изделий посредством сшивания лоскутов ткани, отличающихся по цвету и текстуре.



симметричное вплетение композитором в звучание обеих партий ажурной мелизматике, преимущественно мордентов. Усиливает дух соревнования и паритетность ансамблевых партий как в техническом, так и в художественном планах, что указывает на определенное «вынесенное в титул» равноправие солистов, участников дуэта. В частности, подобное равновесие проявляется в продуманном вручении автором «пальмы первенства» поочередно каждому из солистов для начального проведения той или иной темы. Так, в первых частях Концертов № 1 и № 3 тему главной партии открывает *Primo*, а тему побочной – *Secondo*. В Концерте № 2 используется «обратное» лидерство: тема главной партии – *Secondo*, побочной – *Primo*. Иное решение композитор апробирует в Концерте № 4, где все основные темы первой части инициирует *Primo*, а тему и две первых вариации Финала – *Secondo*. Вместе с тем, сольные *quasi*-каденционные разделы концертов А. Солера традиционно препоручает партии *Primo*, как например, во второй части (*Allegro*; тт. 25–37, 90–100) и в трио третьей части (*Tempo de Minué*) Концерта № 2; в четвертой вариации Финала Концерта № 3 (ремарка *Nacet Organo 2*) или в третьей вариации Финала Концерта № 4.

Еще одним из важнейших векторов, направляющих исполнительский поиск, оказывается ориентация на определенный тип инструментария, обуславливающий воссоздание того или иного типа звукообраза инструмента. В музыкальной энциклопедии указывается, что концерты А. Солера написаны для двух органов [9, с. 919–920], ту же информацию находим в сноске московского нотного издания [8, с. 3]. Однако в современном иностранном источнике фигурирует обозначение «*for Two Keyboards*» [14] (для двух клавиров), то есть целой группы клавишных инструментов. Вместе с тем, авторские обозначения рекомендуемых регистров в совокупности со звучащими иллюстрациями, представленными на зарубежном сайте «*The Harpsichord Music of Antonio Soler*» [14], свидетельствуют скорее о клавесинной направленности данных композиций<sup>11</sup>. Клавесинное звучание фигурирует и в зарубежной аудиозаписи (Концерты №№ 1, 3, 4, 6): со-

<sup>11</sup> Уточним, что исполнения представлены в формате MIDI.



листы *Kenneth Gilbert* и *Trevor Pinnock (on two harpsichords)* [13]. Сходного звуко-тембрового эффекта при помощи препарированного фортепиано стремились достичь и отечественные исполнители [1]. Напротив, органность Второго концерта А. Солера выходит на первый план в транскрипции для фортепиано соло харьковского пианиста и композитора С. Юшкевича [15, с. 13–25]. Согласимся с мнением концертирующей российской пианистки Н. Катоновой, в течение ряда лет выступающей совместно с Д. Быстрым в составе фортепианного дуэта «*Philharmonica*», что концерты для двух клавиров А. Солера хорошо звучат в исполнении на двух любых клавишных инструментах [5, с. 74]. Это, в частности, подтверждает и фортепианное исполнение *Kenneth Gilbert* и *Trevor Pinnock* Концертов № 2 и № 5 [13]. В безбрежном пространстве интернета можно также обнаружить и иные ансамблевые варианты: орган и клавесин, орган и фортепиано, клавесин и фортепиано, различные электронные клавишные инструменты.

Обращает внимание на себя тот факт, что указанная в нотах регистровка подчеркивает индивидуальность предпосылаемой автором звуковой окраски каждой партии. Так, например, в начале Концерта № 1: первая партия – *registro igual*; вторая – *r. flautin*; во второй части (*Allegro*) Концерта № 2: *octava u flautado*, соответственно; там же в третьей части: *flautado u octava u flautado u flautin*, соответственно. Безусловно, это отражение одной из неотъемлемых черт эпохи и присущего ей инструментария. В то же время указанные обозначения в условиях фортепианного прочтения дают дополнительную пищу для размышлений, поскольку в данном контексте перед исполнителями возникает новый вопрос: что выбрать? Установку на тембральную индивидуализированность каждой партии (задекларированную автором в нотной партитуре), которая обеспечивает раскрытие идеи соотнесенности, лежащей в основе жанра концерта? Или же нацеленность на достижение единства и звуко-тембрового согласия, что выступает ключевой позицией фортепианного ансамблирования?

Художественный потенциал солеровских концертов создает в этом отношении широкое поле для творческих экспериментальных поисков исполнителей. Композитор словно разворачивает в своих





концертах целую систему возможных коммуникационно-ансамблевых связей. Сюда входят: *диалог-соперничество* с ведущей идеей виртуозного соревнования; *диалог-переключка*, основанный на «эховом» повторе; *диалог-досказывание*, предполагающий наличие единой мелодической линии на двоих; *вопросо-ответный диалог*, в основе которого лежит тонико-доминантовое взаимоотношение, «прорастающее» из полифонической техники письма, *диалог-согласие*, предполагающий унисонное звуковое единение партий *Primo* и *Secondo*. Композитор в партитуре лишь дает импульс к реализации возможного художественного диалога, но избрание той или иной модели его осуществления остается в сфере исполнительского творчества, вернее ансамблевого сотворчества.

Но все же краеугольным остается вопрос: каков инструментальный ориентир – клавесин, орган или фортепиано? Размышляя над этой проблемой, уместно вспомнить замечание А. Швейцера. Задавая сходным вопросом о том, как бы И. С. Бах отнесся к современному роялю, музыковед отмечает, что немецкий Маэстро «с энтузиазмом приветствовал бы совершенство механики, но качеством звука был бы не особенно доволен» [12, с. 259], поскольку фортепианный «звук потерял ясность и прозрачность, которую давал резонанс от деревянного корпуса» [там же, с. 259]. Однако исследователь указывает и на то, что даже самый фанатичный поклонник клавесина должен признать, что в концертном зале такой чарующий вблизи звук становится слабым и дребезжащим на расстоянии семи или восьми метров [12, с. 259].

При избрании клавесина (или органа) в качестве используемого инструмента или инструмента-ориентира у современного пианиста возникает опора на предполагающий обращение к особому тезаурусу выразительных средств «аутентичный стиль», который аргументировано связывается российским современным исследователем Г. Тараевой с противопоставлением исполнительской концепции господствующей традиции [11, с. 10], понимаемой как «современная система музыкальной исполнительской культуры», объединяющая множество «эстетических деклараций, художественных течений, национальных и индивидуальных моделей, музыкально-педагогических установок,



слушательских пристрастий» [11, с. 11]. Такого рода противопоставление во многом обусловлено культом авторского текста, не допускающим текстологических привнесений со стороны исполнителя. «Невзирая на то, что практика сотворчества полностью согласуется с барочной традицией, современные исполнители не часто придают ей подобающее значение, – подчеркивает А. Красноскулов. – Причина кроется в конфликте двух исполнительских традиций – современной и барочной: первая отличается исключительным “пиететом” в следовании авторскому тексту, тогда как вторая рассматривает сотворчество композитора и исполнителя в качестве не только важного, но и абсолютно необходимого элемента музыкальной культуры своего времени» [3, с. 347]. Одним из возможных путей выхода из подобного музыкального лабиринта может стать, по мнению исследователя, моделирование клавирной фактуры в барочной композиции, как например, создание дублей или расшифровка генерал-баса [3]<sup>12</sup>.

Фортепианное исполнение солеровских концертов также условно расщепляется на два варианта: либо возможная *стилизация* с соответствующим выбором тех или иных приемов (например, отсутствие или минимализация педализации, острота штриха, специфика артикуляции, расшифровка мелизмов, террасность динамики, строгость метрической пульсации и прочее), либо *инструментальная адаптация*, нацеленная на содержательное раскрытие художественной идеи произведения ресурсами современного фортепиано. Отсюда богатство собственной штриховой палитры, специфика туше, широта динамических градаций, особая импровизационная агогика, красочная педализация, вокальность орнаментики, оркестровые тембры, регистровое варьирование и так далее.

Таким образом, ответ на поставленный вопрос: на чем играть? – способствует формированию у исполнителя соответствующего «звучащего образа» инструмента, под которым, по определению И. Сухленко, понимается «индивидуальный стилистический ракурс в ощущении выразительных возможностей музыкального инструмен-

---

<sup>12</sup> В этом отношении несомненный интерес представляет сравнение авторского текста с фортепианной транскрипцией С. Юшкевича.



та: тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними образной семантики» [10, с. 232].

В отношении последней, перед исполнителями возникает новый поисковый перекресток, связанный с обозначенным выше стилевым многоцветием, определяющим самобытность авторской манеры высказывания и обусловленным переходным периодом развития музыкальной культуры, объединившим на одной сценической площадке разноориентированные художественные тенденции. В их числе: взорвавшее каноны эпохи Возрождения неоднозначное барокко, противопоставляемый ему «галантный стиль» (Рококо), зарождающийся стройный и уравновешенный классицизм, а также отдельные «пунктирно» намеченные предпосылки еще далекого романтизма<sup>13</sup>. Выразительные средства, определяющие эффект присутствия каждого из вышеназванных стилей, обнаруживаются во всех солеровских концертах.

Так, инвенторство, фантазийность, нестандартность мышления раскрывают в композиторе черты барочного художника. Отсюда, игра различными ритмическими рисунками, широкое использование потенциала полиритмии, в том числе изошренных дуольно-триольных комбинаций, неожиданных, непредугадываемых ритмоформул. Это оригинальность темброво-регистрового плана сочинений, включающего такие приемы как: различные регистровые переключки, обмен партиями, их перестановка, создание *quasi*-стерео эффектов, введение двойных октавных удвоений как средства создания аллюзии оркестрового *tutti*, которое предстает своеобразным маркером концертности как таковой. Отметим также обращение композитора к приемам полифонического развития, в частности разного рода имитациям (канонам, *quasi-fugato*), к риторическим фигурам и уже

---

<sup>13</sup> Показательно, что А. Солер является автором музыкально-эстетического трактата «Ключ модуляции и музыкальные древности» (1762) [9, с. 920]. В этом труде, как указывает И. Мартынов, «дается много правил выполнения гладких и плавных по голосоведению неожиданных по эффекту модуляций» [4, с. 81]. Исследователь приходит к выводу о том, что А. Солер предстает «одним из тех композиторов XVIII столетия, которые как бы предчувствовали свободу и непосредственность выражения эмоций, свойственные более позднему времени» [4, с. 81].



упоминавшейся технике гокета. Галантный стиль проступает в ясности, доступности тематизма, изяществе его разработки, приятности и трогательности звучания, сквозь которую порой просвечивают нотки сентиментализма. Классицизм заявляет о себе в доминирующей квадратности построений, использовании терцовых удвоений мелодических линий, «маркизовых» и «альбертиевых» басов в аккомпанементе, знакового «золотого хода валторн». Зачатки романтической эстетики угадываются в своеобразии гармонического письма Солера, воссоздании эффекта игры свето-тени, особенностях задействованной красочной палитры, используемых модуляций, обращении к национально-характерным фольклорным мелодиям<sup>14</sup>, а также определенной психологизации и драматизации исходных звукообразов. Выведение на «авансцену» исполнительской интерпретации того или иного стилевого направления в роли доминирующего будет определять как образно-содержательный, так чисто технологический уровни исполнения.

Таким образом, обращение к концертам А. Солера дает импульс к возникновению многоуровневого творческого диалога, подчиняющегося принципу игры и отражающего индивидуальные особенности художественного мышления исполнителей. Обозначенный диалог связан с осмыслением ценностных установок той или иной эпохи, особенностей существования и сосуществования отдельных музыкальных стилей, специфики жанрового решения, «звучащего образа» инструмента и наконец, собственно пианистического бытия, итогом которого выступает создание конкретной исполнительской стратегии. При этом все названные уровни, в свою очередь, отражают личностную игру сознания интерпретатора со своим внутренним «Я», рисуя индивидуальную картину мира, вбирающую в себя особенности мироощущения, мировосприятия и мировоззрения. Ведь, как метко указывает Г. Тараева, «искусство сравнивают с машиной времени <...> – оно позволяет путешествовать в прошлое. Но путешествие виртуально. А смысл его – в лучшем познании себя и своего времени

<sup>14</sup> В качестве яркого примера достаточно назвать тему побочной партии из первой части Концерта № 4, отличающуюся подчеркнуто национальным испанским колоритом, основанном на стиле Fandango (см. тт. 18–25, 43–50).



в аналогиях и дискуссиях с отдаленным, отчужденным, “отстраненным”...» [11, с. 22].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антонио Солер. Концерт для двух органов. Архив МГПУ [Электронный ресурс] / YouTube.com [Аудиозапись]. — URL : <https://youtu.be/ezj5DKfkhIU>. — Загл. с экрана.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішино-струнних інструментах : навч. посібн. [Текст] / Н. Б. Кашкадамова. — Тернопіль : СМП «Астон», 1998. — 300 с.
3. Красноскулов А. Практика моделирования барочной клавирной фактуры (современный взгляд) [Текст] // Старинная музыка сегодня : Материалы научно-практич. конф. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 346–356.
4. Мартынов И. Музыка Испании [Текст] : монография / И. Мартынов. — М. : Сов. композитор, 1977. — 376 с.
5. Мультиклавирные ансамбли [Текст] : Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / [сост., вступ. ст. и анн. Н. Катоновой]. — С.-Пб., 2002. — 83 с.
6. Подпоринова Е. Концерты для двух клавиринов Антонио Солера в контексте барочного искусства [Текст] // Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2016. — С. 22–37.
7. Пупіна О. О. Виконавське втілення художнього світу «Третього року мандрів» Ф. Ліста [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Олеся Олександрівна Пупіна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2015. — 20 с.
8. Солер А. Три концерта для двух фортепиано [Ноты] / [Ред.-сост. М. Вайсборд]. — М. : Музыка, 1982. — 55 с.
9. Солер, Антонио // Муз. енциклопедія : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1982.— Т. 6. Дополнение. — С. 919–920.
10. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица [Текст] // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2010. — Вып. 1. — С. 228–232.



11. Тараева Г. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация [Текст] // *Старинная музыка сегодня : Материалы научно-практич. конф.* — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 8–23.

12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина, ред. пер. и послесл. М. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.

13. A. Soler : 6 Concertos for 2 Keyboards : Kenneth Gilbert, Trevor Pinnock [Электронный ресурс] / YouTube.com [Аудиозапись]. — URL : <https://youtu.be/704JANkoXOY>. — Загл. с экрана.

14. Audio Files and Sheet Music of Antonio Soler [Электронный ресурс] / Chateaugris.com. — URL : <http://www.chateaugris.com/Soler/audio-music.htm>. — Загл. с экрана.

15. Soler A. Concerto [Ноты] // *Badinerie : Transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkévitich.* — France : Edition SUONI E COLORI, 1999. — P. 13–25.

#### REFERENCES

1. Antonio Soler. *Kontsert dlya dvukh organov.* Arkhiv MGPU [Concertos for Two Keyboards by A. Soler]. — Available at : <https://youtu.be/ezj5D-KfkhIU>.

2. Kashkadamova N. *Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of music performing on Keyboards]. — Ternopil : SMP "Aston" Publ., 1998. — 300 p.

3. Krasnoskulov A. *Praktika modelirovaniya barochnoy klavirnoy faktury (sovremennyy vzglyad)* [The practice of modelling baroque clavie texture (modern point of view)]. *Starinnaya muzyka segodnya : Materialy nauchno-praktich. konf.* — Rostov n/D, 2004. — P. 346–356.

4. Martynov I. *Muzyka Ispanii* [The Music of Spain]. — Moscow : Sovetskij kompozitor Publ., 1977. — 376 p.

5. *Mul'tiklavirnye ansambli: Annotirovannyj katalog proizvedenij dlja dvuh i bolee fortepiano XVI–XX vekov* [Multiclavier ensembles: an Annotated catalog of works for two or more pianos XVI–XX centuries]. — Saint-Petersburg, 2002. — 83 p.

6. Podporinova E. *Koncerty dlja dvuh klavesinov Antonio Solera v kontekste barochnogo iskusstva* [Concertos for Two Keyboards by Antonio Soler in



*the context of Baroque art*]. *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva – VII: Barokovi shifri svitovogo mistectva*. — Kharkov, 2016. — P. 22–37.

7. Pupina O. O. *Vykonavs'ke vtillennya khudozhn'oho svitu «Tret'oho roku mandriv» F. Lista. Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. 17.00.03. «Muzychne mystetstvo» [A performer's embodiment of artistic world of the third volume of F. Liszt's "Years of Pilgrimage"]*. — Kharkiv, 2015. — 20 p.

8. Soler A. *Tri koncerta dlja dvuh fortepiano [Three Concertos for Two Keyboards]*. — Moscow : Muzyka Publ., 1982. — 55 p.

9. Soler Antonio [Soler Antonio]. *Muz. Jenciklopedija*. — Moscow : Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1982. — Vol. 6. — P. 919–920.

10. Suhlenko I. Ju. «Zvuchashhij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [“The sound image” of the Vladimir Horowitz piano]. *Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii*. — Kharkiv, 2010. — Vol. 1. — P. 228–232.

11. Taraeva G. *Starinnaja muzyka: autentichnyj stil' i interpretacija [Old music: authentic style and interpretation]*. *Starinnaja muzyka segodnja : Materialy nauchno-praktich. konf.* — Rostov n/D, 2004. — P. 8–23.

12. Shvejcer A. *Iogann Sebast'jan Bah [Johann Sebastian Bach]*. — Moscow : Muzyka Publ., 1965. — 728 p.

13. A. Soler. *6 Concertos for 2 Keyboards*. Kenneth Gilbert, Trevor Pinnock. — Available at : <https://youtu.be/704JANkoXOY>.

14. *Audio Files and Sheet Music of Antonio Soler*. Chateaugris.com. — Available at : <http://www.chateaugris.com/Soler/audio-music.htm>.

15. Soler A. *Concerto. Badinerie. Transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkévitch*. — France, SUONI E COLORI Publ., 1999. — P. 13–25.



УДК [78.071.1 (430) : 786.2] : 78.083.82 «19–20»

*Валерия Ковтонюк*

**ТРАНСКРИПЦИИ Л. СТОКОВСКОГО И М. ПЛЕТНЕВА  
ТОККАТЫ И ФУГИ РЕ-МИНОР BWV 565 И. С. БАХА  
КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИНАМИКИ РАЗВИТИЯ  
РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО  
ИСКУССТВА XX–XXI ВЕКОВ**

**Ковтонюк В. Транскрипции Л. Стоковського и М. Плетнева Токкаты и фуги ре-минор BWV 565 И. С. Баха как отражение динамики развития романтических тенденций исполнительского искусства XX–XXI веков.** В этой работе изучено влияние романтического искусства на трактовку музыки эпохи Барокко. На примере двух оркестровых транскрипций Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха Л. Стоковського и М. Плетнева рассматривается динамика развития романтических тенденций исполнительского искусства XX–XXI веков. Эти два варианта транскрипций по-своему отражают романтический принцип транскрибирования музыкального материала. Переложение Л. Стоковського можно назвать типичным примером романтического мироощущения, который господствовал в начале и середине XX века. Транскрипция М. Плетнева, написанная спустя почти столетие, продолжает романтические традиции, но больше отвечает современным музыкальным тенденциям, отражая влияние необарочных принципов выстраивания звучащей ткани.

**Ключевые слова:** Барокко, романтизм, транскрипция, И. С. Бах, Л. Стоковский, М. Плетнев.

**Ковтонюк В. Транскрипції Л. Стоковського та М. Плетньова Токкати і фуги ре-мінор BWV 565 І. С. Баха як відображення динаміки розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва XX–XXI століть.** У цій роботі вивчений вплив романтичного мистецтва на трактування музики епохи Бароко. На прикладі двох оркестрових транскрипцій Токкати і фуги *d-moll BWV 565* І. С. Баха Л. Стоковського і М. Плетньова розглядається динаміка розвитку романтичних тенденцій виконавського мистецтва XX–XXI століть. Ці два варіанти транскрипцій по-своєму відбивають романтичний принцип транскрибування музичного матеріалу. Транскрипцію





Л. Стоковського можна назвати типовим прикладом романтичного світовідчуття, який панував на початку і в середині ХХ століття. Транскрипція М. Плетньова, написана майже на століття пізніше, продовжує романтичні традиції, але все більше відповідає сучасним музичним тенденціям, підпадаючи під великий вплив необарочних принципів формування звукових структур.

**Ключові слова:** Бароко, романтизм, транскрипції, І. С. Бах, Л. Стоковський, М. Плетньов.

**Kovtoniuk V. Transcriptions of L. Stokovsky and M. Pletnev Toccatives and Fugues in *D minor BWV 565* I. S. Bach as a reflection of the dynamics of the development of the romantic tendencies of performing art of the XX–XXI centuries.** With all the diversities of performing art creative shades performing art of the last century, several of the most important vectors of development can be still identified. It is referred to the trends generated by new compositional techniques which require performers not only to have specific playing skills on a particular instrument, but also to act as a co-author of the work. However, along with this, the traditions that sprout from previous eras, in particular, Baroque and Romanticism, retain their influence. Our choice of these epochs is determined by the enormous influence that they exerted on the performing arts of the 20th and 21st centuries.

In this article we will try to see into, how exactly the influence of these two epochs is connected with the real musical art. At the same time, **the object** of our research is the style of musical creativity, and **the subject** is the influence of romantic art on the interpretation of music of the Baroque era. **The aim of the work** is to study the dynamics of the development of romantic tendencies of performing arts on the example of L. Stokovsky's and M. Pletnev's transcriptions of I. S. Bach's Toccata and fugue *d-moll BWV 565*.

Famously, the creative interpretation of I. S. Bach's heritage of has led to the emergence of a huge number of transcriptions, most of which are written for keyboard instruments, for piano in particular (the transcriptions by C. Czerny, F. Liszt, I. Brahms, F. Busoni), which is not surprising considering key nature of the author's text. Unlike the common tradition, some Bach's clavier works were re-arranged for the orchestra. We find such opuses in the works of E. Elgar, A. Webern, G. Mahler, A. Schoenberg, O. Respighi, A. Onegger, M. Reger, etc. Among



treatments and transcriptions of Bach's music, Toccata and fugue *d-moll BWV 565* occupy a special place. In addition to the expected versions (for example, for piano and accordion) you can meet also quite unexpected ones – for electric guitar or jazz orchestra. The main theme of Toccata and fugue *d-moll* also sounds in pop music (for example, in an arrangement made by Paul Mauriat). In our work we will study the orchestral versions of L. Stokowski and M. Pletnev in more detail.

Conductor L. Stokowski created one of the first transcriptions of Toccata for the symphony orchestra. In 1930s, it was recorded together with Philadelphia Symphony Orchestra for the cartoon "Fantasy" directed by Walt Disney. A distinctive feature of L. Stokowski's adaptation is its romantic orientation and cinematographic thinking, which, in general, peculiar for his whole creativity. Recording music for the cinema requires a special approach, which we can clearly see in L. Stokowski's interpretation of I. S. Bach's Toccata and fugue *d-moll BWV 565* for cartoon "Fantasy". These features are manifested in several points, the first of which is determined by a special setting on the possibility of sound recording technology. This determined, including the choice of timbres for specific Toccata topics. The main ones are given to a string band, the sound of which, famously, is associated with human voice. Lyrical, emotionally colored intonation underlined by long phrasing and application of vibrato, changes the appearance of the work, smoothing out its genre (accented) basis. In addition to the string group, a great role in L. Stokowski's concept is played by wind instruments that provide a scale, close to Wagnerian sound in tutti episodes. Another important point is the dramatic line built in such a way that almost every episode sounds at its own tempo, which increases the feeling of fantasy. In addition, from the position of the present day, the abundance of dynamic shades, which violates the principle of terraced dynamics, which is special baroque music, surprises. Nevertheless, we are sure that L. Stokowski's translation played a huge role in the popularization of Bach's music.

In any case, it can be confidently asserted that M. Pletnev was familiar with this version of the work and, perhaps, it was it which prompted the maestro to create his own translation.

Nevertheless, in our opinion, the main difference between the Pletnevian transposition of I. S. Bach's Toccata for the orchestra, is dictated precisely by the desire to get to the baroque manner of sound production as close as possible, with a characteristic feeling of sound shortness (in fact, speech intonation) and contrasting of textured layers imitating the temple antiphons.



Hence, the instrumentation differs from the of L. Stokowski's version in which the themes are given to wind instruments. Note that this not only brings the sound closer to the organ one, but also answers the German musical tradition with its enthusiasm for wind instruments. In addition, the specificity of the wind sound extraction is more suitable for transferring the toccata beginning. It is no accident that the first toccata in the history of the musical art was written for wind instruments. String band is used by M. Pletnev only for the development of musical material. Speaking of the metric side, it must be said about the smoothness of the tempo and the absence of agogic liberties.

Indeed, this arrangement is an example of the most careful attitude to the author's text, while the genre of transcription itself and an indication on its "concertiveness" provoke the virtuoso potential of the work.

Comparing the versions of M. Pletnev and L. Stokowsky, we shall note that, in spite of all the differences they reflect the romantic principle of transcription of musical material. L. Stokowski's adaptation can be called a typical example of a romantic worldview that dominated in the early and middle 20th century. M. Pletnev's transcription written more than half a century later, continues the romantic tradition but absorbs the principles of aligning the sounding fabric generated by neo-baroque tendencies with their characteristic clarity of texture, moderation of dynamic contrasts, tempo stability.

**Key words:** Baroque, romanticism, transcription, I. S. Bach, L. Stokowski, M. Pletnev.

При всем многообразии творческих оттенков исполнительского искусства последнего столетия, в нем, на наш взгляд, все же можно выделить несколько наиболее важных векторов развития. Прежде всего, речь идет о тенденциях, порожденных новыми композиторскими техниками, требующих от исполнителей не только специфических навыков игры на инструменте, но и готовности выступить в качестве соавтора произведения. Однако наряду с этим сохраняют свое влияние традиции, прорастающие из предыдущих эпох, в частности, Барокко и Романтизма. Наш выбор этих эпох определен тем огромным влиянием, которое они оказали именно на исполнительское искусство XX–XXI столетия.

Что касается романтизма, то его принципы оказались столь живучи, что и сегодня, спустя более века после «официальной» смены его



другим эпохальным стилем, исполнители (например, пианисты) по-прежнему удостоиваются звания «Последнего романтика» как признания высшего мастерства. Кроме того, не будем забывать о том, что именно с романтизмом связано формирование крупнейших исполнительских школ.

В случае с барокко, связь традиций прослеживается не столь явно. Ведь как известно, музыкальное искусство того периода оставило минимальные сведения об исполнении произведений. Однако именно этот факт определил зарождение аутентической ветви исполнительского искусства, которая, появившись на стыке XIX–XX столетий, активно развивается и по сей день. Кропотливая работа представителей так называемого исторически информированного исполнительства, их стремление возродить специфические приемы звукоизвлечения, реставрация старинных и создание новых инструментов, ежегодно обогащают концертные программы вновь найденными и заново услышанными произведениями. В этом аспекте особенно интересна судьба баховских произведений, исполнительская история которых насчитывает более 300 лет, отражая стержневые тенденции развития музыкального искусства. Об этом в интервью, взятом перед концертом «Новые платья господина Баха», говорит А. Любимов: «Начавшись не собственно с Баха, а вообще с реконструирования исполнительского, стилистического языка барокко, оно (*аутентичное движение* – В. К.) натолкнулось на Баха и увидело в нем пример для очень многих манипуляций. Ведь и сам Бах обожал манипулировать с чужими сочинениями, как и со своими собственными» [5, с. 14].

Как именно происходят такие манипуляции и как они связаны с настоящим музыкальным искусством, мы и попробуем разобраться в данной статье. При этом *объектом* нашего исследования является стиль музыкального творчества, а *предметом* – влияние романтического искусства на трактовку музыки эпохи Барокко. *Цель работы* – изучение динамики развития романтических тенденций исполнительского искусства на примере транскрипций Л. Стоковского и М. Плетнева Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха

Как мы сказали выше, одной из особенностей исполнительского искусства является постоянная работа с музыкальным наследием про-



шлого. При этом каждое новое поколение музыкантов отвергает эстетические установки предшественников, предпочитая разрушать устоявшиеся стереотипы, находя новые решения: «Трактовки некоторых произведений со временем меняются на противоположные, а приемы и тембры, восхищавшие еще в начале прошлого века, сегодня практически не используются или воспринимаются как экзотика. Наиболее яркий пример этому – история постижения баховских произведений, которые каждая эпоха пыталась наделить своими, привычно звучащими чертами, тем, что Б. Асафьев называл “интонационным словарем эпохи”» [7]. А. Любимов также подчеркивает важность понимания барочной музыки сквозь призму современности: «Во всем, что мы совершаем с музыкой Баха, нас ведет точка зрения нашего века: будь то аутентичные реконструкции или же интерпретации с точки зрения последующих эпох. Сразу после смерти Баха эпоха галантного стиля преобразовывала Баха по своему образу и подобию. Эпоха Бетховена и ранних романтиков опять-таки переделывала Баха на свой лад, тянула одеяло на себя. И каждая из одежд Баха представляла собой не столько Баха, сколько лицо этой эпохи» [5, с. 13].

Как известно, творческое осмысление наследия И. С. Баха привело к появлению огромного количества транскрипций, большинство из которых написаны для клавишных инструментов, в частности – для фортепиано (транскрипции К. Черни, Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Бузони), что не удивительно, учитывая клавишную природу авторского текста. Но даже в этом случае, транскрипторы считали необходимым обосновать возможность переинтонирования. Так, Ф. Бузони отмечает: «...хорошая, великая, “универсальная” музыка остается той же самой, при посредстве какого бы инструмента (Mittel) она ни звучала. Но усвоил я и вторую истину, что различные инструменты имеют различный (им свойственный) язык, на котором они передают эту музыку всегда немного по-иному» [2, с. V].

Позиция Ф. Бузони тем более важна для нас, если учитывать, что в отличие от общей традиции, некоторые баховские клавирные произведения были передоложены для оркестра<sup>15</sup>. Подобные опусы на-

---

<sup>15</sup> Случай, действительно, достаточно редкий. Обычно имеет место обратное дви-



ходим в творчестве Э. Элгара, А. Веберна, Г. Малера, А. Шенберга, О. Респиги, А. Онеггера, М. Рegera и др. Как нам кажется, именно для оркестровых транскрипций музыки И. С. Баха лучшего всего подходит определение, предложенное Г. Коганом: «Она означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, так сказать, не буквалистски “подстрочным”, а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [3, с. II].

В череде обработок и транскрипций баховской музыки особое место занимает Токката и fuga *d-moll BWV 565*, ведь, по мнению многих критиков, по богатству тематического материала и мастерству его обработки Токката подобна образцам симфонической музыки, что позволяет исследователям проводить параллели между Токкатой и симфоническими циклами Л. Бетховена. Помимо ожидаемых версий (например, для фортепиано и баяна), можно встретить и совсем неожиданные – для электрогитары или джазового оркестра. Также главная тема Токкаты и фуги *d-moll* звучит в эстрадной музыке (например, в аранжировке, сделанной Полем Мориа). В нашей работе мы более детально изучим оркестровые версии Л. Стоковского и М. Плетнева.

Дирижер Л. Стоковский создал одну из первых транскрипций Токкаты и фуги именно для симфонического оркестра. В 1930-е годы XX века она была записана совместно с Филадельфийским симфоническим оркестром для мультфильма «Фантазия» режиссера Уолта Диснея. Для этого мультфильма были отобраны самые известные классические произведения, объединенные в единое целое по принципу сюиты. Помимо Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха в мультфильме использованы также такие музыкальные номера:

---

жение – популярное оркестровое произведение адаптируют для исполнения силами одного пианиста, либо фортепианного ансамбля. Тем не менее, существуют произведения, чей темброво-динамический потенциал «требует» иного прочтения. Так, «Картинки с выставки» М. Мусоргского стали основой 19 (!) оркестровых аранжировок.



- Несколько музыкальных фрагментов из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик».
- «Весна священная» И. Стравинского.
- Симфония № 6 Л. в. Бетховена.
- «Танец часов» из оперы А. Понкьелли «Джоконда».
- «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского.
- «Третья песня Эллен» из вокального цикла на стихи из поэмы В. Скотта (больше известная как «Ave Maria Шуберта») Ф. Шуберта.
- «Лунный свет» К. Дебюсси.

Как известно, Л. Стоковский был не только выдающимся музыкантом и дирижером, но и активным пропагандистом классической музыки. Отличительной особенностью переложения Л. Стоковского, на наш взгляд, является его романтическая направленность и кинематографичность мышления, которая, в целом, свойственна всему его творчеству. Именно желание популяризировать классическую музыку привело его к работе в Голливуде: «Существует множество способов сочетания музыки и кино. Они соединяются самым естественным образом, так как все происходящее в жизни воспринимается нами в основном через зрение и слух. Слух и зрение, тесно связанные друг с другом, в кино сливаются воедино» [6, с. 169].

Запись музыки для кинематографа требует особого подхода, который мы можем наглядно увидеть в трактовке Л. Стоковского Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха для мультфильма «Фантазия». Эти особенности проявляются в нескольких моментах, первый из которых определяется особой установкой на возможности звукозаписывающей техники: «Звукозапись для кинокартин должна осуществляться на таком высоком уровне, чтобы еле слышные в концертном зале нюансы были выявлены со всей силой выразительности и полнотой тона» [6, с. 171]. Это определило, в том числе и выбор тембров для конкретных тем Токкаты. Основные – отданы струнной группе, звучание которой, как известно, ассоциируется с человеческим голосом. Лирическая, эмоционально окрашенная интонация, подчеркнутая длинной фразировкой и применением приема вибрато, меняет облик произведения, сглаживая его жанровую (ударную) основу.



Кроме струнной группы, большую роль в концепции Л. Стоковского играют духовые инструменты, которые обеспечивают масштабное, близкое вагнеровскому звучание в эпизодах *tutti*. «В “Фантазии” нам удалось выявить эти существующие пассажи, заставив мелодическую линию фагота, кларнета и гобоя покрыть громкое звучание оркестра, нисколько при этом не ослабляя бурного натиска струнных инструментов» [6, с. 172].

Еще один важный момент – драматургическая линия, выстроенная таким образом, что почти каждый эпизод звучит в своем темпе, что усиливает ощущение фантазийности. Кроме того, с позиции сегодняшнего дня, вызывает удивление обилие динамических оттенков, нарушающее присущий барочной музыке принцип террасной динамики. Тем не менее, уверены, что переложение Л. Стоковского сыграло огромную роль в популяризации баховской музыки.

Во всяком случае, можно с уверенностью утверждать, что М. Плетнев был знаком с этой версией произведения и, возможно, именно она побудила маэстро создать собственное переложение. Отметим, что премьера произведения состоялась на концерте, посвященном творчеству И. С. Баха. Причем, по замыслу организаторов, программа состояла из переложений баховских сочинений для симфонического оркестра, а версия М. Плетнева завершала концерт.

Отметим, что каждое выступление М. Плетнева в любой роли – пианиста, дирижера или композитора – событие незабываемое для публики. Возможность обратиться к слушателю посредством не только фортепианного, но и дирижерского искусства – не только достаточно редкая характеристика для современного музыканта, но и фактор, отражающий одну из базовых черт творческого стиля М. Плетнева – универсализм. Как известно, по историческим меркам, разделение профессий исполнителя и композитора произошло сравнительно недавно и еще каких-то сто лет назад не вызывала удивления. Постепенно эта традиция прервалась и начала возрождаться фактически только во второй половине XX столетия, что на наш взгляд служит еще одним подтверждением неиссякаемости романтического импульса в искусстве. В случае с М. Плетневым мы видим многогранное воплощения принципа универсализма – объединение дирижерской,





исполнительской (фортепианной) и композиторской способностей, последняя из которых широкому слушателю известна благодаря замечательным транскрипциям.

Отметим, что являясь создателем и художественным руководителем Российского национального оркестра, М. Плетнев стремится расширить репертуар коллектива, часто обращаясь к музыке, которую не так часто можно услышать в его фортепианном исполнении. Наглядным примером является переложение одного из ярчайших произведений органной музыки для симфонического оркестра – Токкаты и фуги *d-moll BWV 565* И. С. Баха.

В этом смысле интересен взгляд М. Плетнева на аутентичное исполнение. По мнению музыканта, многочисленные попытки некоторых современных исполнителей играть в аутентичной манере музыку И. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, представляют интерес. Но все же, по мнению М. Плетнева, наше понимание этой музыки во многом определено возможностями современных инструментов, без использования которых нам тяжело осознать всю глубину содержания старинных произведений. В одном из интервью он признается: «Когда я вижу музыкантов со старинными инструментами, мне хочется, чтобы они были одеты в старинные одежды, чтобы концерт проходил в старинном интерьере, при свечах. Тогда обязательно нужно раздать публике и коробочки для ловли блох, которыми пользовались в то время все аристократы» [1].

Тем не менее, на наш взгляд, основное отличие плетневского переложения Токкаты И. С. Баха для оркестра, продиктовано именно стремлением максимально приблизиться к барочной манере звукоизвлечения, с характерным для нее ощущением краткости звучания (фактически, речевой интонации) и противопоставлением фактурных пластов, имитирующим антифоны храма.

Отсюда проистекает отличная от версии Л. Стоковского инструментовка, в которой темы отданы духовым инструментам. Отметим, что это не просто приближает звучание к органному, но и отвечает немецкой музыкальной традиции с ее увлеченностью духовыми инструментами. Кроме того, специфика духового звукоизвлечения больше подходит для передачи токкатного начала. Не случайно, первая в исто-



рии музыкального искусства токката, была написана для духовых инструментов. Струнная же группа используется М. Плетневым лишь для развития музыкального материала. Говоря о метрической стороне, нужно сказать, о ровности темпа и отсутствии агогических вольностей.

Характерный для М. Плетнева рационализм отчетливо виден именно при сравнении его версии баховской музыки с переложением Л. Стоковского, на что указывает Е. Кривицкая: «Чрезмерной тяжеловесности и эклектичности той транскрипции Плетнев противопоставил достаточно ясное, приближенное к органному звучание. Октавные удвоения духовых, имитирующие характерную органную регистровку с высокими обертонами, удачное подражание чуть расплывчатому звучанию педального проведения темы фуги, общая живость движения позволили создать полетный облик Токкаты, близкий тому, как сейчас играют ее сами органисты» [4].

Действительно, данное переложение – это пример максимально бережного отношения к авторскому тексту, при том, что сам жанр транскрипции провоцируют проявление виртуозного потенциала произведения.

Сравнивая версии М. Плетнева и Л. Стоковского, отметим, что, при всех различиях, они отражают романтический принцип транскрибирования музыкального материала. Переложение Л. Стоковского можно назвать типичным примером романтического мироощущения, который господствовал в начале и середине XX века. Транскрипция М. Плетнева, написанная более полувека спустя, продолжает романтические традиции, но впитывает принципы выстраивания звучащей ткани, порожденные необарочными тенденциями, с характерными для них ясностью фактуры, умеренностью динамических контрастов, темповой стабильностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абаулин Д. *Сыграйте мне цветущую сирень!* [Электронный ресурс] : мастер-класс Михаила Плетнева / Д. Абаулин. — Режим доступа : <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200103823>. — Загл. с экрана.

2. Бузони Ф. *Ценность обработки // Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига,*



Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении. — М.: Музыка, 1970. — Ч. 1. — Вып. 1. — С. V.

3. Коган Г. *От составителя // Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении.* — М.: Музыка, 1970. — Ч. 1. — Вып. 1. — С. III.

4. Кривицкая Е. Д. *Возвращение к Баху [Электронный ресурс] / Е. Кривицкая.* — Режим доступа : [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultraper/article.jsp?number=825&rubric\\_id=207&crubric\\_id=1002065&pub\\_id=1028013](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultraper/article.jsp?number=825&rubric_id=207&crubric_id=1002065&pub_id=1028013). — Загл. с экрана.

5. Любимов А. *Бах после Баха. Расширенная версия интервью, взятого перед концертом «Новые платья господина Баха» / Алексей Любимов // Как исполнять Баха : сб. статей.* — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — С. 13–18.

6. Стоковский Л. *Музыка для всех нас / Леопольд Стоковский.* — М.: Сов. композитор, 1959. — 216 с., ил.

7. Сухленко И. *Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации / И. Сухленко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору : збірка наукових статей, присвячених проблемам музичної комунікації [упорядник В. Г. Москаленко].* — К., 2015. — Вип. 116. — С. 51–58.

## REFERENCES

1. Abaulin D. *Sygraite mne tsvetushchuyu siren'!: master-klass Mikhaila Pletneva [Play mea blooming lilac!: master class of Mikhail Pletnev].* — Available at : <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200103823>. [in Russian].

2. Buzoni F. (1970) *Tsennost' obrabotki [The value of processing]. Shkola fortepiannoi transkriptsii. J. S. Bach. Tokkata d moll [School of piano transcription. J. S. Bach. Toccata d moll]. Original i transkriptsii K. Tauziga, L. Brassena, P. Pabsta i F. Buzoni v parallel'nom izlozhenii [The original and transcriptions of K. Tausig, L. Brassin, P. Pabst and F. Busoni in a parallel presentation].* — М.: Muzyka. — part. 1, vol. 1. — P. V. [in Russian].

3. Kogan G. (1970) *Ot sostavitelya [From the originator]. Shkola fortepiannoi transkriptsii. J. S. Bach. Tokkata d moll [School of piano transcription. J. S. Bach. Toccata d moll]. Original i transkriptsii K. Tauziga, L. Brassena,*



*P. Pabsta i F. Buzoni v parallel'nom izlozhenii [The original and transcriptions of K. Tausig, L. Brassin, P. Pabst and F. Busoni in a parallel presentation]. — M. : Muzyka. — part. 1, vol. 1. — P. III. [in Russian].*

4. *Krivitskaya E. D. Vozvrashchenie k Bakhu [Return to Bach]. — Available at : [http://www.kultura-portal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=825&rubric\\_id=207&crubric\\_id=1002065&pub\\_id=1028013](http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=825&rubric_id=207&crubric_id=1002065&pub_id=1028013). [in Russian].*

5. *Lyubimov A. (2007) Bakh posle Bakha. Rasshirennaya versiya interv'yua, vzyatogo pered kontsertom «Novye plat'ya gospodina Bakha» [Bach after Bach. An expanded version of the interview, taken before the concert "New dresses of Mr. Bach"]. Kak ispolnyat' Bakha : sb. Statei [How to perform Bach : Sat. articles]. — M. : Izdatel'skii dom «Klassika-XXI». — P. 13–18. [in Russian].*

6. *Stokovskii L. Muzyka dlya vsekh nas [Music for all of us] (1959). — M. : Sov. Kompozitor. [in Russian].*

7. *Sukhlenko I. (2015) Muzykal'noe proizvedenie v kontseptsii ispolnitelya: mekhanizmy aktualizatsii [A musical work in the artist's concept: the mechanisms of actualization]. Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaykovsk'ogo: Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvorcu : zbirka naukovikh statei, prsvyachenikh problemam muzichnoi komunikatsii [Scientific herald NMAU them. P. I. Tchaikovsky: The communicative organization of a musical work : a collection of scientific articles devoted to the problems of musical communication]. — K., vol. 116. — P. 51–58. [in Russian].*

УДК 784.9 : 78.03 «312»

*Наталія Говорухіна*

## МИСТЕЦТВО КОНТРТЕНОРІВ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

**Говорухина Наталья. Искусство контртеноров в современном культурном пространстве.** Представлен обзор актуализации искусства контртеноров в культуре XX–XXI вв. Методологией статьи является корпус научных источников по проблемам ранней музыки, исполнительского искусства кастратов и контртеноров (П. Барбье, Е. Морозов, *P. Giles, R. Wistreich, S. Ravens, J. Steane*). Специфичность искусства контртенора в современной



культуре изучена со следующих позиций: исторический контекст (эстетика существования естественных (modal) и фальцетных голосов); технология (механизм образования голоса контртенора), востребованность голоса в контексте его актуализации в искусстве XX–XXI вв.).

**Ключевые слова:** контртенор, искусство кастратов, фальцет, искусство XX–XXI вв.

**Говорухіна Наталія. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі.** Представлено огляд актуалізації мистецтва контртенорів в культурі XX–XXI ст. Методологією статті є корпус наукових джерел з проблем ранньої музики, виконавського мистецтва кастратів і контртенорів (П. Барбье, Є. Морозов, *P. Giles, R. Wistreich, S. Ravens, J. Steane*). Специфічність мистецтва контртенора в сучасній культурі вивчена з наступних позицій: історичний контекст (естетика існування природних (modal) і фальцетних голосів); технологія (механізм утворення голосу контртенора), затребуваність голосу в контексті його актуалізації в мистецтві XX–XXI вв.).

**Ключові слова:** контртенор, мистецтво кастратів, фальцет, мистецтво XX–XXI ст.

**Natalia Govorukhina. The art of countertenors in a contemporary cultural space.**

**The aim** of this paper is to reveal the relevance of countertenors' art in the space of contemporary culture.

**Research methodology.** The research is based on the works of Ye. Kruglova, G. Kaganov, R. Wistreich (authentic vocal performance), P. Barbier (the art of the castrati), Ye. Morozova, Simon Ravens, C. Vaughan, John Richardson, Colton Rh. (countertenors' art, voice production technique); Steane J. and P. Giles, the authors of the fundamental article in the Grove dictionary and P. Giles, a practicing countertenor, the author of three monographs on the art of countertenors.

**Results.** Countertenor (or contra tenor, contratenore, contre-ténor) is a type of male voice whose vocal range is equal to the range of female contralto, mezzo-soprano, soprano.

The paper reviews actualization of countertenors' art in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries culture. It is a privilege of countertenors to perform Baroque operas and oratorios as well as some works of the first part of the 19<sup>th</sup> century (operas by Handel,



C. Monteverdi, A. Vivaldi, the parts of Cherubino and Idamante by W. Mozart, Orpheus by K. Gluck, etc.). In the 20<sup>th</sup> century A. Schnittke, L. Bernstein, C. Orff, B. Britten, P. Eötvös, D. Ligeti, Ph. Glass, etc. wrote for this voice. The art of the twentieth century is represented by several generations of countertenors: Alfred Deller (Great Britain), Russel Oberlin (USA), best known for the performance of Bach cantatas and pre-Bach music, Oberon and Apollo parts in B. Britten operas. The next generation of countertenors includes James Bowman, Paul Esswood (Great Britain), René Jacobs (Belgium), whose creativity is associated with the assertion of the countertenor's role in the culture of the twentieth century, the appearance of discography, new works written specifically for this voice. A new generation – a British countertenor Michael Chance, Jochen Kowalski (Germany), Jeffrey Gall (USA), Derek Lee Ragin (USA), Gérard Lesne (France) – demonstrates a more spacious and timbrally diverse sound, the acutalization of the early French vocal music in addition to the traditional baroque repertoire, soundtrack recordings for films (Farinelli-Castrato). As for the next generation of singers – Brian Asawa, David Daniels, Bejun Mehta, Andreas Scholl, David Walker, Lawrence Zazzo – we should mention the emergence of new places in the world where art of countertenor singing is taught; the increasing number of premieres, concert performances, participations in international festivals; cooperation with conductors specializing in baroque music. Finally, the work of modern countertenors of the new generation – Max Emanuel Cencic, Iestyn Davies, Christophe Dumaux, Franco Fagioli, David Hansen, Philippe Jaroussky, David DQ Lee, Cezar Oatu, Xavier Sabata, Valer Sabadus, Terry Wey, Michael Maniaci, Jorge Cano, Aris Christofellis, Radu Marian, Jörg Waschinski, Ghio Nannini, Yuri Minenko – demonstrates the achievement of new levels of performance and expansion of the repertoire, the revival of interest in the music of A. Kaldara, J. Ch. Bach, N. Porpora.

The paper also highlights some features of the countertenor's voice physiology, since this is the most discussed aspect of modern research. Based on the interview with a countertenor Stanislav Kriuchkov, who studied in the class of the author of this article, the basic principles of the voice training are outlined: 1) gradual expansion of the vocal range; 2) vocal hygiene and voice care; 3) taking into account male physiology in the female type of sound production.

Consequently, the study presented aims to reveal the role of the countertenor in contemporary music art which has been studied from the standpoint of historical



specificity, cultural references of the modernity and sound production techniques. The historical perspective is connected with the return in the 20th century of singers with high voices, which became known as “countertenors” (the name does not coincide with the known in polyphony definition of the voices accompanying the tenor, but it was accepted in the musicological environment). Actualization of the countertenor’s voice in the twentieth century relates primarily to the development of historically informed performance and return to the principles of performance, and therefore to the sounding standards adopted in the era when this or that composition was created. And indeed, the most relevant repertory for the countertenor is the baroque one. Nevertheless, the composers of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries try to create a new repertoire, which demonstrates the demand for voice within the framework of modern stylistics.

The voice of the countertenor is the heritage of the present, and it certainly requires a more systematic study which explains the novelty and prospects for this direction in modern science.

**The practical significance.** The practical perspective of the research is based on the results of the countertenor’s training at major lessons at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**Key words:** countertenor, art of the castrati, falsetto, art of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.

**Постановка проблеми.** Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть відбувається справжній сплеск інтересу до барокової культури. Шедеври цієї епохи – опери А. Вівальді, А. Честі, Г. Генделя, Дж. Каччіні, А. Скарлатті та ін. – звучать в найрізноманітніших інтерпретаційних версіях, як академічних, так і авангардних. У руслі розвитку існуючих традицій формується і автентичне (історично інформоване) виконавство, де основою є стильова (та стилістична) коректність по відношенню до твору, що виконується. Природньо, що в такому випадку постає проблема голосів. Багато барокових опер були написані для кастратів і те, що, в культурі ХІХ–ХХ століть сталася підміна цих голосів на більш сучасні (тенори, сопрано, мецо-сопрано), лише посилює актуальність проблеми. Дане дослідження присвячене вивченню специфіки розвитку мистецтва контртенорів у рамках відродження інтересу до барокової опері та прагнення до автентичності звучання барокових



арій в сучасному музичному виконавстві. Другий аспект актуальності пов'язаний з тим, що, незважаючи на те, що даний голос більш за-требуваний для виконання старовинної музики, існує сучасний репертуар, написаний спеціально для контртенора, що також вимагає вивчення. Нарешті, третя позиція актуальності даної статті визначається особистим досвідом автора в підготовці і навчанні володарів подібних голосів в класі за фахом у ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Ступінь вивченості теми.** Автентичне виконавство, проблеми інтерпретації вокальної музики епохи Бароко висвітлені в монографіях і статтях таких дослідників як: Є. Круглова [2], *G. Kaganov* [7], *R. Wistreich* [11]; мистецтво кастратів є центральною проблемою монографії П. Барб'є [1]; мистецтву контртенорів присвячені статті В. Морозова [3], в зарубіжному музикознавстві – монографії *P. Giles* [6], *S. Ravens* [8], статті *C. Vaughan* [4], *J. Richardson* [9], *Rh. Colton* [5] та ін. Особливо слід виділити дослідження *J. Steane* – автора фундаментальної статті в словнику Гроува [10], спільно з П. Джайлзом (*P. Giles*) та самого П. Джайлза, практикуючого контртенора, в трьох монографіях якого викладені не тільки історія мистецтва контртенорів, але й вивчений метод і технологія утворення голосу. Існують також численні публіцистичні матеріали; тим не менш, системного дослідження ролі контртенора в сучасній культурі не представлено.

**Мета** дослідження – виявити актуальність мистецтва контртенорів у просторі сучасної культури.

Специфіка мистецтва контртенора в сучасній культурі може бути вивчена з декількох позицій: історичної (естетика існування природних (*modal*) і фальцетних голосів); технологічної (механізм утворення голосу контртенора) і культурологічної (загребуваність голосу в контексті його актуалізації в мистецтві ХХ–ХХІ ст.).

Контртенор (або *contra tenor*, *countertenor*) – тип чоловічого голосу, вокальний діапазон якого дорівнює діапазону жіночих контральто, меццо-сопрано, сопрано. *J. Stean* пише, що термін «контртенор» вперше з'явився в Англії в середині XVII століття і почав широко використовуватися до кінця сторіччя. Однак, зауважує автор, «використання дорослих чоловічих фальцетів в поліфонії, зазвичай в ареалі сопрано, було відомо в європейських священних хорах всіх чоловіків протягом





декількох десятиліть назад, ще в середині XVI століття» [10]. Відомо, що в британській хоровій традиції існували поняття чоловічого сопрано (*male soprano*) і чоловічого альтя (*male alto*), якими визначали тих, хто міг співати фальцетом в діапазоні сопрано або альтя. П. Джайлс [6] вказує, що спочатку термін «контртенор» зв'язувався із записом у партитурі, а не з голосом виконавця<sup>16</sup>. S. Ravens вказує, що характер контртенорового голосу радикально змінювався у всій музичній історії «від модального голосу, до модального і фальцетного, та основного фальцет-голосу, що сьогодні позначається терміном «контртенор». Це, частково, пов'язано зі змінами у фізіології людини і частково через коливання висоти тону» [8, с. 38]. До речі, П. Барб'є, аналізуючи історію і фізіологію співу кастратів щодо шляхів вдосконалення їх мистецтва, зазначає зміну композиторських установок і виконавських завдань: «... на початку XVII століття оркестровка не припускала, що сопрано підніметься вище соль 4<sup>17</sup>, а контральто вище до 4 або ре 4 (дуже високе до, якого зажадав в 1642 році Луїджі Россі для свого «Замку Атланта», було винятком), – і в таких теситурах не було нічого особливо примітного. Протягом другої половини століття сопраністи та контральтисти прагнули відповідно до ля 4 та мі 4, що змушувало їх змішувати грудний та горловий регістри, і то були лише перші спроби, що протягом XVIII століття ставали все сміливіше – голоси співаків бадьоро підіймалися з нижнього регістру в середній і високий, гладко і без перешкод ковзаючи від ноти до ноти» [1, с. 20]. Таким чином, очевидним стає природне підвищення діапазону і затребуваність саме високих голосів, що відповідало бароковій естетиці (високий голос асоціювався з янголами, не випадково кастратів назива-

---

<sup>16</sup> У поліфонії партія основного голосу отримала назву тенора (того, хто «тримає» мелодію), а партії інших голосів, організованих навколо тенора, отримали назву контртенорів («контртенор альтус», «контртенор бассус»). Сучасне розуміння терміна, як вказує П. Джайлс [6], пов'язане з типом голосу, що використовує фальцет. Відомо, що в середині XX століття Альфред Деллер, бо для його голосу не було найменування, сам назвав себе контртенором (за іншими джерелами [6] він зробив це за порадою Майкла Тіппетта).

<sup>17</sup> Тут і далі нумерацію октав автор дослідження здійснює за системою Американського акустичного товариства.



вали «янголятами»). Після заборони кастрації фактично створювалися умови для розвитку мистецтва контртенорової культури<sup>18</sup>.

Звернемося до культурологічного аспекту вивчення мистецтва контртеноров сучасності. Оскільки вони сприймаються, фактично, правонаступниками кастратів, то багато з оперно-ораторіальної творчості епохи Бароко та деякі твори аж до 1-ї половини XIX ст. зараз правомірно вважаються їх привілеєм. До таких належать опери Г. Генделя «Роделінда» (партії Унульфо та Бертарідо), «Рінальдо» (партії Еустазіо та Рінальдо), «Горпина» (партія Оттона), «Юлій Цезар» (партії Птолемея та Юлія Цезаря), «Партенопа» (партія Арміндо) та інші; «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (партії Нерона та Оттона), опери А. Вівальді, партії Керубіно, Ідаманта, Педрілло в операх В. А. Моцарта (композитор написав також концертну арію для кастрата Сенезіно, але вона не збереглася), «Орфей та Еврідіка» К. Глюка (партія Орфея), «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха (партія Ніклауса), «Дон Паскуале» Г. Доницетті (партія Ернесто), «Снігуронька» М. Римського-Корсакова (партія Леля) та ін. У XX столітті для таких же голосів писали А. Шнітке (Мефістофель в «Історія Доктора Фаустуса»), К. Орф (Гусь в «Карміна Бурана»), Б. Бріттен (партія Оберона в опері «Сон в літню ніч»; партії Біллі Бадда в однойменній опері, Аполлона в «Смерті у Венеції»), П. Етвеш (партії сестер в опері «Три сестри»), Д. Лігеті (партія принца Го-Го в «Великому мерці»), Ф. Гласс (Ехнатон в однойменній опері); Дж. Бенджамін (партія янгола в опері «Написано на шкірі»), Т. Адес (партія Франсіско в опері «Ангел-винищувач», партії Аріело та Трінкуло в опері «Буря»), В. Мартинов (дві партії: вчителя танців Клефістона і вчителя музики Стіфа в опері «Школа дружин»), Л. Бернстайна, тощо.

Вокальне мистецтво XX століття представлено декількома поколіннями контртенорів. До першого належать Альфред Деллер (*Alfred Deller*, Велика Британія), Рассел Оберлін (*Rassel Oberlin*, США), найбільш відомі по виконанню бахівських кантат і добахівської му-

<sup>18</sup> Останньою в історії партією для кастрата став Армандо у «Крестовій ході до Єгипту» Дж. Мейєрбера (1824), останнім оперним співаком-кастратом був Дж. Веллуті, а останнім в історії музики та єдиним, після кого залишилися фонографічні записи, став Алессандро Морескі.



зики. Саме для А. Деллера Б. Бріттен створив партію Оберона в опері «Сон в літню ніч», для Р. Оберліна – партію Аполона в «Смерті у Венеції».

Наступна генерація контртенорів – Джеймс Бауман (*James Bowman*, Велика Британія), Пол Есвуд (*Paul Esswood*, Велика Британія), Рене Якобс (*René Jacobs*, Бельгія). З їх появою пов'язане утвердження ролі контртенора в культурі ХХ століття, поява дискографії, нових творів, написаних спеціально для цього голосу. Так, Р. Якобс співпрацював з «*Concerto Vocale*» та здійснив серію записів *Harmonia Mundi France*, де основна увага приділялася вокальній камерній музиці ХVІІ–ХVІІІ століть. Понад 100 записів здійснив і Пол Есвуд. Почавши з кантат І. С. Баха, партій в операх Г. Генделя, К. Монтеверді, згодом він виконував твори К. Пендерецького, А. Шнітке (Друга симфонія, Фауст-кантата), Ф. Гласса (опера «Ехнатон»).

Ще в кінці 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ століть звучання контртенора відрізнялося непритаманною чоловічим голосам легкістю. Нове покоління демонструє інший звук – об'ємний, темброво більш різноманітний. Це і британський контртенор Майкл Ченс (*Michael Chance*), який, до того ж, має добре поставлений голос, і Йохен Ковальський (*Jochen Kowalski*, Німеччина), який записує компакт-диски, що розходяться величезними тиражами. Джеффри Галл (*Jeffrey Gall*, США) відомий виконанням оперних партій Б. Бріттена, Жерар Лен (*Gérard Lesne*, Франція) спеціалізується, крім традиційного барочного репертуару, на виконанні ранньої французької вокальної музики; унікальний Дерек Лі Реджін (*Derek Lee Ragin*, США), і чистота тону якого дозволили йому взяти участь у записі саундтрека фільму «Фарінеллі-кастрат».

До наступної генерації співаків віднесемо Брайана Асаву (*Brian Asawa*), Девіда Деніелса (*David Daniels*), Мету Бейджуна (*Mehtha Bejun*), Андреаса Шолля (*Andreas Scholl*), Дейвіда Уокера (*David Walker*), Лоуренса Заззо (*Lawrence Zazzo*). В цілому, відзначимо появу нових географічних пунктів навчання мистецтву співу контртенорів, збільшення кількості прем'єр, концертних виконань, участі в міжнародних фестивалях. Так, наприклад, популярність А. Шоллю приніс його дебют на Глайндборнському оперному фестивалі (партія



Бертарідо в опері «Роделінда» Г. Генделя, яку він потім неодноразово виконував в інших постановках); після чого А. Шолль співпрацював з багатьма диригентами – фахівцями з барокової музики (Вільям Крісті, Філіп Херревеге, Джованні Антоніні, Джон Еліот Гардінер та ін.).

Нарешті, творчість сучасних контртенорів: Макс Емануель Ценчіч (*Max Emanuel Cencic*), Естін Девіс (*Iestyn Davies*), Крістоф Дюмо (*Christophe Dumaux*), Франко Фаджолі (*Franco Fagioli*), Девід Хансен (*David Hansen*), Філіп Жарускі (*Philippe Jaroussky*), Девід Дікью Лі (*David DQ Lee*), Флорін Чезар Оуату (*Cezar Florin Ouatu*), Ксав'є Сабата (*Xavier Sabata*), Валер Сабадус (*Valer Sabadus*), Террі Вей (*Terry Wey*), Майкл Маніачі (*Michael Maniaci*), Жорж Кано (*Jorge Cano*), Аріс Хрістофелліс (*Aris Christofellis*), Раду Мар'ян (*Radu Marian*), Йорг Вашінскі (*Jörg Waschinski*) – демонструє виходи на нові рівні виконання та розширення репертуару.

Так, Макс Емануель Ценчіч як контртенор дебютував в 2001 році виконанням партії Нерона в постановці «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (2003), відомий виконанням партій Фарнака (опера «Фарнак» А. Вівальді), Мандане («Артаксеркс» Л. Вінчі), Олександра («Олександр» Г. Генделя). Крістоф Дюмо дебютував в 2002 році в партії Еустазіо («Рінальдо» Г. Генделя) на фестивалі Радіо Франс в Монпельє (диригент Рене Якобс), в 2012 р виконав партію Птолемея («Юлій Цезар» Г. Генделя) на Зальцбурзькому фестивалі. Співпрацює з багатьма провідними колективами старовинної музики, в тому числі *Les Arts Florissants*, *Le Concert d'Astrée*, Фрайбургський бароковий оркестр та ін. Брав участь в постановках сучасних опер – «Смерть у Венеції» Б. Бріттена, «Medeamaterial» П. Дюсапена, «Ахматова» Б. Мантовані.

Найвідомішим сучасним контртенором сьогодні є француз Філіп Жарускі. Поряд з виконанням музики Г. Генделя, відомий також інтерпретацією творів А. Вівальді (як концертних, так і в запису), відроджує інтерес до музики А. Кальдари, І. Х. Баха, Н. Порпори.

Володарів подібних голосів досить багато і на території пострадянського простору. Це Євген Аргишев (перший в Росії), Ерік Курмангалієв, Юрій Борисов, Микола Гладских, Олександр Горбатенко, Євген Журавкін, Костянтин Збаничук, Ярослав Здоров, Ігор Ішак, В'ячеслав Каган-Палей, Олег Каспер, Григорій Консон, Артем Круть-



ко, Євген Мунько, Ігор Ретньов, Олег Рябець (володіє рідкісним за тембром і висотою контртенором; запис його голосу зберігається в Британському національному звуковому архіві поруч з унікальним записом останнього кастрата ХХ століття А. Мореско), Олег Усов, Багдасар Хачикян, Василь Хорошев, Микола Шілінцев, Рустам Яваєв. Олег Безінських – випускник Санкт-Петербурзької консерваторії, має диплом «контртенора-сопраніста», за пропозицією М. Ростроповича виконав партію в операх «Аліса в Країні чудес» А. Кнайфеля та «Алкід» Д. Бортнянського; озвучував Міккі-Мауса (дубляж мультфільму студії Уолта Діснея); П. Геккер для нього написав кантату «Єрусалим» та цикл на вірші О. Хайяма. Юрій Міненко – випускник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, один з найбільш затребуваних контртенорів, фіналіст конкурсу «*BBC Cardiff Singer of The World*» (2009 р.), володар спеціальної премії «Кращий контртенор», присудженої йому журі міжнародного конкурсу оперних співаків імені Франціско Він'яса (Барселона, Іспанія, 2002 рік), був зайнятий в постановках таких театрів як Великий театр в Москві (Росія), Національний театр Мангейма і Кельнська опера (Німеччина), театр Єлисейських Полів (Париж, Франція), Національна опера Лотарингії (Нансі, Франція), Театр на Відні (Австрія), Лозаннська опера (Швейцарія) і опера Санта-Фе (Нью-Мексіко, США), Opera Bastille (Париж, Франція).

Отже, наведений огляд демонструє дійсну потребу мистецтва контртенора в контексті сучасної культури в самих різних форматах.

Наприкінці нашого дослідження відзначимо деякі особливості фізіології голосу контртенора, тому що саме це є найбільш обговорюваним аспектом сучасних досліджень. Важливим для розуміння є те, що найчастіше контртенорами стають баритони або тенори, але специфіка роботи з голосом така, що слід зробити певний вибір і згодом не використовувати (або використовувати вкрай рідко) в роботі цей вокальний діапазон. Пітер Джайлс (P. Giles) [6] вказує, що контртенор, як правило, має певний «вокальний центр», і саме він є визначальним, незалежно від обраного вокального стилю або механізму звуковидобування. Багато дослідників також наголошують на тому, що в порівнянні з жіночими голосами діапазон контртенора зазвичай



розширений по відношенню до низьких нот, проте низькі частини діапазону зазвичай не використовуються. З приводу ж власне основного діапазону контртенора щодо термінології існують певні розбіжності. Так, більшість авторів [7–9] називають його «фальцетним», проте П. Джайлс вважає подібне позначення зневажливим і називає верхній регістр «голосом», чим викликає певні суперечки. Однак нагадаємо, що П. Джайлс є не тільки вокальним методологом, але й практикуючим контртенором, що дозволяє значною мірою довіряти його думці. Подібної думки дотримується доктор біологічних наук В. Морозов [3]. Дослідник, застосовуючи спеціалізовану комп'ютерну технологію, вивчив високу співочу форманту і технологію співу високих голосів, в тому числі – п'ятьох контртенорів. Зіставивши отримані дані з даними Й. Сундберга та К. Хьогсета про механізми роботи гортані контртенорів, автор висловив думку, що «механізм голосоутворення контртенору не виключно фальцетний, а носить, швидше за все, мікстовий характер» [3, с. 20], а також «істотно відрізняється не тільки від чисто фальцетного, але й звичайного (*modal*) регістру академічних тенорів» [3, с. 20]. Результатом дослідження став висновок про те, що «за середнім значенням зазначених параметрів високою співочою форманти голосу дослідженої нами групи контртенори статистично займають проміжне положення між тенорами та жіночими голосами (меццо-сопрано та сопрано)» [3, с. 23]. Не виключаючи вірності всіх викладених вище міркувань авторів досліджень, наведемо фрагмент інтерв'ю з контртенором Станіславом Крючковим, вихованим в класі за фахом автором даної статті<sup>19</sup>. Нас більшою мірою цікавив сам момент фізіології відчуттів співака.

*– У дитинстві у мене був дискант, який після мутації перейшов в ліричний баритон. Але мені подобалося співати високим, яскравим звуком і в період мутації я прагнув використовувати мікст і фальцет, особливо розвивати фальцетний регістр. Перехід до контртенору вийшов дуже природним, як би сам собою. Мені здається, що*

<sup>19</sup> С. Крючков реалізує себе як контртенор, виступаючи в Європі, відвідує майстер-класи зі старовинної вокальної музики. Тому в розмові з ним ми знаходили точки дотику в різних моментах навчання, шляхах засвоєння репертуару та в принципах формування його в якості контртенора.



стосовно контртенора важливо розуміти, що це все ж чоловічий голос. І я свій голос відчуваю насамперед як чоловічий. Раніше на партитурі ставили не «контртенор», а «сопрано». Але ж партії – чоловічі! Це впливає і формує особливу психологію сприйняття співака слухачем.

– Якщо говорити про систему виховання і цілеспрямованого розвитку цього голосу, то перш за все я б відзначив:

1) поетапність. Важливо не форсувати розширення діапазону. Наприклад, пам'ятаю свої фізіологічні відчуття, коли поступово зміцнювалися самі верхні ноти (зараз «верх» мені дається дуже легко). В принципі, вокальна техніка – така ж, як і в інших голосах. Велике значення має оволодіння співокою опорою, резонування, відчуття свободи вокального апарату і т. д.;

2) гігієна голосу. Не можу сказати, що вона якась особлива, в порівнянні з іншими голосами, але важливо розуміти, що при найменшому поганому самопочутті зв'язки не змикаються та голос позбавляється тембру. Можу констатувати, що апарат контртенора дуже ніжний, на ньому вкрай позначається, наприклад, фізична втома чи навіть найменше нездоров'я;

3) важливо враховувати чоловічу фізіологію і жіночий тип звукоvidобування. Тому ми в роботі використовуємо розспівування такі ж, як і для сопрано, вчимося як при високій тесітурі співати зібраним, але об'ємним звуком, багато уваги приділяємо як кантіленному співу, так і вмінню співати різноманітні пасажі та мелізми.

**Висновки.** Представлене дослідження мало на меті виявлення ролі контртенора в сучасному музичному мистецтві, яка була вивчена з позицій історичної специфіки, культурних орієнтирів сучасності та технології звукоутворення. Історичний ракурс пов'язаний з поверненням у XX столітті співаків з високими голосами, які отримали назву «контртенор» (назва не збігається з відомим в поліфонії позначенням супутніх тенору голосів, однак утвердилася в музикознавчому середовищі). Актуалізація голосу контртенора пов'язана в XX столітті, перш за все, з розвитком історично інформованого виконавства і поверненням до принципів виконавства, а значить, – стандартів звучання, прийнятих в епоху, коли створювався той чи інший твір. І дій-





сно, найбільш актуальний репертуар для контртенора – бароковий. Проте, композитори ХХ–ХХІ ст. працюють над створенням і нового репертуару, що демонструє затребуваність голосу в рамках сучасної стилістики.

Голос контртенора – надбання сучасності, і він, безумовно, вимагає більш системного вивчення, в чому полягає **перспектива** даного напрямку в сучасній науці.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барбье П. *История кастратов* / Патрик Барбье ; Пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
2. Круглова Е. *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Музыкальное искусство* / Е. Круглова. — М., 2007. — 27 с.
3. Морозов В. *Голос контртенора. Особенности высокой певческой форманты и техники пения* / В. Морозов // *Голос и речь : Мультидисциплинарный научно-практический журнал*. — № 1 (3). — 2011. — С. 12–26.
4. Cathcart R. V. *Do Di Petto: "Covering" the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II* / Robyn Vaughan Cathcart. — Режим доступу : <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465>.
5. Colton Rh. *Spectral characteristics of the modal and falsetto registers* / Rh. Colton // *Folia Phoniatrica*. — 1972. — № 24. — P. 337–344.
6. Giles P. *The History and Technique of the Counter-Tenor* / Peter Giles. — Scholar Press/Ashgate, 1994.
7. Kaganov G. *Intonation of Baroque between the heaven and earth* / Grigoriy Kaganov // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 43–56.
8. Ravens S. *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing* / Simon Ravens : The Boydell Press, 2014. — 237 p.
9. Richardson J. *Singing Archaeology : Philip Glass's Akhnaten* / John Richardson. — New England, Hanover : Wesleyan Unaversity Press, 1999. — 295 p.
10. Steane J. *Countertenor* / J. Steane, P. Giles // *The New Grove Dictionary of Opera*. — Cited I. — P. 999.
11. Wistreich R., Potter J. *Singing early music: a conversation* / Richard Wistreich, John Potter // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 22–26.





## REFERENCES

1. Barbye P. *Istoriya kastratov [History of the castrati]* / Patrik Barbye ; Per. s fr. Ye. Rabinovich. — SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2006. — 304 s.
2. Kruglova E. *Traditsii barochnogo vokalnogo iskusstva i sovremennoe ispolnitelstvo : avtoref. dis... kand. iskusstvoved. : 17.00.02. [Traditions of Baroque Vocal Art and Contemporary Performance]*. — *Muzykalnoe iskusstvo / E. Kruglova*. — M., 2007. — 27 s.
3. Morozov V. *Golos kontrtenora. Osobennosti vysokoy pevcheskoy formanty i tekhniki peniya [The voice of the countertenor. Features of the high singing formant and singing technique]* / V. Morozov // *Golos i rech : Multidistsiplinarnyi nauchno-prakticheskii zhurnal*. — № 1 (3). — 2011. — S. 12–26.
4. Cathcart R. V. *Do Di Petto: “Covering” the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II* / Robyn Vaughan Cathcart. — *Rezhim dostupa : <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465>*.
5. Colton Rh. *Spectral characteristics of the modal and falsetto registers* / Rh. Colton // *Folia Phoniatica*. — 1972. — № 24. — P. 337–344.
6. Giles P. *The History and Technique of the Counter-Tenor* / Peter Giles. — Scholar Press/Ashgate, 1994.
7. Kaganov G. *Intonation of Baroque between the heaven and earth* / Grigoriy Kaganov // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 43–56.
8. Ravens S. *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing* / Simon Ravens : The Boydell Press, 2014. — 237 p.
9. Richardson J. *Singing Archaeology : Philip Glass’s Akhnaten* / John Richardson. — New England, Hanover : Wesleyan Unaversity Press, 1999. — 295 p.
10. Steane J. *Countertenor* / J. Steane, P. Giles // *The New Grove Dictionary of Opera*. — Cited I. — P. 999.
11. Wistreich R., Potter J. *Singing early music: a conversation* / Richard Wistreich, John Potter // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 22–26.



78.071.2 : 784.3 (477)

*Марія Касьяненко***БАРОЧНА ВОКАЛЬНА СТИЛІСТИКА ЯК ВИКОНАВСЬКА  
ПРОБЛЕМА (стратегії класу Є. С. Мірошніченко)**

**Касьяненко М. Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко).** Розглянуто частину педагогічного репертуару Євгенії Мірошніченко, вокальний розвиток кількох учениць, оперу Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» та особливо арію «Da tempeste il legno infranto». Виявлено 29 барокових арій для різних голосів та складено хронологію по країнах та мові твору. Розкрито засоби вокалізації та стилізації для створення цільного образу героя.

**Ключові слова:** Євгенії Мірошніченко, барокові арії, учні, композитори, Г. Ф. Гендель, вокальний репертуар.

**Касьяненко М. Барочная вокальная стилистика как исполнительская проблема (стратегии класса Е. С. Мирошниченко).** Рассмотрена часть педагогического репертуара Евгении Мирошниченко, вокальное развитие нескольких учениц, оперу Генделя «Юлий Цезарь в Египте» и в особенности арию «Da tempeste il legno infranto». Выявлены средства вокализации и стилизации для создания цельного образа героя.

**Ключевые слова:** Евгении Мирошниченко, барочные арии, ученики, композиторы, Г. Ф. Гендель, вокальный репертуар.

**Kasianenko M. A. Baroque vocal stylistics as a performing problem (strategies of Evgenia Miroshnichenko's class).** Fame of Yevheniia Semenivna Miroshnichenko (1931–2009) as an opera singer is quite great worldwide. Many wrote on her during her lifetime: Henadii Kabka's interviews, recorded memories of the singer herself, general overview of her life and works found a place in the textbook by Valentyna Antoniuk "Vocal Pedagogy (Solo Singing)", biographical book by Tetiana Shvachko "Yevheniia Miroshnichenko". With time, the actress is becoming more known as a talented teacher, through the success of her students. She has left a rich legacy: cultural, artistic, human, but most importantly the living artistic "organism", that breathes, sings, feels – "Miroshnichenko Class". This is her students inspired by the true maternal attitude of their Teacher.



Any science education begins with the simplest matters having laid out the beginning and making the development possible. Every expert lives their professional life as it was lived by their science from the very beginning. No wonder that young singers begin their studies with arias from the opera birth era, it is a generally accepted fact among solo singing teachers. However, every teacher has their own vision, different approaches to the study of this complex material. **The purpose of** this article is to determine the performance problems of the baroque vocal style in the pedagogical repertoire of Y. S. Miroshnychenko.

The Age of the birth of opera – Baroque. This historic era is represented by sophisticated buildings with interiors being a place for paintings, sculptures, stucco, amazing optical illusions, all new and grand; a momentous change in musical thinking – the polyphony creates a homophonic and harmonic system, which leads to a flourishing culture of solo improvisation. Meaning and semantic coordinate of musical creativity was changed: the sphere of elevated impartial Mass and cheerful and carefree song lyrics was enriched with sad, dramatic and tragic images. Generally, Baroque is unique in human history for its innovation and versatility. One of the representatives of Baroque music was Alessandro Scarlatti – the author of more than one hundred operas. In his works, the style of opera-seria with its regulated set of arias was crystallized: *lamento* (complaint aria), *vengeance* (wrath), *bravura*, *pastoral* and *heroic* character. Paradoxically, this entire range of emotions is usually “embedded” in a clear three-part form of *da capo*. The first part was melodically complete and ended with a keynote. The second was different from the first one in the mood, tempo and melodic relief. The third part was not recorded by the composer, instead he just placed an indication “*Da Capo*” at the end of the second one, meaning “from the beginning”. That is the third part repeated the first one, but it should be repeated decorating the tune with various cadences.

The question is, if we turn to the beginning of the vocal learning, can we consider such works simple? No, of course they are not simple, but it is impossible to create the foundation for a multi-storey skyscraper of vocal skills without them.

Yevheniia Semenivna Miroshnychenko also gave priority to baroque arias at the first stages of training in her class. Everyone could show themselves using decorations. Usually, we did not improvise something different each time, but when invented or found a suitable grace note, recorded it. The accompanist of the Professor, Frina Ziskina, recalled in an interview: “There was a gray collection of



old arias, I think it belonged to Mariia Eduardivna. These arias were called “cream of wheat”, that is for little ones, as the sound can be practiced well with them. Yevheniia Semenivna often gave arias of such composers as: Antonio Caldara, Giulio Caccini, Salvatore Legreci, Giovanni Paisiello, Ercole Pasquini, Giovanni Pergolesi, Nicola Porpora, Niccolo Piccini, Domenico Scarlatti, Vincenzo Ciampi, Antonio Cesti, Domenico Cimarosa, and the aria “*Tu mancavi*” of Antonio Cesti was her favorite. These arias allowed to develop the primary technical skills of a vocalist: alignment of registers, with the help of a comfortable and logical melodic line, low breathing, high position, endurance; improving the ability to sing in different languages: Italian, German, French, English, Latin. The old arias are the first stop on the path of the world’s opera schools learning. In total, we were able to learn about 29 different types of arias for different voice types, mostly for soprano and mezzo soprano, from the singer’s students, but of course there are many more. Twenty-two arias in Italian, four in German, two in Latin and one in French.

Thus, Baroque repertoire opened the doors to vocal life for all Miroshnychenko’s students. Already recognized former students of the Yevheniia Semenivna’s class told about it: soloists of Vienna Opera – soprano Olha Bezsmertna – her first aria was Caccini’s “*Amarilli mia bella*” and mezzo soprano Olena Bielkina began with Johann Bach, the master of polyphon, and “*Blute nur*” aria from “St Matthew Passion”; Uliana Aleksyuk – a soloist of the Bolshoi theater, Chicago and Houston opera houses – has achieved everything thanks to hard work and rehearsal of every piece of G. F. Handel; Maryna Zubko, now conquering the stages of Germany in the role of Lucia di Lammermoor, at the beginning of her training performed the Traveller’s aria from the oratorio “*Juditha Triumphans*” by Antonio Vivaldi.

Thanks to the baroque repertoire, another student of Y. Miroshnychenko – Olha Pasichnyk became known. The singer graduated from the Kiev Conservatory in 1995, and since 1992 has been a soloist with the Warsaw Chamber Opera. Her records of the Cleopatra’s aria from the “*Julius Caesar in Egypt*” opera (1724) by G. F. Handel inspire young singers for new achievements. On this recording, Pasichnyk performs the virtuoso aria while dancing, she knows exactly how to make her voice do what she needs in any situation. “*Da tempeste*” aria is an adornment in the repertoire of any performer. Such well-known contemporary singers like Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Julia Lezhneva and others performed this work inimitably, and each of them stressed the uniqueness of their voice with



special techniques. Julia Lezhneva shows her skills through a stable technical support of the Elena Obraztsova's school, Cecilia Bartoli has some larynx flexibility, surprising and delighting the listeners. For me, the performance of Olha Ihorevna Pasichnyk is a reference example of baroque singing, she does not deny herself the performance of works by authors of other eras despite her sheer talent and naturalness in this style. Vocal embodiment of the aria is absolutely unconstrained through proper breathing. Equal intonation over the entire range does not lose its colors. An extremely moving larynx allows decorating the melody with different coloraturas.

Composers of the Baroque era are representatives of the centuries-old opera singing, the founders of the standard vocalization. In addition to beautiful opera arias, they also gave the world the first printed edition on the solo singing by Giulio Caccini "*Le nuove musiche*" ("New Music») published in 1602. The singer and lutanist discovered new principles of performance with his work. He was also among the first to write instructions for performing. The importance of Giulio Caccini in creating the new style was highly appreciated among his contemporaries. Italian poet, Abbe Angelo Grillo wrote to the singer: "You are the father of a new kind of music, or rather of singing, which is not singing, but a recitative – it's noble, higher than folk songs, it does not distort and does not change the words, does not strip them of meaning and sense, but rather increases them, giving them more power and soul".

In this way, the "new music parents" give us a ticket into the big world of opera pieces through our vocal teachers. Thanks to this beginning the road of vocal skills is becoming more flat. There are many life examples of Yevheniia Semenivna Miroshnychenko's students. Every musician has a "founder work" remaining in their memory forever.

In conclusion, I would like to recall the words of the Professor that talent is not help, it can even prevent achievements, if you do not put a lot of work to achieve your goals, and always added: "Singing is a miner's work". Everything she said was reinforced by personal example. Perfection, sharpening of mastery both in singing and in pedagogical activity were an integral part of Miroshnychenko's character. After Yevheniia Semenivna was invited to teach at Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, the artist set herself the goal of achieving the same heights in pedagogical activity, as she did on the opera stage. As any person, she was afraid of the unknown, but she was confident in her abilities, from the book by



Tetiana Shvachko “Yevheniia Miroshnychenko”: “The Lord God was so gracious to me, giving pedagogical talent as well, – Yevheniia Semenivna said”. Beginning with the first students of the Professor, almost everyone found themselves in the singer’s career. In addition to the strong vocal school, the artist gave every student a great gift of love and respect for art and their voice.

**Key words:** Evgenia Miroshnichenko, baroque arias, students, composers, Haendel repertoire.

Відомість оперної співачки Євгенії Семенівни Мірошниченко (1931–2009) у країнах пострадянського простору достатньо велика. Унікальні технічні властивості голосу артистки зацікавлювали дослідників, підкорювали шанувальників та знавців вокального мистецтва від початку її кар’єри до сьогодні. Про неї багато писали за життя. У 1967 році вийшла в світ книга «Таємниці вокального мовлення», В. П. Морозова<sup>20</sup>, в якій згадувалося ім’я Є. Мірошниченко серед найвідоміших колоратурних сопрано світу, як володарки феноменального діапазону голосу [7, с. 54]. Для колоратурного сопрано є нормою мати найвищою нотою в діапазоні *f* третьої октави, Євгенія Семенівна від природи брала ноту *a* цієї октави. На момент виходу книжки вона була у розквіті своєї кар’єри. У 1980 році Є. Мірошниченко розпочала викладацьку практику, у якій також досягнула великих висот, випустила сотню учнів, більшість з яких реалізувались як оперні співаки по всьому світу. Молоді викладачі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, знаходячись поряд з такими велетнями оперного мистецтва, не втрачали свій шанс на спілкування та перейняття досвіту, на що завжди позитивно відповідала Євгенія Семенівна. Саме так з’явилися інтерв’ю з Г. Кабкою, та загальний огляд життя і творчості у підручнику В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» [1]. Біографічна книга Тетяни Швачко [8], хоча й вийшла вже після смерті співачки, повністю побудована на матеріалах спілкування з нею.

---

<sup>20</sup> Морозов Володимир Петрович – російський фізіолог, психолог, педагог. Доктор біологічних наук, професор. Спеціалізується в області фізіології людини, психофізіології співу, біоакустики, психоакустики, музичної акустики, вокальної методології, мистецтвознавства. Автор теорії резонансного співу.



**Об'єктом** дослідження є творча діяльність Є. Мірошніченко.

**Предмет** – визначення педагогічних стратегій Є. Мірошніченко на прикладі роботи з бароковим репертуаром. **Мета** – охарактеризувати барокову вокальну музику як педагогічний репертуар у класі Є. Мірошніченко. Матеріалом дослідження є спогади учнів Є. Мірошніченко та записи їхніх виступів.

Як відомо, епохою зародження опери вважається доба Бароко, яку репрезентують вишукані споруди з інтер'єрами, що давали вражаючі простори для живопису, скульптури, ліпнини, дивних оптичних ілюзій, усього нового і величного. Знаменний перелом відбувається в музичному мисленні: з поліфонічного багатоголосся поступово виокремлюється гомофонно-гармонічна фактура, що призводить до розквіту культури сольної вокалізації та імпровізації. Кардинально змінюється змістовно-сміслова координата музичної творчості: сфера піднесено безпристрасної меси і веселої безтурботної пісенної лірики збагачується скорботно-драматичними і трагічними образами.

Одним з представників музичного бароко був А. Скарлатті (1660–1725) – автор понад ста опер. У його творчості викристалізувався стиль опери-seria з її регламентованим набором арій: *lamento* (арія-жалоба), *помсти* (гніву), *bravura*, *пасторального* та *героїчного* характеру. Парадоксально, але вся ця гама афектів, як правило, «вкладається» у чітку тричастинну форму *da capo*. Перша частина була мелодично завершеною і закінчувалась на тоніці, друга відрізнялася від першої настроєм, мелодійним рельєфом та темпом, третя не записувалась композитором, натомість він просто поміщав у кінці попе частини вказівку «*Da Capo*», що означало «з початку». Повтор слід було виконувати, прикрашаючи мелодію різноманітними колоратурами: віртуозними пасажами, трелями, вишуканою мелодичною фігурацією, ефектними каденціями.

Постає питання, якщо ми звертаємося до початку в вокальному навчанні, чи можемо ми вважати такі твори простими? Ні, звичайно вони не прості, але без них неможливо створити фундамент багатоповірного хмарочосу вокальної майстерності. Старовинні арії дають прекрасний матеріал для опрацювання кантילени (легатного звуковедення) – основи оперної вокалізації і закладають основи емоційно-ви-



разного співу, тобто вміння через інтонування передати конкретний емоційний стан (афект).

Є. Мірошниченко, як і її славетна вчителька Марія Едуардівна Донець-Тессер (1889–1974), у своєму класі, також віддавала на першому етапі навчання пріоритет бароковим аріям, особливо аріям *da capo*. У виконанні цієї музики кожен міг себе показати за допомогою прикрас. Звичайно ми не імпровізували кожного разу різні колоратури, але придумавши, або знайшовши підходящі мелізми, записували їх. У розмові із авторкою даної статті концертмейстер класу Євгенія Семенівна Фріна Зіськіна згадувала: «Була сіра збірка старовинних арій, здається, вона належала ще Марії Едуардівні. Такі арії називали “манною кашею”, тобто для маленьких, на них добре вироблялося ведення звуку». Євгенія Семенівна часто давала арії таких композиторів, як Антоніо Кальдара, Джуліо Каччіні, Сальватор Легреці, Джованні Паїзіелло, Ерколе Паскуїні, Джованні Перголезі, Нікола Порпора, Ніккола Піччіні, Доменіко Скарлатті, Вінченсо Чампи, Антоніо Честі, Доменіко Чімароза, та улюбленою була арія Антоніо Честі «*Tu mancavi*» [див. Додаток]. Такі арії дозволяли формувати первинні технічні навички вокаліста: витривалість, вирівнювання регістрів за допомогою зручної та логічної мелодійної лінії, правильне «низьке» дихання, висока позиція звуковидобування. Також вдосконалювалося уміння співати на різних мовах: італійській, німецькій, французькій, англійській, латині. Адже старовинні арії – це перша зупинка на шляху пізнання оперних шкіл різних країн світу.

Вдалося дізнатися, що у класі Є. Мірошниченко виконувалося загалом двадцять дев'ять арій для різних типів голосу, переважно для сопрано та мецо-сопрано, з них було двадцять дві арії італійською мовою, чотири німецькою, дві латиною та одна французькою. Варто зазначити, що деякі з авторів старовинної музики, що виконувалася у класі Є. Мірошниченко, виклали свої думки стосовно сольного співу і вважаються засновниками еталонної вокалізації. Так, окрім чудових оперних арій вони подарували світу і перше друковане видання про сольний спів. Автором цієї праці був Джуліо Каччіні. Вона мала назву «*Le nuove musishe*» («Нова музика») і побачила світ у 1602 році [2, с. 72]. Італійський композитор, співак і лютніст виклав





тут нові принципи виконання музики. Він також був одним із перших, хто почав писати вказівки для виконання. Значення Джуліо Каччіні у створенні нового стилю високо цінилося серед його сучасників. Італійський поет абат Анжело Грїлло писав йому: «Ви – батько нового роду музики, або скоріше, співу, яке зовсім не спів, а речитатив – воно благородно, вище народних пісень, воно не спотворює і не змінює слова, не забирає в них сенс та почуття, а навпаки збільшує їх, надаючи їм більше сили і душі» [2, с. 73–74]. Ці критерії «шляхетного співу» актуальні і понині.

Так «батьки нової музики» дають сучасним співакам квиток у великий світ оперних творів через великих вокальних учителів. Завдяки такому початку дорога вокальної майстерності стає все більш рівнинною. Житєвих прикладів учениць Є. Мірошниченко дуже багато. У кожного музиканта є свої твори – «наріжні камені», що залишаються у пам'яті назавжди.

Саме арія «*Amarilli mia bella*» Дж. Каччіні стала початком творчої стежки солістки Віденської опери Ольги Безсмертної. Музика не пристосована до певного типу голосу, тобто вона зручна для багатьох голосів – в ній немає зависоких чи занижких нот, складних стрибків чи теситурних труднощів. Головне призначення арії – навчити співака веденню звуку, розподілу дихання та виразності у співі. О. Безсмертна була однією з найкращих студенток консерваторії. Саме її я зустрів на своєму першому занятті з професором. Пам'ятаю, мене зачарувало зелене місто, та ще більше Євгенія Семенівна та атмосфера її дому. Усе було в ніжних кремових тонах і в залі, серед портретів великої співачки величаво мостився білий рояль. Євгенія Семенівна сиділа перед екраном, де чорнява дівчина віртуозно співала. Забившись у куточок я зацікавлено спостерігала за усім. Закінчивши прослуховувати, Женя<sup>21</sup> повернулася до іншої студентки, що була поруч з нею, і почала обговорювати помилки, яких, на мій погляд, бути не могло, адже, навіть слухаючи лише відео від Олі, неможливо було відвести погляду. Молода співачка виглядала гордо та неприступно, дуже впевнено, наче вона читає думки усіх, хто поруч. З тих пір мені кортіло

<sup>21</sup> Так між собою називали професора усі її вихованці.



стати такою як вона. Ольга була однією з асистенток професора, вона приходила на наші уроки слухала, інколи співала сама, тоді всі збиралися, це було схоже на майстер-клас. Її *piano*, здавалося, залишалося відлунням у нашій свідомості – абсолютно природне, однорідне звучання голосу по всьому діапазону, бархатистість тембру, нескінченне дихання – усе це давалося їй з легкістю.

Згодом О. Безсмертна стала педагогом у НМАУ імені П. І. Чайковського в місті Київ, та її доля змінилась: залишивши педагогічну кар'єру, вона вийшла на підмостки європейських оперних театрів.

У класі Євгенії Семенівни Ольга співала арії таких композиторів, як Д. Чімароза (каватина Нанелли із опери «Фанатик древніх римлян»), Б. Галуппі (арію Емірени із опери «Адріано із Сирії»), І. С. Баха (арії сопрано із кантат № 209, 32, 208,) Г. Ф. Генделя (арії Лаодіче з опери «Сірой», Фульвії із опери «Аеций», Мелісси із опери «Амадіс»). Саме такий початковий репертуар надає можливість у майбутньому мати в своєму репертуарі партії з опер, «Чарівна флейта», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Cosi fan tutte», «Електра», «Парсифаль», «Фауст», «Євгеній Онєгін», «Отелло». Про це свідчить історія учнів професора.

Ще одна прима Віденської опери – мецо-сопрано Олена Белкіна шукала зустрічі з Є. Мірошніченко довго. Ставши студенткою, вона намагалася отримати від своєї наставниці усі можливі знання. Володарка рідкісного голосу дуже подобалася Є. Мірошніченко, з них вийшов чудовий творчий тандем, і вже на третьому курсі Олена здобула перемогу на престижному конкурсі. Починала вона з арії «*Blute nur*» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

Як правило, вокалісти намагаються знайти і засвоїти усю можливу літературу про спів, вислухати роздуми багатьох педагогів. Звичайно, рідний вчитель – найважливіший, та інколи, одне і те ж саме, але із уст чужої людини чи рядки із книги скоріше дають результат. Так, Євгенія Семенівна протягом усього життя шукала нові методи та сучасні підтвердження дієвості давніх підходів до вокального навчання. У бібліотеці професора є книга, яка відкриває нам її роздуми. Це – п'ятий випуск збірки «Вопросы вокальной педагогики», де надруковане інтерв'ю 1968 року з професором Венеціанської консерва-



торії Іріс Коррадетті [5]. Саме в цьому тексті існує велика кількість поміток Є. Мірошниченко, особливо виділене питання: «Які арії та уривки з опер ви даєте на початку навчання? Це завжди класика?» та відповідь: «Завжди класика. Старі опери. Арії із опер Монтеверді, Каччіні, Глюка, Чимарози, Скарлатті, Баха...» [5, с. 106]. Читаючи відповіді Іріс Коррадетті, ніби чуєш голос Євгенії Семенівни, настільки тісно переплітаються їхні погляди.

Уляна Алексюк – солістка Большого театру, оперних театрів Чикаго і Х'юстона – добилася усього завдяки завзятій праці. Переспівавши усього Г. Ф. Генделя перед тим як вийти на сцену у партії Розіни В. А. Моцарта, відшліфувавши вправами та бароковими аріями техніку співу, віртуозна «стрічка» моцартівської вокальної мелодії, ніби сама, «лягла» на голос співачки. Ні для кого не секрет, що вставати рано для вокалістів, це – неабияк важко, а співати з ранку для багатьох практично неможливо. Уляна ж, впродовж навчання у професора вставала у шостій ранку, бо була першою в черзі на урок. Ніхто не наважувався зайняти її місце, адже від того як пройде перше заняття буде залежати настрій Євгенії Семенівни на цілий день. А всього у класі було близько двадцяти восьми учнів, кожний з яких претендував на увагу професорки. Ми всі мали сидіти в класі слухаючи один одного, Є. Мірошниченко могла підняти кожну з нас в будь-який момент і запитати про помилки того, хто співав, не слухала – не відповіла. Євгенія Семенівна викликала повагу, страх і любов, змішані, ці почуття примушували нас підкорюватися її волі без зайвих питань і думок.

Такий «формат» занять пропонує й Іріс Коррадетті: «...мені хочеться відзначити, що я проводжу урок перед усіма учнями. Коли я говорю що-небудь одному з них, слухає і намагається зрозуміти увесь клас. Я маю таку звичку працювати і вважаю її дуже ефективною. Так можна менше повторювати одне і теж. Це – моя установка. Буває, що проходить тиждень, і учні займаються без будь-яких зауважень, просто проходить звичайна робота у класі. Але ось в один прекрасний день я звертаюся до когось з питанням: “Поясни, будь ласка, чому в співаючого щось не вийшло, що він зробив не правильного? – Почекай відповідати. Нехай говорять інші”. Думають усі, і я кого-небудь визиваю пояснити. Починаю я зазвичай, із самих незрілих – нехай по-



яснять, як вони розуміють. Наймолодші учні толком пояснити не можуть, тоді я визиваю більш старших і, нарешті, доходжу до випускників, які зазвичай усе знають і можуть пояснити. Я отримую декілька відповідей; якщо вони не задовольняють, я пояснюю сама. Пояснюю детально і довго, поки в мене не буде переконання, що вони дійсно усе зрозуміли. Учні дуже уважні, так як влюбий момент я їх можу запитати і соромно потрапити в халепу. Вони усі слідкують за уроком. Ось в чому одна з основних переваг такої системи роботи» [5, с. 99]. Завдяки цим цитатам можна точно відчутти атмосферу класу Євгенії Семенівни. Цей метод дійсно дуже дієвий, усі «мірошниченківці» завдяки цьому мали систему правильного співу «у голові» вже на перших курсах, що є рідкісним явищем у вокальному світі.

Моїми першими аріями були «*Se tu tami*» із опери «Служанка-господиня» Джованні Перголезі і «*Se mi portate affetto*» Ніколаса Чампі. Обидва твори були достатньо складні для мого рівня, «*Se tu tami*» є арією *da capo*, але я не мала ніяких напрацьованих каденцій. Ці арії навчили мене азам співу на іноземній мові, поєднанню слів у співі. Після довгих місяців роботи над вправами і вокалізами, ці твори дали можливість випробувати технічні навички «наживо».

Марина Зубко, яка зараз підкорює сцени Німеччини, була на курс мене старше. Вона вважалася найрозумнішою студенткою. Її коронна арія на початку навчання була арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф» Антоніо Вівальді. Марина виконувала її на вищому рівні, вона мала великий талант та ще більш великий розум. І Марина, і авторка цієї статті не були колоратурними сопрано, проте каденції, групетто, трелі, мордент давалися нам достатньо легко, порівнюючи з іншими труднощами.

Завдяки бароковому репертуару стала відома і ще одна студентка Є. Мірошниченко – Ольга Пасічник. Співачка закінчила Київську консерваторію у 1995 році, а з 1992 року вже була солісткою Варшавської камерної опери. Саме її записи арії Клеопатри із опери «Юлій Цезар в Єгипті» (1724 р.) Г. Ф. Генделя допомогли мені підготувати цю арію на випускний іспит по концертно-камерному співу. На записі молода співачка виконує віртуозну арію танцюючи, вона точно знає як примусити свій голос робити те, що їй потрібно в будь-якій ситуації. Арія



“*Da tempeste*” є прикрасою у репертуарі кожної співачки. Такі відомі сучасні співачки, як Чечілія Бартолі, Наталі Дессей, Юлія Лежнева та інші виконували цей твір неповторно, і кожна підкреслювала унікальність свого голосу особливими технічними прийомами. Юлія Лежнева показує свою майстерність крізь стійку технічну опору школи Єлени Образцової, Чечілія Бартолі має не аби яку гнучкість гортані, чим дивує та захоплює слухачів. Виконання Ольги Ігорівни Пасічник, для мене, є еталонним прикладом барокового співу, не зважаючи на явний хист та природність у цьому стилі, вона не відмовляє собі у виконанні творів авторів інших епох, що інколи вважається шкідливим для голосового апарату вокаліста. Втілення арії вокально є абсолютно невишуканим завдяки правильному диханню. Рівний тембр по всьому діапазону не втрачає свої краски. Надзвичайно рухома гортань дозволяє прикрашати мелодійну лінію великою кількістю різноманітних колоратур. Арія Клеопатри дозволяє відкрити усі ці якості, адже цьому сприяє і характер самої героїні.

Відома дослідниця оперної творчості Г. Ф. Генделя Сілке Леопольд зазначає: «Клеопатру характеризує залізна воля та сильний характер, очевидно із того факту, що не дивлячись на зростаючий відчай, лише одна з її арій написана в мінорі»<sup>22</sup> [6, с. 114]. Образ єгипетської цариці розкривається в опері у цілій низці арій, що показують цей персонаж з різних боків. Так, наприклад, арія про яку йдеться, є, напевно, однією з найвідоміших та найулюбленіших в історії вокального виконавства. Як зауважує С. Леопольд, «набагато важче самовладання дається Клеопатрі в останньому акті «Юлія Цезаря». Її військо розбито, вона сама в ланцюгах очікує страти, а переможець – її брат – зловтішно розповідає їй про смерть її коханого Цезаря. Вона одна на сцені та дає волю відчаю – наскільки дозволяє царський статус. Арія «*Piango la sorte mia*» («Плачу над своєю долею») – шедевр, в якому Гендель пов’язує усі явні суперечливі мотивації та створює образ неймовірної складності та переконливості. Техніка статичних зашифрованих афектів і проникливе втілення індивідуального психологічного розвитку, самовладання і втрата стриманості одночасно – все це разом

<sup>22</sup> Переклад українською мовою М. А. Касьяненко.



об'єдналося так, що благородна публіка могла впізнати в образі себе. «*Piangero la sorte mia*» в цілому є прикладом внутрішньої боротьби за самоконтроль; усі шифри афектів, які Гендель тут розробляє, служать для відображення внутрішньої боротьби за честь і гідність особи в обставинах, коли ці поняття, здається, втрачають сенс» [6, с. 114–117].

Звертаючись до подібного репертуару, потрібно скласти уявлення загалом про художнє ціле, усвідомити, що саме опера «Юлій Цезар в Єгипті» є однією з найяскравіших у творчості композитора. В опері задіяна велика кількість голосів та яскравих персонажів. В основі сюжету – історичні події із реальними історичними особами, які занурені у світ оперної умовності. Те, що відбувається в опері, насправді відбувалося з вересня 48-го року по березень 47-го року до Різдва Христового від вбивства Гнея Помпея Великого до коронації Клеопатри VII як цариці Єгипту.

Особливою чуттєвістю виділяється музична тканина опери. Образи Цезаря та Нірено, написані для сопраністів, надають особливий колорит та вказують на виняткову своєрідність музики епохи Бароко. Так, в арії Цезаря «*Empio, diro, tu sei*», розбурений стан героя підкреслює валторна настирливою пульсацією. Арія безнадійності звучить в останньому акті і показує головні риси героїні: чуттєвість, самоконтроль та оптимізм. «Згідно з традицією, – пише С. Леопольд, – таку арію слід було написати в мінорі, бажано в до мінорі, і те, що Клеопатра співає в “своїй” тональності мі мажор – перша ознака її самовладання. Інші музичні засоби, проте, з самого початку говорять про біль. <...> ритм сарабанди і нисхідний тетрахорд в басу (старе, достойне басове *lamento*, на якому будується перша частина) показують душевний стан героїні. Поверх цих шифрів, описуючих обставини дії та основний настрій, росте її індивідуальна, особиста душевна мука. З доступної терції на початку інтерваліка розширюється до квінти, потім октави і, на кінець, поверх бар'єрів – до нони, поки в каденції Клеопатра не бере себе в руки. Однак умиротворення уявне та швидкоплинне, і зібраність знову замінюється безнадійною слабкістю, вираженою ламентозною квартою в басу на хроматичній лінії (т. 15–24) і так само хроматично сходить мелодія (9, т. 17–19). За музичною психограмою першої частини... слідує непередбачений вибух люті...



Збудженість проривається поступово... На початку ще порівняно стримане бачення того, як Клеопатра безтілесною тінню буде мстити своєму тирану-брату... Уся кров закипає, і сама героїня в екстатичному збудженні, з такими ж колоратурами на шістнадцятих, реагує на нього» [6, с. 146].

Композитор продумує кожну деталь в образах оперних персонажів, не поступається навіть перед традиціями того часу і міняє звичайну для бароко ладову послідовність у арії такого типу: «Якби Гендель, як вимагала традиція, поміняв тональності місцями, тобто помістив жалісливу першу частину в мінор, а войовничу середню – в мажор, то тонкість характеристики була б частково втрачена» [6, с. 144]. Арія перемоги «*Da tempeste il legno infranto*» має абсолютно прозору оркестрову підтримку голосу виконавиці, саме він на першому плані, створюється легкий образ, який наче відсторонюється від усього, що відбувається в опері. Із книги Сілке Леопольд «Опери Генделя»: «Знання про те, що ядро характеру може бути представлено вибором тональностей, Гендель застосовує по-різному, але найбільш послідовно в образі Клеопатри із Юлія Цезаря (1724). Дотримуючись заповіту “різноманіття афектів” для головної ролі, Гендель проте не лише задає персонажу особистий незмінний певний “тон”, але і вибором “тону” чітко показує, що Клеопатра – особистість неординарна, виняткова... Основна тональність Клеопатри *E-dur* мажор, в цій оснащений чотирма ключовими діезами тональності написані три із восьми її арій, серед них – стовпи її характеру, перша і остання» [6, с. 166].

На перший погляд, арія «*Da tempeste il legno infranto*» як типовий для барокового часу зразок може здатися простою, маючи невеликий діапазон та відсутність теситурних стрибків. Та це хибне враження, бо на «простій» гармонії розгортається вокальна лінія з різноманітними мелізмами, виконання яких потребує рівного по тембру, гнучкого, вільного по всьому діапазону голосу. Потрібно не просто правильне, але еластичне дихання, не просто точна атака звуку, але й тверда, м'яка, з придихом. Співак повинен вміти «малювати» усіма красками свого голосу, щоб передати вищу ідею твору. Саме тому сучасним співакам не просто виконати твір, окрім вокальних задач перед ними стоять ще й стилістичні. Ця арія потребує «інструментальності» голо-





су, який має звучати як коштовний духовий інструмент. Саме такий еталон звучання в операх-серія сформувався в унікальному мистецтві кастратів. Прозорі тембри їх «дитячих» голосів уособлювали ідеальність. Та епоха такого співу пішла у минуле, бо світу не вистачало пристрасті в голосі. Втім сьогодні в погоні за ідеальністю такого твору найчастіші помилки у виконанні проявляються у «під-знятому диханні», вибілюванні звуку, втрати тембрової окраси. Через закріплений стереотип стриманості та відсторонення звуку від співака, виконавці намагаються співати свою партію холодним, самотнім та «прямим» голосом, що абсолютно не співпадає з характерною для бароко гіперболізацією. Усі ці тонкощі виконавцю підказує вчитель. Вокальні задачі реалізуються завдяки спеціальним вправам, а стилістичні за допомогою бажання учня досягати досконалості у знаннях історії та теорії музики.

Що до вправ Є. С. Мірошніченко була повністю солідарна зі своїм улюбленим педагогом Марією Едуардівною Донець-Тессейр: «Щоб досягнути рівності звуку на різних ступенях музичного звукоряду, вправи слід урізноманітнити, змінюючи положення акцентів. На виконанні гам учню легше контролювати рівномірність та непереривність видиху. Для розвитку рухомої вокальної техніки швидкості, вважаю вельми корисними вокалізи Варламова, Ваккаї, Маркезі» [3, с. 131].

У **висновку** хотілося б згадати слова великої співачки про те, що талант – це не допомога, що він може навіть перешкодити, якщо не прикласти до досягнення своєї мети багато праці. І завжди Є. С. Мірошніченко добавляла: «Заняття співом – це робота шахтаря». Бароковий репертуар у її педагогічній діяльності мав засадниче значення, оскільки дозволяв засвоїти ази професії майбутнім оперним співакам. Все, що вона говорила, підкріплювалося особистим прикладом. Вдосконалення, відточення майстерності як у співі, так і у педагогічній діяльності були невід'ємною частиною її характеру. Після того, як Євгенію Семенівну запросили викладати у НМАУ імені П. І. Чайковського, артистка поставила собі за мету добитися таких же висот у педагогічній діяльності, як і на оперній сцені. Як і будь-яку людину, її лякало невідоме, але вона була впевнена у своїх силах і здатна була





знову вчитися і вчитися: «Господь Бог був такий милостивий до мене, що подарував ще й хист педагогічний», – зізнавалася Євгенія Семєнівна» [8, с. 223]. Починаючи з найперших учнів професора, майже кожен знайшов себе у професії співака. Окрім сильної вокальної школи, артистка подарувала кожному учню великий дар любові та шани до мистецтва і голосу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. *Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид.* — Київ : LAT&K, 2012. — 192 с.
2. Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1.* — М. : Гос. вид-во муз. сектор, 1929. — 247 с.
3. Донець-Тессейр М. Е. *Опыт воспитания сопрано / М. Е. Донець-Тессейр // Вопросы вокальной педагогики.* — М., 1967. — Вып. 3. — С. 120–133.
4. *Интерв'ю з Ф. С. Зіськіною / провела М. А. Касьяненко.* — Київ, 2016. [Рукопис].
5. *Корадетти И. О мастерстве вокалиста (литературная обработка и комментарии Л. Б. Дмитриева) / И. Корадетти // Вопросы вокальной педагогики.* — М., 1967. — Вып. 5. — С. 91–109.
6. *Леопольд С. Оперы Генделя : пер. з нем.* — М. : Аграф, 2014. — 464 с.
7. *Морозов В. П. Тайны вокальной речи.* — Л. : Наука, 1967. — 204 с.
8. *Швачко Т. О. Євгенія Мірошниченко.* — Київ : Муз. Україна, 2011. — 276 с.

### REFERENCE

1. *Antonjuk V. G. Vokal'na pedagogika (sol'nij spiv) : pidruchnik [Vocal Pedagogy (Solo Singing) : Textbook]. 2-ge vid.* — Kiiv : LAT&K, 2012. — 192 s.
2. *Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noj metodologii [Essays on the history of vocal methodology]. Ch.1.* — M. : Gos. vid-vo muz. sektor, 1929. — 247 s.
3. *Donec'-Tessejr M. E. Opyt vospitanija soprano [The experience of raising a soprano] / M. E. Donec'-Tessejr // Voprosy vokal'noj pedagogiki.* — M., 1967. — Vip. 3. — S. 120–133.
4. *Interv'ju z F. S. Zis'kinoju [Interview with F. S. Ziskin] / provela M. A. Kas'janenko.* — Kiiv, 2016. [Rukopis].



5. Koradetti I. *O masterstve vokalista (literaturnaja obrabotka i kommentarii L. B. Dmitrieva) [About mastery of the vocalist] / I. Koradetti // Voprosy vokal'noj pedagogiki. — M., 1967. — Vip. 5. — S. 91–109.*

6. Leopold S. *Opery Gendelja : per. z nem. [Haendel Operas]. — M. : Agraf, 2014. — 464 s.*

7. Morozov V. P. *Tajny vokal'noj rechi [Secrets of vocal speech]. — L. : Nauka, 1967. — 204 s.*

### Додаток

#### Список барокових арій

##### з педагогічного репертуару Є. С. Мірошніченко

1. Бах Й. С. арія «Erbarne dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
4. Бах Й. С. арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Вівальді А. арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
6. Вівальді А. арія «Vieni o mio diletto»
7. Вівальді А. арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
8. Галуппі Б. арія Емірени «Адріано із Сирії»
9. Гендель Г. Ф. арія Моргани із опери «Альцина»
10. Гендель Г. Ф. арія Меліси із опери «Амадіс»
11. Гендель Г. Ф. арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
12. Гендель Г. Ф. арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Мессії»
13. Гендель Г. Ф. арія Арміді із опери «Ринальдо»
14. Гендель Г. Ф. арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
15. Гендель Г. Ф. арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»
16. Кальдара А. арія «Come raggio di sol»
17. Каччіні Дж. арія «Amarilli, mia bella»
18. Легренці Дж. арієта «Che fiero costume»
19. Люллі Жан-Батист арія Венери із опери «Тезей»
20. Перголезі Дж. Б. арія сопрано із кантати «Stabat Mater»
21. Перголезі Дж. Б. арія «Per queste amare lacrime»
22. Перголезі Дж. Б. арієта «Se tu mamì»



23. Піччіні Н. арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
24. Сальватор Р. «Canzonetta»
25. Саррі Д. «Пастораль»
26. Скарлатті Д. «O cessate di piagammi»
27. Чампі В. «Se mi portate affetto»
28. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
29. Чімароза Д. каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

### Оперні школи:

#### *Італія:*

1. Вівальді А. арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. арія Емірени «Адріано із Сирії»
5. Кальдара А. «Come raggio di sol»
6. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
7. Легренці Дж. арієта «Che fiero costume»
8. Перголезі Дж. Б. арія сопрано із кантати «Stabat Mater»
9. Перголезі Дж. Б. арія «Per queste amare lacrime»
10. Перголезі Дж. Б. арієта «Se tu mamì»
11. Піччіні Н. арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
12. Сальватор Р. «Canzonetta»
13. Саррі Д. «Пастораль»
14. Скарлатті Д. «O cessate di piagammi»
15. Чампі В. «Se mi portate affetto»
16. Честі А. «Tu mancavi»
17. Чімароза Д. каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

#### *Німеччина:*

1. Бах Й. С. арія «Erbarme dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
4. Бах Й. С. арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Гендель Г. Ф. арія Моргани із опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. арія Мелісси із опери «Амадіс»



7. Гендель Г. Ф. арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Мецсії»
9. Гендель Г. Ф. арія Арміди із опери «Ринальдо»
10. Гендель Г. Ф. арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
11. Гендель Г. Ф. арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»

**Франція:**

1. Люллі Жан-Батист арія Венери із опери «Тезей»
2. Піччіні Н. арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»

**Мова твору**

**Італійська:**

1. Вівальді А. арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. арія Емірени «Адріано із Сирії»
5. Гендель Г. Ф. арія Моргани із опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. арія Меліси із опери «Амадіс»
7. Гендель Г. Ф. арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. арія Арміди із опери «Ринальдо»
9. Гендель Г. Ф. арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
10. Гендель Г. Ф. арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»
11. Кальдара А. «Come raggio di sol»
12. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
13. Легренці Дж. арієта «Che fiero costume»
14. Перголезі Дж. Б. арія «Per queste amare lacrime»
15. Перголезі Дж. Б. арієта «Setu mami»
16. Піччіні Н. арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
17. Сальватор Р. «Canzonetta»
18. Саррі Д. «Пастораль»
19. Скарлатті Д. «O ussate di piagarmi»
20. Чампі В. «Se mi portate affetto»
21. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
22. Чімароза Д. каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»



**Німецька:**

1. Бах Й. С. арія «Erbarne dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
4. Гендель Г. Ф. арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Мессії»

**Латинська:**

1. Бах Й. С. арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
2. Перголезі Дж. Б. арія сопрано із кантати «Stabat Mater»

**Французька:**

1. Люллі Жан-Батист. арія Венери із опери «Тезей»

УДК 78.071.1 (477)

*Віктор Бондарчук*

**ОПЕРНА СТУДІЯ НМАУ ЯК ПЛОЩИНА ВТІЛЕННЯ  
РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ Д. ГНАТЮКА НА ПРИКЛАДІ  
ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ Ш. ГУНО «ФАУСТ»**

**Бондарчук В. О.** *Оперна студія НМАУ як площина втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст».* Тема дослідження висвітлює біографію Д. Гнатюка в контексті його педагогічної діяльності та режисерської практики у НМАУ імені П. І. Чайковського. Концентруючи увагу на проблемі режисерських пошуків майстра та механізмах їх сценічних втілень ми відкриваємо простір маловивченого та недослідженого аспекту творчої біографії – його педагогічної, громадської та режисерської діяльності. На прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст» прослідковуються головні концептуальні засади режисерської думки Д. Гнатюка, методів його роботи зі студентами, провідними артистами оперного жанру та з колективами різних виконавських напрямів.

**Ключові слова:** творча особистість, виконавська інтерпретація, художня апробація, драматургія твору, мізансценічне рішення.

**Бондарчук В. А.** *Оперная студия НМАУ как плоскость воплощения режиссерского метода Д. Гнатюка на примере постановки оперы*



**Ш. Гуно «Фауст».** Тема исследования освещает биографию Д. Гнатюка в контексте его педагогической деятельности и режиссерской практики в НМАУ имени П. И. Чайковского. Концентрируя внимание на проблеме режиссерских поисков мастера и механизмах их сценических воплощений мы открываем пространство малоизученного и неисследованного аспекта творческой биографии – его педагогической, общественной и режиссерской деятельности. На примере постановки оперы Ш. Гуно «Фауст» прослеживаются главные концептуальные основы режиссерской мысли Д. Гнатюк, методов его работы со студентами, ведущими артистами оперного жанра и с коллективами различных исполнительских направлений.

**Ключевые слова:** творческая личность, исполнительская интерпретация, художественная апробация, драматургия произведения, мизансценически решения.

**Bondarchuk V. O. The opera studio of NMAU as a plane for the implementation of the directorial method by D. Gnatyuk on the example of the production of the opera «Faust» by Charles Gounod.**

The subject of the study highlights the biography of D. Gnatyuk in the context of his pedagogical activity and directing practice at the NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

The outstanding figure of D. Gnatyuk crystallizes in a complex dialogue of the cultural and socio-political space of Ukraine in the middle of the twentieth century. By destroying the stereotypes of actor's vocabulary, directing communication, when human nature remained behind the veils of relics of executive mechanisms laid down in previous years, the figure of the artist was directed decisively into the world of high art and aesthetics. Concentring on the problem of directorial searches by the master and the mechanisms of their stage performances, we open the space of the little-studied and unexplored aspect of the creative biography – its pedagogical, public and director's accomplishments.

D. Gnatyuk filled the artistic space of domestic opera performance with new visions of the problem of the work, the separation of the actor from the sacred world of man, which becomes the main vector of the stage decision of the dramatic problem, the problem. Stylistic awareness, absolute actor's skill in the projection of directing interpretation, the avoidance of creative speculations, and the selfless commitment to serving art – the creator of the artist D. Gnatyuk, who com-



plemented the cultural space of Ukraine with powerful directorial achievements, performed the national opera genre on the pedestal of universal recognition and tucked on the faces of the world The editions of the name of the famous master in capital letters.

The theater in the life of D. Gnatyuk had a conceptual significance: it was in his walls that the actor gained the aesthetic foundations of the genre coordinates of opera singing and directing practice; It was within the walls of the theater that the materialization of the inner plans and ideas of the master, formed by the principles of powerful genetic accumulation of the customary tradition, the family reverence of cultural achievements and achievements, took place; It is at the very height of the theatrical ascension that the accumulation of internal energy of the artist takes place, which will find its embodiment in the categorical, social and public position of Dmitry Mikhailovich concerning the national culture, history, aesthetics; It was from the theater that the wizard entered the high space academic art.

The steps of the Master in the communicative space of the domestic socio-cultural environment are analyzed, his style-performing, directing and pedagogical guidelines are determined. By fixing the problem in the context of art criticism and cultural discourse, we have the possibility of an objective and generalized analysis of the formation and formation of a creative person, its adaptation in the socio-communicative space and accomplishment in different genre and style coordinates.

The proposed theme highlights one of the most powerful and relevant vectors of the creative ascent of D. Gnatyuk to the top of the artistic recognition – directing in the field of teaching.

The feature of the director D Gnatyuk is the comprehension and decoding of the musical material, since it is music that forms the general, ideological and artistic concept of the play, defines the coordinates and creates a space for the creative realization of the artist, generates the creation of aesthetic models where the interpretive interpretation finds itself, forms its essence, projecting the directorial vocabulary in its practical implementation. For D. Gnatyuk, the main thing in directorial practice is the understanding of figurative content of musical drama, comprehension of composer's technique with full control of his style coordinate system during practical work on the moments of stage performance from actors.

The uniqueness of D. Gnatyuk's teacher lies in his ability to methodological generalizations, whose vector is constructed by a powerful executive experi-



ence, a permanent desire to know the inner world of the actor-student, to open to him the space of the invisible mystery of the theater, opera, and art. The pedagogical method of b Dmitry Mikhailovich is formed by the principle of the degeneration of the actor's essence into a new, due to the mystery of the drama of the composition of the work with the stucco in her sense of style, genre, aesthetic orientation.

On the example of the production of the opera by S. Guno «Faust», the main conceptual foundations of D. Hnatyuk's directorial thought, methods of his work with students, leading artists of the operatic genre and with teams of various performing directions are followed.

**Key words:** creative person, executing interpretation, art approbation, dramatic art, mision-scene solution.

Мета роботи – узагальнити виконавський та режисерський досвід Д. Гнатюка, який пов'язаний з його педагогічною діяльністю та режисерською практикою у НМАУ імені П. І. Чайковського. Звертаючись до проблеми дослідження творчої біографії митця, ми детально висвітлюємо один з її етапів, який є відображенням узагальненої моделі виконавської та режисерської практики майстра, акцентуємо увагу на режисерській складовій мистецького звершення Д. Гнатюка, яка займає одну з преферентних позицій його творчої біографії, підсумовуючи теоретичний досвід та практичні здобутки. **Методологія** передбачає включення проблеми аналізу у простір історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з обов'язковим закріпленням питання у міждисциплінарному контексті. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше висвітлюється режисерська практика та педагогічна діяльність Д. Гнатюка в контексті міждисциплінарного дискурсу; узагальнено численні рецензії періодичних видань; творчу біографію митця проаналізовано крізь призму його виконавських пошуків та рішень.

**Виклад основного матеріалу.** Іntenція даного дослідження зумовлює головні концептуальні засади щодо формування, збереження та продукування вітчизняного культурно-мистецького доробку, а саме одного з його потужних та потенційних напрямів – оперного виконавства. Аналізуючи українське мистецтво, ми свідомо вдаємося до пер-





манентного переосмислення його сутнісної основи – системи стійких ознак, які, навіть під впливом численних деформуєчих тенденцій не тільки не втратили своєї самобутності, а й сформували неповторну модель вітчизняної оперно-виконавської школи.

Оперний жанр за своєю синтетичною сутністю є одним з найбільш складних і різновекторних явищ в координатах музичного мистецтва. Це явище, сутність якого сформована надзвичайними комунікативними елементами сольного співу, мімансу, хорового виконавства, балетного мистецтва, світлового та художнього оформлення. У такому діалозі мистецьких традицій кристалізується ключова магістральна лінія творчої особистості – її різносторонній розвиток з інтенцією до вдосконалення майстерності у всіх вимірах жанрових координат оперного виконавства.

Оперна студія – це структура з глибокими мистецькими та педагогічними традиціями, що має надзвичайно важливу роль у підготовці висококваліфікованих оперних виконавців, музичних режисерів, диригентів; це виконавська лабораторія на тлі якої формуються засадничі інтенції творчих особистостей; це осередок, який дає можливість початківцю зануритися у простір професійного академічного виконавства, відчутти стихію динамічного творчого середовища. Вона уособлює в собі важливу, потенційно-зумовлену складову у репрезентації та продукуванні даного жанру на арені не тільки вітчизняного, а й світового театру. Оперна студія – зумовлене практичною потребою явище, природа якого породжена специфікою функціонування оперного театру, підготовкою та професійним зрощенням майстрів сцени. Це творча майстерня, ширше – лабораторія, на якій під вогнями софітів експериментальних постановок формують свій мистецький світогляд солісти-вокалісти, режисери музичних театрів, оперні та симфонічні диригенти. На сцені цього театру формується світогляд молодих виконавців, їх подальший життєвий та виконавський орієнтири. Специфіка навчального театру стимулює до утворення якісно нової мистецької структури, ознаками якої стає експеримент, пошуки нового шляху розвитку оперної драматургії, вирішення її концептуальних завдань шляхом сполучення, часом несумісних, сценічних механізмів.



Відкрита 1938 року Оперна студія Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського стала запорукою розвитку вітчизняного оперного мистецтва. Традиційно визнані постулати, що виховання є інструментом конструювання людської особистості, абсолютно відповідають і є типовими по відношенню до студії, яка стала ключовим і конструктивним механізмом підготовки оперних майстрів України.

У стінах Оперної студії працював потужний колектив викладачів, провідних майстрів сцени та видатних оперних виконавців, які визначили вектори розвитку оперного мистецтва України, та заклали традиції вітчизняного оперного жанру. До плеяди видатних майстрів, які залишили відбиток на сторінках історії Оперної студії належать: О. Муравйова, В. Цветков, О. Цветкова, В. Пірадов, В. Тольба, О. Колодуб, Ю. Лішанський, О. Завіна, Я. Карасик, М. Кондратюк, Є. Чавдар та багато інших [5]. Саме з діяльністю Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського пов'язане все творче життя Д. Гнатюка – від навчання, здобування виконавського досвіду на її сцені і до статусу професора та провідного режисера ХХ–ХХІ століття.

Відправним пунктом режисерської діяльності Д. Гнатюка в Оперній студії стала прем'єра опери Ш. Гуно «Фауст», яка відбулася у листопаді 1984 року<sup>23</sup>. Усвідомлюючи сутнісні основи опери, структуро творчим елементом якої є екзистенційні роздуми митця над шляхами розвитку людства, над сакральним змістом буття людини, над переосмисленням її онтологічних категорій, режисер повністю осмислює трагічну концепцією твору, формує власні методи сценічного втілення та реалізації драматургічної ідеї в умовах оперної студії.

Склад солістів опери представлений виключно студентами Академії, погляди яких сформовані фанатичним ставленням до мистецтва, жагою до формування професійних навиків і світлим не за-

---

<sup>23</sup> Як зазначає Т. Гнатів: «Нинішня прем'єра пройшла з особливим успіхом. Постановники і виконавці головних партій доклали максимум зусиль, щоб спектакль вийшов цілісним, струнким, емоційно-щедрим та багатим, відзначався належним професіональним рівнем. Всі співаки порадували слухачів успішним виконанням далеко не легких партій, рельєфними, переконливими сценічними образами – характерами» [3].



ангажованим сприйманням новаторської режисерської концепції<sup>24</sup>. Дмитро Михайлович апелює молодь до високих ідеалів жанру, сутність якого породжує актор, наповнює глядач а переосмислює час, залишаючи помітний відбиток в пам'яті людства: «У людини одне життя. Книги, фільми, живопис, спектаклі дають йому можливість прожити це життя сотні, тисячі разів» – згадує митець [7].

Над постановкою «Фауста» Д. Гнатюк працює разом з диригентом Л. Горбатенком та студентами кафедри сольного співу у складі: І. Даць (Зібель), Ю. Круглов (Мефістофель), В. Прокопенко (Фауст), О. Кривицька, Н. Мойсеева (Маргарита), М. Дорошкевич, С. Шокало (Вагнер), В. Стрілець (Марта), В. Жмуденко (Валентин) [6, с. 149].

Розпочавши роботу над виставою, Д. Гнатюк відчув потребу у зміні конструктивних методів режисерських рішень та механізмів сценічного втілення драматургії твору. Така мотивація детермінована специфікою роботи зі студентом-актором, виконавська майстерність якого ще не повністю сформована і вимагає глибокого переосмислення не тільки мистецьких явищ, а й психофізичних аспектів організації роботи з даною категорією акторів. Тож, необхідна була нова методологічна основа для роботи з акторами-початківцями, яка б вимагала систематичності, послідовності та потужної мотиваційної складової з акцентом на моделювання внутрішнього світу студента, його рефлексії на вектори об'єктивної дійсності, екзистенційні пріоритети.

Працюючи зі студентами, митець самовіддано ставить до своїх режисерських обов'язків, вбачаючи у них професійно-вмотивовану потребу, формував таку модель сценічного втілення, яка б повністю відповідала пріоритетам не тільки складу учасників опери а й глядача. Концепція постійного вболівання за розбудову національних

---

<sup>24</sup> В інтерв'ю газети «Радянська Татарія» Д. Гнатюк сказав: «Очолоючи кафедру опери в Київській консерваторії, вважаю цю роботу не менш важливою, ніж виступи на сцені. Чому ми втрачаємо глядача в театрі? Тому, що із-за прогалин у професійній підготовці співаків, оперному мистецтву складно буває конкурувати з естрадою, особливо у молодіжних аудиторіях. Зате, якщо ви чуєте справжню оперу, то полюбите її назавжди» [4].



традицій, за піднесення культурно-мистецького рівня пересічного глядача світової класики на вітчизняній сцені змушували Д. Гнатюка відстоювати позиції певного реформатора оперного жанру.

На систематичних засіданнях диригентсько-режисерської колегії студії, на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури професор Д. Гнатюк завжди пропагував та ініціював постановку спектаклів українською мовою, відстоював питання реанімації втрачених вистав, поновлення їх в репертуарі студії з метою продукування жанру в площині не тільки професійного оперного мистецтва, а й на рівнях початкових. «З приходом Д. Гнатюка на роботу до консерваторії, не як співака а як завідувача кафедрою стали очевидними результати його праці. По відношенню до репертуарної політики оперної студії він проявив себе як дуже принциповий і діловий керівник. Удосконалюючи роботу кафедри і оперної студії ставить виробництво на професійний рівень. Відстоює погляди кафедри та ректорату» – зазначає на засіданні кафедри 17.01.1985 року В. Дженков [2].

Він занадто гостро переймався проблемою неусвідомленого і верхового виконання оперних партій солістом, адже не завжди вдавалося досягти повного усвідомленого вокально-драматургічного втілення акторської ролі артистом, її переживання: «...це має формуватися душевним настроєм, так би мовити, унісоном авторів – поета й композитора. Але повинен бути ще й третій співавтор – виконавець. Якою вона постане перед людським судом, багато залежить все-таки від артиста» – зазначав Д. Гнатюк [1].

Робота над оперою «Фауст» Ш. Гуно вимагає систематичного підходу з практикою постійного закріплення умінь та навичок артистів у формуванні драматургії ролі та її відтворення. Дмитро Михайлович підготував безліч солістів цієї опери, але з кожним із них працював по-різному, враховуючи потенційні індивідуально-психологічні особливості артистів. У постановці «Фауста» були задіяні щонайменше три склади учасників. Концепція роботи режисера над виставою полягала у роботі зі всіма акторами, що давало можливість відкрити більше нових імен. Маючи сформовану часом та життєвим досвідом драматургічну концепцію спектаклю, професор вимагав на репетиціях систематичного та послідовно-вмотивованого відтворення матері-



алу мізансцен, і лише засвоївши комплекс механічних рухів, дозволяв застосовувати елементи авторської інтерпретації<sup>25</sup>.

Відтак, працюючи над роллю Мефістофеля, режисер знаходив індивідуальний підхід до методів її сценічного втілення. Різні виконавці, абсолютно різні особистості – але професор підбирав комплекс індивідуальних методів впливу на артиста, формував різну концепцію досягнення бажаного результату шляхом власного досвіду та творчо-виконавського потенціалу. Акторська харизма Д. Гнатюка надихала молодих артистів до дій. Будучи вже у поважному віці, Дмитро Михайлович щоразу демонстрував високий рівень акторської майстерності та техніки подолання складних вокальних фігурацій. «Не співай у кулісу сам собі, співай на глядача» – корегував роботу артиста режисер.

Система індивідуального підходу до кожного з учасників оперного дійства сформувала відповідну творчу єдність. Професор з легкістю працював з різними категоріями оперного складу, з повагою ставився як до провідних майстрів сцени так і до початківців. У роботі зі студентською категорією виконавців, провідний режисер постійно наголошував, що майстром свого діла – бути нелегко. Щоб стати професійним актором треба ним народитися, тобто мати до цього хист. Навчання розвине здібності, педагоги додадуть необхідних знань. Але, окрім того, потрібно багато й систематично працювати над собою, з цілковитою віддачею сил духовних і фізичних. Відпрацьовуючи сцену Молодого Фауста і Маргарити<sup>26</sup> режисер знаходив різні методи вирішення драматургічної концепції вистави. Дмитро Михайлович домагався не тільки співу, а й єдності думки, проєкція якої мала

---

<sup>25</sup> Під час роботи над сценічним втіленням образу Мефістофеля з солістом Оперної студії – П. Денисенком, Дмитро Михайлович дозволяв йому використання елементів авторської інтерпретації. П. Денисенко наділений природним відчуттям акторського виконавства і інколи режисер під час антракту був змушений втручатися до сценічної роботи актора над роллю. Режисер знаходив механізми впливу і переконання артистів, коли ті відходили від загально-концептуальних засад режисерської інтерпретації.

<sup>26</sup> Ансамбль представлений таким складом: Молодий Фауст – соліст Національної Опери України імені Т. Шевченка – М. Шуляк. Маргарита – студентка Академії, лауреат міжнародних конкурсів – Д. Литовченко.



знайти своє просторове відображення у жесті, русі, погляді партнерів. Професор змушував виконавців відпрацьовувати сцену безліч разів з метою повного сценічного симбіозу акторів. Він говорив: «Обійми її, дивися їй у вічі, співай з нею на одному диханні – і лише тоді глядач повірить у ваші почуття, почуття героїв». У роботі над Фаустом, де драматургічно-обумовлено великий склад учасників (артисти хору, балету, міманс, потужна бутафорія, комплекс реkvізиторських засобів, станків, вигородок, елементів світлового та сценічного оформлення), Дмитро Михайлович постійно працював над драматургічним розвитком вистави і домагався уникнення статичності, інертності. Його режисерська концепція передбачала диференційований підхід до сценічного втілення вистави: проводилася окрема робота з хором, колективом студії та артистами балету, окремими групами солістів, комбінуючи завдання та відпрацьовуючи їх. Режисер перманентно стимулював хор до дії, до злагоджених рухів, до висвітлення хором драматургії опери, а не формального заповнення сценічної фактури.

Описуючи механізми сценічної роботи над режисерською концепцією, її практичним втіленням, Д. Гнатюк зауважував: «Працювати над роллю потрібно на репетиціях. З концертмейстером співак вивчає музичну частину, потім – співпраця з диригентом, режисером, художником. Звичайно, роль виношується, заздалегідь вивчається, але не тільки репетиції дають можливість для остаточної перевірки роботи. Партія шліфується вокально, сценічно, драматургічно. Взагалі ж, гадаю, для творчих професій не існує «робочих рамок» чи годин. Один найпродуктивніше мислить, коли відпочиває на лоні природи, інший – коли ходить гомінкими вулицями міста» [8].

Відтак опера Ш. Гуно «Фауст» стала однією з пріоритетних вистав Оперної студії. Колоритний мелодизм та філософсько-психологічна драматургія вистави дала змогу до формування когорти молодих оперних виконавців, оскільки рівень вокально-артистичного матеріалу дозволяв складати державний іспит студентів кафедри сольного співу на здобуття кваліфікації «Оперний співак». Серед випускних партій заявлені такі як: Молодий Фауст (тенор), Зібель (меццо сопрано), Маргарита (сопрано), Валентин (баритон), Мефістофель (бас). На даний час дана опера займає чільне місце у роботі Оперної



студії. Під керівництвом Дмитра Михайловича, головного диригента Оперної студії Сергія Голубничого, балетмейстера-постановника В'ячеслава Вітковського та керівника хору Дмитра Кравченка опера Ш. Гуно «Фауст» стала важливою складовою діяльності Академії та Оперної студії у підготовці потенційних оперних солістів-вокалістів та провідних майстрів сцени.

**Висновок.** Представлений до огляду матеріал дає можливість цілісно охопити один з важливих аспектів творчої біографії Д. Гнатюка – його педагогічну діяльність у НМАУ імені П. І. Чайковського. Апетуючи до постановки опери Ш. Гуно «Фауст» на сцені Оперної студії Академії в режисерській інтерпретації Д. Гнатюка, ми маємо можливість відслідкувати тенденції українського оперного виконавства, його розвиток, закріплення та популяризацію в контексті соціокультурних реалій ХХ століття. Узагальнюючи численні рецензії та архівні матеріали, ми формуємо картину об'єктивної та раціонально-виваженої моделі творчої особистості – Д. Гнатюка, закріплену в координати його виконавської, режисерської та педагогічної практики передусім.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антошина П. *Лучшая песня еще не пропета* // *Крымская правда*. Симферополь. 1973. 29 марта.
2. *Выписка из протокола № 8 заседания кафедры оперной подготовки КГК от 17 января 1985 г.* // *Особистий архів Д. М. Гнатюка*. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.
3. Гнатів Т. «Фауст» на студентській сцені // *Культура і життя*. 1984. 25 листопада.
4. Гнатюк Д. М. *Я не устаю петь для своего народа* // *Советская Татария*. 1987. 25 ноября.
5. *Історична довідка оперної студії Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського* // *Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Ф. № Р-810.
6. Станішевський Ю. О. *Дмитро Гнатюк*. Київ : Муз. Україна, 1991. 167 с.
7. Суярко Т. *Приреченість до радості* // *Україна*. 1975. Березень. № 13.
8. Чубук М. *І зацвіте і забує сад* // *Молодь України*. 1977. 13 листопада.



## REFERENCES

1. Antoshina P. Luchshaja pesnja eshhe ne propeta [The best song is still not frozen] // Krymskaja pravda. Simferopol'. 1973. 29 marta.
2. Vypiska iz protokola № 8 zasedanija kafedry opernoj podgotovki KGK ot 17 janvarja 1985 g. [An extract from the minutes of the meeting of the chair of opera training of the KGC (1985)] // Osobistij arhiv D. M. Gnatjuka. Zberigaet'sja v rodini Gnatjukiv. 2 ark.
3. Gnativ T. «Faust» na students'kij sceni [«Faust» on the student stage] // Kul'tura i zhittja. 1984. 25 listopada.
4. Gnatjuk D. M. Ja ne ustaju pet' dlja svoego naroda [I do not tire to sing for my people] // Sovetskaja Tatarija. 1987. 25 nojabrja.
5. Istorichna dovidka opernoï studii Kiïvs'koï derzhavnoï ordena Lenina konservatorii im. P. I. Chajkovs'kogo [Historical reference of the opera studio of the Kyiv State Orders of Lenin to the Conservatoire. P. I. Tchaikovsky (1983)] // Arhiv NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo. F. № R-810.
6. Stanishevs'kij Ju. O. Dmitro Gnatjuk [Dmytro Hnatjuk]. Kiïv : Muz. Ukraïna, 1991. 167 s.
7. Sujarko T. Prirechenist' do radosti [Forbearance to joy] // Ukraïna. 1975. Berezen'. № 13.
8. Chubuk M. I zacvite i zabujæ sad [And the flower blossoms and forgets the garden] // Molod' Ukraïni. 1977. 13 listopada.





## Відомості про авторів

**Беліченко Наталія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, докторант, доцент, кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Бернат Федор Федорович** – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Бондарчук Віктор Олексійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Говорухіна Наталія Олегівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Зуєв Сергій Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Ільяшенко Тетяна Павлівна** – аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Касьяненко Марія Андріївна** – аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Ковтонюк Валерія Леонідівна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Кузьміна Олександра Анатоліївна** – аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики, викладач кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Кутасевич Андрій Валентинович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Кучеренко Станіслав Ігорович** – аспірант кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Кучма Наталія Андріївна** – аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Лебедєв Євген Семенович** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського.



**Ніколаєвська Юлія Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Пастухов Олександр Валерійович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Підпорінова Катерина Вікторіна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Седюк Ігор Олегович** – аспірант кафедри теорії музики, старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Стецюк Богдан Олександрович** – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Сухленко Ірина Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. аспірантури, асистентури-стажування ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Харакоз Анна Василівна** – аспірантка кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Зміст****Розділ 1****Ф. Мендельсон-Бартольді:  
культурні ініціативи та художні пріоритети**

<i>Кутасевич А.</i> «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця) .....	5
<i>Лебедев Е.</i> Еволюція скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона .....	23
<i>Кучеренко С.</i> Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства .....	35
<i>Харакоз А.</i> Хоральная fuga Ф. Мендельсона “Aus tiefer Noth schrei’ ich zu dir” сквозь призму баховских традиций .....	51
<i>Беліченко Н.</i> 21-й та 129-й псалми в прочитанні Ф. Мендельсона й А. Шенберга: художньо-композиційні паралелі .....	63
<i>Кузьмина А.</i> Романтическая традиция <i>Hausmusik</i> и ее влияние на генезис детской оперы .....	78
<i>Кучма Н.</i> Звуковой образ фортепиано Ф. Мендельсона (на примере этюдов op. 104 b) .....	93
<i>Седюк И.</i> Принцип концертирования в фортепианных дуэтах Ф. Мендельсона .....	106
<i>Зувев С.</i> Феликс Мендельсон в ... Голливуде (музыка композитора в экранизации «Сна в летнюю ночь» М. Рейнхардта) .....	121
<i>Ільяшенко Т.</i> Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці .....	135

**Розділ 2****Мистецтво Бароко у виконавських проєкціях**

<i>Стецюк Б.</i> Феномен импровизации в контексте музыки как «игры»: Античность, Барокко, Современность .....	151
<i>Сухленко И.</i> Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность – открытость – целостность ...	169



<b>Николаевская Ю.</b> Аутентичная исполнительская стратегия и ее современные трансформации .....	180
<b>Пастухов О.</b> Фагот в эпоху Барокко: органологічний і виконавський аспекти .....	198
<b>Бернат Ф.</b> Виконавська специфіка гітарної транскрипції Й. Етвьоша «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха .....	210
<b>Подпоринова Е. В.</b> Концерты для двух клавиrow А. Солера в аспекте исполнительской интерпретации .....	224
<b>Ковтонюк В.</b> Транскрипции Л. Стоковского и М. Плетнева Токкаты и фуги ре-минор BWV 565 И. С. Баха как отражение динамики развития романтических тенденций исполнительского искусства XX–XXI веков .....	240
<b>Говорухіна Н.</b> Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі .....	252
<b>Касьяненко М.</b> Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошниченко) .....	266
<b>Бондарчук В. О.</b> Оперна студія НМАУ як площина втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст» .....	285
Відомості про авторів .....	297



## Contents

### Section 1

#### F. Mendelssohn-Bartholdy: cultural initiatives and artistic priorities

<i>Kutasevych A.</i> “Variations sérieuses” for Piano by Felix Mendelssohn as an Example of the Romantic Genre Model (The Performer’s View) 5	
<i>Lebedev E.</i> Evolution of the violin concerto in the works by Mendelssohn .....	23
<i>Kucherenko S.</i> The violin opuses by F. Mendelssohn: the synthesis of tradition and innovation .....	35
<i>Kharakoz A.</i> The choral fugue of F. Mendelssohn “Aus tiefer Noth schrei ‘ich zu dir” through the prism of Bach traditions .....	51
<i>Belichenko N.</i> The 21-st and 129-th psalms in reading by F. Mendelssohn and A. Schönberg: the artistic and compositional parallels .....	63
<i>Kuzmina O.</i> The romantic tradition of Hausmusik and its effect on children’s opera genesis .....	78
<i>Kuchma N.</i> “The sound image” of F. Mendelssohn piano (based on Etudes Op. 104 b) .....	93
<i>Sediuk I.</i> Concerto principles in the piano duos by F. Mendelssohn ...	106
<i>Zuev S.</i> Felix Mendelssohn in ... Hollywood (composer’s music in the film adaptation of “Midsummer Night’s Dream” by M. Reinhardt) ....	121
<i>Ilyashenko T.</i> Traditions of F. Mendelssohn in the development of the miniatures genre in contemporary Ukrainian music .....	135

### Section 2

#### Baroque’s art in performance projections

<i>Stetsiuk B.</i> The phenomenon of improvisation in the context of music as a “game”: Classical Antiquity, Baroque, Modern Era .....	151
<i>Sukhlenko I.</i> Musical work of a composer in performing practice: sameness/identity – openness-integrity .....	169



<b>Nicolaevskay Jul.</b> The authentic performer's strategy and its modern transformations .....	180
<b>Pastukhov A.</b> Bassoon in the Baroque era: organological and performance aspects .....	198
<b>Bernat F.</b> Performance specificity of J. Etvosh guitar transcription of «Goldberg Variations» by J. S. Bach .....	210
<b>Podporinova K.</b> Concertos for two keyboards by A. Soler in the aspect of performing interpretation .....	224
<b>Kovtoniuk V.</b> Transcriptions of L. Stokovsky and M. Pletnev Toccatives and Fugues in D minor BWV 565 I. S. Bach as a reflection of the dynamics of the development of the romantic tendencies of performing art of the XX–XXI centuries .....	240
<b>Govorukhina N.</b> The art of countertenors in a contemporary cultural space .....	252
<b>Kasianenko M.</b> Baroque vocal style as a performance problem (strategies of I. S. Miroshnychenko class) .....	266
<b>Bondarchuk V. O.</b> The opera studio of NMAU as a plane for the implementation of the directorial method by D. Gnatyuk on the example of the production of the opera «Faust» by Charles Gounod ...	285
About authors .....	297



**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено МОН України як наукове видання  
для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів  
у галузі мистецтвознавства  
(наказ №1604 від 22.12.2016)

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Збірник наукових статей  
Випуск X

Відповідальний за випуск: І. С. Драч  
Редактори-упорядники: Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 30.11.2017 р. Формат 60 x 84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 17,7. Обл. вид. 18,0  
Зам. № . Наклад 300 прим.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 1750 від 15.04.2004

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «Водний спектр Джі-Ем-Пі»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Весніна, 12*