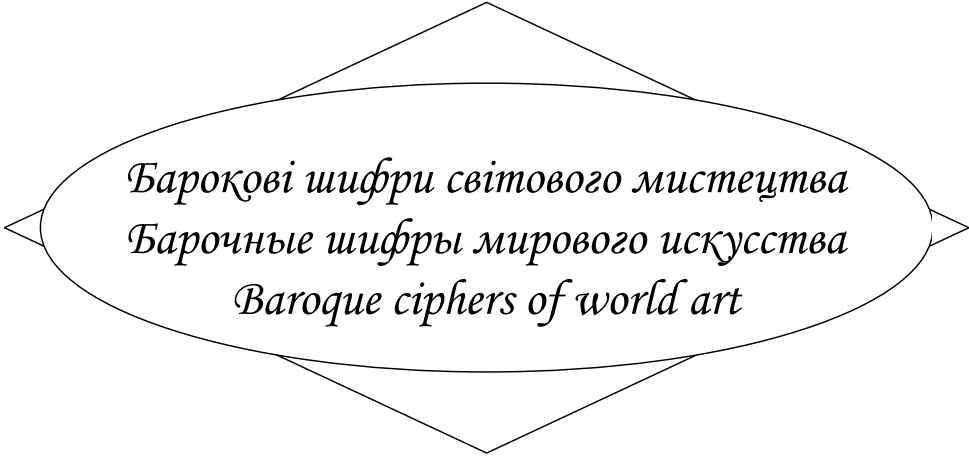


**Міністерство культури України**  
Министерство культуры Украины  
Ministry of Culture of Ukraine

**Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського**

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского  
The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

**Кафедра історії української та зарубіжної музики**  
Кафедра истории украинской и зарубежной музыки  
History of Ukrainian and foreign music department



*Барокові шифри світового мистецтва*  
*Барочные шифры мирового искусства*  
*Baroque ciphers of world art*

**Аспекти історичного музикознавства – VII**  
Аспекты исторического музыкознания – VII  
Aspects of the historical musicology – VII

**Збірник наукових статей**  
**Сборник научных статей**  
**Collection of research papers**

**Харків — Харьков — Kharkiv**  
**2016**

УДК 78.03  
ББК 85.313  
А 90

**Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського**  
(протокол № 9 від 31 березня 2016 року)

**Редакційна колегія:**

ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*)  
ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор  
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор  
ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор  
БОГДАНОВ В. О. – доктор мистецтвознавства, професор  
ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор  
ЗСНКІН К. В. – доктор мистецтвознавства, професор

**Редактор-упорядник – Л. В. Русакова**

А 90 **Аспекти історичного музикознавства – VIII: Барокві шифри світового мистецтва** : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. — 196 с.  
ISBN 978-617-7302-35-2

Зібрані у пропонованому виданні дослідження висвітлюють деякі маловивчені сторінки багатогранної музичної спадщини епохи Бароко, простежуючи її впливи у мистецьких подіях наступних часів аж до сьогоденної композиторської та концертно-виконавської практики. Довге відлуння барокової культури, торкаючись мистецтва інших століть, збуджує художню уяву та породжує синтетичні явища – твори, що апелюють до семантичного ряду й символіки Бароко, користуючись при цьому всією палітрою сучасних виразових засобів. Саме процес та особливості такого синтезу привертають увагу багатьох дослідників, чії наукові праці представлені у збірнику.

Видання є фаховим та адресоване професійним музикознавцям, виконавцям-інтерпретаторам, аспірантам, студентам музичних спеціальностей.

ББК 85.313

**ISBN 978-617-7302-35-2**

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2016



**ЗМІСТ**  
СОДЕРЖАНИЕ  
TABLE OF CONTENTS

**ЗМІСТ** / Содержание / Table of contents ..... 3

**Розділ 1**

*Бароко: грани осягнення*

*Baroque: facets of comprehension*

**Жаркова В. Б. ФРАНЦУЗЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР XVII СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТА ІТАЛІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙ** / *Жаркова В. Б.* Французский музыкальный театр XVII века: специфика взаимодействия французской и итальянской традиций / *Zharkova V. B.* The French musical theatre of the XVII century: specificity of interaction of the French and Italian traditions ..... 6

**Підпорінова К. В. КОНЦЕРТИ ДЛЯ ДВОХ КЛАВЕСИНІВ АНТОНІО СОЛЕРА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА БАРОКО** / *Подпорінова Е. В.* Концерты для двух клавишинов Антонио Солера в контексте барочного искусства / *Podporinova K. V.* Concertos for Two Keyboards by Antonio Soler in the context of Baroque art ... 22

**Беліченко Н. М. ХОРАЛЬНІ ФУГЕТИ БАХА В СИСТЕМІ «VARIIERTE – FUGIERTE» ХОРАЛІВ** / *Беліченко Н. Н.* Хоральные фугетты Баха в системе «variierete – fugierte» хоралов / *Belichenko N. N.* Bach' chorale fughettas in the "variierete – fugierte" chorale system ..... 37

**Лебедєв Є. С. СИМВОЛІКА РИТОРИЧНИХ ФІГУР ЯК СЮЖЕТОУТВОРЮЮЧИЙ ФАКТОР В ЦИКЛІ «ШІСТЬ СОНАТ І ПАРТИТ» І. С. БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО** / *Лебедєв Е. С.* Символіка риторических фигур как сюжетообразующий фактор в цикле И. С. Баха «Шесть сонат и партит» для скрипки соло / *Lebedev E. S.* Symbolism of musical-rhetorical figures as the plot-factor in J. S. Bach's cycle «Six Sonatas and Partitas» for Violin solo ..... 46

**Жерздев О. В. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВЕРСІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ Й. С. БАХА (на прикладі скрипкової Партити E-dur № 3 у гітарній обробці Т. Хопштока)** / *Жерздев А. В.* Инструментальная версионность в творчестве И. С. Баха (на примере



скрипичної Партити E-dur № 3 в гітарній обробці Т. Хопштока) <i>З</i> <b>Zherzdyev O. V.</b> Instrumental versions in J. S. Bach' creativity (on the example of the Partita in E major № 3 for Violin in T. Hoppstock' guitar arrangement) .....	62
---	----

## Розділ 2

### Будуючий імпульс Бароко

*Созидающий импульс Бароко* *Creating impulse of Baroque*

<b>Чекан Ю. І.</b> ОПЕРНІ РЕАЛІЇ ДОБИ БАРОКО У РОМАНІ ЕНН РАЙС «ПЛАЧ ДО НЕБЕС» <i>З</i> <b>Чекан Ю. И.</b> Оперные реалии эпохи Барокко в романе Энн Райс «Плач к небесам» <i>З</i> <b>Chekan Yu. I.</b> Opera realities of Baroque in Anne Rice's novel "Cry to Heaven" .....	71
<b>Іванова І. Л.</b> МУЗИЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ БАРОКО У ТВОРАХ АВСТРИЙСЬКИХ ТА НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ <i>З</i> <b>Иванова И. Л.</b> Музыкальные реминисценции Барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи <i>З</i> <b>Ivanova I. L.</b> Musical Baroque reminiscences in the works of Austrian and German composers of Romantic epoch .....	81
<b>Ефремова І. В.</b> Й. КОЗЛОВСЬКИЙ – СПАДКОЄМЕЦЬ БАРОЧНИХ ТРАДИЦІЙ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА – ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVIII – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XIX СТ. <i>З</i> <b>Ефремова И. В.</b> О. Козловский – наследник барочных традиций мирового музыкального искусства – и его вклад в развитие бальной культуры последней четверти XVIII – первой четверти XIX вв. <i>З</i> <b>Efremova I. V.</b> Osip Kozlovsky – the inheritance to the Baroque traditions of world music – and his contribution to the development of ballroom culture of the last quarter of the XVIIIth – first quarter XIXth centuries .....	99
<b>Соломонова О. Б.</b> «ДОЛЯ ТАК ВИРІШИЛА...»: РЕЗОНАНСИ БАРОКОВОЇ СИМВОЛІКИ В «БОРИСІ ГОДУНОВІ» ТА «ХОВАНЩИНІ» М. МУСОРГСЬКОГО <i>З</i> <b>Соломонова О. Б.</b> «Судьба так решила...»: резонансы барочной символики в «Борисе Годунове» и «Хованщине» М. Мусоргского <i>З</i> <b>Solomonova O. B.</b> "A Fate decided so": resonances of Baroque symbolism in "Boris Godunov" and "Khovanshchina" by M. Mussorgsky .....	111




<b>Стрелець А. М.</b> ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ БАЯНА <i>З</i> <b>Стрелец А. Н.</b> Жанровые модели западноевропейского Барокко в творчестве украинских композиторов для баяна <i>З</i> <b>Strilets A. M.</b> The genre models of Western European Baroque in the Ukrainian bayan composers' works .....	131
<b>П'ятницька-Позднякова І. С.</b> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТОНАЦІЙНО-ЛЕКСИЧНИХ ПЛАСТІВ МУЗИКИ БАРОКО У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді») <i>З</i> <b>Пятницкая-Позднякова И. С.</b> Интерпретация интонационно-лексических пластов музыки Барокко в произведениях современных композиторов (на примере концертной пьесы Владимира Птушкина «Вспоминая Великого Вивальди») <i>З</i> <b>Pyatnitskaya-Pozdnyakova I. S.</b> Interpretation of intonation and lexical layers of Baroque music in modern composers' works (on the example of the concert piece "Remembering the Great Vivaldi" by Vladimir Ptushkin) .....	144
<b>Сулім Р. А.</b> НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ (на прикладі «Маленької сюїти у стилі Бароко» для камерного оркестру) <i>З</i> <b>Сулим Р. А.</b> Неоклассические тенденции в творчестве Жанны Колодуб (на примере «Маленькой сюиты в стиле Барокко» для камерного оркестра) <i>З</i> <b>Sulim R. A.</b> Neoclassical tendencies in Jeanne Kolodub' creativity (illustrated through the example of "Little Suite in Baroque Style" for Chamber Orchestra) .....	151
<b>Довжинець І. Г.</b> «BACH-FEST» І «ORGANUM» ЯК ТЕРИТОРІЯ МУЗИЧНОГО БАРОКО <i>З</i> <b>Довжинец И. Г.</b> «Bach-fest» и «Organum» как территория музыкального Барокко <i>З</i> <b>Dovzhynets I. G.</b> «Bach-fest» and «Organum» as the Baroque music territory .....	167
АНОТАЦІЇ .....	182
АННОТАЦИИ .....	186
ANNOTATIONS .....	190
ПРО АВТОРІВ <i>З</i> Об авторах <i>З</i> About authors .....	194



## Розділ 1

## Барокко: грані досягнення



Барокко: грані досягнення  Baroque: facets of comprehension

УДК 792.5 : 78.03 (44 + 450) «16»

Валерия Жаркова

**ФРАНЦУЗСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XVII ВЕКА:  
СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ  
И ИТАЛЬЯНСКОЙ ТРАДИЦИЙ**

**Итальянская музыка**

*Любезная Французская Музыка,  
Чем моё пение тебя оскорбляет?*  
(оригинал на итальянском языке)

**Французская музыка**

*Тем, что часто Ваше пение  
Мне кажется невыразительным.*  
(оригинал на французском языке)

**Диалог Французской Музыки и Итальянской Музыки**

Из придворного балета Ж. Б. Люлли «Raillerie» («Насмешка»).

Изучение взаимодействия французской и итальянской традиций в музыкальной культуре XVII в. – одно из наиболее актуальных направлений современной музыкальной науки [1; 2; 5; 6; 10–12; 18; 20 и др.]. Неиссякаемый интерес исследователей к процессам формирования европейского музыкального театра на заре Нового времени свидетельствует о сложности и многомерности культурно-исторической панорамы эпохи [4; 8; 9; 15; 16; 19]. В этом проблемном поле вопрос о специфике диалога итальянской и французской традиций в музыкальной культуре XVII в. приобретает особенное звучание, поскольку восторженное отношение к итальянской музыке, сложившееся



практически во всех европейских странах, обернулось во Франции активным противодействием итальянским новшествам и усилиями сохранить отличительные черты своей национальной культуры. Наиболее существенные аспекты «пересечения» культурных традиций, сформированных в Италии и Франции, сфокусированных в искусстве XVII в. в сфере музыкального театра, выступают объектом рассмотрения в представленной статье.

До сегодняшнего дня в оценках особенностей французской культуры XVII в. исследователи расходятся во мнениях. Одни характеризуют её как «барочную» (хотя слово «барокко», прикладываемое ко всем проявлениям творческого духа XVII в., сглаживает оригинальность решений французских авторов). Другие – подчёркивают уникальность культурной ситуации во Франции и настаивают на необходимости определять стиль французского искусства XVII в. как «классицизм». При этом, скользя между крайними стилевыми полюсами, многие исследователи используют пограничные определения – «французское Барокко» (как вариант общеевропейского Барокко); «французский классицизм», но не как самостоятельный стиль, а как частное проявление («малый стиль») эпохального стиля Барокко; наконец, «рококо» (по отношению к искусству второй половины XVII – начала XVIII веков).

Подобная множественность точек зрения на одно и то же явление свидетельствует о его ускользающей и непостижимой с первого взгляда сущности. То, что находится «на поверхности» и задаётся как «очевидное», при внимательном рассмотрении французского музыкального театра оказывается лишь «оболочкой», которую следует снять, чтобы увидеть скрытое. В этом проступает общая для всего столетия потребность человека создавать иллюзии и переживать обман их правдоподобия, однако реализованная с «обратной» («двойной») подменой, поскольку даже иллюзии оказываются скрытыми.

Симптоматично, что современная российская исследовательница Анна Булычёва начинает свою книгу, посвящённую французскому музыкальному театру XVII в., с признания: «С трепетом вступаю на заповедную территорию французского барокко. В музыкальном театре это до сих пор *terra incognita*, разведанная лишь немногими музыкан-



тами. Она представляется чем-то закрытым и герметичным: материком, неизвестно откуда явившимся ... Здесь всё загадочно, здесь иная система координат, каждое слово и каждое имя требуют пояснений, поэтому комментарии и указатели поневоле разрастаются» [1, с. 5].

С позиций сегодняшнего дня ясно видно, что музыкальную культуру Франции XVII в. характеризует постоянный **диалог** двух мощных национальных традиций – итальянской и французской. Именно этот фактор определяет периодизацию французской музыкальной культуры XVII в., предложенную французскими исследователями, разделяющими столетие на два периода: **1) период до 1661 г.** – время правления влиятельных премьер-министров кардинала Ришелье (1585–1642) и кардинала Мазарини (1602–1661); **2) период с 1661 г.** – время правления Людовика XIV [15, с. 396]. И если борьба за сохранение национальных приоритетов определяет генеральную линию развития культуры Франции всего XVII ст., то именно в первой его половине вопросы итальянских влияний получают особенно заметный общественный резонанс благодаря деятельности Джулио Мазарини. Пребывание на посту премьер-министра этого знаменитого итальянца, влюблённого в итальянское искусство, но стремившегося к славе выдающегося политического и культурного деятеля Франции, обозначило важнейшие перспективы развития французской культуры и повлияло на формирование эстетических вкусов юного короля Людовика XIV [см.: 2; 10].

Мазарини был страстным любителем искусства и одним из самых значительных меценатов, каких знала французская история. Он страстно коллекционировал картины, превратив свой дворец в настоящий музей. Особое же покровительство всемогущий кардинал оказывал итальянской музыке. Являясь свидетелем развития оперы в Риме с самых первых её шагов<sup>1</sup>, Мазарини в Париже не прекращал переписку с Римом и живо интересовался всеми событиями музыкальной жизни Италии. Несмотря на активное неприятие французами всех веяний, доходивших из Италии, кардинал стремился пред-

<sup>1</sup> В молодости, находясь в Риме, Джулио Мазарини сам пел в ораториях и организовывал музыкальные спектакли у кардинала Антонио Барберини.



ставить в Париже всё, что было самым современным в итальянской музыкальной жизни.

Осуществляемые Мазарини приглашения в Париж самых знаменитых итальянских исполнителей и композиторов, пышные постановки итальянских опер будоражили французское общество. Хронология основных событий знакомства Франции с серьёзной итальянской оперой и новым итальянским пением, инициированных Мазарини<sup>2</sup>, выстраивается следующим образом.

В **1644 г.** пение в королевском дворце приглашённой Джулио Мазарини знаменитой итальянской певицы Леоноры Барони произвело сенсацию. Меньший успех при дворе имели выступления известного итальянского кастрата Атто Мелани.

В **1645 г.** состоялась первая встреча французской публики с итальянской оперой. В декабре была поставлена «La Finta pazza» (музыка Франческо Сакрати, либретто Джулио Строщи), написанная в 1641 г. для Венеции. Музыка не понравилась французам, но большой успех имели пышные декорации и яркие сценические эффекты, подготовленные итальянским мастером Джакомо Торелли.

В **1646 г.** в Пале-Рояль был показан «L'Egisto» Франческо Кавалли, музыку которого публика нашла скучной и неинтересной. В этом же году по заказу Мазарини Луиджи Росси специально для карнавала сочинил оперу «Орфей» на либретто аббата Бути (секретаря Мазарини). Постановка «Орфея» готовилась с невероятным размахом при участии самых лучших итальянских исполнителей. По слухам, кардинал потратил на спектакль огромную сумму в 5000 экю. Однако музыка вновь успеха не имела. Публика «умирала от скуки и холода» во время длинных и непонятных речитативов на итальянском языке, хотя перевод итальянского текста раздали перед началом спектакля.

Весьма симптоматично, что после неудачи оперы автор либретто – аббат Бути – предложил Мазарини перевести итальянский текст

<sup>2</sup> Отметим всё-таки, что миграция итальянских музыкантов в Париж началась ещё ранее. В частности, французская королева Мария Медичи, флорентийка по рождению, пригласила в Париж семью Джулио Каччини, непосредственно содействуя проникновению во Францию новой манеры пения, ярким репрезентантом которой был Каччини вместе с его талантливой семьёй (женой и дочерьми).



на французский язык, но кардинал ответил, что он «подготовил спектакль не столько для публики, сколько для удовольствия Его Величества и своего собственного удовольствия, и что они больше любят итальянские стихи и музыку, чем французские» [14, с. 275]. Очевидно, Мазарини, как тонкий знаток итальянской оперы, хорошо понимал специфику итальянского пения и невозможность сохранить естественную мелодическую пластику при переводе итальянской поэзии на французский язык<sup>3</sup>.

Последние два года правления Мазарини стали кульминацией его политической карьеры и вершиной культурной стратегии. Благодаря усилиям кардинала, в 1659 г. был заключен долгожданный мир в Пиренеях, и мирный договор между странами должна была скреплять свадьба французского короля Людовика XIV с испанской инфантой Марией-Терезией. Мазарини (подлинный «монстр энергии», по выражению Ф. Боссана) мечтал превратить это событие в «грандиозный барочный праздник, который должен ослепить вселенную» [17, с. 22]. Для этого в течение двух лет он вёл переписку со всей Европой, лично вникая в детали готовящейся церемонии, отсылая тысячи писем в различные европейские дворы и приглашая самых лучших итальянских музыкантов.

По замыслу Мазарини, в честь королевского бракосочетания в Париже должен был быть построен **грандиозный оперный театр**<sup>4</sup>, в котором бы прошла специально созданная для Парижа новая опера самого блестящего венецианского композитора Франческо Кавалли –

<sup>3</sup> «Орфей» должен был пройти четыре раза. Премьера длилась шесть часов, и королева вынуждена была уйти в полночь, поскольку готовилась к утренней мессе. На втором спектакле она присутствовала до конца. Третий спектакль заменили балом. Четвёртый спектакль стал последним, так как на следующий день начинался пост.

<sup>4</sup> В 1660 г. Париж не располагал ни одним большим театральным залом. Только три зала можно было использовать для оперных спектаклей: Отель де Бургонь – прямоугольный зал с галереями с трёх сторон без места для машинерии, построенный ещё в 1548 г., Пети Бурбон – чуть более современный зал был лучше оснащён, но его размер (33 на 15 м) не позволял показать спектакль большому количеству зрителей; зал во Дворце Кардинала, построенный по заказу Ришелье, который был ещё меньше, чем Бурбон.



«Ercole amante» – «Влюблённый Геркулес» (либретто аббата Бути). Для реализации этого проекта Мазарини пригласил в Париж знаменитого итальянского архитектора Гаспара Вигарани<sup>5</sup> – непревзойдённого мастера организации пространства. Вигарани, которому на тот момент был 71 год, приехал в Париж, даже не подозревая, какой приём ему окажут строптивые французы. Первоначально Мазарини хотел построить театр «на случай», какие обычно делали для маскарадов, и которые после праздника исчезали вместе с недолговечными декорациями, реализуя характерное для эпохи ощущение эфемерного быстротечного времени. Вигарани создал театр из дерева в Тюильри, но затем уговорил Мазарини дать согласие на постройку настоящего здания из камня. Тогда французские подрядчики, враждебно настроенные по отношению к архитектору-итальянцу, организовали саботаж и так тормозили строительство, что вместо шести месяцев оно длилось три года.

В ожидании окончания строительства в королевских апартаментах по случаю свадьбы был очень скромно представлен «Ксеркс» Ф. Кавалли (сочинённый в Венеции шестью годами ранее). Для успеха оперы Мазарини решил дополнить её танцевальными номерами и заказал Ж. Б. Люлли музыку шести балетных «антрэ» (*entrées*). Кроме того, партию Ксеркса, написанную для певца-кастрата, перепоручили басу – голосу более «милозвучному» для французского уха. И всё же, спектакль, который длился восемь часов (!), особого успеха не имел.

Мазарини, умерший 9 марта 1661 г., так и не увидел оперы Кавалли, заказанной к бракосочетанию, как и результата своих грандиозных усилий – нового оперного зала, который закончили лишь в 1662 г. Этот оперный театр в Тюильри с самой современной машинерией для всевозможных эффектов так и называли – «Зал машин» (*La sale des machines*). Он долго оставался самым большим в Париже. По разным свидетельствам, театр вмещал от шести до восьми тысяч

<sup>5</sup> Ф. Боссан остроумно подмечает, что даже знаменитый на всю Европу Джакомо Торелли – «великий волшебник», создатель оперных театров и самой современной машинерии для сцены – в это время жил в Париже, женившись на француженке, и, возможно, поэтому был для Мазарини «уже не совсем тем *итальянцем*, в котором нуждались» [10, с. 223].



зрителей, отличался роскошным декором и поражал огромной сценой, имевшей 43 метра в глубину<sup>6</sup>. Театр в Тюильри стал своего рода «символом сценографической революции» [10, с. 224], поскольку декорации Вигарани, создававшие бесконечную перспективу (уходящие вдаль колонны храма, аллеи парка и пр.), реализовывали актуальную для эпохи идею о беспредельности пространства.

Недолгая история функционирования этого оперного зала<sup>7</sup> началась 7 февраля 1662 г. премьерой «Влюблённого Геркулеса» Ф. Кавалли. Несмотря на поражающие воображение внешние характеристики постановки (пышные декорации и костюмы, изобретательные сценические эффекты и пр.), спектакль провалился, поскольку голоса певцов (и без того плохо слышные в огромном зале) заглушались шумом машин на сцене. Разъярённый Кавалли уехал из Парижа (как впоследствии вынужден будет ретироваться другой знаменитый итальянец – Джованни Лоренцо Бернини).

Итак, все попытки Мазарини привить «итальянскую бациллу оперы» в Париже имели неудачный результат. Каковы же были причины столь устойчивого нежелания французской публики воспринимать итальянский музыкальный театр? Выделим основные, на наш взгляд.

Стремление кардинала Мазарини создать в Париже такую же волну увлечения итальянской оперой, которая охватила Европу, разбились о стену **неприятия французами итальянского оперного пения из-за его чрезмерной экспрессии**. В отзывах современников встречаются сравнения итальянской музыки с ярко накрашенной женщиной, которая чересчур откровенно демонстрирует свои достоинства<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Глубина сцены в два раза превосходила сцену театра Опера Гарнье. Неудивительно, что в 1763 г. после пожара в Опере вся труппа временно разместилась в Зале машин, причём *на сцене* располагались и собственно сцена, и оркестр, и слушательские места.

<sup>7</sup> В нём всего было поставлено три спектакля, поскольку театр оказался непригодным для постановок из-за очень плохой акустики.

<sup>8</sup> «Она похожа на соблазнительную накрашенную наложницу, которая всегда неизвестно почему хочет покрасоваться. Французскую музыку можно сравнить с прекрасной женщиной, чья природная и естественная красота притягивает сердца и взгляды, которая, едва появившись, уже захватывает дыхание – и не должна бояться, что появление распутной соперницы принесёт ей вред...» [7, с. 131].



Итальянское пение представлялось воспитанным на иных традициях французам вульгарным и лишённым вкуса. К тому же, присущее итальянцам увлечение «неестественными» голосами певцов-кастратов<sup>9</sup>, любовь к мелодиям длинного дыхания, нарушающим ритмику стиха и смысл слов (последние нельзя было разобрать в распевах или в «россыпях» на слоги в виртуозных пассажах), противоречили установленным ещё в XVI в. представителями французской «Плеяды» принципам **тесной связи слова и музыки**.

Огромное значение поэтического текста требовало от французских композиторов заботы о **выразительности и понятности каждого слова**. Таким образом, экспрессия **звучания голоса**, демонстрация технических возможностей и тембровых красок, характерные для итальянской культуры, уступали место во французской вокальной традиции задачам сохранения выразительности **звучания слова**, создавая глубокую пропасть между двумя конкурирующими вокальными школами.

Согласно нормам, сложившимся во Франции к XVII в., певец должен был проявлять значительную творческую фантазию и обладать безупречным ощущением **меры и вкуса** в исполнении. Мелодия «оживлялась» гибким **«ритмическим дыханием»**. Такое исполнение очень мало напоминало итальянское пение, поскольку «музыкальный пульс» во французской музыке как бы вибрировал между ожидаемым и «несвоевременным», то запаздывая, то опережая заданную мерность чередования сильных и слабых ударов в такте. Исходя из правил построения пластичной мелодической линии и акцентуации ключевых слов текста, певец дополнял мелодию различными украшениями, превращая её в ажурно сплетённое зыбкое звуковое кружево, не нарушающее, однако, верного произнесения слов.

Наконец, причину равнодушия французских слушателей XVII в. к вокальным достижениям современной им итальянской школы пе-

<sup>9</sup> Например, автор первой французской «оперы», поэт Пьер Перрен, в предисловии к «Пасторали Исси» называет в качестве типичных ошибок авторов драматической музыки «использование кастратов, к отвращению дам и на посмешище мужчинам, представляющих то Амура, то Диану и выражающих любовные страсти, оскорбляя правдоподобие, здравый смысл и все правила драмы» [цит. по: 1, с. 259].





ния можно видеть также в том, что во Франции сложился собственный, не имеющий аналогов в итальянской музыке вокальный жанр – «*air de cour*» – «**придворная ария**». В «придворной арии», написанной для одного, двух или трёх голосов с аккомпанементом *basso continuo*, проявлялись особенности национального музыкального мышления. Ф. Боссан отмечает: «В Средние века и в эпоху Ренессанса практически никогда не говорили об арии, но лишь о шансон, или же рондо, балладе, виреле и т. д. Несомненно, в результате итальянских влияний песня (шансон) с лютней принимает к концу XVI века название “придворная ария” (*air de cour*). На протяжении первой половины XVII века “придворная ария” активно развивается и становится специфическим жанром, который имеет собственную отличительную структуру: куплетную, рондо или двухчастную репризную, с “дублиями” или “диминуциями”» [13, с. 36].

Образцовое исполнение придворных арий во Франции называли «прекрасным пением» – «*la belle chante*». Очень ярко характерные черты такого исполнения отражены в знаменитом трактате XVII в. «Замечания об искусстве хорошо петь» (1668) Бенинь де Басийи. Большая половина этого труда посвящена проблемам музыкальной декламации, а вторая часть работы так и называется: «О приложении пения к словам в том, что касается произношения».

Подчеркнём, что уже в самом названии проявляется «обратный» по сравнению с итальянскими музыкальными ориентирами вектор творческих усилий французских композиторов: не слова «прикладываются» к мелодии, которая парит над текстом, но мелодия – к словам. Поэтому в пении должны сохраняться выразительность и смысл каждого слова, а также правила просодии, овладение которой составляло важнейшее требование для певца. Басийи подчёркивает, что надо петь, как говорят на публике. «Здесь не должен быть потерян ни один слог, и звуки, в обыденной речи выпадающие (немые гласные и т. п.), должны звучать, в противном случае можно принять одно слово за другое», – комментирует это положение трактата А. Булычёва [1, с. 265].

Сегодня непросто представить все тонкости реального звучания вокальной мелодии во французских придворных ариях XVII в. Хотя детальное описание правил пения можно найти во многих докумен-



тах того времени, наиболее «совершенный» образец нигде не был зафиксирован, чтобы не создавать стереотип исполнения. В частности, известный французский теоретик Марен Мерсенн (1588–1648) в своём фундаментальном труде «Универсальная гармония», посвящённом пению, приводит следующие варианты исполнения мелодии придворной арии «*N'espérez plus mes yeux d'Antoine Boësset*» [10, с. 199]:



Отметим, вслед за Ф. Боссаном, что первоначальный вариант мелодии (А), представляющий собой лишь обнажённую «схему» для со творчества, никто не слышал в XVII в., если только это не были «уста очень плохого певца». Представленные варианты мелодии (В, С) ярко иллюстрируют возможности «расшифровки» исходной вокальной линии, а обильная орнаментика варианта «С» ясно видна даже «невооружённым глазом». Эти мелкие длительности в версии «С» итальянцы бы назвали «*пассажами*», тогда как французы определили бы их как «*диминуции*», поскольку крупные длительности дробились на мелкие («диминуировались») <sup>10</sup>.

Различие в определениях музыкального приёма «расцвечивания» мелодии украшениями («пассажи» – «диминуции») подчёркивает их различную природу в итальянской и французской традициях пения. Оба определения чётко различают специфику понимания функции быстрых нот в структуре целого: в первом случае – как *движения* от

<sup>10</sup> От фр. слова *diminuer* – «уменьшать», «сокращать». Очень показательным, что «пассажи» связаны с глаголом *passer* – «проходить».



одного к другому (итальянские «*пассажи*»); во втором – как выявления элементов *целого* (французские «*диминуции*»).

Закономерно, что и организация мелодического орнамента подчиняется различным принципам: «Итальянцы в искусстве *des passagi* культивируют определенную симметрию. *Le stravaganza*<sup>11</sup> их вокализов более впечатляющая, но менее риторическая. Здесь же [во французском пении – В. Ж.] всё направлено к противоположной цели – к разрушению симметрии или к асимметрии. Нет двух похожих орнаментальных украшений, даже когда в гармонии возникают идентичные построения. Всегда стремятся к тонкой иррегулярности, создают мельчайшие неуловимые нарушения, которые делают похожей орнаментированную мелодию не столько на завитки или узор, сколько на неровный и капризный полёт бабочки» [10, с. 196].

Придворные арии, в которых певец проявлял своё мастерство и вкус, исполнялись самостоятельно и являлись составной частью специфического французского жанра XVII в. – **придворного балета** [см.: 1; 3; 19], огромная популярность которого отодвигала во Франции новомодную в Европе итальянскую оперу на второй план. Французские слушатели, привыкшие сами принимать участие в придворном балете или любоваться танцевальными дивертисментами, считали итальянскую оперу, лишённую этих свойств, скучной и однообразной.

Ещё одной причиной неприятия новых итальянских традиций во Франции, особенно в сфере инструментальной музыки, было то, что любимая итальянцами скрипка оставалась чуждой французскому уху и не могла даже претендовать на место «благородных» виол. Во Франции XVII в. скрипка – это инструмент простолоудинов и домашних слуг<sup>12</sup>. Только постепенно интерес к церковной и оперной итальянской музыке «реабилитировал» скрипку и способствовал её внедрению в «высокое» общество, вместе с соответствующими формами и жанрами (например, сонатами). Однако ещё в 1705 г. можно было прочитать

<sup>11</sup> *Stravaganza* (ит.) – «причуда», «странность».

<sup>12</sup> Например, Шарпантье использовал скрипку в своих крупных произведениях, но камерные сочинения писал для виолы.



о скрипке: «Этот инструмент не является благородным во Франции. Немногие люди имеют условия, чтобы играть на нём» [10, с. 66].

Итак, культивирование во Франции особой декламационной манеры пения, тесно связанной с выразительностью слов, популярность национального театрального жанра придворного балета, превосходство инструментов семейства виол над группой итальянских струнных инструментов во главе со скрипкой тормозили укоренение итальянских традиций на французской культурной почве. Современники воспринимали культурные традиции Франции и Италии как полярно противоположные.

И всё же диалог двух культур мало помалу становился всё более слышимым и дал плодотворные результаты в деятельности французских композиторов последних десятилетий XVII в. Взаимодействие традиций активизировала, безусловно, и устойчивая практика миграции итальянских музыкантов во Францию в XVII в. Так, в числе итальянских музыкантов в 1644 г. в возрасте 14 лет в Париж приехал Джованни Баттиста Люлли (*Lulli*), превратившийся в «истинного француза» Жана Батиста Люлли (*Lully*) и сыгравший огромную роль в истории французской культуры.

Неудивительно, что французские историки вынуждены искать гибкие подходы к факту итальянского происхождения ключевого персонажа в истории французской музыки и задаваться вопросом: Люлли – это итальянец, проживший жизнь в Париже, или француз, родившийся во Флоренции? Многие исследователи даже значительно преуменьшают возраст, в котором Люлли покинул Италию: мол, хоть и родился в другой стране, но зато формирование его творческих убеждений происходило во Франции. Симптоматичны слова современника композитора, Шарля Перро: «Он приехал во Францию в таком маленьком возрасте и так “национализировался”, что нельзя на него смотреть как на иностранца» [12, с. 153].

Сам Люлли считал себя французом, хотя до конца жизни так и не смог избавиться от флорентийского акцента. Он изменил на французский манер своё имя – Жан Батист Люлли (Jean-Baptiste Lully), однако в личной подписи сохранял «отсвет» итальянского написания фамилии, выводя во французской транскрипции *Lully* над бук-



вой «у» точку, как над «i» в итальянской версии (*Lulli*). Вероятно, так проявлялась своеобразная генетическая «правда», без которой не было бы такого Люлли, который представлялся современникам «персонажем невыносимым и очаровывающим» [10, с. 11], дерзко объединившим две культурные традиции – итальянскую и французскую.

Ж. Б. Люлли, как никому другому из его современников, удалось найти компромисс между экспериментами барочной Италии и классическими традициями французской культуры XVII в. Поэтому так убедительно звучит уже упомянутый в эпиграфе «Диалог Французской и Итальянской Музык», разыгранный в придворном балете Люлли «*Raillégi*» («Насмешка»), представляющий в яркой театральной форме важнейшие особенности соприкосновения двух традиций.

*Итальянская музыка*

Любезная французская музыка,  
Чем моё пение тебя оскорбляет?  
(оригинал на итальянском языке)

*Французская музыка*

Тем, что часто ваше пение  
Мне кажется невыразительным.  
(оригинал на французском языке)

*Итальянская музыка*

Ты не умеешь делать ничего другого,  
Кроме как создавать печальные и скучные речитативы.  
(оригинал на итальянском языке)

*Французская музыка*

А ты думаешь, что больше любят  
Затянутые скучные напевы?  
(оригинал на французском языке)

*Итальянская музыка*

Я пою с большей силой, чем ты,  
Потому что я люблю больше, чем ты.  
Те, кто испытывают смертельную боль  
Могут намного больше, чем кричать «мерси».  
(оригинал на итальянском языке)

*Французская музыка*

Манера, в которой я пою,  
Лучше выражает моё томление.

**Когда это несчастье касается моего сердца,  
Голос становится менее громким.**

*Затем обе поют в ансамбле (на французском языке):*

Прекратим же наш спор,  
Потому что в нашей любимой Империи,  
Где соединяются постоянно  
Удовольствие и мучение,

**Сердце, которое поёт, и сердце, которое вздыхает,  
Могут легко соединиться<sup>13</sup>.**

Именно Ж. Б. Люлли, при всемерной поддержке короля Людовика XIV, удалось синтезировать все наиболее значительные достижения французской музыкально-театральной жизни XVII в.: традиции придворного балета, французской трагедии, модной пасторали и популярной комедии, объединив их с открытиями итальянских композиторов той эпохи.

Итак, глубокое проникновение в суть слова, переживание самоценной выразительности каждого жеста и шага, исключительное «стереофоническое видение» (в смысле многомерности *увиденного звука и услышанного жеста*), характеризующие жизнь французского двора XVII в., создавали уникальную систему смысловых координат, определявших формирование французского музыкального театра. Безмерная экспрессия переживания непорядка мироздания, присущая представителям итальянской культуры как основным репрезентантам барочной эстетики, утвердившейся в XVII в., *уравновешивалась* во Франции жёсткой централизованной системой королевского контроля над всеми видами творческой деятельности. Жизнь французского двора, не имеющая аналогов в Европе, невероятный интерес короля Людовика XIV к искусству, щедрое государственное финансирование различных культурных проектов создава-

<sup>13</sup> Цит. по: [10, с. 190–191].



ли во Франции исключительные возможности для самореализации одарённых личностей, но, в то же время, строго регламентировали их деятельность.

Закономерно, что и характеризующее барочное мироощущение желание пребывать в иллюзии движения, пронизывающее всю европейскую культуру XVII – начала XVIII веков, имело в музыкальной практике французского двора свои особенности, обеспечивавшие художественный эффект порядка, гармонии, равновесия. Только понимая, как можно *говорить жестом, танцевать звуком и создавать многомерные пространства словом*, можно пытаться представить историческую специфику условий формирования французской оперы – уникальной и своеобразной во всех её художественных принципах.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Булычёва А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко [Текст] / А. Булычёва. — М. : Аграф, 2004. — 448 с.
2. Боссан Ф. Людовик XIV, король-художник [Текст] / Ф. Боссан. — М. : Аграф, 2002. — 272 с.
3. Жаркова В. Жанр придворного балета как уникальный феномен в истории французской культуры XVII века [Текст] / В. Жаркова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. — Київ, 2014. — Вип. 48. — С. 148–158.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
5. Пылаева Л. Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов (к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии) [Текст] / Л. Пылаева // Музыкальное искусство и музыкальное образование : сб. науч. трудов. — Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2009. — Вып. 6. — С. 3–10.
6. Пылаева Л. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики» [Текст] / Л. Пылаева. — Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2010. — 243 с.
7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Н. Харнонкурт. — Сумы : Стор, 2002. — 184 с.



8. Черкашина-Губаренко М. Р. Диалог смыслов в современной интерпретации оперы Барокко [Текст] / М. Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник НМАУ : зб. ст. — К., 2006. — Вип. 59. Сміслові засади музичної творчості. — С. 11–18.

9. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера барокко: полифонический тип мышления и место музыки в синтезе искусств [Текст] / М. Р. Черкашина-Губаренко // Трансформація музичної освіти і культури в Україні : матеріали наук.-творч. конф. до 90-річчя Одеської консерваторії. — Одеса, 2004. — С. 8–20.

10. Beaussant Ph. Lully ou Le musicien du Soleil [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Gallimard, 1992. — 893 p.

11. Beaussant Ph. Vous avez dit baroque ? [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Babel, 1994. — 235 p.

12. Beaussant Ph. Passages. De la Renaissance au baroque [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Fayard, 2006. — 232 p.

13. Beaussant Ph. Rameau de A à Z [Text] / Philippe Beaussant. — Paris : Fayard / IMDA, 1983. — 394 p.

14. Bertière S. Mazarin. Le maître du jeu [Text] / Simone Bertière. — Paris : Ed. de Fallois, 2007. — 697 p.

15. Histoire de la Musique Occidentale [Text] / sous la direction Brigitte et Jean Massin. — Paris : Fayard, 1995. — 1312 p.

16. Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours [Text] / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier]. — Paris : Bordas, 1995. — 639 p.

17. Le concert des muses. Promenade musicale dans le baroque français [Text] ; Textes réunis par Jean Lionnet. — Ed. Du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997. — 378 p.

18. «L'esprit français» et la musique en Europe. Emergence, influence et limites d'une doctrine esthétique [Text]. — Zürich ; New-York : Ed. Georg Olms Verlag, 2007. — 839 p.

19. Prunières H. Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully [Text] / Henry Prunières. — Paris : Ed. Henri Laurens, 1914. — 280 p.

20. James R. A. La musique en France à l'époque baroque [Text] / R. Anthony James. — Paris : Flammarion, 1981. — 556 p.



УДК [785.6 : 786.1] : 78.03

*Екатерина Подпоринова*

## КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ДВУХ КЛАВЕСИНОВ АНТОНИО СОЛЕРА В КОНТЕКСТЕ БАРОЧНОГО ИСКУССТВА<sup>1</sup>

О жизни и творчестве испанского композитора Антонио Солера (Падре Солера; 1729–1783) имеются весьма скудные сведения. В «Музыкальной энциклопедии», остающейся в постсоветском пространстве наиболее полным и всеобъемлющим изданием подобного рода, находим лишь краткую заметку о музыканте в «Дополнении» к шестому тому издания [12]. Возникающий пробел в отечественном музыкознании удивляет ещё и потому, что, по наблюдению И. Мартынова, «вплоть до XX века Солер оставался единственным испанским клавесинистом, чьи произведения были опубликованы» [9, с. 82]. По-видимому, он является автором около 500 сочинений, преимущественное большинство которых составляют небольшие клавирные сонаты [13].

Нити преемственности протягиваются от музыки Антонио Солера к наследию выдающегося итальянского композитора Доменико Скарлатти, что подчёркивается многими исследователями. Этому есть несколько возможных объяснений. Так, А. Солер является учеником и последователем Д. Скарлатти [5, с. 98], для которого культурные ценности, традиции и национальное искусство Испании оказались подлинным «колодецем» Вдохновения. Именно в Испании создаются почти все клавирные сочинения неаполитанского Маэстро, в большинстве которых заметно влияние испанской народной музы-

<sup>1</sup> Автор статьи выражает глубокую признательность доктору искусствоведения, профессору Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова *Ларисе Георгиевне Данько* за её профессиональную щедрость, заинтересованность в охвате различных явлений музыкальной жизни и распространении научных изданий, неравнодушие к идеям, выдвигаемым в отечественном музыкознании. Благодаря этому стало возможным знакомство с «Каталогом мультиклавирных ансамблей» [10] и «открытие» неизвестных страниц ансамблевой музыки А. Солера, что пробудило интерес к обозначенной теме и послужило стимулом для написания данной статьи.



ки [5, с. 98]. «Саме іспанський фольклор, – підкріплює Н. Кашкадамова, – дав поштовх новаторським пошукам композитора у віртуозній клавесинній фактурі» [5, с. 99]. Объединяет эстетические позиции музыкантов и переходность самого этапа развития культуры, когда на одной «сценической площадке» музыкального искусства практически одновременно оказались разноориентированные стилевые тенденции: «взорвавшее» каноны эпохи Возрождения неоднозначное Барокко, противопоставляемый ему «галантный стиль» рококо и зарождающийся стройный и уравновешенный классицизм. С этих позиций представляется закономерным, что характеристика, адресованная клавирным сочинениям Д. Скарлатти, из которой следует, что их невозможно безоговорочно отнести к какому-либо одному историческому стилю<sup>2</sup>, полностью применима и к наследию А. Солера.

В малоизученном творчестве А. Солера «белым пятном» оказываются концерты для двух клавесин (клавиров<sup>3</sup>; в нотах: *Keyboards*), что определяет **актуальность** предлагаемой темы. Ценную, хоть и краткую, информацию об этих сочинениях находим в современном «Каталоге мультиклавирных ансамблей» (Санкт-Петербург, 2002) [10]. Перу композитора принадлежат шесть концертов для двух клавиров (№ 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur*), три из которых были изданы в Москве лишь в 1982 г. (ред.-сост. М. Вайсборд). Предположительно, эти концерты были созданы для Инфанта Испанской. Н. Катонина относит их к ранним образцам жанра концерта в галантном стиле [10, с. 74].

Напомним, что XVIII век – это период интенсивного формирования концертного жанра и формы, которые «откристаллизовались» во

<sup>2</sup> Так, виртуозность, миниатюрность и танцевальность, как отмечает Н. Кашкадамова, свидетельствуют о влиянии на сонатное наследие Д. Скарлатти галантного стиля (рококо), мелодическая линия широкого дыхания, «пряность» гармонического языка указывают на черты сентиментализма, а сюитная фрагментарность и контрастность образных сопоставлений выступают приметами искусства Барокко. Помимо этого, «загальновизначени є передбачення класицизму в цій музиці: формування сонатності та гомофонно-гармонічного складу, демократичність інтонацій» [5, с. 98].

<sup>3</sup> Под собирательным названием «клавир» понималась целая группа клавишных инструментов (клавикорд, клавесин, раннее фортепиано).



второй половине столетия в творчестве венских классиков в тип классического инструментального концерта [11, с. 923–924]. «Некоторое время концерт, как и соната, не имел ни стабильного числа частей, ни стабильного состава», – указывает Т. Кюрегян [7, с. 190]. В этом контексте анализ художественных поисков А. Солера, создавшего уникальные образцы инструментального концерта для клавирного дуэта<sup>4</sup>, способствует постижению путей становления данного жанра, особенностей его эволюции и специфики отбора используемых выразительных средств. Таким образом, *целью исследования* становится осмысление стилевых воздействий в клавирном творчестве А. Солера на примере Концертов композитора для двух клавесинов №№ 1–4<sup>5</sup>.

Концерты для двух клавесинов А. Солера представляют собой особое жанровое «ответвление», не укладывающееся в классификацию, предложенную Т. Кюрегян, в соответствии с которой выделяются три разновидности концерта: концерт для оркестра («*concerto grosso*»), концерт для солирующего инструмента с оркестром и концерт для одного солиста [7, с. 190]. Испанский композитор мыслит свои сочинения как двухчастные композиции (за исключением Концерта № 2, *a-moll*, включающего три части), где первые части написаны в старинной сонатной форме, тяготеющей к барочной сонатной двухчастной разнотемной; финалы – *Minue* – в форме строгих фактурных вариаций на тему в характере Менюэта<sup>6</sup>. Придерживаясь единой избранной жанровой модели, А. Солер создаёт собственную разновидность концертного жанра – «*дуэтный концерт*». Его отличие от «двойных» образцов данного жанра заключается в принципиальном отсутствии оркестра. Заметим, что в определённой мере поисковые пути развития клавир-

<sup>4</sup> К сожалению, точные или хотя бы приблизительные даты написания этих Концертов установить не удалось.

<sup>5</sup> К сожалению, нотные издания всех шести концертов оказались недоступными. Удалось найти лишь первые четыре Благодаря интернет-источникам [15]. Показательно, что фигурирующее в Интернете издание относится к 2007 г. (Copyright©2007 Chateau Gris.), что свидетельствует о возрождении интереса к наследию испанского композитора в XXI ст., его актуализации в пространстве современной культуры.

<sup>6</sup> Исключение вновь составляет Концерт № 2, где, сохраняя менюэт в качестве жанровой основы финала (III ч.), композитор обращается к трёхчастной форме с трио.



ного концерта в обозначенном направлении были «пунктирно» намечены уже в творчестве великого И. С. Баха. Среди трёх его концертов для двух клавиров с оркестром<sup>7</sup> в избранном ракурсе показателен Второй (*C-dur*), представляющий собой не авторское переложение, а оригинальную клавесинную композицию. Во второй её части оркестровое сопровождение полностью отсутствует, и на «авансцену» выдвигается «плетущий» сложную звуковую вязь *клавирный дуэт*. По наблюдению А. Швейцера, есть основания полагать, что и первая часть этого Концерта изначально существовала без инструментального сопровождения, которое было добавлено композитором позднее [14, с. 305]. Показательно, что лежащий в основе жанра концерта принцип соревновательности (от лат. «*concerto*» – «согласуюсь») обретает благодатную почву для своего «цветения» в инструментальной ансамблево-дуэтной форме музицирования, используемой А. Солером.

В чём же состоит оригинальность предложенной испанским Маэстро художественной модели? Ответ на поставленный вопрос кроется, на наш взгляд, в двух взаимосвязанных и взаимообусловленных факторах. С одной стороны, это особенности организации формы целого, то есть архитектурные решения; с другой – авторская фактурная «палитра». Именно фактура оставалась «основным джерелом звуковых барв», подчёркивает Н. Кашкадамова, поскольку клавесин при испанском дворе обладал весьма небольшими возможностями варьирования звучания [5, с. 109]. С этой точки зрения, композиторский стиль А. Солера предстаёт как своеобразное «детище» переходной эпохи, вбирая в себя не только «лежащие на поверхности» черты галантного стиля («ясность, доступность, изящество» [3, с. 884]), но и логику барочной эстетики, предпосылки классического и даже романтического искусства. Касательно последнего, например, уместно напомнить одно из замечаний И. Мартынова, который, говоря о сонатном насле-

<sup>7</sup> Напомним, что приблизительное время создания клавирных концертов И. С. Баха – 30-е гг. XVIII в. В этот период, а точнее, с 1729 г., И. С. Бах руководит работой *Collegium musicum* («Музыкального общества»), основанного Г. Ф. Телеманом при Лейпцигском университете. Примечательно, что эта музыкальная организация, получившая название «Телемановского общества», состояла преимущественно из студентов [6; 13, с. 63, 303–304].



дии композитора, подчёркивает своеобразие гармонического письма и красочную палитру используемых модуляций, словно предвосхищающих достижения эпохи романтизма. «Сам Солер, – по мнению исследователя, – придавал большое значение этой области композиторской техники, о чём свидетельствует его теоретический трактат “Ключ модуляций”. В нём даётся много правил выполнения гладких и плавных по голосоведению, неожиданных по эффекту модуляций. Солер был одним из тех композиторов XVIII столетия, которые как бы предчувствовали свободу и непосредственность выражения эмоций, свойственные более позднему времени» [9, с. 81]. Действительно, типичным для испанского композитора становится, например, сопоставление тональных красок одноименного мажоро-минора, воссоздающих эффект игры светотени, который в той или иной мере присутствует в каждом из рассматриваемых сочинений. Приведём наиболее показательные примеры. В Концерте № 1 появление краски минорной доминанты *g-moll* контрастно подчёркивает «выход» призывно яркой темы побочной партии в *G-dur* (тт. 20–28<sup>8</sup>). Указанный приём используется и в Первой вариации Менуэта (II часть), где появление миксолидийской VII ступени, а позднее и минорной терции, оттеняет радостно-игривое звучание исходного *C-dur* (тт. 25–32). Обозначенное «пунктиром» в экспозиции первой части Концерта № 3 сопоставление *d-moll / D-dur* в рамках миноро-мажорной доминантовой тональности «разрастается» в оминоренную репризу (тт. 56–84). Переменная ладовая краска, отмечающая тему «Менуэта» Концерта № 4 (тт. 59–68), обуславливает тональные нюансы последующих вариаций.

Иную грань звукописи А. Солера демонстрируют неожиданные и / или «зеркально» ожидаемые тональные сопоставления. В их числе – появление минорной доминанты (*g-moll*) вместо предугадываемого мажора в первой части Концерта № 1. Аналогичная стратегия тонального развития используется композитором и в Концерте № 3, где ожидаемый *D-dur* на какое-то время подменяется одноименным

<sup>8</sup> Нумерация тактов приводится в соответствии с указанным нотным изданием. Обращаем внимание на то, что Концерты № 3 и № 4 имеют *сквозную* нумерацию тактов, в отличие от № 1 и № 2, где каждой части соответствует отдельная тактовая нумерация.



*d-moll* (тт. 20–47). «Вектор романтизма» также просвечивает в определённой психологизации и драматизации исходных звукообразов, обращении к национально-характерным фольклорным мелодиям. Ярким образцом такого рода оказывается изложенная в размере 12/8 тема побочной партии первой части Концерта № 4, выделенная из общего звукового контекста узнаваемо испанским самобытно-национальным колоритом стиля *Fandango*<sup>9</sup> (тт. 18–25 и 43–50; пример 1). При этом клавишинный тембр создаёт своего рода иллюзию «окультуренного» светски-придворного звучания испанской гитары, народного «инструмента улиц и площадей».

**Пример 1. Концерт № 4, F-dur, первая часть, тема побочной партии (реприза)**



Вместе с тем, теоретическая направленность мышления композитора, его «учённость», проявляющаяся в попытке упорядочивания музыкального языка путём создания определённых правил, классификации модуляционных «ключей», то есть нахождения *рациональных* способов организации звуковой материи, позволяет увидеть в А. Со-

<sup>9</sup> Показательно, что перу А. Солера принадлежит пьеса под названием «*Fandango In D Minor*», тематизм которой перекликается с указанной темой.



лере черты барочного художника. Напомним, что «в эпоху барокко, – как указывает М. Лобанова, – музыка по традиции, идущей от средневековья, понимается как двойственное единство “науки” и “искусства” – “ремесла”» [8, с. 45]. В этом отношении интересно, что галантный стиль (или стиль рококо) сформировался именно «как антипод “учённому” полифоническому стилю эпохи барокко» [3, с. 884]. Имеющаяся историческая дистанция делает возможным рассмотрение музыкального произведения в широком культурном разрезе как своего рода «фокуса», в котором собираются, пересекаются, преломляются и, в конечном счёте, сплетаются воедино эстетические установки разных художественных стилей.

В чём же заключается «барочность» концертов А. Солера? Согласно ёмкому определению М. Лобановой универсума Барокко как поля игры и борения противоборствующих начал [8, с. 18], ключевыми атрибутами эпохи предстают игра и антиномичность, не вступающие в противоречие, а, в определённом смысле, дополняющие друг друга.

Игра, понимаемая в эпоху Барокко как остроумие, изобретательность (инвенторство), фантазийность, нестандартность мышления, определяет облик концертов А. Солера, проявляясь на всех уровнях музыкального формообразования. Так, композитор мастерски «играет» различными ритмическими рисунками, не только широко используя потенциал полиритмии (изошрённые дуольно-триольные комбинации), но и вводя неожиданные, не предугадываемые ритмоформулы. Так, например, во второй части Концерта № 3 основные ритмические рисунки «прочерчены» в теме Менуэта. Это своего рода ритмы-«антиномии»: шагающе-чеканная маршевая пунктирная формула «восьмая с точкой – шестнадцатая» и плавно кружащаяся танцевальная триоль, на взаимодействии которых построено развитие звуковой материи. Ещё один яркий пример подобной «игры» – иронично-шутливые, нарушающие логику предшествующего движения синкопированные интонации в развивающем разделе первой части Концерта № 1 (тт. 51–53, 55–57), производные от заявленного в теме побочной партии пунктирного ритма (тт. 25, 27 и далее). Также отметим «спотыкающиеся» нисходящие триоли при переходе от Трио в финальном Менуэте Концерта № 2 (тт. 85–87, 97–99) и интонацион-



ную перегруппировку исходного мотива в Шестой вариации финала Концерта № 3 (тт. 212–230).

Иное преломление игрового начала реализуется в особенностях организации тембро-регистравого плана сочинения. Основной становится задача оформления красочной и динамической сторон сочинения, решение которой связывается с выбором композитором тех или иных выразительных приёмов. В числе таковых выделим наиболее часто используемые:

– регистровые переключки, подразумевающие повтор одинакового мотива в разных инструментальных партиях, что привносит в музыку элемент состязательности<sup>10</sup>;

– постепенное или скачкообразное движение вверх или вниз от партии *primo* к партии *secondo* и / или наоборот, своего рода «путешествие по регистрам»; встречается, преимущественно, как средство динамизации предкадансовых построений<sup>11</sup> или как один из способов вариационно-тематического развития<sup>12</sup>. Своеобразным исключением вновь предстаёт Концерт № 2, где в первой части указанный приём используется в экспозиции темы как главной партии (тт. 1–4), так и побочной (тт. 28–32, 38–42). В отношении последней он определяет и особенности репризного проведения (тт. 77–82, 87–92);

– обмен партиями, их перестановка. В этом отношении показательны финалы Концертов № 3 и № 4 (Пятая и Четвёртая вариации, соответственно);

– октавные удвоения как способ укрупнения звучания, гиперболизация возникающих мотивных переключек<sup>13</sup> или целых фактурных пластов (партий отдельных рук)<sup>14</sup>;

<sup>10</sup> Например, первая (тт. 11–21, 84–87) и вторая (тт. 25–28, 74–78) части Концерта № 1; экспозиция и реприза темы главной партии в первой части Концерта № 3, там же – Шестая вариация финала; начало Первой вариации финала Концерта № 4 (тт. 69–75).

<sup>11</sup> Например, в первых частях Концерта № 1 (тт. 40–43) и Концерта № 2 (тт. 47–52, 96–100).

<sup>12</sup> См. финалы следующих Концертов: № 1 – Первая, Третья и Четвертая вариации, № 3 – Вторая и Третья вариации и № 4 – Первая вариация.

<sup>13</sup> Например, финал Концерта № 2 (тт. 49–59).

<sup>14</sup> См. торжественно-праздничные начала финалов Концертов № 2 и № 3.





– двойные октавные удвоения как средство создания эффекта *tutti*<sup>15</sup>, который является своеобразным маркером концертности как таковой, реализующейся таким образом не только в идее соревновательности двух исполнителей-инструменталистов (демонстрации собственной виртуозности), но и в принципе сопоставления *solo – tutti*, то есть игры пространственно-звуковыми величинами. Данная трактовка подтверждается последующим временным исключением из партитуры партии одного из исполнителей. Так, во второй части Концерта № 2 после эпизода с двойными октавными удвоениями звучит в прозрачной двухголосной фактуре тематический материал в партии первого клавесина (тт. 26–38). Аналогичный приём используется и в последующем развитии, но «солистом» становится уже второй клавесин (тт. 67–70).

Напомним, что проблема пространственности в музыке была одной из стержневых в эпоху Барокко [8, с. 60–61]. С этих позиций возникающая игра регистрами не только подчёркивает диалогичность исполнения<sup>16</sup>, ориентированного на «раскрашивание» фактуры разными тембрами, усиление эффекта светотени в условиях объективного однообразия клавесинного звучания, обусловленного спецификой конструкции инструмента и особенностями звукоизвлечения<sup>17</sup>, но и отражает пространственные поиски композитора, нацеленные на создание иллюзии приближения – отдаления, расширения – сжатия, наконец, *quasi*-стерео эффектов.

<sup>15</sup> Ярким примером воплощения данного приёма оказывается Концерт № 2, в котором он определяет особенности звучания второй (тт. 19–25, 65–66, 71–72) и третьей (тт. 9–10, 15–16, 37, 43) частей.

<sup>16</sup> Инструментальный дуэт в этом отношении идеально воплощает эстетические взгляды галантного стиля, рассматривающего музыку «как подобие выразительной и вместе с тем утончённой речи, занимательной светской беседы» [3, с. 884–885].

<sup>17</sup> В ряде случаев А. Солер указывает в нотах рекомендуемую регистровку, например, в начале Концерта № 1: первая партия – *registro igual*; вторая – *r. flautin*; во второй части (*Allegro*) Концерта № 2: *octava* и *flautado*, соответственно; там же в третьей части: *flautado y octava* и *flautado y flautin*, соответственно. Обозначение автором регистров, на наш взгляд, свидетельствует об изначальной ориентации не на согласие тембров инструментов, а на специфичность предпосылаемой звуковой окраски, что, в свою очередь, способствует раскрытию идеи состязательности, лежащей в основе жанра концерта.



Игровое начало диктует и особенности структурирования музыкального материала на микро- и макроуровнях. Так, на уровне предложений активно используется секвенцированное развитие и повторное «проговаривание» завершающих фраз, словно разрушающее ожидаемую «квадратность», что приводит к появлению новых изгибов и причудливых поворотов музыкальной мысли, создавая иллюзию непринужденной, непродуманной, *quasi*-импровизационной беседы двух исполнителей. Обращение композитора к приёмам полифонического развития, в частности, разного рода имитациям (канонам, *quasi-fugato*), также зачастую приводит к «расшатыванию» изначальной заявленной квадратности построений, как, например, во второй части Концерта № 2, представляющей собой типичную жигу. На макроуровне обозначенный игровой принцип актуализирует идею барочного равновесия антитез, поскольку преимущественной «неквадратности» первых частей концертов соответствует подчёркнутая «квадратность» финалов, которая, в свою очередь, регламентируется жанрово-танцевальной спецификой.

Ещё одной гранью барочного остроумия оказывается введение А. Солером в концерты техники гокета. Особенность этой техники «состоит в том, что каждый из двух смежных голосов вступает тогда, когда другой замолкает», при этом подобные переходы могут осуществляться как на гранях кратких попевок, так и на каждом звуке [4, с. 1029]. Возникающий эффект сродни жонглированию звуками и напоминает своего рода музыкальный пинг-понг. Изложение «в стиле гокета» встречаем, например, в начальных тактах первой части и в последней Четвертой вариации финала Концерта № 1 (тт. 65–81; пример 2), в финале Концерта № 3, где гокетная техника используется в Первой вариации (тт. 117–132; пример 3) и в последних тактах Третьей (тт. 169–170); она же составляет основу Шестой вариации<sup>18</sup> (тт. 212–231, пример 4), и, наконец, эпизодически возникает в первой части Концерта № 4 (тт. 26–30).

<sup>18</sup> Здесь рельефно выделяется «визгливо» стаккатируемый затакт и широкий нисходящий скачок к сильной доле такта, образующие основной, «передаваемый» из партии одного инструмента в другую, интонационный элемент.



**Пример 2. Концерт № 1, C-dur, финал, Четвертая вариация  
(последние такты)**



**Пример 3. Концерт № 3, G-dur, финал, Первая вариация  
(начальные такты)**



Иной ракурс игровой концепции Барокко раскрывается в обращении к символу зеркала, который проступает на разных уровнях формы. Зеркальность обеспечивает интонационную «сцепляемость» тематизма, управляет логикой развития отдельных голосов в условиях полифонической фактуры, просвечивает в выборе направленности



движения мелких нот (темы побочной и заключительной партий первой части Концерта № 3 или взмывающие и низвергающиеся шестнадцатые в финале Концерта № 2).

**Пример 4. Концерт № 3, G-dur, финал, Шестая вариация**



Как атрибут присутствия барочной традиции в музыке концертов А. Солера воспринимается и наличие узнаваемой риторической фигуры *tirata*, возникающей в узловых участках композиции. Так, данная фигура выступает как опознавательный элемент темы побочной партии первой части Концерта № 1 (тт. 25, 27 и далее; пример 5) и темы главной партии первой части Концерта № 3 (тт. 1–2, 7–8, 62–63), пронизывает тематическое развитие второй и третьей частей Концерта № 2 (пример 6), возникает в финале Концерта № 4 (Третья вариация).

Удивительно, что в жанровой модели концерта, апробированной А. Солером, как художественное прозрение воспринимается наличие в финалах концертов перед заключительным построением своеобразно трактованных каденций<sup>19</sup>. Несмотря на отсутствие соответствующей авторской ремарки, неожиданное в условиях равноправия исполнительских партий сольное высказывание первого клавишника (*Primo*), весьма развёрнутое, показательно виртуозное и явно импровизационное, позволяет рассматривать данный участок формы как *cadenza*.

<sup>19</sup> Таковы, например, сольные Четвёртая вариация Концерта № 3 и Третья – № 4. В Концерте № 1 подобная импровизация отсутствует, а в № 3 – её функцию выполняет менуэтное трио.

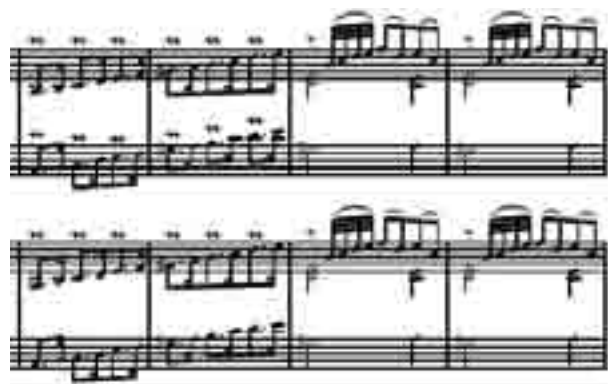


Заметим, что искусство совместной «одновременной» импровизации клавиристов, по мнению Н. Катоновой, было первоначальной, идеальной моделью ансамблевой игры [10, с. 4]. Вероятно, подобные импровизационные экзерсисы своими корнями восходят к барочному вокальному искусству, достигшему в этом плане недостижимых высот.

**Пример 5. Концерт № 1, C-dur, первая часть, тема побочной партии (экспозиция)**



**Пример 6. Концерт № 2, a-moll, финал, III часть (тт. 9–12; 15–18)**



Концерты А. Солера отражают и типичное для Барокко «сопоставление и переплетение полифонического и гомофонного принципов музыкального письма» [2, с. 331]. Можно говорить о наличии определённых предпосылок зарождающегося классического стиля, например, терцовых удвоениях мелодических линий, использовании «маркизовых» и «альбертиевых» басов в аккомпанементе, обращении к ставшему позднее знаковым «золотому ходу валторны» (например, финал Концерта № 2, тт. 21, 29) и прочее.

Ансамблево-дуэтное музицирование предполагает наличие между партиями инструментов особой системы коммуникаций. В рассматриваемых концертах А. Солера такая система обнаруживает обращение к ряду общих приёмов. В их числе назовем: *диалог-соперничество*, когда на первый план выходит идея виртуозного соревнования; *диалог-переключка*, основанный на повторе-«эхо»; *диалог-досказывание*, предполагающий наличие единой для обеих партий мелодической линии; *вопросо-ответный диалог*, в основе которого лежит тонико-доминантовое взаимоотношение, «прорастающее» из полифонической техники письма, и *диалог-согласие*, воплощённый в унисонном звучании. Заметим, что в философско-эстетической концепции М. Бахтина понятие «диалог» расщепляется на два взаимосвязанных, но нетождественных значения. Как отмечает И. Багратион-Мухранели, «это, в первом случае, особая композиционная форма речи, во втором – взаимоосвещающая соотнесённость различных высказываний и целых языков, которая может существовать и вне этой композиционной формы» [1, с. 14].

Учитывая тот факт, что музыка является особой формой человеческой речи и имеет собственную языковую систему, выскажем предположение, что многоплановость диалога, реализуемого в концертах А. Солера, «работает» на создание определённого художественного пространства, отражающего или впитывающего в себя особые, сознательно избираемые модели общения. Это позволяет музыкальному произведению выступать своеобразным художественным «зеркалом», отражающим в заданном участке Времени, в условной одномоментности, в «свёрнутом» виде целую культурную эпоху с её системой правил и условностей и её эстетической неоднозначностью.



В завершение добавим, что, по наблюдению концертирующей пианистки Н. Катоновой, выступающей в течение многих лет в составе фортепианного дуэта «Philharmonica» (совместно с Д. Быстровым), представленные концерты А. Солера хорошо звучат в исполнении на двух любых клавишных инструментах [10, с. 74]. Вместе с тем, проблематика, связанная с исполнительской интерпретацией данных сочинений, является самостоятельной, довольно сложной темой возможного дальнейшего исследования, свидетельствуя о «разомкнутости» и открытости предложенного ракурса рассмотрения концертного наследия А. Солера и перспективности обозначенного подхода.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Багратион-Мухранели И. Л. Проблема коммуникации, диалога и творческое наследие Бахтина [Текст] / И. Л. Багратион-Мухранели // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. — 2014. — № 1 (7). — С. 12–15. — (Серія «Філологічні науки»).
2. Брянцева В. Н. Барокко [Текст] / В. Н. Брянцева // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 330–332.
3. Галантный стиль [Текст] // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 884–885.
4. Гокет [Текст] // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 1029–1030.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішино-струнних інструментах : навч. посібн. [Текст] / Н. Б. Кашкадамова. — Тернопіль : СМП «Астон», 1998. — 300 с.
6. Клавирные концерты И. С. Баха [Электронный ресурс] / ru.wikipedia.org. — URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Клавирные\\_концерты\\_И.\\_С.\\_Баха](https://ru.wikipedia.org/wiki/Клавирные_концерты_И._С._Баха). — Загл. с экрана.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
9. Мартынов И. Музыка Испании [Текст] : монография / И. Мартынов. — М. : Сов. композитор, 1977. — 376 с.



10. Мультиклавирные ансамбли [Текст] : Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / [сост., вступ. ст. и анн. Н. Катоновой]. — С.-Пб., Сударыня, 2002. — 83 с.

11. Раабен Л. Н. Концерт [Текст] / Л. Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 922–925.

12. Солер, Антонио [Текст] // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 6. Дополнение. — С. 919–920.

13. Солер, Антонио [Электронный ресурс] / ru.wikipedia.org. — URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Солер,\\_Антонио](https://ru.wikipedia.org/wiki/Солер,_Антонио). — Загл. с экрана.

14. 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.

15. Audio Files and Sheet Music of Antonio Soler [Электронный ресурс] / Chateaugris.com. — URL : <http://www.chateaugris.com/Soler/audio-music.htm>. — Загл. с экрана.

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Наталья Беличенко

### ХОРАЛЬНЫЕ ФУГЕТТЫ БАХА В СИСТЕМЕ VARIERTE – FUGIERTE ХОРАЛОВ

Целью настоящей статьи является рассмотрение хоральной фугетты в органном творчестве И. С. Баха как жанра, глубоко укоренённого в современной ему композиторской и исполнительской практике и обладающего всеми типичными признаками немецкой хоральной обработки XVIII в., что даёт возможность по-новому взглянуть как на внутреннее содержание данного жанра, так и на место, которое он занимает в жанровой системе анализируемого периода.

«Есть множество новых и старых прелюдий, с хоралом и без оно-го», — писал И. М. Ремпт в 1799 г. в предисловии к сборнику четырёхголосных хоралов [3, с. 173], и подобных высказываний в литературе



XVIII в. мы встретим немало. Так, Ч. Терри в списке сохранившихся рукописных источников баховских органных прелюдий упоминает, по крайней мере, два манускрипта, в имени которых фигурирует терминологическая пара «*varierte*» – «*fugierte*»: автограф И. Х. Олея, одного из учеников Баха, под названием «50 Varierte und fugierte Choräle», а также принадлежащую И. Г. Шихту, кантору лейпцигской ТомасшULE в 1810–1823 гг., коллекцию баховских хоралов «Variierten und fugierten Chorälen von 1 und 2 Claviere und Pedal» [11, с. 16–17]. Можно отметить также упоминаемый Терри, датированный 1793 г., манускрипт М. Г. Фишера «Verschiedene varierte Choräle von den besten Meistern alterer Zeit», название которого говорит само за себя. Также П. Вильямс пишет об автографе так называемого собрания хоралов Кирнбергера<sup>1</sup> под названием «Varierte und fugierte Choräle» (приобретённого последним у издателя Брейткопфа в 1777 г.), не исключая вероятности его принадлежности позднему Баху, возможно, отобранного и названного так самим композитором [12, с. 429].

Эти и некоторые другие факты позволяют говорить о том, что в Германии XVIII в., по-видимому, было распространено подразделение органных хоральных обработок на следующие два типа:

*varierte* – «проведение хорала всевозможными способами» как *целостного напева* в виде кантуса фирмуса либо ритмически не изменённой мелодии самым различным образом;

*fugierte* – изложение в виде фугетты (фуги), где целостность хоральной мелодии нарушалась.

Выражение «проведение хорала всевозможными способами» («*auff allerhand Art einen Choral durch zuführen*») заимствовано нами из заголовка на титульном листе «*Orgel-Büchlein*» («Органной книжечки»). Учитывая дидактическую направленность этого баховского сборника, ограничение форм хоральной обработки исключительно типом *varierte*, хотя и в самых разнообразных его проявлениях, поневоле вновь заставляет задуматься о возможном незавершённом баховском замысле дополняющего цикла фугетт, то есть обработок *fugierte*.

<sup>1</sup> Коллекция, в состав которой, как известно, входят восемь фугетт на темы Адвента – Рождества – Нового года.



Косвенные подтверждения существования данной типологии форм хоральной обработки есть и в более ранних источниках. Весьма ценным в этом отношении свидетельством, можно сказать, из первых рук, являются рассуждения современника Баха, штральзундского органиста Кристофа (Христофора) Раупаха (1686–1744) по поводу структуры хоральной импровизации (то есть *интонации* либо версета для альтернации) в связи с аффектом слов хорала. Эти рассуждения изложены им в эссе под названием «*Veritophili deutliche Beweis-Gründe*», напечатанном в качестве вступительной части к изданию ранних трудов Маттезона (1717). Интересно, что более чем два десятилетия спустя сам Маттезон почти дословно цитирует соображения Раупаха в «Совершенном капельмейстере» [10, с. 474–475].

Выводы К. Раупаха приводит П. Вильямс в своей монографии, посвящённой органной музыке Баха, систематизируя их для наглядности в виде следующей таблицы<sup>2</sup>.

Молитва, покаяние, плач	Радость, утешение, мужество
1. Краткая тема; фугированная, простая, медленная.	1. Сильный регистр или полный орган для радостной <i>Symphonia oder Sonatina</i> , иногда большая <i>Sonata</i> с фугой (4-голосной) и <i>простой хорал</i> в заключении.
2. С.ф. в педали, [один] мануал с синкопами и задержаниями на 4 голоса.	2. Сильный регистр, 4 голоса, небольшая fuga [фугетта] на хорал, <i>allegro</i> .
3. <i>Простой хорал</i> в правой руке, левая – двухголосно с задержаниями, краткими тиратами, группетто; всего 3 голоса.	3. С.ф. в правой руке, левая на втором мануале; всего 2 голоса.
4. <i>Простой хорал</i> в левой руке, бас в педали, правая рука как в № 3 [левая], но только 1 голос; всего 3 голоса.	4. С.ф. в левой руке, правая с подвижным <i>Contrapunctus floridus</i> ; всего 2 голоса.

<sup>2</sup> Приводится по: [6, с. 18 – перевод наш. – Н. Б.].



продолжение таблицы

5. <i>Lament</i> *, слабые регистры, <i>простой хорал</i>	5. С. f. в педали, левая и правая рука на одном мануале с <i>Вариацией</i> ; всего 3 голоса.
6. С. f. в левой руке, правая на другом мануале с <i>Вариацией</i> , <i>adagio</i> *; 2 голоса.	6. С. f. в правой руке, бас в педали, левая рука на другом мануале с <i>Вариацией</i> ; 3 голоса.
7. С. f. в правой руке, левая на другом мануале с <i>Вариацией</i> , <i>adagio</i> *; 2 голоса.	7. С. f. в левой руке, бас в педали, в правой руке <i>Вариация</i> ; 3 голоса.
	8. 2 мануала попеременно: изобретательная <i>Fantasia</i> на одном, раскрывающая аффект каждого голоса (или 2–3 голосов), в чередовании с <i>простым хоралом</i> на другом мануале (с педалью).
	9. <i>Простой хорал</i> в левой руке, правая рука и педаль с <i>Вариацией</i> ; 3 голоса.
	10. С. f. в правой руке; левая рука и педаль с <i>Вариацией</i> ; 3 голоса.

Хотя эта таблица, без сомнения, интересна и поучительна во многих отношениях, обратим внимание в связи с нашей темой лишь на одно – способы обработки напева, рекомендуемые Раупахом. Мы находим описание тех же *varierte – fugierte* (варьированной и фугированной) форм хоральной обработки, с кантусом и фугированную. При этом в кантус-формах в пяти случаях из шести указание «*Вариация*» относится к голосу (или голосам), сопровождающим кантус фирмус, и один раз – к сопровождению так называемого *простого хорала*.

Не до конца ясно конкретное содержание термина «вариация» у Раупаха. По-видимому, *Вариация* и *Contrapunctus floridus* соотно-

\* *Lament*, *adagio* – в XVIII в. – обозначения не только темповые, но и жанровые, см., например, BWV 618 «O Lamm Gottes, unschuldig» из «Orgel-Büchlein» или ранний органнй хорал «O Jesu, wie ist dein Gestalt» BWV 1094 из так называемой «Ноймайстерской коллекции».



сятся в рассматриваемом тексте как два взаимодополняющих метода фигурирования. С одной стороны, подвижный по темпу и относительно однородный в ритмическом отношении одноголосный «цветистый контрапункт» (*Contrapunctus floridus*), с другой – ритмически неоднородная и нестабильная по количеству голосов *Вариация*, о чём свидетельствуют многочисленные указания типа: «левая рука на другом мануале с *Вариацией*», «правая рука и педаль с *Вариацией*» или «левая и правая руки на одном мануале с *Вариацией*».

Однако при этом бесспорно одно: согласно Раупаху, «вариация» – это та часть целого, которая сопровождает, комментирует проведение нефрагментированной хоральной мелодии, данной либо в пролонгированном, типа кантуса фирмуса, либо в своём обычном (так называемый «простой хорал») метроритмическом виде. Вот почему в подавляющем большинстве случаев это было обособленное проведение на отдельном мануале либо в педали, и применение последней было обязательным, как мы читаем о том в заглавии на титульном листе «Органной книжечки». Естественно, что при этом сама мелодия хорала варьированию не подвергалась, поэтому вполне логичным для подобного рода хоральных обработок является отнесение термина «*varierte*» («варьированный») исключительно к сопровождающим голосам.

Под «простым хоралом», судя по контексту, К. Раупах в основном подразумевал одноголосно изложенный и ритмически не укрупнённый, в отличие от кантуса фирмуса, хоральный напев. Реже, как в случае с *Lament*, очевидно, что речь идёт о четырёхголосной простой (то есть нота-против-ноты) – в отличие от фигурированной «вариации» – обработке хорала. Попутно заметим, что освоение простого и фигурированного контрапункта на материале хорала в четырёхголосии служило необходимой подготовительной ступенью к изучению фуги по системе обучения композиции И. Ф. Кирнбергера, о чём пишет А. Янкус [4, с. 127–128].

Среди интересующих нас в первую очередь фугированных форм обращает внимание их дифференциация на *просто фугированные*, *фуги* и *небольшие фуги на хорал* (по-видимому, это едва ли не первое упоминание о хоральной фугетте в теоретической литературе). Отме-



тим, что при этом вопрос об использовании облигатной педали теряет свою остроту; полный орган в «фигурованных» (*fugierte*) обработках преимущественно не используется, либо допустимо его применение *ad libitum*.

Надо сказать, отголоски подхода «*varierte – fugierte*» к обработке хоральных мелодий в общих чертах угадываются и в гораздо более поздних руководствах. В конце XIX в. С. Ядассон, например, отводит некоторое место *фигурованному хоралу* в своём «Курсе инструментовки», в разделе о стиле и формах органной композиции. Он конкретизирует основные типы *varierte* хорала следующим образом: имитационные формы *с кантусом* в различных голосах (приводя образцы из «*Orgel-Büchlein*», «18 хоралов» и «шюблеровских» хоралов) и – внутри *varierte* типа – «*фуговые* пьесы, где хоральная мелодия выступает как заполняющий голос, то есть такой, который используется только с целью заполнения», указывая в качестве примера, в частности, хорал BWV 652, то есть *motet* [7, с. 121].

Р. Туслер (середина прошлого столетия) выделяет две обширные группы хоралов по степени целостности хорального первоисточника [см. 6, с. 32–37]. И мотет, по классификации Туслера, также как и у С. Ядассона, оказывается в одной группе с мелодическим, орнаментированным хоралом или кантусом фирмусом, хотя и с оговоркой по поводу сходства его с фугой [там же].

Этот подход к мотетной форме хоральной обработки проливает свет на вопрос о дидактической направленности «*Clavier-Übung III*» – третьей части «Клавирных упражнений», состоящей, как значится на титульном листе, из «*различных прелюдий на песнопения из катехизиса и прочего*» и адресованной «любителям и особенно знатокам подобных дел» (в отличие от «*проведения хорала всевозможными способами*» в «Органной книжечке», предназначенной для «*начинающего органиста*»). Ведь если считать мотет разновидностью *varierte* хоралов (BWV 686 «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*»), не остаётся сомнений в том, что структура «*Clavier Übung III*» – как своего рода «*Искусства хорала*» в параллель более позднему «*Искусству фуги*» – в значительной степени отражает сквозную идею двойной обработки группы взаимосвязанных песнопений (из катехизиса) в *различной*



технике: *varierte* – фигурованного хорала (то есть с кантусом или в мотетной форме) для *полного органа*, и *fugierte* – хоральной фугетты или фуги для *неполного*.

Конечно, между *varierte* хоралами из «*Orgel-Büchlein*» и из «*Clavier-Übung III*» – огромная разница, иначе и быть не могло в циклах, ориентированных на столь различный исполнительский уровень, заведомо предназначенных для начинающих и знатоков. Г. А. Зорге, например, пишет в предисловии к изданию собственных хоралов в 1750 г. о том, что «хоралы на Катехизис капельмейстера Баха из Лейпцига так трудны, что целиком непригодны для начинающей молодёжи, а также для тех, кому не достаёт той значительной сноровки, которой они требуют»<sup>3</sup>. Но, вместе с тем, несомненно и нечто, объединяющее их независимо от уровня сложности, а именно – стремление к «*проведению хорала всевозможными способами*».

Почти во всех больших обработках из «*Clavier-Übung III*» (и даже в одном из малых хоралов, BWV 687) Бах – как до него делали весьма немногие, в частности, Шейдт и Фрескобальди, – для *разнообразия* вводит *fugierte* в качестве автономной формы второго плана, оттеняющей кантус фирмус<sup>4</sup>. В этих случаях хорал, фигурованный регулярной имитацией в свободных голосах, трансформируется в особую разновидность фуги, а именно фугу на хорал, и специфические отличия, существующие между фугой и хоральной обработкой, здесь, по сути, стираются<sup>5</sup>.

**О разновидностях фуги (фугетты) на хорал.** По-видимому, одним из первых упоминает о хоральной фуге Фукс [8, с. 214]. Позднее достаточно подробно описывает этот тип фуги в двух его основных разновидностях И. Альбрехтсбергер<sup>6</sup> [5, с. 229, 234]. Первая из них связана с фрагментированием хорала и систематическим проведением

<sup>3</sup> [13, с. 115].

<sup>4</sup> Об этом пишет, например, Маршалл [9, §2.5]; в отечественном музыковедении также Ю. Евдокимова [1].

<sup>5</sup> А. Манн, например, прямо называет хоральную фугу «комбинацией фуги и обработки на кантус фирмус» [8, с. 214].

<sup>6</sup> Среди современных исследователей на это указывают А. Манн и К. Дискин [8, с. 221–227; 2, с. 111–112].



ем его фрагментов в увеличении, подобно кантусу фирмусу, по голосам, с предимитациями перед каждым очередным вступлением. Черты этой архаической формы просвечивают в композиции «Контрапункта *alla Duodecima*» из «Искусства фуги», однако в хоральных обработках Бах ею не воспользовался ни разу. Что же касается второй разновидности – фуги или фугетты в наложении на проведение целостной хоральной мелодии в виде кантуса фирмуса – здесь мы имеем дело с излюбленной формой поздних органных хоралов Баха, которая вполне достойна отдельного дальнейшего рассмотрения.

**Выводы.** Описанное в работе подразделение органных хоральных обработок в Германии XVIII в. на два основных типа – «варьированный» и «фугированный» – оказало заметное влияние на органное творчество Баха и потому вполне применимо в качестве ещё одного возможного критерия при классификации хоральных обработок.

При этом собственно фугетты, встраиваясь в данную жанровую систему, занимают в ней своё достойное место как характерная разновидность хоральной обработки с рядом чётких типологических признаков, а именно, нарушением целостности хоральной мелодии, изложением в виде фугетты (фуги), использованием неполного органа (отсутствием облигатной педали), в противоположность «варьированным» (*varierte*) обработкам как проведению целостного напева в виде кантуса фирмуса либо ритмически неизменной мелодии самым различным образом с использованием облигатной педали и полного органа.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха [Текст] // Русская книга о Бахе / Евдокимова Ю. — М. : Музыка, 1986. — С. 222–249.
2. Дискин К. Примеры из фуг И. С. Баха в трактате И. Г. Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции» [Текст] // Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха / Дискин К. — С.-Пб. : Сударыня, 2008. — С. 95–125.
3. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.



4. Янкус А. Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Курнбергера [Текст] // Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха / А. Янкус. — С.-Пб. : Сударыня, 2008. — С. 126–167.
5. Albrechtsberger J. G. Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang [Text] / Johann Georg Albrechtsberger. — Leipzig : J. G. J. Breitkopf, 1790. — 440 S.
6. Jones S. A. The Neumeister Collection of Chorale Preludes of the Bach Circle [Text] : Doctor of Musical Arts Dissertation / Sara Ann Jones. — Louisiana State University, 2002. — 89 p.
7. Jadassohn S. A. Course of Instruction in Instrumentation [Text] / Salomon Jadassohn. — Biblio Bazaar, LLC, 2008 [Reprint. ed.]. — 416 p.
8. Mann A. The Study of Fugue [Text] / Alfred Mann. — New York. : Dover Publications, 1987. — 339 p.
9. Marshall R. L., Leaver R. A. Chorale settings [Electronic resource] / Robert L. Marshall, Robin A. Leaver // NGDMM (online version). — URL : [http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free\\_trials.html](http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html). — Загл. с экрана.
10. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister: das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will [Text] / Johann Mattheson. — Hamburg : Herold, 1739. — 512 S.
11. Terry C. S. Bach's Chorals [Text] / Charles Sanford Terry. — Cambridge University Press, 1921. — 376 p.
12. Williams P. The Organ Music of J. S. Bach [Text] / Peter Williams. — Ed. 2nd. — New York : Cambridge University Press, 2003. — 624 p.
13. Wolf Ch. Bach: Essays on His Life and Music [Text] / Christoph Wolf. — Harvard University Press, 1991. — 461 p.





УДК [78.071.1 : 787.1] : 78.01 (430)

Евгений Лебедев

### СИМВОЛИКА РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР КАК СЮЖЕТОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В «ШЕСТИ СОНАТАХ И ПАРТИТАХ» И. С. БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Музыкальная культура Барокко – многомерное явление неоспоримой художественной значимости, испытавшее огромное влияние религиозного учения протестантизма. Музыка была неотъемлемой составляющей церковных богослужений, непосредственно участвуя в формировании самосознания верующих, предполагавшего глубокое проникновение в тексты Священного Писания. В качестве яркой иллюстрации библейских сюжетов музыка использовалась для максимального воздействия на прихожан с целью вызвать у них соответствующие описываемым событиям чувства (аффекты). Со временем за определёнными мелодическими оборотами, связанными с текстами протестантских хоралов, стойко закрепляются свои семантические значения. Участвуя в богослужениях, постоянно слушая церковные песнопения, каждый член общества, от самого бедного до высокопоставленного, с раннего детства впитывал эти интонации, соотнося их с определённой библейской ситуацией. По аналогии с названием, принятым в общей теории риторики и классическом ораторском искусстве, эти звуковые формулы стали называться музыкально-риторическими фигурами. И. С. Бах, будучи протестантом, широко использовал их в своём творчестве<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В риторике на первом месте стоит то, что имеет универсальную сферу применения – искусство убеждать, максимально сильно воздействуя на слушателей. Так, во времена И. С. Баха сформировались основные принципы искусства риторики – от ораторской речи требовалось разделение её на шесть частей: 1. Exsordium (Eingang) – начало, вступление. 2. Narratio (Bericht) – рассказ, сообщение. 3. Propositio (Antrag) – главное положение. 4. Confutatio (Wiederleitung) – опровержение (возражение). 5. Confirmatio (Bekreftigung) – подкрепление. 6. Peroratio (Schlus) – заключение [3, с. 20.]

Как отмечает О. Захарова, в эпоху И. С. Баха «риторика помогала осмыслить (притом в понятиях достаточно известных) множество новых музыкальных приёмов, “изобретений”, позднее описанных уже с позиций собственно музыкальной теории» [5, с. 71].



Изучению музыкально-риторических фигур в творческом наследии немецкого мастера посвящены труды известных музыковедов – М. Друскина, О. Захаровой, В. Носиной, А. Швейцера и других [4; 5; 7; 9]. Анализируя содержание инструментального творчества Баха, на примере «Хорошо темперированного клавира» Б. Яворский убедительно показывает, что первоосновой баховской музыки является Священное Писание, своеобразный «перевод» его событий на язык музыкальных символов: «...есть все основания полагать, что Бах не только подсознательно, но и намеренно ставил своей целью музыкально-этическое толкование традиционных для его эпохи образов и сюжетов христианской мифологии» [цит. по: 7, с. 26].

**Объектом** настоящего исследования станет образно-драматургическая сфера музыки Баха, **предметом** – смысло- и формообразующая функция широко используемых композитором интонаций-символов – риторических фигур музыки эпохи Барокко. В качестве **материала исследования** избраны скрипичные сонаты и партиты Баха как одна из вершин его творческого наследия, аккумулировавшая предшествующие достижения немецкого скрипичного искусства и открывающая новые выразительные возможности инструмента. **Цель работы** – на основе анализа символического значения риторических фигур **раскрыть сюжетный подтекст** музыки сонат и партит Баха, который является важным компонентом их исполнительской интерпретации.

Бах использует музыкально-риторические фигуры в своих программных произведениях – ораториях, кантатах, мессах, пассионах – в определённом контексте; при этом риторические фигуры наполняются духовной содержательностью, претворяясь в символы, способные выражать самые разные, в том числе трансцендентальные, идеи. Б. Яворский, характеризуя творческий метод композитора, отмечал, что «постоянное обращение к текстам апокрифов и их толкование настолько усложняли его мышление, что следить за его произведениями при прослушивании их в первый раз было сложно, потому что каждое использование попевки требовало уже пояснения» [10, с. 21].

К моменту создания скрипичных сонат и партит Бах заканчивает сочинение «Страстей по Иоанну», однако работа при дворе князя Леопольда Кётенского, где композитор не имел в своём распоряже-



нии хора и органа, стимулирует создание им целого ряда инструментальных произведений, среди которых – Шесть «Бранденбургских» концертов, Шесть сонат для скрипки и цифрованного баса, Шесть «Французских» и «Английских» сюит, виолончельные сюиты и др. В кётенский период жизни композитора (1717–1723) был создан и своего рода «цикл» сонат и партит для скрипки соло (закончен в 1720 г.), репрезентирующий новаторский жанр, оказавший огромное влияние на дальнейшее развитие инструментальной музыки<sup>2</sup>.

Истоки стиля сольных скрипичных сочинений Баха многообразны: они связаны с его полифоническим мышлением, органным творчеством, с фольклорной исполнительской традицией, когда сельские праздники обслуживал один скрипач, играя сразу на четырёх струнах. При этом верхняя струна исполняла незатейливую мелодию, а на нижних струнах звучал бурдонный аккомпанемент [8, с. 8]. Однако в аспекте нашей темы особо отметим итальянскую сонату *da chiesa* с её философско-обобщённым типом образности<sup>3</sup>, связанным со сферой применения жанра: соната исполнялась, как правило, при богослужении и строилась по принципу темпового и образного контраста. Вторая разновидность итальянской сонаты, *da camera*, явившаяся одним из истоков партит Баха, к его времени представляла собой жанр светской музыки и основывалась на устоявшейся системе танцев [2, с. 16]. Однако, как указывает В. Носина, «танцы сюиты уже отделились от танцевальной первоосновы и стали, скорее, определёнными типами движений. У Баха же происходит поистине удивительная вещь: традиция жанра сохраняется во всём

<sup>2</sup> Сольные скрипичные произведения в добаховский период были очень редки и немногочисленны, в их числе – Пассакалия Г. Бибера, Сюита П. Вестгофа, Соната И. Пизенделя, «вероятно, послужившие Баху непосредственными образцами с точки зрения инструментального стиля и жанра» [8, с. 16].

<sup>3</sup> Инструментальный стиль Баха впитал в себя и лучшие достижения других национальных школ, в первую очередь, итальянской. Композитор, работая еще в Веймаре, внимательно изучал сочинения А. Корелли и А. Вивальди, применяемые ими приёмы концертной виртуозности и инструментальной выразительности, делая переложения многих их произведений. Именно в Италии, в творчестве А. Корелли, впервые утвердился и получил развитие сонатный жанр и определились две его жанровые разновидности: соната *da chiesa* (церковная) и *da camera* (камерная) или партита.



многообразии и при этом поднимается на *высокий уровень обобщения, выражает определённое музыкальное и философское содержание* [Курсив наш. – Е. Л.]» [6, с. 69].

Бах формирует новые барочные модели жанров сонаты и партиты, придавая им самостоятельный статус и концептуальность. Так, каждая соната или партита представляет собой самостоятельный цикл, сопряжения частей которого подчиняются внутренней логике развития, нередко приводящей к образованию внутри него своеобразных «микрочиклов». Основную смысловую нагрузку в сонатах несёт fuga, которая вместе с предыдущей медленной частью может рассматриваться как циклическая барочная форма «прелюдия-фуга»; следующие за фугой части – контрастная медленная и активная быстрая – создают вместе с ней своеобразную трёхчастную форму. За каждой из сонат следует партита, логически продолжая и дополняя линию развития предыдущего материала, предстающего теперь в новом освещении.

Будучи созданы Бахом в одно время и под одним опусом, сонаты и партиты неизменно вызывают у исследователей желание осмыслить их как *макроцикл*, объединённый общей линией драматургического развития. На возможность такой трактовки указывают, например, Т. Баранова, Л. Гинзбург и В. Григорьев [1; 2]. Действительно, с одной стороны, композиторы эпохи Барокко, как правило, создавали циклы по шесть сонат или партит – таковы скрипичные сонаты Генделя, сонаты итальянских и французских композиторов. У самого Баха сюитные и сонатные циклы также состоят из шести произведений. Формально эта традиция связана с распространённой в то время системой счёта, когда композиторам заказывались дюжина или полдюжины сочинений. С другой стороны, философско-религиозная направленность музыки, концептуальный характер отражения мира зачастую служили импульсом к объединению подобных опусов сквозной идеей. Примером тому могут служить «15 Мистерий из жизни Марии» («15 Mysterien aus dem Leben Mariae») Г. Бибера (1644–1704), которые по форме являются сонатами. Каждой из них Г. Бибер предпосылает программу в виде гравюры с текстом из Библии. Заключительным произведением этого сборника является известная «Пассакалия», во многом превосходящая «Чакону» Баха.



Сонаты и партиты Баха для скрипки соло, таким образом, можно представить как монументальный макроцикл, включающий три сонаты и три партиты. Поскольку за каждой сонатой следует контрастирующая ей сюита, весь цикл как бы состоит из трёх частей; в роли кульминации всего развития выступает грандиозная «Чакона» из Партиты № 2 d-moll. В. Григорьев отмечает наличие в цикле «сквозной драматургии, определённого замысла, близкого баховским “Страстям”» [2, с. 161]<sup>4</sup>. Так, образная сфера первой его «части» (пара – Соната и Партита) может быть связана с предвосхищением грядущих страданий Спасителя; второй – с собственно Его Страстями – евангельскими сценами несправедного суда, шествия на Голгофу и Распятия; в третьей паре утверждается идея веры, Воскресения, непрерывного движения жизни.

Символическое значение риторических фигур в «Шести Сонатах и Партитах для скрипки соло» может служить ориентиром, помогающим постичь драматургию макроцикла.

Так, символика **I части, Adagio, Первой Сонаты g-moll**, в контексте общего рефлексивно-повествовательного характера её музыки может быть ассоциирована с эпизодом Моления о Чаше, когда Спаситель обращается к Богу-Отцу со своими сомнениями, надеждами на облегчение своей участи, размышлениями о необходимости смирения, покорности судьбе, о неотвратимости грядущего.

Мелодическая фантазия Баха впечатляет с первых тактов Adagio, написанного в свободно-импровизационном характере и насыщенного приёмами прелюдирования. Уже первый широкий четырёхзвучный тонический аккорд, ассоциирующийся со скорбным вопрошанием – обращением к Всевышнему, как бы вводит исполнителя и слушателя в особое экзальтированное состояние, открывая напряжённый внутренний монолог. Непосредственно следующий за вступительным аккордом постепенный нисходящий ход в мелодической линии – фигура *catabasis* – символизирует предчувствие грядущих страданий и смерти, как и полутоновая нисходящая интонация «вздоха», впо-

<sup>4</sup> В личной беседе с автором данной статьи исследователь также говорил об отражении в цикле евангельского сюжета – Жизни, Смерти и Воскресения Христа.



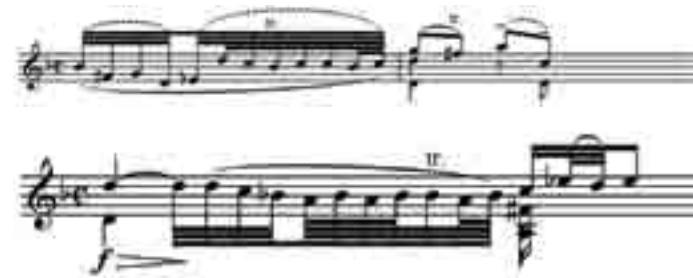
следствии встречающаяся неоднократно. Постепенная восходящая мелодическая линия – *anabasis* – несёт в себе символику надежды. В мелизматических оборотах второго такта просматривается символ креста. По замечанию М. Друскина, тема креста, распятия «встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде. Эмблема эта состоит из четырёх разнонаправленных нот, ... при графическом их объединении они образуют форму креста» [4, с. 168].

### Пример 1. Adagio из 1-ой Сонаты g-moll.



Отметим многочисленные трели и трелеподобные мелодические движения, встречающиеся в Adagio, в использовании которых можно усмотреть определённую преемственность в отношении вокального стиля «*conciato*» («взволнованный, возбуждённый») эпохи Возрождения (оперы и мадригалы Монтеверди, Кариссими). Добавим, что трелеподобные элементы постоянно соседствуют с тонами, обрисовывающими вводный уменьшённый септаккорд – трагический символ, воплощающий страдание.

### Пример 2 (такты 3, 8).





Встречающиеся цепочки нисходящих малых терций – символ вздохов – подчёркивают общий печальный характер части. М. Друскин отмечал: «Для Баха характерно стремление к передаче много-составного аффекта, что находит выражение не в одном мотиве, а в объединении взаимодополняющих мотивов, в их комплексе. Поэтому не всегда на основе одного только ритмоинтонационного оборота можно вынести суждение о семантической сущности данного образа» [4, с. 267].

Многосоставность образа подчёркнута полифоничностью изложения, наводящей на мысль о персонифицированном диалоге: вопросы Иисуса (верхний голос) находят ответ у Бога-Отца (нижний голос), что особенно ясно прослушивается в заключительной части Adagio. Восходящий ход на уменьшённую кварту fis-b в предпоследнем такте, кульминационной точке этой части, и следующее за ним триольное опевание звука g – тоники, но на гармонии DD, не находят окончательного разрешения, пока восходящее мелодическое движение не достигает «точки Креста» – b-g-as-fis. Лишь затем, на расстоянии, через трель и предъём экспрессивные уменьшённые интервалы (fis-b, as-fis) разрешаются в тоническое трезвучие g-moll'a.

#### Пример 3 (такты 21–22).



Следующая часть Сонаты – **Fuga**. Тема фуги содержит четырежды повторяющийся доминантовый звук – символ устремлённого движения, а также мотив предопределения, совершения жертвы, воли Господней – понижение на м. 2 и возврат звука, своеобразное опевание тона. Б. Яворский отмечал, что «мелодический оборот из хора «Durch Adames Fall» («Через падение Адама») становится у Баха символом предопределения – предопределённости совершения жертвы» [7, с. 14].



#### Пример 4.



Подчеркнём, что мотив предопределения проходит через весь цикл, появляясь в его узловых моментах, скрепляя драматургическое развитие и акцентируя основную идею сочинения. В обращённом виде этот символ коррелирует с другим – искупления через свершившуюся крестную муку.

В фуге этот мотив в неизменном виде присутствует в проведении темы, интермедии же представляют собой одноголосные моторные восходящие и нисходящие ходы – риторические фигуры anabasis и catabasis.

Более действенна и эмоционально насыщена вторая интермедия фуги благодаря своей фактуре – восходящему и нисходящему мелодическому движению по звукам аккордов. Её организующим и скрепляющим элементом является включённый в музыкальную ткань мотив предопределения, на который исполнитель должен ориентироваться в первую очередь.

#### Пример 5 (такты 42, 43).



Третья часть сонаты – **Siciliana** – случай включения в церковную сонату танца, «размывающий» границы жанра – церковная соната с её философско-нравственной направленностью не должна была отклоняться от свойственного ей типа содержания. Тем не менее, Siciliana органично вписывается в общую линию драматургии Сонаты Баха,



внося необходимый образный контраст. Мажорный лад, движение по звукам трезвучия, плавные ходы мелодии, трёхдольность, создающие чувство спокойствия и вызывающие ощущение мерного покачивания колыбели, ассоциируются с безмятежной порой младенчества, светлым образом Божьей Матери, дарящим надежду и опору (прим. 6).

### Пример 6.



В то же время, нисходящие мелодические ходы – фигура catabasis, интонации вздоха (suspiratio) не позволяют забыть о предначертанной Богомладенцу судьбе, так же как и включённые в музыкальную ткань мотивы предопределения, звучащие несколько сглаженно, в терцовом и секстовом удвоении (прим. 6, 7).

### Пример 7 (такт 3).



**Presto** – возврат к минорной окраске – опорные тоны в мелодическом движении шестнадцатыми отчётливо очерчивают тоническое трезвучие g-moll'a, бурный поток энергии, в котором «бег времени» обретает стремительный характер. Драматургия Presto построена по принципу «взлёта» и «падения» по звукам трезвучия, кружения в секвенционных «поисках» гармонии. За счёт яркой динамики и устремлённого движения достигается большая эмоциональная выразительность.



### Пример 8.



В этой части мы снова встречаем мотив «предопределения», интонации вздоха, знакомую нам тему «креста» (т. 102) и другие риторические фигуры.

Таким образом, строение музыкального материала Сонаты, насыщенного устоявшимися символическими формулами, направляет внимание слушателя к постижению евангельского подтекста музыки Баха.

**Партита № 1** (h-moll) включает танцы, входящие в традиционную структуру танцевальных сюит. Пунктирный ритм «Аллеманды» можно трактовать символически; как правило, он «изображал бодрость, величие, торжество» [7, с. 16]. Активный начальный затакт с последующим квартовым ходом образуют призывную интонацию, подразумевающую обращение – возможно, проповедника к пастве (как и в «Аллеманде» из Партиты № 2). Риторические фигуры saltus diutiusculus – то есть скачки на большие, в том числе хроматические, интервалы нарушают плавность мелодического движения.

### Пример 9.



В то же время, триоли, включённые в музыкальную ткань, словно противостоят фигурам уверенности.

Каждый из танцев Партиты возможно соотнести с процессом религиозного размышления, протекающего либо в спокойно-созерца-



тельной, либо в действенной форме. Наличие в танцах дубля, своеобразной вариации, воспринимается как отражение божественно-небесного, обобщённого, в земном, более радостном, активном.

Интервалы или мелодические обороты, вовлечённые в единое музыкальное движение, обретают то или иное символическое значение, складываясь в быстро меняющуюся образно-эмоциональную картину. Действительно, за каждой «фигурой» часто следует оппозиционная ей по значению. Такой принцип подачи музыкального материала Т. Ливанова определила как «принцип одновременного контраста» [6, с. 7].

Так, «**Куранта**» из 1-й Партиты строится на восходящих и нисходящих интонациях и движениях по минорному трезвучию, полифонических диалогах в скрытом двухголосии, интонациях вздоха в верхнем и нижнем голосах, мотивах «креста» в различных его модификациях, в частности, обращениях (тт. 64–69).

#### Пример 10.



Следуя в мелодическом развёртывании одна за другой, риторические фигуры, за которыми закреплены определённые символические значения – радость и горе, боль и надежда, непоколебимая вера, создают уникальную ситуацию одновременного переживания полярных чувств. В то же время, сами фигуры, в зависимости от музыкального контекста, могут обретать разные смысловые оттенки.

Поэтому при раскрытии образно-содержательной направленности баховского цикла «Шесть сонат и партит для скрипки соло», «привязать» каждую часть к конкретной библейской тематике не всегда удаётся.

Тем не менее, определённые его эпизоды, как, например, знаменитая «**Чакона**» из 2-й Партиты d-moll, (вторая «часть» макроцик-



ла) дают основания для прямого соотнесения их содержания с евангельским повествованием – о страдании Христа, шестивии на Голгофу, Распятии.

#### Пример 11.



Так, начальная синкопа выступает как символическое требование распятия, пунктирный ритм становится символом прерывистого, затруднённого движения, ступенчатые мелодические ходы в обращённом виде – символом свершившейся жертвы, ниспадающие хроматические ходы – страдания и т. п. Многие фигуры-символы можно расценивать как звукоизобразительные: живописующие падения, удары хлыстом.

Средняя часть «Чаконы», торжественно-просветлённая, контрастно выделенная тонально (одноименный мажор по контрасту с d-moll крайних частей) воспринимается как повествование о грядущем Воскресении Христа – хорал словно символизирует пение ангелов; в последующих вариациях появляются «трубные» возгласы, как бы возвещающие Суд Божий.

#### Пример 12 (такты 169–171).



Третья часть «Чаконы» – собственно Распятие Христа, крестные муки – высшая форма экстатического состояния на грани жизни и смерти.



Пример 13 (такты 233–234).



Восходящий гаммаобразный пассаж перед последним проведением темы воспринимается как символ Вознесения. Заключительное проведение основной темы Чаконы звучит как эпилог, авторский голос, обращённый к человечеству, к грядущим поколениям: «Люди, помните! Это всё было, и жертва Христа не должна быть напрасной!»

**Соната № 3**, в отличие от двух предыдущих, написана в «белой» тональности C-dur. Это ладовое «преображение» в рамках всего цикла недвусмысленно намекает на идею Воскресения Господа, отсюда – гимнические, утвердительные интонации в первой же части Сонаты. В теме *Adagio* уже нет обречённости, трагизма, она построена на восходящих поступенных движениях, в основе которых – пунктирный ритм. Эти построения «перебрасываются» на октаву вверх, и появляющиеся элементы темы «креста» возвещают уже не смерть Спасителя, а радость Его Воскресения и Вознесения-Воссоединения с Богом-Отцом, дающая человечеству надежду на спасение.

Важнейшей смысловой точкой цикла является **Фуга** на тему хора-ла «Гряди, Дух Святой», утверждающего неизбежность Божьего Суда. Основными мотивами-символами в Фуге становятся восходящие мелодические ходы – поступенные, в объёме терции, и фигура *anabasis*, ассоциирующиеся с темой Вознесения и Искупления, а также мотив Предопределения Воли Господней. Они утверждаются в разных тесситурах и ритмических вариантах, демонстрируемых в ходе полифонического развития. Примечательно, что из всех трёх фуг макроцикла последняя написана также в C-dur. Знакомые риторические фигуры несут в ней иную смысловую нагрузку, уподобляясь славильным юбилеям, как, например, в «Magnificat».



Пример 14.



В мажоре (F-dur –тональности мажорной субдоминанты к C-dur) написана и следующая пьеса Сонаты – *Largo*, уже само темповое обозначение которой словно символизирует широкий, необъятный покров Божественной благодати, раскинувшийся над миром. В радостно-восторженном ключе звучит и пьеса, исполняемая обычно в «паре» с *Largo* – *Allegro assai*, возвращающая нас в C-dur, энергия и бурлящая, поистине «пасхальная» радость которой переходит и в последнюю, **3-ю Партиту**. Показательно тональное сочетание последней Сонаты и Партиты – сопоставление C-dur – E-dur – тональность третьей ступени не случайно мажорная – светлая, праздничная.

Пример 15 (такты 1, 119–120, 129).



Характер образности **Прелюдии** определяется её интонационным складом, основанным на восходящих формах движения, выражающих



возбуждение, радость. Скрипичный приём «барриолаж» – активное чередование двух, затем трёх струн, своеобразное арпеджирование – создаёт настроение радости и просветления, рождая ассоциации с полётом ангелов. В мелодическую ткань Прелюдии вплетена риторическая фигура – символ предопределения, с особой торжественностью и убедительностью утверждающаяся в конце части.

Завершается Прелюдия включённым в фигурацию-«перезвон» мотивом «Аллилуйя», восхваляющим Господа.

#### Пример 16 (Такты 136–137).



Аналог окончания Прелюдии можно обнаружить в фортепианной Инвенции a-moll, где в «перезвон» вплетён мотив «Аллилуйя» из хора «Christ lag in Todesbanden» – «Христос лежал в пеленах смерти» [7, с. 22].

#### Пример 17.



Прелюдия предваряет и череду следующих за ней танцев. Характерно, что в последней Партите нет траурного шествия – Sarabanda.



Все танцы в ней динамичны, торжественны и радостны: Loure, Gavotte e Rondeau, Menuette I, II, Bouree, и, в особенности, заключительный, живой и активный танец Gigue, замыкающий цикл. В его последних двух тактах, как реминисценция, возникает образ страданий – нисходящий гаммаобразный пассаж первых тактов первого Adagio. Но в Gigue этот звукоряд – catabasis – не вызывает мрачных ассоциаций, а, напротив, становится символом, утверждающим основную идею сочинения: «Веруйте во Христа! В нём – ваше спасение!».

**Кратко резюмируя**, отметим, что определение символики риторических фигур в Сонатах и Партитах Баха является путеводной нитью, методом, приближающим нас к пониманию эмоционально-образной направленности того или иного эпизода или всего произведения в целом, философско-эстетической концепции баховского сочинения. По нашему мнению, композитор объединяет скрипичный «макроцикл» идеей высочайшей ценности искупительной жертвы Христа, Его пути на Голгофу, Смерти и Воскресения – символа вечной жизни. Основанием для такой трактовки становится анализ символического значения риторических фигур.

По нашему мнению, в использовании символики риторических фигур заключается особая сила воздействия музыки Баха, и только с учётом этой грани творческого метода композитора можно раскрыть его подлинный замысел, воплощение которого и является главной творческой задачей исполнителя-интерпретатора.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Баранова Т. К. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения [Текст] / Т. К. Баранова // Эволюционные процессы музыкального мышления. — Л. : Изд-во ЛГИТМиК, 1986. — С. 42–55.
2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства [Текст] / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — Вып 1. — 285 с.
3. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха [Текст] / Я. С. Друскин. — С.-Пб. : Северный олень, 1995. — 132 с.
4. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 383 с.





5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. [Текст] / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 76 с.
6. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи [Текст] / Т. Н. Ливанова. — М.–Л. : Музыка, 1948. — Ч. 1. — 232 с.
7. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха [Текст] / В. Б. Носина. — С.-Пб. : Музыка, 1997. — 93 с.
8. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [Текст] / В. Рабей. — М. : Музыка, 1970. — 211 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
10. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Л. Яворский. — М.–Л. : Музыка, 1947. — 266 с.

УДК 7.071.1 : 787.61 (430)

Алексей Жерздев

### ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ВЕРСИОННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. БАХА (на примере скрипичной Партиты E-dur № 3 в гитарной обработке Т. Хопштока)

Музыка Барокко, репрезентирующая расцвет различных инструментально-видовых стилей, отличалась качеством версионности. Инструментальные сочинения, предназначенные первоначально для того или иного инструмента, могли исполняться и реально исполнялись на других инструментах, что относится и к музыке И. С. Баха. Отсюда – разнообразие транскрипций барочной инструментальной музыки и неизменная актуальность этого жанра в современной музыкальной практике, где он выполняет и особую функцию – академизации того или иного инструмента, способствуя его выходу из узко прикладной сферы музицирования на концертную эстраду.

В свете сказанного инструментальная версионность как стилевой принцип музыки Барокко предстаёт как актуальный *объект* научного интереса, в то время как современная практика претворения этого принципа в исполнении сольной инструментальной музыки – необхо-



димый *предмет* изучения. *Целью* настоящего исследования является характеристика принципов инструментальной версионности в исполнении скрипичной музыки Баха.

Величайшая фигура мировой музыки – И. С. Бах – был сыном своего времени. Совмещение им ряда музыкальных специализаций, прежде всего, композитора и исполнителя, а также глубокий интерес к конструированию инструментов (вспомним его тесное сотрудничество с мастером Захариусом Гильдебрандом, создавшим по схеме Баха уникальный инструмент – так называемый «лютневый клавир» [3]) отражались и на создаваемых им инструментальных произведениях, в частности, жанрах сюиты и сонаты.

Бах был универсальным музыкантом – «играющим творцом» [1], владевшим на профессиональном уровне всеми основными инструментами своей эпохи. Основой баховского инструментального мышления при этом был клавир, а также его духовой «родственник» – орган. Струнные же инструменты, как щипковые (лютня), так и смычковые (скрипка, альт), были для Баха мелодическими голосами, родственными «живой речи», вокальному интонированию в его инструментальной адаптации. Подтверждением этому является *Präludium* из Сюиты (Партиты) E-dur (BWV 1006 a) – один из знаменитых шедевров Баха в области инструментальной музыки. Как отмечает А. Недоспасова, существуют «две дополнительные версии первой части – одна для органа, другая для оркестра» [3, с. 21]. Однако первоначальная версия *Präludium* была именно скрипичной, но Бах использовал её материал в качестве *Sinfonia* к кантате «*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*» (BWV 29) и, частично, «*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*» (BWV 120 a). Предназначалась ли *Präludium* для струнно-щипкового инструмента (лютни) или лютневого клавира, по автографу определить невозможно. Можно предположить, что переложение автора для лютни всё же существовало и сделал его сам Бах «специально по случаю визита сына Вильгельма Фридемана в Лейпциг летом 1739 года, где он появился с лютнистами Вайсом и Кропфгансом» [там же]. Наличие рядоположных баховских версий как *Präludium*, так и всей Партиты целиком подтверждается даже тонами, которые избирал сам автор: в органной версии – D-dur, в клавирной и скрипичной – E-dur, в лютневой – F-dur и E-dur.



Создание Партиты, известной более всего как сольное скрипичное сочинение в *E-dur*, относится к периоду, когда «лютня, любимейший инструмент Возрождения и раннего Барокко, медленно, но уступал дорогу клавишным инструментам ... Учитывая тщательность Баха в других сферах деятельности, можно предположить, что он старался быть осведомлённым о возможностях всех инструментов, на которых сам не играл» [3, с. 21–22]. Известно, например, о дружбе И. С. Баха и С. Л. Вайса, а также о том, что Бах брал у последнего уроки лютневой игры [там же]. На исполнительскую практику самого великого мастера ссылаются и современные лютнисты, обращающиеся к инструментальной музыке Баха, в частности, П. О'Детт (Paul O'Dette). Он пишет об этом в предисловии к своему компакт-дису (2007), где (со ссылкой на И. Рейнхардта) отмечает тот факт, что сам Бах «часто исполнял свои скрипичные вещи на клавикорде, присоединяя к скрипичной партии басы и аккорды» [6].

Лютневый потенциал, несомненно, присутствующий в Партите *E-dur*, послужил предпосылкой для гитарной транскрипции этого сочинения, созданной выдающимся современным немецким гитаристом Тильманом Хопштоком (Tilman Hopstock). Созданная им версия озаглавлена «*Bach: Suite E-dur BWV 1006 a original für Laute oder Cembalo*». Существует также гитарная транскрипция этой Партиты, выполненная современным японским гитаристом Казухито Ямаши-той (Kazuhito Yamashita), создавшим также гитарные версии всех сольных скрипичных Сонат и Партит Баха, представленных на дисках звукозаписывающей фирмы «RCA» (нотный текст транскрипций К. Ямашиты издан японским музыкальным издательством «*Gendai Guitar*»).

Транскрипции Партиты *E-dur* Т. Хопштока и К. Ямашиты имеют много общего, хотя и отражают различия в подходе выдающихся гитаристов к возможностям гитарного транскрибирования баховской скрипичной музыки. Как видится, более полное представление о версионном потенциале оригинала имел Т. Хопшток, транскрипция которого и рассматривается в настоящей статье.

При транскрибировании Т. Хопшток, вероятнее всего, ориентировался на текст «Нового академического издания» баховских сочи-



нений, выпущенного в 1958 г. Институтом Баха в Геттингене и Баховским архивом в Лейпциге. Возможно, судя по названию, данному Т. Хопштоком своей транскрипции, у него имелись автографы лютневой и клавесинной версий Партиты.

Гитара – инструмент, для которого лютня является инструментом не только родственным, но и во многом отличным по технике и совокупному звуковому образу. Это касается и количества струн, и их настройки, и способов игры, и, прежде всего, – области итоговой фактуры. Именно поэтому Т. Хопшток в своей транскрипции, как представляется, ориентировался более на клавесинную трактовку текста Партиты *E-dur*, чем на скрипичную, наиболее близкую предполагаемой лютневой.

В одной из работ автора настоящего исследования дан достаточно подробный анализ жанрово-стилевых особенностей баховского оригинала. Отмечено, в частности, особое «партитное устройство» сочинения, построенного по свободному принципу, без полного соблюдения порядка и количества обязательных для сюиты номеров [2]. Отмечено также, что «взятое Т. Хопштоком для гитарной обработки сочинение И. С. Баха по целому ряду признаков является именно партитой, а не сюитой» [там же, с. 4]. В числе этих признаков – преобладание «французских» танцев, предваряемых большой *Präludium*, отсутствие сарабанды как трагедийно-драматического центра классической танцевальной сюиты, наличие «арки-обрамления» ряда танцев в виде *Präludium* и заключительной *Gigue*.

В компоновке частей Партиты преобладает характерный для раннего Барокко принцип множественности, показа разнохарактерных жанрово-стилистических моментов, связанных с игровой моторикой и её претворением в конкретных танцах. В Партите представлены следующие номера: *Präludium*, *Loure*, *Gavotte en Rondeaux*, *Menuett I*, *Menuett II* (они образуют один номер), *Bouree*, *Gigue*. Кроме *Präludium*, по масштабам составляющей две трети текста сочинения, все остальные номера – характеристические жанрово-танцевальные миниатюры, контрастные по характеру, размеру и ритму. Такая многоплановость делает Партиту *E-dur* (за исключением *Präludium*, где требуется виртуозная техника любого инструменталиста) созвучной



циклу миниатюр, культивируемому в гитарной музыке. Именно цикл разнохарактерных пьес находим в истоках ренессанса гитары, наблюдаемого с конца XIX в. в европейской традиции, когда усилиями Ф. Тарреги и мастера А. де Торреса формируется полноценный образ классической шестиструнной гитары, ставшей в XX в. уже одним из ведущих академических инструментов.

Минуя подробную характеристику баховского скрипичного оригинала, рассмотренного в упомянутой выше статье, остановимся на раскрытии Хопштоком клавесинно-лютневого потенциала текста Баха. Особенно это касается масштабной *Präludium*, где транскриптор усматривает возможность ориентации на клавесинный вариант, который имел в виду и сам Бах: введены басовые звуки, а также «расшифровано» по реальным голосам скрытое многоголосие, представленное в скрипичной версии. Существенные «правки» скрипичной версии понадобились Хопштоку и в области фразировки и штриховой техники. Та же *Präludium* в скрипичной фразировке чрезвычайно подвижна и изменчива; она содержит множество фразировочных тонкостей, которые на скрипке достаточно легко реализуются за счёт распределения смычка и смен позиций. На гитаре же как струнно-щипковым инструменте фактурно-фразировочные нюансы баховского оригинала требуют особой исполнительской адаптации, что отражено как в нотном тексте транскрипции Хопштока, так и в его собственном исполнении этого номера. Так, расслоение фактуры (показ скрытого многоголосия через образование реальных голосов), а также отсутствие возможности продемонстрировать из-за этого мелкую фразировочную и артикуляционную технику приводят к тому, что гитарный вариант *Präludium*, идущей в быстром темпе, оказывается несколько утяжелённым, а в области фактурного движения – укрупнённым. Такую специфическую особенность гитарного звучания, как отсутствие ярко выраженных динамических градаций, Хопшток компенсирует за счёт разнообразия артикуляционных приёмов, строя исполнительскую форму по крупным «блокам».

Если для аутентичного барочного стиля характерны особая прозрачность, ясность и отчётливость каждой звуковой фактурной единицы, то стиль транскрипции Хопштока как в *Präludium*, так и в дру-



гих номерах Партиты *E-dur* отличается классицистской и даже романтической «укрупнённостью», «волновой» линией организации формы-процесса. Это позволяет отметить не только различия темброво-фактурной организации оригинала и переложения, но и версию стоящей за ними образности сочинения Баха, которая мыслилась композитором в определённом спектре градаций.

Что касается танцевальных номеров Партиты, то все они более приспособлены к почти адекватной гитарной передаче, чем масштабная *Präludium*. Например, № 2 – *Loure* – построен на диалогическом сочетании орнаментированной мелодии с подголосками и аккордовых *agreggiando*. Хопшток полностью передаёт в транскрипции эту фактуру, заменяя лишь скрипичные «двойные ноты» полными аккордами, возможными на гитаре.

В гитарных версиях других номеров Партиты транскриптор стремился максимально приблизить звучание гитары к скрипичному, что потребовало введения ряда специальных приёмов игры и штрихов, аналогичных скрипичным по содержанию, но иных по исполнительскому претворению. Например, в транскрипции *Gavotte en Rondeaux* (№ 3) Хопшток вводит трудно исполнимую на гитаре трель, которая призвана компенсировать невозможность исполнения на ней выдержанного педального звука верхнего голоса скрипичной партии.

В № 4 представлены два менуэта (*Menuett I* и *Menuett II*), продолжающие серию танцевальных номеров Партиты. В тематическом «ядре» обоих танцев содержится начальная ритмо-мелодическая формула из *Präludium*, обеспечивающая интонационное единство цикла. Оба менуэта построены по принципу стилизации: *Menuett I* – под фольклорные образцы, *Menuett II* – под модный во времена Баха французский светский танец. Менуэты очень удобно «ложатся» под гитарную фактуру, для которой характерна звуковая дробность (само название менуэта происходит от французского «*menu*» – «малый, расчленённый»). В *Menuett I* Хопштоком использованы бурдонные (волыночные) басы, а в мелодическом голосе частично опущены традиционные барочные мелкие повторы мотивов и фраз, предписанные в баховском тексте. То же происходит и в *Menuett II*, форма которого становится в гитарной версии более лаконичной, а линейность изло-



жения постоянно как бы перебивается вторжением введённых транскриптором в гармонические кадансы аккордов.

В транскрипции *Bouree* № 5 (если считать *Менуэты I и II* одним номером) Хопшток существенно преобразовывает скрипичный оригинал. Монофоническая фактура скрипки со скрытыми голосами заменяется гомофонно-гармоническим двухголосием контрапунктического типа, близким к технике генерал-баса. В *Bouree* существенной является опора на ритмоинтонации, показанные в начальной *Präludium* (фигура опевания в ритме «две восьмых – четверть»). Традиционные для *bouree* как танца «удары» в каждом четвёртом такте Бах практически снимает, а в транскрипции из-за динамической нейтральности гитарного тембра они и вовсе сглажены, что подчёркивается и достаточно быстрым темпом. Все смены динамики *subito* в *Bouree* Хопшток трактует террасообразно, применяя для этого специальные звукоокрасочные приёмы – *sul tasto* (для достижения звучности *piano*) и *sul ponticello* (там, где необходимо показать *forte*).

Заключительную *Gigue* № 6, продолжающую «линию» танцев, в то же время можно считать кратким интонационным конспектом всей Партиты. Такая двойственность функции заключительного номера характерна для построенной Бахом уникальной формы, сочетающей традиционную танцевальную сюитность (но с опорой на дополнительные танцы) с партитной свободой в подборе и расположении частей. Баховская *Gigue* «арочно» корреспондирует с *Präludium* и отличается особой «полётностью» и, говоря словами Б. Яворского, «живостью, яркостью, размашистостью моторности» [5, с. 26]. Вместе с тем, в баховской *Gigue* есть многое и от особого типа жиг, сформировавшихся в сонатах *da camera* А. Корелли, где представлен эффект не «коллективности изложения» (Б. Яворский о жанре жиги [там же]), а принцип, близкий прелюдийности, что отражено в равномерном движении восьмыми длительностями, чаще всего в размере 6/8 [4, с. 167].

В *Gigue*, представляемой Хопштоком, моделируется не скрипичный, а, скорее, клавиесинный вариант звучания данного номера, что подчёркнуто разделением гитарной фактуры на гармонические басы (одновременно – контрапункты) и фигурацию верхнего мелодическо-



го голоса. Такой тип изложения типичен для гитары и скрыто присутствует в баховском скрипичном варианте *Gigue*, легко преобразуемом в клавиесинный.

Характерно, что Хопшток как исполнитель<sup>1</sup> сближает *Gigue* и *Präludium* с помощью однотипных приёмов гитарной игры. Среди них – *tirando* – особый приём игры правой рукой без опоры на соседнюю струну. В исполнении Хопштоком *Gigue* этот приём преобладает, а в *Präludium* наряду с ним используется и *apoyando* – игра правой рукой с опорой на соседнюю струну, что отвечает масштабам *Präludium* как развёрнутой концертной пьесы. В *Gigue* концертность исполнения сведена до минимума в соответствии с её функцией продолжения ряда характерных танцев.

**Выводы.** В статье проанализирована одна из современных инструментальных версий Партиты И. С. Баха *E-dur* – гитарная, созданная Т. Хопштоком. Рассмотренный пример показывает правомерность существования транскрипций – вариантов подобного рода сочинений, которые и сам автор мыслил и даже исполнял на разных инструментах. Будучи великим исполнителем-виртуозом (орган, клавиесин), Бах живо интересовался конструкциями и техниками игры на других инструментах, среди которых его особенно привлекали струнно-щипковые (лютня) в их возможных соединениях с клавишными (как упоминалось выше, Баху принадлежит идея разработки лютневого клавиесина – инструментального гибрида, в сочетании с клавишно-пальцевой техникой сохранившего яркость лютневого звучания). Скрипка, гитара, клавиесин – тот инструментальный комплекс, в котором формировалось позднебарочное и раннеклассицистское творчество и исполнительство, основу которого заложил именно И. С. Бах.

Особенно много вариантов инструментального воплощения потенциально содержит *Präludium*. Не случайно находим её у Баха не только в Партите *E-dur*, но и в качестве вступительной *Sinfonia* в Кантате *BWV 29* (оркестровый вариант).

Поэтому предложенный Т. Хопштоком творческий подход к одному из наиболее известных и популярных в исполнительской среде сочинений Баха – Партите *E-dur* (для скрипки, клавиесина) – представляется правомерным, отражая многие аспекты транскрипцион-



ной линии в инструментальном творчестве современных композиторов-исполнителей. Транскриптор в лице Т. Хопштока ориентировался не столько на скрипичный вариант сочинения, сколько на клавиесинный, возможно, лютнево-клавиесинный. В результате было создано камерно-концертное произведение, обогащающее репертуар современных гитаристов баховским видением возможностей инструментов различных типов и расширяющее перспективы гитарного исполнительства благодаря реализации потенциала гитары как инструмента универсального по своим ресурсам вида в семействе хордофонов.

Помимо раскрытия и обогащения собственных звуковых ресурсов инструментов, композиторы-исполнители, подобные Т. Хопштоку, открывают для слушателей актуальные ракурсы прочтения классического наследия, что в целом является одной из ключевых задач современной музыки как единства слушательских, исполнительских и композиторских интенций.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Жайворонок Н. Б. *Музичне виконавство як феномен музичної культури [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. «Теорія та іст. культури» / Жайворонок Наталія Борисівна. — К., 2006. — 19 с.*
2. Жерздев А. В. *Партита E-dur (BWV 1006 a) И. С. Баха в гитарной версии Т. Хопштока: к вопросу об инструментально-видовых взаимодействиях [Текст] / А. В. Жерздев // Вісник Міжнародного Слов'янського ун-ту. : зб. наук. пр. — Харків, 2012. — Т. 15, № 1. — С. 3–16. — (Сер. «Мистецтвознавство»).*
3. Недоспасова А. *Лютневый клавир [Текст] / А. Недоспасова // Старинная музыка. — М., 2005. — №№ 1–2 (27–28). — С. 16–22.*
4. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків [Текст] / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.*
5. Яворский Б. *Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Яворский. — М.–Л. : Музгиз, 1947. — 55 с.*
6. O'Dette P. // *J. S. Bach: Lute Works [Electronic resource] / Johann Bach ; performer Paul O'Dette (lute). — Austria : Harmonia Mundi, 2007. — Vol. 1. — 1 эл. опт. диск (CD-A). — Прил. — 23 p.*



## Розділ 2

## Будуючий імпульс Бароко

Созидающий импульс Бароко  Creating impulse of Baroque

УДК [782.1 : 78.034] : 82-31 «19»

Юрій Чекан

**ОПЕРНІ РЕАЛІЇ ДОБИ БАРОКО У РОМАНІ ЕНН РАЙС  
«ПЛАЧ ДО НЕБЕС»**

Опера доби Бароко переживає в останні півстоліття справжній ренесанс. Не можна стверджувати, що вона посунула з театральних сцен традиційний (і комерційно вирашаний) класико-романтичний репертуар – зі 145 опер, що складають стандартну афішу оперних театрів за 350 років, менше 20 (близько 13 %) належать перу барокових авторів [6, с. 1326]. Проте тенденція прослідковується доволі виразно: у різних театрах світу з'являються осучаснені режисерські інтерпретації творів тієї доби; аутентисти пропонують «історично інформовані» варіанти виконання; між двома названими полюсами – безліч мікстових постановок, що у тій чи іншій пропорції поєднують сучасне бачення з прагненням максимальної історичної достовірності. Додатковим симптомом (і фактором) зазначеної тенденції виступає інтерес до барокової опери інших видів мистецтва. Чи не найвідоміший приклад тут – фільм Жерара Корбьо «Фарінеллі-кастрат» (1994), що отримав широке суспільне визнання: в його активі – премія «Золотий глобус» (1995), номінації на «Хрустальний глобус» та «Оскар». Інший яскравий приклад у цьому ряду – історико-психологічний роман Енн Райс «Плач до небес» (1982) – захоплююча оповідь про Італію першої половини XVIII ст., про італійську оперу того часу та її творців. У центрі роману – доля венеційського аристократа Тоніо Трескі, що мав прекрасний голос, у 15 років (до початку мутації) був кастрований за наказом свого батька, навчався у неаполітанській



консерваторії Сан-Анджело і став знаменитим співаком, тріумфально дебютувавши у Римі.

Мистецтво кастратів – тема, що донедавна була *табуїована* у *вітчизняному музикознавстві*. Водночас *уявлення про розвиток опери Бароко та раннього Класицизму без врахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими*, оскільки з кінця XVI до кінця XVIII ст. у колиці опери – Італії (в Папській області та її центрі – Римі) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені<sup>1</sup>. Відтак у зазначеному регіоні, що тривалий час був законодавцем моди у оперній справі (з приблизно 150 оперних театрів Італії принаймні 50 знаходились у Папській області), усі жіночі партії виконувались кастратами. Більше того, за непідтвердженим свідченням Енгуса Херіота, у XVIII ст. 70 % усіх співаків у Європі були кастратами. Щоб уявити собі реальну тогочасну ситуацію, ми повинні відійти від стереотипів звичної для сучасного слухача класико-романтичної опери – твору, однозначно зафіксованого у партитурі; твору, де композиція та драматургія визначаються щоразу унікальним композиторським задумом і де лібретист та виконавці підкорюються творчій волі автора-композитора. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: «найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора», – пише в Оксфордській «Історії західної музики» Річард Тарускін [19, с. 195]. Відповідно, і модель сприйняття опери, і спосіб поведінки слухача у класико-романтичному оперному театрі принципово відрізняється від того, що

<sup>1</sup> У Папській області у 1590 р. Папа Сікст V заборонив жінкам виступати на сцені. Ця заборона тривала до 1798 р. і розповсюджувалась на Папську область та Неаполітанське королівство. До Папської області (756–1870) входили: Рим, Болонья, Равенна, Феррара, Перуджа – практично, вся центральна Італія. Неаполітанське королівство охоплювало південну Італію та Сицилію. Реальна ситуація з виступами жінок, звичайно, залежала від поглядів конкретного Папи (див.: [2]). Межі Папської області – див.: [6, с. 1317].



відбувалось в італійських театрах доби Бароко. Слухачі XIX–XXI ст. уважно слідкують за інтонаційною драматургією твору; вони не можуть відволікатися під час вистави, адже важливі сюжетні мотивації, образні характеристики, режисерські знахідки, що інтерпретують композиторський задум, у такому випадку пройдуть повз їх увагу. Не так було у XVII–XVIII ст., зокрема, в Італії. Нам сьогодні важко уявити собі, що в театральній ложі під час вистави можна вечеряти, грати у карти або шахи, приймати коханок чи коханців, проводити ділові переговори, а в партері – вільно ходити (жінки легкої поведінки, яких пускали до зали безкоштовно з метою залучення додаткової публіки, прямо там пропонували свої послуги), голосно розмовляти, бешкетувати, сваритися [1, с. 166–175]. Але саме такими є реалії життя італійської опери у барокову добу.

Загальновідомо, що час, описаний в романі Енн Райс, – час професійного традиціоналізму, – був позначений домінуванням жанрового канону, а не індивідуально-стильового чи особистісно-драматургічного рішення. Іншими словами, композитор писав оперу не стільки виходячи зі свого творчого задуму, скільки у відповідності до регламентованих вимог опери-*seria*, що підпорядковувалися зводу жорстких правил. Починаючи з XVIII ст. ці правила зумовлювались передусім інтересами співака; згадана тенденція свідчить про поступову емансипацію музики як виду мистецтва (цей фактор – один з ключових у характеристиці музичної культури Нового часу). Літературний первень, що був стрижневим елементом у оперному синтезі XVII ст., поступається місцем суто музичному – *насолоді співом* – і «саме покоління співаків [*кастратів* – Ю. Ч.] 1700–10 років перетворило оперне мистецтво на мистецтво виконавське» [9, с. 240, 227–231]. Внаслідок операції – орхоектомії – у хлопчиків не відбувалася мутація по чоловічому типу і у дорослого чоловіка залишався жіночо-дитячий тип гортані. В результаті, за умови гарного вихідного голосового матеріалу, за сприятливих обставин та завдяки унікальній вокальній школі голоси співаків-кастратів ідеально втілювали такі улюблені бароковою добою ілюзії: жіночу висоту, гнучкість і ніжність; чоловічу силу та витривалість; дитячу дзвінкість та позастатевість. Оперна публіка XVII–XVIII ст. (і не тільки італійська!) віддавала перевагу високим



голосам зокрема і тому, що саме у високому регістрі найяскравіше і найприродніше втілювалася властива добі орнаментальна техніка<sup>2</sup> – своєрідна візитівка барокових арій – головного будівельного матеріалу домінуючого музично-театрального жанру – опери-seria.

Нагадаємо, що типова будова опери-seria передбачала наявність п'яти різнохарактерних арій у провідного кастрата (primo uomo), провідної співачки (prima donna) та провідного тенора. Це – арії патетична, лірична (cantabile або lamento), «словесна» (про хвилювання або пристрасть), напівхарактерна та бравурна. По чотири арії повинно було бути написано для другого кастрата та другої співачки. Нарешті, епізодичні дійові особи мали на усіх три арії. Тобто, ординарна опера-seria передбачала наявність принаймні 26 арій<sup>3</sup>, з яких не менше 18-ти могли виконувались кастратами (ще раз зазначимо, що «провідна співачка» або «друга співачка» для законодавця моди тогочасної оперної Італії – театрів Риму – це дуже часто евфемізми, оскільки поява жінок на сценах була заборонена). Так, наприклад, у опері Алессандро Скарлатті «Помпей» (прем'єра – 1683, Рим) було 11 партій (дійових осіб). З них вісім були призначені для високих голосів (чотири для кастратів та чотири для жінок). При цьому три з чотирьох жіночих партій за сюжетом втілювали образи персонажів-чоловіків, тобто могли виконуватись кастратами навіть там, де заборона жінкам співати на сцені не діяла<sup>4</sup>. Однак і там позиції співаків-кастратів були домінуючими. Домінування виявлялось на різних рівнях – починаючи від таких позамузичних чинників, як розмір гонорарів, що у кастратів були достатньо високими – і закінчуючи базуванням стилю *bel canto* саме на двохрегістровій манері співу, що властива кастра-

<sup>2</sup> Показово, що комічний ефект у тогочасній опері пов'язувався зі звучанням низького голосу – баса buffa. Це має цілком зрозуміле природне пояснення: низький голос – ознака масивного тіла; швидкі фіюрити викликають асоціації з дрібним, похпливим, метушливим рухом, невластивим для носія такого тіла [7, с. 226–242].

<sup>3</sup> На практиці їх могло бути значно більше: так, в опері «Масініса» Антоніо Сарторіо (1673) арій було аж 78! Крім того, практика постановок опери-seria передбачала можливість виконання співаками так званої «арії з валізи» («aria di baule») – улюбленої арії конкретного співака [2].

<sup>4</sup> Це, зокрема, Міланське герцогство та Венеційська республіка, Флоренція та Турин, Неаполь та Палермо.



там [12]. Незважаючи на можливість появи жінок на сцені поза межами Папської області, тогочасна публіка все ж таки віддавала перевагу кастратам – це зумовлено і пріоритетами доби Бароко з її любов'ю до неприродного, навіть надмірного, до поєднання непоєднуваного; це зумовлювалось і сексуальною амбівалентністю віртуозів, від якої шаленіли і жінки, і чоловіки. Як зазначає видатний дослідник барокової музики Манфред Букофцер, «кастрати не тільки “торкалися душі” своїми прекрасними голосами, але й втілювали жіночі ролі з більшою грацією та красою, ніж самі жінки» [17, с. 399].

Ось такий непростий історичний матеріал обрала для свого роману Енн Райс. Працюючи над твором, письменниця ґрунтовно вивчила наукові та популярні видання про XVIII століття, мистецтво, музику, оперу, Італію та її міста – Неаполь, Рим, Венецію; користувалась консультаціями по фізіології євнухів доктора медицини Роберта Оуена; слухала записи останнього кастрата Сікстинської капели Алессандро Морескі (1858–1922), твори барокових італійських композиторів – Габріелі, Бассано, Монтеверді, Скарлатті. Зазначимо **основні реалії барокової опери, що втілені у романі**.

Перш за все, у творі Енн Райс присутні *реальні історичні особи*: композитори та співаки-кастрати. З композиторів побіжно згадуються Джузепе Тартіні (1692–1770) та Доменіко Сарро (1679–1744). Клавірні твори Алессандро Скарлатті (1660–1725) та Бенедетто Марчелло (1686–1739) мати головного героя роману виконувала вдома. Нарешті, згідно сюжету, у матері головного героя, у минулому – вихованки венеційської *Ospedale della Pietà*, музичного навчального закладу для дівчат, що був заснований у 1346 р., зберігаються ноти Антоніо Вівальді (1678–1741). Відомо, що у цьому навчальному закладі Вівальді був викладачем гри на скрипці з осені 1703 р. [1, с. 21, 84], тобто мати головного героя роману, очевидно, навчалася у Вівальді – саме тому вона зберігає його композиції.

Кілька разів у тексті згадується трагічна доля талановитого композитора Джованні Перголезі (1710–1736), який, згідно роману Райс, був осміяний у Римі на прем'єрі своєї першої опери. Енн Райс спирається на тиражоване у численних джерелах свідчення конкурента Перголезі – Дуні. Насправді ж, «Олімпіада» Перголезі, що, за словами





Дуні, зазнала фіаско в Римі, була не першою серйозною оперою композитора. До неї з великим успіхом в Неаполі в театрі Сан-Бартоломео (який неодноразово згадується у романі) відбулися прем'єри опер Перголезі «Салюстія» (1731) та «Гордий бранець» (1733); з меншим успіхом була поставлена опера «Адріан у Сирії» (1734) [8, с. 42–45]. Після смерті Перголезі «Олімпіада» була з успіхом поставлена у Флоренції, а через кілька років – у Римі. За свідченнями дослідників, існує 20 рукописних копій цього твору, що датуються XVIII ст. – випадок для того часу екстраординарний [10, с. 352–353].

Серед персонажів роману – реальних історичних осіб – зустрічаємо кількох співаків *musico*. І, хоча авторка у післямові стверджує, що реальними історичними особами – кастратами, яких вона згадує, є лише три (Ніколіно, Фарінееллі та Каффареллі), уважне прочитання тексту дає підстави віднести до реальних прототипів ще кілька присутніх у романі імен. Це, насамперед, Рубіно – старий співак, найнятий для постановки опери Гвідо у Римі. Можна припустити, що одним з прототипів цього персонажу є кастрат Джованні Марія Рубінееллі (1753–1829), адже і створений уявою Енн Райс Рубіно, і реально існувавший Рубінееллі мають однаковий тип голосу (контральто); Рубінееллі виступав у Римі під час карнавалу (тоді ж, згідно з сюжетом, відбувається і вистава опери Гвідо). До трьох реальних прототипів відсилає ім'я згаданого в романі кастрата Сенесіно. Псевдонім Сенесіно мали такі співаки-кастрати, як Франческо Бернарді (1680 – після 1739), Андреа Мартіні (1761–1819) та Джусто Фердинандо Тендуччі (1736 – після 1800). Реальними оперними артистами були і згадані у романі кастрати Джованні Карестіні (Кузаніно, 1705–1760), Кортоно (Доменіко Чеккі, бл. 1650–1717) та Бальтазаре Феррі (1610–1660).

Отже, як бачимо, «Плач до небес» Енн Райс сповнений реальними історичними особами, серед яких співаки-кастрати займають чільне місце. Однак «громада» кастратів роману значно більша – в тексті згадується (не вважаючи «масовки», наприклад, на вулицях Риму), принаймні, 17 свнухів, «членів великого братерства», виписаних з різною ступінню деталізації – не індивідуалізовані жодним чином співаки у одному з неаполітанських оперних театрів, іменування яких нагадують про списки другорядних дійових осіб у оперних програмках та лі-



брето (старий кастрат, молодий кастрат, другий молодий кастрат); вихованці Неаполітанської консерваторії Сан-Анджело<sup>5</sup>; Беппо, домашній вчитель головного героя, що навчав юного патриція французької, поезії та контрапункту, акомпанував йому на уроках танців. Досить детально виписано образ кастрата Алессандро, що співав у соборі Сан-Марко у Венеції і вразив малого Тоніо потужним звуком свого голосу. На окрему увагу заслуговує образ Беттікіно – знаменитого кастрата, найнятого для постановки опери Гвідо у Римі. Сцена його чотиригодинного змагання з Тоніо під час вистави – одна з найяскравіших у романі – має два реальні життєві прототипи. Перший – це історія аналогічного змагання між кастратом Гаспаром Паккьяротті (1740–1821) та оперною дивою Де Амичіс-Буонсоллацци (1733–1816), що відбулося в оперному театрі у Палермо (Сицилія); другий – конкурентне боріння між 22-річним Фарінееллі (1705–1782) та 42-річним Антоніо Бернаккі (1685–1756) у Болоньї у 1727 р. на виставі опери Орландіні «Винагороджена вірність». Обидва рази – як і у романі Райс – йде змагання двох досконалих виконавців; обидва рази молодший, якого публіка спочатку не сприймає, доводить свою майстерність та право виступати на одній сцені зі знаменитістю, в обох випадках «перемагає мистецтвом» – і суперники стають партнерами.

Нарешті, найбільш повну характеристику в романі отримують кастрати Тоніо Трескі та його консерваторський вчитель Гвідо Маффео. Сюжетна доля кожного з них – ніби негативний відбиток свого «alter ego»: якщо перший – єдиний син у сім'ї венеційського патриція, то другий – одинадцята дитина у бідній селянській родині; Тоніо кастрований дуже пізно, у 15 років, Гвідо ж – у шестирічному віці; Тоніо отримав блискучу домашню освіту у спеціально найнятих вчителів (вивчав мови – французьку, латину, італійську, англійську; займався поезією, контрапунктом, фехтуванням, танцями), Гвідо – вивчав тільки музику у консерваторії в Неаполі. Обидва – видатні таланти, але, якщо Тоніо, незважаючи на пізню кастрацію та прискорений курс навчання у консерваторії (три роки замість нормативних десяти), залишився зі своїм головним скарбом – унікальним голосом,

<sup>5</sup> Такого навчального закладу в Неаполі не існувало.



то Гвідо, якому вже було призначено дату дебюту в оперному театрі в Римі в амплуа *primo uomo*, у 18 років втрачає голос. Він здійснює невдалу спробу самогубства і стає найкращим викладачем консерваторії Сан-Анджело, а трохи згодом – і непересічним оперним композитором. Народившись у полярних субкультурних стратах, будучи дзеркально-негативним відображенням один одного, ці два персонажі зближуються, і точка, де перетинаються їх долі – опера. Тоніо стає найкращим учнем Гвідо. Тоніо забезпечує успіх опери Гвідо у Римі. Гвідо реалізує себе у Тоніо.

Обидва головні герої мають реальні *історичні прототипи*; сюжетні перипетії роману та хронологічні деталі тексту дають підстави досить чітко ідентифікувати їх.

Так, до реальних прототипів образу Тоніо Трескі можна віднести знаменитого співака-кастрата Фарінееллі (Карло Броскі, 1705–1782). Романна біографія Тоніо має явні паралелі з обставинами життя Фарінееллі. По-перше, обидва походять зі шляхетних родин, що нетипово для того часу. На операцію орхоектомії своїх синів віддавали передусім представники найбідніших верств населення. По-друге, і в житті літературного героя, і в біографії реального Фарінееллі важливу роль відіграла конкуренція з братом (батьком). По-третє, у обох – дуже тісні стосунки з вчителем, вдалих дебют у творі вчителя та від'їзд з ним з рідного міста. Нарешті, обидва взяли участь у змаганні зі знаменитістю на сцені<sup>6</sup>.

Реальними прототипами образу Гвідо можна вважати Перголезі та Йомеллі. Ці припущення базуються на аналізі внутрішньої хронології роману, для якого характерна хронологічна послідовність та строгість. Так, Гвідо Маттео народився у 1709 р. (авторка зазначає, що він був кастрований у 1715 у шестирічному віці); рік народження Перголезі – 1710. У віці 26 років (1735) Гвідо подорожує Італією у пошуках талановитих дітей-співаків і знаходить Тоніо, якому на той час – 15. Отже, дата народження Тоніо – 1720 р. У дев'ятирічному віці Тоніо дізнається про Фарінееллі (у 1729 р. Фарінееллі було 24, і він вже був знаменитим на всю Італію співаком, у зазначеному році він виступав у Венеції

<sup>6</sup> Найновіше прекрасно ілюстроване дослідження про Фарінееллі див.: [15].



у театрі Сан-Джованні Крізостомо у п'яти операх). Прем'єра опери Гвідо призначена на 1 січня 1740 р. – позаду залишилися 25 років напруженої праці: одразу після кастрації він був взятий до консерваторії, і відлік чверті століття ведеться від цієї події. У січні 1740 р. у Римі у театрі Арджентіо відбулася єдина прем'єра – опери Нікколо Йомеллі (1714–1774) «Рісімеро, король готів» [18, с. 198]. Йомеллі – представника неаполітанської композиторської школи – на підставі сказаного можна вважати одним з можливих прототипів Гвідо.

Ще одна реалія барокової опери, що пронизує романний текст Енн Райс – *опис голосу та співу кастратів*. В «Плачі до небес» дається детальна інформація щодо процесу навчання, включно з називанням конкретних вправ та прийомів; скрупульозно відтворюються (наскільки це можливо вербальними засобами) враження від виступів кастратів у соборах та оперних театрах (дуже точними є тонкі спостереження над природою орнаментування, особливостями дихання, рівністю звучання голосу в різних теситурних та регістрових умовах).

«Плач до небес» відкритий для різних інтерпретацій. Так, цілком можливий розгляд тексту в контексті фрейдівських ідей, оскільки мотиви дитячої сексуальності, едипового комплексу, опозиція свідомого і несвідомого, конфлікт між уявними братами (насправді – батьком та сином), а відтак – подвоєний конфлікт «батько-син» (Андреа/Карло; Карло/Тоніо), та і наріжний камінь фабули – кастрація сина за наказом батька – просто провокують до використання інструментарію психоаналітичної критики. Інша потенційно можлива інтерпретація роману пов'язана з прочитанням його у системі бінарних опозицій: чоловічого/жіночого, ночі/дня, життя/мистецтва. Розглянуте у такій перспективі, набуває додаткових смислових обертонів описане у романі протиставлення венеційського і римського карнавалів та наочно увиразнюється персоналізована вісь «композитор (Гвідо) – актор-медіатор (Тоніо) – художниця (Кристина)». Висока питома вага гомоеротичних сцен робить твір Енн Райс благодатним матеріалом для гей-лесбійських критиків [3, с. 165–185]. Неважко знайти ще кілька можливих аналітичних підходів до цього непересічного твору, що належатимуть різним сферам знання. Для музикознавства, на наш погляд, природним є запропонований розгляд втілення у літературному тексті реалій італійської



опери доби Бароко. Цілком очевидно, що такий розгляд роману належить до компаративних [14], до так званої «вербальної музики»<sup>7</sup> – перспективного напрямку інтермедіальних досліджень.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи Барокко [Текст] / Патрик Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — С.-Пб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 280 с.
2. Барбье П. История кастратов [Текст] / Патрик Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — С.-Пб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [Текст] / Пітер Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. — К. : Смолоскип, 2008. — С. 165–185.
4. Білоножко Л. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (за романами Е. Доктороу «Регтайм» і Т. Моррісон «Джаз») [Текст] / Лідія Білоножко. — К. : Аграр Медіа Груп, 2014. — 209 с.
5. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики [Электронный ресурс] / И. Борисова // Toronto Slavic Quarterly. — URL : <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
6. Дейвіс Н. Європа. Історія [Текст] / Норман Дейвіс ; пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. — 1464 с.
7. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) [Текст] / Валентина Конен. — М. : Музыка, 1974. — 376 с.
8. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века [Текст] / Т. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
9. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века [Текст]. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 1998. — 441 с.
10. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века [Текст]. Ч. 2: Эпоха Метастазіо / П. Луцкер, И. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2004. — 768 с.
11. Опера. Иллюстрированная энциклопедия [Текст] ; пер. с англ. — М. : ЗАО «БММ», 2006. — 320 с.

<sup>7</sup> Термін введено німецьким дослідником Стівеном Шером у 1968 р. (див., наприклад: [5]). Аналіз типології С. Шера див.: [4, с. 13–15].



12. Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков [Текст] / А. Стахевич. — Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. — 190 с.
13. Суковатая В. Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике [Электронный ресурс] / В. Суковатая // Неприкосновенный запас. — № 83 (3/2012) — URL : <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки [Текст] / Юрій Чекан // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Луцьк : Волин. нац. ун-т, 2012. — Вип. 10. — С. 6–18.
15. Чурюканова О. Карло Броски. Фаринелли [Текст] : монографія / О. Чурюканова. — Ярославль : Фелигрань, 2015. — 320 с.
16. Anne Rice [Электронный ресурс] : [персональний сайт письменниці]. — URL : <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach [Text] / M. Bukofzer. — New York : Norton and Company INC, 1947. — 489 p.
18. Loewenberg A. Annals of Opera. 1597–1940 [Text] / A. Loewenberg. — Third edition. — London : John Calder, 1978. — 1756 p.
19. Taruskin R. History of Western Music [Text]. Vol. 2. Music in the Seventens and Eightens Centuries. — New York : Oxford University Press. — 835 p.

УДК 78.03 : 78.071.1 (430+436) «17/18»

*Ірина Іванова*

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ БАРОККО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВСТРИЙСКИХ И НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

«Романтическая эпоха, одна из ярчайших эпох европейской культуры, – пишет литературовед Ф. Федоров, – осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдалённых как по вре-



мени, так и по характеру философских, религиозных, эстетических доктрин. ... «Романтическое поглощение» мировой культуры было следствием романтического универсализма ...» [9, с. 81]. В проекции на музыкальное искусство такого рода универсализм не в последнюю очередь проявлялся во «втягивании» в композиторскую практику реалий культурно-исторического прошлого. Речь идёт, в частности, о многочисленных музыкальных реминисценциях Барокко в сочинениях австрийских и немецких романтиков, принимающих форму цитат, аллюзий, стилизаций, темброво-звуковых представлений и ассоциаций. Включённые в определённый художественный контекст, реалии прошлого наделяются различными образно-драматургическими функциями, расширяя интонационный тезаурус романтической музыки и её смысловое пространство.

Чаще всего связи с наследием XVIII в. исследователи усматривают в сочинениях поздних романтиков. Так, например, в музыкальной науке прочно закрепилось представление о контактах с искусством Барокко творчества И. Брамса, что позволяет осмысливать его с позиций интертекстуальности, как это предлагает Н. Червинская [13], а с другой стороны, обнаруживать в произведениях немецкого мастера едва ли не все виды инновключений, на что указывает Е. Садовникова [7].

Вместе с тем, изучение композиторских опытов первой половины XIX ст. убеждает в том, что *задолго* до И. Брамса и его современников, и даже до условной даты возникновения музыкального романтизма, достаточно ясно о себе заявило стремление к овладению духовно-художественным наследием, в том числе эпохи Барокко, как неисчерпаемым источником культурных смыслов.

**Цель** настоящего исследования – раскрыть смысловую нагрузку барочных реминисценций, их выразительное и драматургическое значение, способы их введения в художественный контекст в ряде сочинений австрийских и немецких композиторов-романтиков от Л. Шпора до А. Брукнера. В качестве аналитического материала представлены образцы, заимствованные из произведений разных жанров – скрипичного концерта, симфонии, песни, оперы.

Показательно в обозначенном плане частое обращение к знакам прошлого, с которым мы сталкиваемся в творчестве Л. Шпо-



ра. Войдя в историю немецкой музыки как один из авторов первых образцов национальной романтической оперы, новатор в области композиционной организации скрипичного концерта, приверженец программного симфонизма, Л. Шпор уже в начале своего композиторского пути проявил склонность к цитированию сочинений мастеров прошлого и стилистическим аллюзиям. Типичным её проявлением стало *Adagio* Второго скрипичного концерта (1804). Драматический тонус I части (*d-moll*) этого сочинения исследователи связывают с автобиографическим событием: смертью в день рождения композитора почитаемого им наставника, директора Дворцового театра в Брауншвейге Шванбергера [8, с. 101]. В таком контексте *Adagio* с его углублённым лиризмом воспринимается как музыкальное размышление о небесном и земном бытии человека. Поводом для подобного толкования II части концерта служат баховские аллюзии и цитата из «Страстей по Матфею»<sup>1</sup>. *Adagio* представляет собой замечательный образец наложения барочных антитез на переживающий период зарождения романтический принцип двоемирия. В какой-то мере в образном противопоставлении крайних и средней частей сочинения можно усмотреть развитие моцартовских драматургических приёмов, определяющих, в частности, логику музыкальных событий II части «Юпитера», где уравновешенность эмоционального состояния главной темы в *F-dur* внезапно сменяется тревожно-скорбной атмосферой связующей в *c-moll*, на материале которой основана разработка<sup>2</sup>. Нечто подобное происходит в шпорском *Adagio*. Выдержанная в мажорных тонах (*A-dur*), классически гармоничная первая часть сложной трёхчастной формы резко контрастирует средней, где устанавливается одноименный минор (романтическая ладовая светотень) и возникают скорбные ритмы пунктирных нисходящих остинатных мотивов – первые «вестники»

<sup>1</sup> Судя по всему, баховские музыкальные идеи в *Adagio* Концерта Л. Шпора обнаружил Г. Мозер. Во всяком случае, именно на него ссылается Х. Беккер, у которого эту информацию почерпнул автор диссертационного исследования о скрипичных концертах Л. Шпора С. Сандюк [8, с. 102].

<sup>2</sup> Вполне вероятно, что моцартовская драматургическая идея также родилась не без влияния барочной традиции образных антитез.



барочных аллюзий<sup>3</sup>. Ответом на их суровую непреложность служит цитата из заключительного хора № 78 «Страстей по Матфею» Баха, соответствующего событию погребения Христа. В баховском хоре заимствованный Шпором интонационный оборот составляет своего рода *motto*. В разных разделах формы и на разных этапах музыкального развёртывания его облик меняется. В инструментальном вступительном ритурнеле и в последующем выходе хора он первоначально вписан в протяжённую мелодическую линию, при этом в вокальном исполнении он отвечает словам «*Und rufen dir im Grabe*» («И взывают к Нему [лежащему] во гробе»). И сразу вслед за тем он обособляется в самостоятельный, синтаксически выделенный, мажорно окрашенный мотив: «*Ruhe sanfte*» («Покойся с миром»). Более сложную конфигурацию и интонационную напряжённость *motto* приобретает в последних тактах крайних разделов формы с этими же словами. Оборот с ум. 3, гармонизованный аккордом мажорной доминанты *c-moll*, придаёт ему оттенок ламентозности, закрепляемый последующей нисходящей фразой, также включающей *motto*, с разрешением в минорную тонику. Шпор избирает только мажорный вариант баховской музыкальной идеи, воспроизводя её дважды: в ответ на пассакалийную фигуру страданий, где она претворена в *C-dur*, и в коде, где она подчинена основной тональности *A-dur*. Выбор тональной краски в обоих случаях обусловлен драматургическими целями. Подхватывая традиции XVIII в. и предвосхищая романтические, композитор связывает ту или иную тональность с определённой семантикой. Иногда он явно опирается на уже устоявшиеся представления, но часто оказывается первооткрывателем, провозвестником толкований, закреплённых в ближайшем будущем. В частности, *C-dur* в оперной практике немецких романтиков, как правило, будет связан с гармонизирующим началом. В этой тональ-

<sup>3</sup> Ссылаясь на несколько источников, С. Сандюк указывает на происхождение двух вариантов этой темы – оркестрового и сольного – из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Первый из них восходит к арии тенора № 41 «*Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen*» – «Терпение, когда меня жалят лживые языки» (сцена несправедного суда), второй – к арии баса № 66 «*Komm, süßes Kreuz*» – «Приди, сладостный крест» [8, с. 102].



ности звучит, например, миниатюрный хор, утешающий Макса во «Фрайшютце» К. М. Вебера, драматическая развязка всей оперы и увертюра к ней; ария добродетельной Эврианты, её дуэт согласия с Адоляром, преобразованная тема призрака Эммы, чья душа нашла успокоение. В *C-dur* почти неизменно решены выходы короля и его лейтмотив в «Лоэнгрине» Р. Вагнера, в том числе в сценах, где они способствуют рассеиванию конфликтного напряжения; увещевания Лоэнгрином попавшей в «когти сомнения» Эльзы. Упомянем также первое проведение лейтмотива меча в «Золоте Рейна» – символа «счастливой мысли» Вотана о возможности восстановления мирового равновесия. Гармонизирующим свойством обладает *C-dur* в *Adagio* концерта Шпора, мажорный свет которого совершенно меняет эмоциональный настрой музыки, снимая экспрессию высказывания и погружая в состояние умиротворения. Что касается *A-dur*, в котором баховское *motto* проводится в коде *Adagio*<sup>4</sup>, то, по крайней мере, со времён Моцарта он связан с чувством любви. В данном случае любовь приобретает расширительное значение высшего проявления человечности. Как писала юная Марина Цветаева, «... ещё меня любите / За то, что я умру». Своим семантическим перевоплощением барочная цитата во многом обязана новой звуковой ауре. Если у Баха заимствованная Шпором музыкальная мысль предстаёт в общинно-соборном преподнесении хора и оркестра, то в концерте композитора-романтика её излагает параллельными секстами и терциями солирующая скрипка в тёплом среднем регистре. Не стоит также забывать, что в роли солиста выступил сам автор, что максимально персонифицирует прощальное музыкальное обращение, за которым угадываются слова: «Покойся с миром».

Если факт прямого цитирования баховского пассиона в Скрипичном концерте Шпора не вызывает сомнений, то гораздо сложнее обстоит дело с явлением, которое условно можно назвать «вторичным» либо «косвенным» цитированием. Оно возникает в тех случаях, когда

<sup>4</sup> У Баха *motto* в мажорном варианте гармонизовано трезвучием *B-dur*, и если учесть, что эта же тональность вполне могла быть использована в медленной части *d-moll* концерта, то становится очевидной мотивированность выбора *A-dur* как тональности, соответствующей скрытой адресности произведения Л. Шпора.



композиторы, принадлежащие одной или родственным национальным культурам, воспроизводят фрагмент определённого музыкального текста в аналогичных смысловых контекстах: при этом вопрос об источнике вдохновения – оригинале или его удачном использовании другим автором – остаётся открытым. Так, в частности, происходит с неоднократно обращениями к протестантскому хоралу Ф. Мендельсона, а вслед за ним – Р. Вагнера и даже католика А. Брукнера. В вокальной части симфонии-кантаты «*Lobgesang*» после яркой кульминации № 7<sup>5</sup> исполняется хорал «*Nun danket alle Gott*» («Возблагодарим все Господа», № 8). Его первая строфа поручена хору *a cappella*, чьё звучание напоминает аутентичное общинно-соборное пение, когда тихая торжественность и благоговение словно исходят из каждого сердца. Далее подключаются фигурации деревянных духовых инструментов, скрипок и альтов, органу поручаются аккордовые вертикали гармоний, в то время как хор поёт только мелодию хорала в октавных удвоениях. Музыка приобретает праздничный, по-барочному пышный характер.

Итак, перед нами не только цитата-хорал, но и «иллюзия присутствия» в протестантской кирхе. В чём же можно увидеть «вторичность» цитирования общеизвестного напева? В том, что он был использован И. С. Бахом – композитором, чьё творчество неутомимо изучал и пропагандировал Ф. Мендельсон, – в кантате № 79 «*Gott der Herr ist Sonn und Sheld*» («Бог, наш Господь – наше солнце и щит»), приуроченной к годовщине Реформации. Её содержание – хвала Господу – корреспондирует с пафосом мендельсоновской «*Lobgesang*», также связанной с большим событием: 400-летием книгопечатанья. Оба хорала – у Мендельсона и у Баха – написаны в *G-dur*, их мелодии, за незначительными исключениями, совпадают, как и первые два стиха («*Nun danket alle Gott / mir Herzen, Mund und Händen*»). Различия касаются ритмической стороны (изложение четвертными длительностями у Мендельсона и половинными у Баха), гармонизации, а также последующих слов, заимствованных Бахом из песни (гимна) Мартина Ринкарта, в то время как композитор-романтик придерживается

<sup>5</sup> Напомним, что все три сугубо инструментальные части симфонии-кантаты в партитуре обозначены № 1 и словом «*Symphonie*»; со вступлением хора идут порядковые номера со второго по десятый.



текста Библии. Ориентировался ли Мендельсон на лютеранский хорал непосредственно или шёл по стопам великого мастера прошлого? Одно несомненно: такого рода совпадения в выборе хорального напева воспринимаются как своеобразные смысловые и культурно-исторические ассонансы, позволяющие видеть в мендельсоновском обращении к хоралу не только претворение протестантской традиции, но и опыта её освоения композиторской практикой Барокко.

Показательно, что баховская «призма» в преломлении церковно-культового напева присуща и другому образцу творчества Мендельсона – «Реформационной симфонии», написанной за десять лет до «*Lobgesang*». Об использовании в финале цикла напева хорала «*Eine feste Burg ist unser Gott*» («Господь – наша твердыня») гласит соответствующая ремарка в партитуре. Композитор совершенно в барочном духе выстраивает на стыке третьей и четвёртой частей симфонии смысловую вертикаль, когда после интимно-лирического, совершенно земного, камерного *Andante*, напоминающего «Песню без слов», но интонируемую струнными (*g-moll*), стремительно возносится ввысь мелодия хорала. Запеваемая флейтой одностольно, она передаётся от одного деревянного духового инструмента к другому – бережно и торжественно, как всеобщее драгоценное достояние (*G-dur*). В связующей партии она даёт жизнь суровому, собранному *fugato*, а в коде в многократном увеличении *fff* провозглашается *tutti*. Возникают совершенно определённые ассоциации с хоровым, общинно-соборным исполнением хорального напева, данного здесь без гармонизации. Таким образом, с точки зрения *modus operandi* Мендельсон поступает как подлинно романтический художник, подвергая избранную тему всевозможным семантическим преобразованиям. Что же даёт право говорить в данном случае о «вторичном цитировании»? Явная отсылка к творчеству Баха, неоднократно использовавшего данную мелодию в своих произведениях, среди которых выделяется кантата № 80, названная её «именем», – кантата, как и симфония Мендельсона, приуроченная к празднованию годовщины Реформации<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Как символ веры и стойкости духа этот же хорал составил основу единственного лейтмотива «Гугенотов» Дж. Мейербергера – ещё одного немецкого автора.



Если в рассмотренных примерах композиторского обращения к хоральным напевам вектор «вторичности» уводит в прошлое музыкального искусства, то цитата, введённая Мендельсоном в I часть «Реформационной симфонии», направляет его в будущее. Впервые в своей творческой практике избрав приём цитирования действенным средством музыкальной драматургии, немецкий романтик вплёл в событийную канву сонатного *allegro* мелодическую фразу из «Саксонской литургии», так называемый «дрезденский *Amen*» [5, с. 51]. Появляясь в конце медленного вступления, приёмом *subito* контраста, она снимает кульминационное напряжение, создаваемое двумя темами (медитативной, полифонической, и фанфарно-героической, гомофонной), выступая тем самым неким примиряющим началом, ассоциируясь со словом мудрости и высшей справедливости. Аналогично *Amen* «гасит» нарастающую агрессивность разработки, также срывая готовящийся разгул стихийных сил. Его вмешательство в драматургический процесс нагнетания экспрессии накладывает отпечаток на характер репризы. Она излагается в более медленном, по сравнению с экспозицией, темпе, в однородной динамике, вне резко выраженных образных контрастов. В описанных драматургических условиях *Amen* наделяется свойством сакральности, что, кстати, гармонирует с функцией хора в баховских пассионах. В масштабах всего цикла «Реформационной симфонии» возникает смысловой ассонанс между хоральными цитатами крайних частей.

«Дрезденский *Amen*», использованный Ф. Мендельсоном, много десятилетий спустя привлек внимание Р. Вагнера, увидевшего в нём прекрасную форму воплощения идеи святого Грааля. Исследователи по-разному реагируют на данный факт. Так, В. Гамрат-Курек лишь указывает на обращение к этому напеву двух композиторов-соотечественников, не поднимая вопроса о возможном заимствовании Р. Вагнером идеи своего современника<sup>7</sup> [1, с. 100]; С. Питина считает его «маловероятным», не объясняя своих сомнений по этому поводу, хотя

<sup>7</sup> Несмотря на то, что «Парсифаль» был написан через 50 лет после «Реформационной симфонии» и исторически относится к другому периоду развития немецкого романтизма, хронологически – по дате рождения – их создатели – современники: Ф. Мендельсон всего на четыре года старше Р. Вагнера.



и оговаривает, не называя имён и не уточняя источники, что таковая возможность обсуждалась в научной литературе [5, с. 51]; А. Филиппов лишь сравнивает способы преподнесения цитируемого напева обоими художниками [11, с. 258]. В частности, он отмечает, что Вагнер монументализировал тему *Amen*: «...добавил два начальных аккорда, образовавшие типично вагнеровский медиантовый оборот, избрав иное звуковысотное положение и оркестровку (у Мендельсона тема звучит пианиссимо в высоком регистре струнных)» [11, с. 258]. Однако, на наш взгляд, уже в этом противопоставлении музыкальных решений при изложении одного и того же напева видятся вагнеровские предвосхищения Мендельсона. Таинственно, «прикровенно» преподносимый в «Реформационной симфонии» *Amen*, помещённый в верхней части звуковой партитуры, к тому же, порученный струнным, вызывает в памяти лейтмотив Грааля в том облике, в котором он предстаёт в первых тактах *Vorspiel*'я к «Лоэнгрину», написанному почти через 20 лет после творения Мендельсона. В таком контексте целесообразно привести интереснейшие суждения Л. Ботштайна об истинном, по его мнению, отношении Вагнера к композиторским достижениям Мендельсона. Учёный отмечает сопернические чувства великого реформатора к умеренному романтику, питаемые мессианскими амбициями обоих, направленными на превращение музыки в один из приоритетных факторов формирования национальных духовных и культурных ценностей. С другой стороны, Ботштайн усматривает прямые связи между ораториями «*Lobgesang*» Мендельсона и «Лоэнгрином», «Нюрнбергскими мейстерзингерами», «Парсифалем» Вагнера. Уже на ранние оперы мастера, убеждает учёный, мало что оказало воздействие, сравнимое с влиянием «Павла» Мендельсона [14, с. 13]. Говоря о «Парсифале», исследователь утверждает, что в нём Вагнер «не только расширил музыкальный язык, но и блистательно продемонстрировал своё владение музыкальной риторикой “Павла” и “Илии”» [14, с. 15]. Приведённые суждения, высказанные в тезисно-реферативной форме, безусловно, нуждаются в серьёзном аналитическом и документальном подтверждении. Вместе с тем, они направляют исследовательскую мысль на изучение тех составляющих национального композиторского опыта, который образовал ин-



тегративный, хотя и радикально новаторский стиль байрёйтского мастера. Трудно предположить, чтобы Вагнер, с его неуёмной жаждой познания, колоссальной эрудицией, в том числе музыкальной, прошёл мимо художественных исканий одного из авторитетных представителей немецкой культуры, каковым был Мендельсон, в частности, его опыта освоения подлинных протестантских напевов в условиях романтического искусства. Вряд ли в данном случае идёт речь о сознательном цитировании «Реформационной симфонии»; но вполне допустимо, что Вагнеру показалась плодотворной мысль превратить *Amen* в музыкальный символ всеобщей любви и примирения. Не исключен и момент скрытого соперничества в композиторском прочтении культового напева.

Если в отношении лютеровского *Amen* вопрос о закономерной связи двух случаев его цитирования разными композиторами остаётся открытым, то более определённо она прослеживается между «Парсифалем» Р. Вагнера и Девятой симфонией А. Брукнера. Австрийский художник, будучи правоверным, искренним в своих религиозных чувствах и представлениях католиком, вряд ли мог заинтересоваться «Саксонской литургией». Между тем, в свободном варианте напев *Amen* оказался включённым в музыкальный текст *Adagio* его «прощального» симфонического творения. Исходная тема последней из законченных частей цикла (*Langsam, feierlich, E-dur*) содержит две вагнеровские аллюзии. Она начинается мелодическим оборотом, представляющим собой интонационно и гармонически заостренный вариант лейтмотива томления, которым открывается «Тристан и Изольда»<sup>8</sup>. Завершается семитактовая мелодия восходящей фразой, вводящей в высокий регистр струнных, которые в этот момент подхватываются большой группой деревянных духовых инструментов (тройной состав), – аллю-

<sup>8</sup> Как и у Вагнера, первый оборот – восходящий скачок с заполнением, излагается без сопровождающих голосов, но *f, marking, breit*, на *G*-струне. Вместо малой, «лирической» сексты в «Тристане и Изольде», в *Adagio* Брукнера – малая нона, вместо постепенного заполнения широкого интервала – возвратный октавный ход. Дальнейшее тематическое развёртывание – как и у Вагнера в усложнённой гомофонной фактуре, охватывает на протяжении восьми тактов 12 ступеней хроматического звукоряда (с учётом сопровождающих голосов).



зией на лейтмотив Грааля из «Парсифаля». Таким образом, Брукнер в сжатом виде словно прочерчивает линию духовного восхождения личности от томлений уязвленной любовной страстью души до восторга освобождённого от земных страданий духа. Нелишне заметить, что «последним словом» брукнеровского *Adagio* становится автоцитата – широкий разворот трезвучия *E-dur*, которое в сонатном *Allegro* Седьмой симфонии мастера символизировало Универсум (*das All*).

Барочные аллюзии сквозь призму ритуальности имитаций соборно-хорового пения, органоподобных звучаний присущи многим симфониям А. Брукнера. К примеру, медленное вступление I части Пятой открывается темой, в которой на пассакалийном басу по очереди вверх по партитуре вступают струнные, выстраивая аккордовые вертикали, что напоминает тихое, благоговейное пение. Громогласное вступление меди (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба) подобно мощному «гласу» органа. В *Adagio* этой же симфонии партитура ясно делится на два регистра: в верхнем гобой ведёт мелодию, которая вполне могла бы стать темой фуги, в то время как струнная группа приёмом *pizzicato* излагает в октаву собственную, основанную на остинатном движении триолей, музыкальную мысль (сопряжение тембровых пластов и тематических линий, отсылающее к барочному единовременному контрасту). В финале на протяжении 52 тактов мощно и празднично звучит хорал (ремарка в партитуре «*Choral bis zum Ende fff*»). Ритуальные ассоциации явственнее всего возникают в *Adagio* Седьмой симфонии Брукнера, где, по наблюдению М. Филлимоновой, композитор цитирует собственный «*Te Deum*», что соответствует словам «не постыжусь её в вечности» [10, с. 413]. Многие страницы опер Вагнера, независимо от связи с культом, также отмечены «органностью» в сочетании с хоральностью (аккордовой фактурой), чему немало способствуют «вагнеровские тубы». Укажем лишь на один пример: провозглашение лейтмотива судьбы, открывающего 4 сцену II акта «Валькирии». Закодированная в нём вопросо-ответная структура – наследие новоевропейской музыки – помещённая в звуковой контекст такого рода, приобретает сакральные черты, приносящие в сугубо романтическую музыку барочную торжественность и театральную репрезентативность. Аналогично в симфониях





И. Брамса (в финалах Первой и Третьей) органность и хоральность, смыкаясь в одной теме, придают высказыванию соборный характер, апеллируя к общинному «мы», специфицирующему художественный мир Барокко. Барочные реминисценции во многом определяют концепцию Четвёртой симфонии Брамса, в сонатном *Allegro* которой заявленная двойственность в изложении главной темы экспозиции (гомофонном у струнных и каноническом – у струнных и деревянных духовых инструментов) преодолевается в коде выходом на первый план её мощного канонического провозглашения, предвосхищая пассакалийный финал.

К барочным реминисценциям обращался и Р. Шуман. В его сочинениях «чужое слово» выступало примерно в той же функции, что и персонажи-маски. Он искусно перевоплощался в соответствии с имитируемым стилем, который служил ему не только средством портретирования другого лица либо представления прошлых эпох, но и способом самовыражения [4]. К наиболее часто упоминаемым барочным стилизациям принадлежат песня «Над Рейна светлым простором» из цикла «Любовь Поэта» и IV часть «Рейнской симфонии». В первом случае барочные реминисценции дают о себе знать в остинатности пунктирного ритма в довольно медленном темпе (*Ziemlich langsam*), мелодизированном пассакалийном движении баса, в графике сходящихся-расходящихся линий, полифонизированной фактуре. Как и в старинной риторике, возникает сложное смысловое единство: сакрализация возлюбленной, образ величественного собора, удвоенного «зеркалом вод», торжественная праздничность его убранства и звукового интерьера. Тем самым создаётся многомерность лирического высказывания, услышанного во внешне непритязательном стихотворении Г. Гейне [2, с. 566]. Что касается IV части «Рейнской симфонии», то сошлёмся на расшифровку её барочного кода, осуществлённую Е. Романовой. Музыковед отмечает полифоническую стилистику тематизма, его квартовую основу, пространственно-графическую ассоциативность, символическое значение появления трёх знаков при ключе (хотя реальная тональность – *es-moll*)<sup>9</sup>, расширение

<sup>9</sup> «Рейнская симфония», опубликованная под № 3, написана в *Es-dur*.



метроритмических показателей (4/4, 3/2, 4/2), имеющее чисто визуальное выражение [6, с. 179–181]. Добавим к отмеченным приёмам органоподобное звучание и ремарку «*Feierlich*», предвосхищающую праздничный тонус симфонии А. Брукнера<sup>10</sup>.

Баховскими реминисценциями открывается Четвёртая симфония Р. Шумана, во вступлении сонатного *Allegro* которой общий тонус звучания, характер изложения, ритмическая организация ассоциируются с аналогичными чертами первого хора из «Страстей по Матфею». Оstinатное движение, образующее мелодическую линию, организовано таким образом, что, вопреки выставленным 3/4, возникает пульсация 12/8 – размера, в котором написан хор-шествие на Голгофу. Как и Бах, Шуман использует приём постепенного подключения голосов, сопровождаемого неуклонным расширением звукового пространства, при этом немецкий романтик применяет его с ещё большей последовательностью. Заметим, что сведение тематизма к определённого типа движения – характерная примета симфоний Шумана. В качестве примеров приведём главную тему сонатного *Allegro* Четвёртой симфонии, партию струнных во вступлении I части Второй симфонии, побочную и заключительную темы этого же сонатного *Allegro* и Скерцо. Однако конкретно-образные аллюзии на музыку Барокко присущи начальному разделу Четвёртой, придавая его содержанию специфически окрашенный глубинный смысл.

Иного рода барочные реминисценции представлены в ряде сочинений Ф. Шуберта, где обнаруживаем ассимиляцию в романтическом художественном тексте некоторых риторических фигур и проявления баховской «живописности». Особенно привлекает композитора *circulatio*, которое становится несущей основой сонатного *Allegro* «Неоконченной симфонии». Графично, вне сопровождающих голосов возникая во вступлении, эта формула определяет рисунок ведущей мелодии гобоя и кларнета, а также трепетного движения скрипок, напоминающего аналогичное оstinато из первого хора «Страстей

<sup>10</sup> У А. Брукнера обнаруживаются прямые стилизации барочной музыки. К примеру, в I части Седьмой симфонии полифонические процессы в побочной партии экспозиции подводят к типичным для баховских времён секвенциям и интонационным оборотам.



по Иоанну». На протяжении всей части осуществляется мучительное усилие, направленное на преодоление круговращения, но в коде *circulatio* закрепляется шестикратным повторением на одной высоте разными инструментами. К. Зенкин обнаруживает «модель замкнутого круга» и в «Музыкальных моментах» австрийского романтика. Не связывая её с наследием Барокко, учёный видит в ней символ «неосуществимости стремлений и безысходности» [3, с. 57].

Показателен и другой пример обращения Шуберта к музыкальному тезаурусу прошлого – песня «Двойник». В основу оstinatной темы фортепиано положена фигура креста (*h-cis-d-cis*), многократное повторение которой составляет самостоятельный смысловой пласт вокально-инструментальной партитуры. В «Зимнем пути» композитор неоднократно использовал движение шага, а в песне «Застывшие слёзы» – типичный для баховских сочинений приём воспроизведения капающих слез. Как и в «Рейнской симфонии» Шумана, в сочинениях Шуберта встречается «живописность» в виде омузыкаленной графики. В некоторых случаях, опредмечивая детали внешнего мира, изобразительные «графические» интонации смыкаются с *circulatio*, что придаёт им смысловую глубину и символическое наполнение, как это происходит в песнях «Гретхен за прялкой», «Флюгер» и «Шарманщик». Первая из них воспринимается, благодаря символизации идеи круговращения, перенесённой на всю композицию, как камерно-вокальный эскиз сонатного *Allegro* «Неоконченной симфонии». Изображаемый средствами фортепиано ручей (в «Прекрасной мельничихе», песне «Посол любви» на слова Л. Рельштаба) не столько «журчит», сколько непрерывно «течёт», то есть образ имитируется не звукоподражательными приёмами, как это происходит, например, в «Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа или музыкальных зарисовках импрессионистов, а с помощью безостановочного движения. Аналогично в балладе «Лесной царь» и песне «Прощанье» на слова Л. Рельштаба предельно обобщённо воплощается ритм скачки. Примеры музыкальной изобразительности в песнях Ф. Шуберта широко известны [12]. Однако они традиционно трактуются как средства создания предметной среды, на фоне которой разворачивается лирическая или фантастическая ситуация. Не отрицая значения такого рода объективации



окружающей действительности, отметим всё же и иную функцию изобразительных деталей, отсылающую к приёмам музыкальной «живописи» Барокко – эмблематичность как способ обобщения и презентации определённого смысла, его осуществлённой ассоциативным путём визуализации.

Графичность присуща и многим лейтмотивам Р. Вагнера. К примеру, лейтмотив копья в тетралогии как музыкальный символ должествования, закона представляет собой нисходящий поступенный ход, напоминающий *catabasis*; в противоположном направлении разворачивается в этом же цикле устремлённый вперёд и высь лейтмотив меча; «змееподобную» оркестровую характеристику получает лукавый обольститель Логе; округлая конфигурация свойственна теме Кольца всевластия. Распространяя принцип символизации посредством рисунка движения на пространство сцены, композитор оговаривает направление её разворота при смене картин крайних актов «Парсифаля», когда заглавный герой и Гурнеманц перемещаются из сада Грааля в трапезный зал. В первом случае сценическая площадка вращается слева направо, во втором – справа налево, создавая впечатление сомкнувшихся в единое целое частей гигантской чаши. Изобразительный ряд как бы утраивается: священный сосуд, собирающиеся вокруг него рыцари, вектор движения сцены. Разумеется, её разворот в противоположных направлениях можно было бы счесть технической необходимостью – возвращением уже готовых декораций. Однако эта перемена дважды упоминается в специальных авторских ремарках, что свидетельствует о придаваемом ей весомом смысловом значении. Не подлежит сомнению, что применённый Вагнером приём визуализации символического содержания музыкально-сценического сочинения выступает одной из форм реализации идеи *Gesamtkunstwerk*. Имея иную контекстуальную, культурно-историческую природу по сравнению с барочной риторикой, опираясь на другие мировоззренческие основы, произведение «искусства будущего» пересекается с ней в соединённости вербальных, зрительных, музыкальных представлений, их слитности и взаимопроникновения. Показательно, что в творческой практике Вагнера можно наблюдать случаи закреплённости за отдельным оборотом определённого смысла, получающего



множественные, многомерные воплощения, напоминая, тем самым, риторическую формулу. В качестве примера приведём лейтмотив запрета из «Лознгринна», который в преобразованном виде превращается в музыкальные знаки Фрикки в «Валькирии», Дня в «Тристане и Изольде», раны Амфортаса в «Парсифале». Все производные лейтмотива сохраняют связь с первичным смыслом, выражаемым их музыкальным источником – запретом.

Нетрудно убедиться, что барочные реминисценции, щедро рассыпанные в текстовом пространстве австро-немецкого Романтизма, имеют межжанровый характер. Независимо от того, проникают ли они в чисто инструментальную среду или связаны с немусикальными компонентами, нередко возникает эффект присутствия неназываемого слова. Цитата из «Страстей по Матфею» в *Adagio* Второго скрипичного концерта Л. Шпора легко подтекстовывается в воображении осведомлённого о её контексте слушателя фразой «Покойся с миром»; хоралы в «Реформационной симфонии» Ф. Мендельсона для немецкой протестантской аудитории также прочно объединены со словом, но ни одно из заимствований не сводится к нему. Аналогично барочные реминисценции в сочинениях вокально-инструментальных жанров служат сугубо музыкальным обобщением образов словесного ряда. Возникает вопрос: правомерно ли рассматривать их под углом зрения программности и синтеза искусств? На него можно ответить положительно, если иметь в виду, что барочные реминисценции служат способом донесения авторской мысли, помогают проникнуть в суть художественного замысла произведения. Но даже при этом условии они выступают единицами имманентно-музыкального словаря, максимально опосредуя содержание таящихся за ними или присутствующих слов. Немаловажно также, что для каждого из упоминавшихся в настоящей статье композиторов обращение – прямое или косвенное – к такого рода реминисценциям мотивируется индивидуальными причинами. Для Л. Шпора апелляция к прошлому служила, в конечном счёте, преградой для мельчания музыкального искусства, его духовного оскудения, опасность которых, по его мнению, нёс XIX век<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Л. Шпор декларировал свой протест против современности, в строительстве



Ф. Мендельсон исходил в своих музыкальных опытах такого рода – и эстетике в целом – из представления о непрерывности национальной культуры и равнозначности её составляющих. Ф. Шуберт раскрывается в своей верности Барокко как национальный австрийский художник, для которого наследие XVIII ст. – не минувшее, а один из актуальных слоёв современного искусства. У Р. Шумана в обращении к барочной стилизации прослеживается диалогичность мышления – уже не персонажная, флорестано-эвсебиевская, а вырастающая из ощущения бесконечной двойности мира и человеческого сознания<sup>12</sup>. И. Брамс видел во всевозможных заимствованиях – и не только барочных – способ объективации личностного высказывания. А. Брукнера связывает с традициями Барокко ориентация на соборность; Р. Вагнер обобщает гигантские пласты всечеловеческого опыта.

Таким образом, в эпоху, когда каждый художник стремится найти своё слово в искусстве, отражающее неповторимость его индивидуальности, музыкальные реминисценции Барокко становятся одним из способов выражения глубинных смыслов, которыми отмечены мировой Универсум и духовная жизнь гения.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли народно-национальных традиций в творчестве композитора [Текст] / В. Г. Гамрат-Курек // Рихард Вагнер : статьи и материалы / ред.-сост. Г. Крауклис. — М. : Музыка, 1974. — С. 94–135.
2. Житомирский Д. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества [Текст] / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М. : [б/и], 1997. — 415 с.
4. Иванова И. Л. Принцип цитирования в произведениях Шумана [Текст] / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Роберт Шуман и перекрестье пу-

которой парадоксальным образом участвовал он сам, не только в словесной, но и в музыкальной форме: в «Исторической симфонии» и Четырнадцатом скрипичном концерте «Когда-то и ныне».

<sup>12</sup> Е. Романова называет шумановскую барочную стилизацию в «Рейнской симфонии» «внутримузыкальным диалогом» [6, с. 179].



тей музики и літератури : сб. науч. трудов / сост. Г. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 1997. — С. 154–159.

5. Питина С. Инструментальная музыка [Ф. Мендельсона] [Текст] / С. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. колл. Г. В. Крауклис [и др.]. — М. : Музыка, 1990. — Кн. 2. — С. 44–91.

6. Романова Е. К вопросу программности в Третьей симфонии Роберта Шумана [Текст] / Е. Романова // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 2002. — С. 178–182.

7. Садовникова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Олена Сергіївна Садовникова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — 18 с.

8. Сандюк С. А. Скрипичные концерты Людвиг Шпора: путь в романтизм [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. / Сергей Анатольевич Сандюк ; Харьк. гос. ун-т им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 232 с.

9. Фёдоров Ф. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана [Текст] / Ф. Фёдоров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана : [сб. ст.] / ред. кол. : И. Ф. Бэла [и др.]. — М. : Наука, 1982. — С. 81–106.

10. Филимонова М. Седьмая симфония [А. Брукнера] [Текст] / М. Филимонова // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

11. Филиппов А. «Парсифаль» [Р. Вагнера] [Текст] / А. Филиппов // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

12. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: черты стиля [Текст] / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

13. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії І. Брамса [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталія Володимирівна Червинська ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 16 с.

14. Botstein L. The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn [Text] / L. Botstein // Mendelssohn and His World / ed. R. Larry Todd. — USA : Princeton Univ. Press, 1991. — P. 5–42.

УДК [782.9 : 793.38+78.071.1] «177/18»

**Єфремова Ірина Володимирівна**  
**Й. КОЗЛОВСЬКИЙ – СПАДКОЄМЕЦЬ БАРОЧНИХ ТРАДИЦІЙ**  
**СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА –**  
**ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**  
**ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVIII – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XIX СТ.**

У ході історичного розвитку людства «все тече, все змінюється», внаслідок чого відбувається переосмислення важливих подій та ролі видатних особистостей, діяльність яких сприяла рухові уперед наукової та філософської думки, культури й мистецтва. Починають піддаватися сумнівам раніше однозначні факти-аксіоми. Такими є парадокси історії...

Один з них торкнувся Йосипа Антоновича Козловського – талановитого музиканта і адміністратора, який зробив значний внесок у розвиток музичної культури останньої третини XVIII – першої чверті XIX ст. Протягом тривалого часу у радянському і російському музикознавстві Йосипа Антоновича долучали до видатних російських музикантів польського походження. В останні десятиліття виявлено нові факти, які пов'язані з білоруськими коріннями цього талановитого музиканта. Так, О. Бондаренко пише: «Одним из виднейших композиторов своего времени был Осип Козловский (1757–1831) – выходец из семьи белорусских дворян ... Осип Антонович Козловский родился на Славгородчине, на хуторе Козловский около бывшего Пропойска, в небогатой дворянской семье. Музыкальную одарённость мальчика заметил его дядя, В. Ф. Трутовский – известный музыкант, камергуслист при дворе Екатерины II, собиратель русских народных песен. Он отвёз семилетнего Осипа на учёбу в Варшаву, в капеллу при соборе Св. Яна, где Козловский приобрёл навыки хориста, скрипача и органиста» [2, с. 47]. На білоруське походження композитора вказує у своїх дослідженнях і О. Дадіомова [4], [5]. Таким чином, сьогодні Й. Козловський за правом входить до складу представників як російської та польської, так і білоруської музичної культури.

Як різнобічно обдарована особистість, Йосип Антонович реалізовував свій творчий потенціал, насамперед, у театральній сфері.



Протягом 20 років він займав достатньо високі посади: спочатку «інспектора музики» при петербурзьких імператорських театрах, а згодом – «директора музики петербурзьких імператорських театрів». Його діяльність передбачала як організаційні справи по влаштуванню музичних вечорів, концертів, оперних та балетних постанов при дворі, а також складання концертних програм, так і безпосередню участь у музичному оформленні придворних заходів (тобто написання до них музики). У коло цих заходів входили, безумовно, бали і маскаради.

Як бачимо, зрілі роки життя Й. Козловського були тісно пов'язані з однією із дуже популярних соціокультурних практик його часу – балом, інтерес до якого у суспільстві відрізнявся завидною константністю, не згасаючи довгий час та наскрізь пронизуючи культурний простір різних епох – від Ренесансу до ХХ ст. Особливого блиску та розкоші бали досягли в епоху Бароко, являючи собою знакову особливість королівських дворів. Невипадково серед сторінок творів композиторів того часу ми знаходимо велику кількість бальної танцювальної музики – менуетів, гавотів, контрдансів, алеманд, гротфатерів, курант, – які існують як у вигляді окремих опусів, так і у вигляді танцювальних сюїт.

Танцювальна музика балів складає найбільш вагому частину спадщини Й. Козловського, який у ранній період творчості знаходився під впливом ідей барочного мистецтва, адже саме з 30 по 80 рр. XVIII ст. на території сучасної Білорусі, як свідчать факти її історико-культурного розвитку, мистецтво проходить стадію пізнього (віленського) Бароко [1]. Далі на зміну барочним ідеям приходять ідеї Класицизму, але й вони поступово втрачають своє значення під впливом нового, романтичного, часу. Творчість Й. Козловського у музичному розвитку Білорусі виконувала важливу функцію поступового переходу від барочного стилю (у ранніх творах) через класицистський (у творах зрілого періоду) до стилістики музики ХІХ ст. – епохи Романтизму (у пізніх творах).

Одне з провідних місць у бальній танцювальній музиці Й. Козловського за правом належить полонезу. Саме у творах цього жанру, яких композитором написано понад 50-ти, яскраво проявляється його індивідуальність. З одного боку, полонез є символом Польщі, з якою безпосередньо були пов'язані дитячі та юнацькі роки Й. Козловського,



з іншого – являє собою незмінно стабільний танцювальний атрибут балу, що традиційно відкривав цей урочистий захід. Тому не випадково до полонезів Й. Козловський звертався протягом усього творчого шляху та, будучи «носієм» білорусько-польської культури, виконуючи функцію її своєрідного популяризатора, просував на бальний простір імператорського двору та вищого світу Росії, насамперед, полонез. Саме жанр полонезу яскраво відбиває своєрідне історичне положення фігури Й. Козловського у музичній культурі.

Творча діяльність Й. Козловського знайшла висвітлення у статтях Б. Асаф'єва, Т. Ліванової, В. Прокоф'єва, дослідженнях П. Грачова, Ю. Келдиша [8; 9], О. Левашової [10], О. Дадіомової [3; 4; 5]. Великим внеском у вивчення творчості композитора, насамперед, виявлення характерних рис його оркестрового стилю є роботи Ю. Фортунатова [13; 14] і А. Соколової [7]. Проте, *розгляд діяльності Й. Козловського в контексті тісної взаємодії в ній двох напрямлень (адміністративного та композиторського)*, наслідком чого стала поява у творчій спадщині Йосипа Антоновича танцювальних жанрів бальної музики (менуетів, полонезів, контрдансів, кадрили, а також народних танців – малоросійського, російського, молдавського), є на сьогоднішній день досить *неповним*, а тому вельми цікавим і перспективним. Так, аналіз одного з провідних жанрів творчості Й. Козловського – *полонезу* – з точки зору його безпосереднього зв'язку з бальною практикою та її основними функціями досі *не здійснювався*. **Основним об'єктом** дослідження є творча діяльність Й. Козловського, його **предметом** – жанр полонезу в творчій спадщині композитора. **Мета** статті полягає у розгляданні полонезів Й. Козловського як зразків власне бальної музики кінця ХVІІІ – першої чверті ХІХ ст. та визначенні їх місця у культурі його часу. Багаточисельні полонези Й. Козловського стали *матеріалом дослідження*. Методологічну базу роботи склали праці Б. Асаф'єва, П. Грачова, О. Дадіомової, Ю. Келдиша, О. Левашової, Т. Ліванової, В. Прокоф'єва, А. Соколової, Ю. Фортунатова.

Полонези Й. Козловського існують у двох основних видах:

1) як офіційні парадно-урочисті танці, що призначені для виконання на державних придворних церемоніях і є зразком стилю російського класицизму ХVІІІ ст.;



2) як танці камерно-ліричні, народжені диханням нового романтичного часу (XIX ст.) і призначені для виконання на домашніх танцювальних вечорах.

Обидва типи полонезів Й. Козловського завоювали в Росії велике визнання і популярність, що виражалося як у їх повсюдному виконанні, так і в постійному виданні. Приводом до написання *полонезів першої групи, що відносяться до роду парадно-церемоніальної музики*, служили найбільш важливі події державного рівня. Слід зауважити, що даний тип полонезів являв собою синтез оркестрової та хорової музики, іншими словами, Й. Козловський використовував у придворному церемоніальному побуті синтетичний жанр хорового полонезу (полонезу з хором), що по'єднав у собі дві протилежні традиції – чисто інструментальну, європейську (католицьку) та суто хорову, специфічно російську (православну). Крім того, в полонезах першої групи також присутній жанровий синтез іншого роду, заснований на злитті рис власне танцю, панегіричного канта і гімну. Означені різновиди жанрового синтезу, що складають основу церемоніальних полонезів, дозволили Й. Козловському досягти в останніх максимальної урочистості, пишності, помпезності й парадного блиску. Саме це жанрове поєднання ще більш підкреслює величність і міцність Російської держави часів правління Катерини Великої, Павла I та Олександра I.

Прославленню держави та її монарха були підпорядковані й потужні виконавські засоби, що застосовувалися Й. Козловським. З одного боку, це посилений склад хору (подвійний), безліч голосів якого створювали необхідну щільність звучання та надавали йому об'ємність; з іншого – використання багатих можливостей бального оркестру, що підпорядковувався завідувачу всієї придворної танцювальної музики (тобто безпосередньо Й. Козловському). За своїм основним складом цей вид оркестру (в часи діяльності Йосипа Антоновича при дворі було два оркестри – оперний і бальний) повністю дублював оперний. Він був представлений повноцінною групою струнних, парним складом дерева; з мідних духових до нього входили валторни і труби; з ударних, насамперед, литаври, а також інші різновиди інструментів цієї групи (тарілки, великий барабан, малий барабан та ін.), що вико-



нували декоративну функцію. Однак головною особливістю, яка дещо відрізняла бальний склад оркестру від оперного, було використання в ньому унікального явища, притаманного виключно російській музиці. Мова йде про роговий оркестр, що з'явився суто на російському ґрунті в другій половині XVIII ст. За словами Ю. Фортунатова, «рогове оркестри обладали удивительным свойством... и прежде всего, составляли массово звучащую гармонию. Эта-то масса рогового оркестра как раз и накладывалась на симфоническое звучание. Поэтому возникали диалоги между симфоническим и роговым оркестром или их взаимодействие» [14, с. 148]. Саме поєднання звучання симфонічного оркестру з роговим склало специфічну особливість російської бальної музики. Крім того, на думку Н. Огаркової, «специальный музыкальный эффект заключался также и в том, что хор и оркестры располагались в разных частях парадного зала» [11, с. 147].

Після того, як у 1819 р. Й. Козловський залишив посаду «директора музики імператорських театрів», поступово зі складу бального оркестру «зникає» і роговий оркестр, який протягом тривалого часу уособлював національне мистецтво: «к 1825 году в России сохранилось всего два, три роговых оркестра, а в Европе их вообще не было» [14, с. 166]<sup>1</sup>.

У числі найбільш відомих урочистих хорових полонезів О. Козловського – «Гром победы, раздавайся» (на вірші Г. Державіна), «Возвратившись из походов» і «Самодержица народа», написані у 1791 р. для потьомкінського свята з нагоди взяття Ізмаїла; перший з них («Гром победы, раздавайся») на протязі 1791–1816 рр. був гімном Російської держави. До цієї ж групи належать інші полонези: «Какие солнца озаряют неколебимый российский трон» (на вірші П. Карабанова), що був створений з нагоди коронації Павла I і звучав на коронаційному балі на честь імператора 8 квітня 1797 р. у Грановитій палаті Кремля; «Российскими летит странами на златых крылах молва» (на вірші Г. Державіна), написаний з приводу коронації Олександра I, що при-

<sup>1</sup> Двічі була зроблена спроба відродження рогової музики. Перший раз – у 1882 р. з нагоди коронації Олександра III. Вдруге – у 1884 р. на честь коронації останнього російського імператора Миколи II [11, с. 147].



крашав собою коронаційний бал на честь государя у 1801 р.; «Звук оружей бессмертных», написаний для маскараду в палаці графа Безбородька (1792); «Торжествуй, твоя то воля» (на вірші Ю. Нелединського-Мелецького, 1796); «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского, спасителя отечества» (на вірші Нікольова, 1813); полонез «На рождение наследника».

Особливу підгрупу урочисто-церемоніальних полонезів складають полонези, приводом до створення яких були важливі дати особистого життя монархів, як, наприклад, дні тезоіменитства. Так, спеціально для виконання на маскарадах, що присвячувалися дням тезоіменитства імператриці Марії Федорівни, Й. Козловським були написані полонези, які відкривали ці святкування у 1805–1809 і 1811 рр. Спираючись на думку Ю. Келдиша, за якою «в творчестве самого Козловского ... тип парадного придворного танца, сопровождаемого пением хора и солистов, не получил большого развития» [8, с. 147], можливо припустити, що зазначені полонези, створені до днів тезоіменитства, виконувалися без участі хору і рогового оркестру силами виключно оркестру симфонічного. А це означає, що, при всій своїй урочистості, вони були набагато менш пишними і помпезними. При цьому, в ході таких маскарадів, що проходили у Петергофському саду, звучала як духовна, так і рогова музика.

Аналіз музики офіційно-репрезентативних полонезів Й. Козловського дозволяє зробити висновок щодо однотипності використаних у них засобів музичної виразності. Останні зводяться до панування фанфарних інтонацій і пунктирної ритміки та домінування мажорного ладу. Своєрідна оркестровка підкреслює контраст, що закладений на рівні самої композиції полонезу (складна тричастинна форма з *trio*): потужне *tutti* симфонічного та рогового оркестрів у крайніх частинах і більш прозоре *trio*, камерність якого досягається завдяки меншій щільності інструментування (на перший план виходить діалог між двома оркестрами).

У той же час, у церемоніальних полонезах Й. Козловського, створених на початку XIX ст., визріває тенденція до їх поступової романтизації (яскравими прикладами є два хорових полонези: «Рус-



скими летит странами» (з нагоди коронації Олександра I у 1801 р.)<sup>2</sup> і «На победы Кутузова» (1813)<sup>3</sup>.

Окрім зразків парадно-церемоніальних полонезів, до першої групи слід віднести і так звані коронаційні бальні сюїти композитора, які будуються на чергуванні оркестрово-хорових, чисто хорових і танцювальних епізодів. Одну з таких сюїт Й. Козловського, складену композитором з нагоди коронації Павла Петровича 8 квітня 1797 р., характеризує Н. Огаркова: «...кроме первых хоровых полонезов, все остальные были написаны в соответствии с европейской традицией на мелодии популярных в музыкальном быту того времени произведений. В сюите на коронацию Павла Петровича в специфически танцевальной ритмике польского танца преломляются следующие темы: арии из оперы Дж. Паизиелло «*Didone abbandonata*» («Покинута Дидона», второй полонез – *Es-dur*), дуэтов И. Плейеля (третий – *B-dur*, шестой – *B-dur*), главной партии увертюры из «Волшебной флейты» В. Моцарта (четвёртый – *Es-dur*), арии из оперы Ф. Бианки «*La villanelle rapita*» («Похищенная крестьянка», пятый – *D-dur*)» [11, с. 144–145].

Другу групу полонезів Й. Козловського складають *сентиментально-ліричні*, написані у вишукано-галантному стилі. Вони являють собою зразки нового романтичного напрямку, що зароджувався в мистецтві (у тому числі музичному). У загальній кількості полонезів композитора ліричних – переважна більшість.

Витоки даного роду польських сходять до традицій сентименталізму, який в останнє десятиліття XVIII ст. у Росії проявив себе повною мірою. У той же час, саме завдяки сентименталізму, у вищих колах російської аристократії у XVIII ст. зароджується новий пісенний жанр, одним із засновників якого по заслугі вважають все

<sup>2</sup> Музыка його «полна восторженной устремлённости. Гимничность, приподнятость, горделивость, присущие помпезному польскому танцу, здесь отсутствуют» [7, с. 99].

<sup>3</sup> В ньому «легко прослеживаются новые, романтические черты. Очень свежо и необычно звучит, например, окончание периодов тональности второй ступени (модуляция *C-dur* – *d-moll*) ... Между призывным началом и лирически окрашенным *trio* – яркий контраст» [7, с. 99].



того ж Й. Козловського – «російська пісня». Безсумнівно, робота композитора в цьому жанрі безпосередньо сприяла появі в його творчості саме ліричної гілки полонезів. За словами А. Соколові, «круг образів полонезів цього типа явно соприкасається с музыкально-поэтическим содержанием “российских песен”» [7, с. 100], семантика яких зводилася, насамперед, до втілення сумних настроїв, пов'язаних з темою нещасливого кохання. На музичному рівні емоційна складова ліричних полонезів виражається за допомогою панування мінорного ладу, низхідних секундних інтонацій – мотивів сліз, скарги, плачу, а також частого паузування, що перериває музичну тканину та імітує зітхання й схлипування. Все це максимально підкреслювало сентиментальний, занадто чутливий тон ліричного висловлювання. Саме ця особистісність, максимальна суб'єктивність полонезів означеної групи стала однією з головних причин великої затребуваності даного жанру у широких колах російського суспільства та, зокрема, сприяла величезній популярності його зразків у творчості Й. Козловського.

Ліричні полонези композитора в жанрі оркестрової танцювальної музики є, по суті, тими ж «російськими піснями», перенесеними на інструментальний ґрунт. «Как и песни, – пише А. Соколова, – лирические полонезы Козловского сразу полюбились публике. Они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно звучали на домашних музыкальных вечерах» [7, с. 100]. Останнє зауваження набуває особливої важливості, бо саме завдяки цій обставині стає зрозумілою поява в камерній музиці ХІХ ст. (фортепіанній, вокальній, оркестровій) великої кількості п'єс танцювального роду, одні з яких продовжать своє життя у побуті на прикладному рівні, часто виконуючись на аматорських вечорах домашнього музикування; інші ж «переростуть» побутовий рівень і вийдуть на новий, більш досконалий щабель розвитку, перетворившись на високохудожні п'єси концертного плану, що відкривають «тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется опозитизированный художественный танец эпохи романтизма» [10, с. 58].

На відміну від парадно-церемоніальних, ліричні полонези Й. Козловського мали інше коло засобів музичної виразності. Сентимен-



тальне забарвлення цих творів підкреслюють мінорний лад і пісенно-лірична основа тематизму, яка пом'якшує їх танцювальний характер. Часте використання багаторазово повторюваних мотивів «зітхання» посилює сумний настрій полонезів цієї групи.

Оркестровка ліричних полонезів цілком підпорядкована їх образному складу: за відсутності рогового оркестру і хору вона стає камерною та прозорою; композитор фокусує увагу на звучанні двох груп симфонічного оркестру – струнної і дерев'яної духової. Так, у сповненому драматизму полонезі *d-moll* виклад основної теми доручено струнній групі, а у полонезі *G-dur* (у лідійському ладі) для досягнення звукообразного ефекту використовується світлий тембр флейти, що імітує сопілковий пастушачий приграв. Посилення контрасту між крайніми частинами складної тричастинної форми і тріо досягається завдяки ще більш прозорому інструментуванню останнього, що зводиться, за вимогами даної композиції, до звучання трьох інструментів.

Слід зазначити, що й всередині другої групи полонезів Й. Козловського спостерігається певна еволюція – від галантної сентиментально-чутливої лірики польських кінця ХVІІІ ст. («Жалобный полонез» *g-moll*) до драматизму і романтичної схвильованості полонезів ХІХ ст. (Полонез *d-moll*).

Тематична основа полонезів обох груп досить різноманітна. Поряд із п'єсами, що є виключно авторськими творами і не передбачають використання в них цитат, є ряд польських, що являють собою професійні аранжування, зроблені Й. Козловським, основу яких складають досить популярні в Росії його часу оперно-інструментальні та народні мелодії.

В цілому на тематичному рівні серед полонезів Й. Козловського можна виділити наступні підвиди:

- полонези, створені *на власні теми*, до числа яких належать хорові полонези, «Пасторальный полонез» *G-dur* (у лідійському ладі), Полонез *d-moll*, «Жалобный полонез» *g-moll*, Полонез *B-dur* (написаний у 1811 р. з нагоди дня народження Єлизавети Олексіївни), Полонез *f-moll*;
- полонези на *запозичені* з найбільш модних і популярних у той час *європейських опер* теми; серед них полонези на теми з «Чарівної





флейти» В. А. Моцарта, поставленої у Росії 1794 р. (перший – на тему з арії Моностатоса з II дії, другий – на тему арії Папагено; третій – на тему з увертюри до опери); Полонез *A-dur* з опери «Викрадена крест'янка» Ф. Б'янки зі вставними номерами, створеними В. А. Моцартом (даний Полонез написаний на тему терцета В. А. Моцарта «*Rosina amabile*» для цієї опери); полонези на теми з опер «Покинута Дідона» і «Циліорник» Дж. Паїзіелло, «Італійка у Лондоні» Д. Чімарози, «Ліхтар Діогена» П. Гульєльмі, «Весталка» Г. Спонтіні, «Швейцарське сімейство» Й. Вейгля, «Каліф Багдадський» і «Телемах» А. Буальд'є, «Ям або поштова станція» О. Тітова, «Поль та Вірґінія» Р. Крейцера, «Танкред» Дж. Россіні;

- полонези на теми з популярних у Росії кінця XVIII – початку XIX ст. інструментальних творів: Полонез *f-moll* на тему з квінцету І. Плейеля, полонези на теми з інших інструментальних ансамблів цього композитора;

- полонези на теми власних «російських пісень» (Полонез *f-moll* на тему вступу до пісні «Жизнью я своей скучаю»);

- полонези на теми українських народних пісень, серед яких найбільшу популярність отримали два – «Пожалуйте, сударыня» і «Я птичкой быть желаю».

Як правило, народні пісні «искусственно изымались из контекста народных ритуалов и получали порой совсем иную художественную функцию» [12, с. 61], вводящую їх в «своеобразный церемониальный круг новых амплуа» [12, с. 62], про що свідчать промовисті додаткові заголовки, наприклад, пісні «Чем тебя я огорчила» – «на несклонность от женщины», пісні «Прости, мой свет, в последний раз» – «на разлуку от мужчины», пісні «И с душою разлучуся» – «на верность и постоянство в любви от мужчины» [12, с. 61].

Як зазначає Ю. Келдиш, Й. Козловський «писал свои полонезы первоначально для оркестра (исключения носят единичный характер), а затем сам же переключал их для клавесина или фортепиано. В этом виде они и получили широкое распространение, войдя в репертуар салонного любительского музицирования на рубеже XVIII и XIX веков» [8, с. 146]. Таким чином, музика для бальних урочистостей (офіційно-церемоніальний тип полонезу) отримувала нове життя



у вигляді клавірних перекладень, які виконувалися на вечорах домашнього музикування. Це є свідомим демократизації даного танцювального жанру вже на межі XVIII та XIX ст.

Результатом огляду полонезів Й. Козловського є наступні висновки.

У бальній музиці кінця XVIII – першої чверті XIX ст. існував певний баланс між музичними номерами танцювального плану, що утворюють дві основні драматургічні лінії балу: *жанрово-побуто-ву* – «панегіричну» – і *ліричну*, пов'язану з модними тенденціями сентименталізму.

Відповідні їм дві групи полонезів композитора втілюють основні тенденції розвитку музичної культури Росії рубежу XVIII–XIX ст. Більшість полонезів першого виду (офіційно-церемоніальних) написані у відповідності з традиціями зрілого Класицизму: відбиваючи велич Російської імперії, вони мають виключно прикладний характер. Полонези другої групи і деякі полонези першої відзначені віяннями нового часу – епохи Романтизму: вони відображають внутрішній світ людини, розкривають її почуття. У своїй більшості клавірні варіанти полонезів даної групи призначені, насамперед, для слухання. Полонези обох груп, залишаючись традиційними за формою (складна тричастинна з *trio*), цілком відповідають духові часу.

Оркестровка полонезів Й. Козловського також є своєрідним пам'ятником двох епох – Класицизму і Романтизму, являючи собою «відбиток» еволюції оркестрового письма того етапу, на якому воно перебувало у Росії на той час. Роговий оркестр, що використовується композитором у найбільш урочистих офіційно-церемоніальних полонезах першої групи, призначався для додання оркестровому звучанню ще більшої щільності й потужності. Слід зауважити, що це химерне з'єднання професійного симфонічного та рогового оркестрів було однією з національних особливостей російської бальної музики. Найбільш цінним в оркестровці Й. Козловського є якість звукообразності, яка допомагає втіленню головної мети композитора: «музыка должна ... живописать сюжет, способствовать ... раскрытию характеров героев и ... отражать ... ключевые моменты содержания» [14, с. 159].



Особливою заслугою Й. Козловського-композитора слід вважати популяризацію бальної музики серед широких кіл російського і білоруського суспільства завдяки створенню численних клавірних перекладень оркестрових танцювальних п'єс. Це свідчить, з одного боку, про свідомий рух композитора до демократизації бальної практики, з іншого – про початок цього процесу, який, безумовно, сприяв культурному розвитку населення Росії і Білорусі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барока ў беларускай культуры і мастацтве [Текст] : зборнік / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; [наук. рэдакт. В. Ф. Шматаў]. — Мінск : Беларуская навука, 2005. — 306 с.
2. Бондаренко Е. С. История белорусской музыкальной культуры до XX века [Текст] / Е. С. Бондаренко. — Минск, БГПУ, 2010. — 73 с.
3. Дадзіёва В. У. Музыкальная культура Беларусі XVIII стагоддзя [Текст] : гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёва. — Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2004. — 384 с.
4. Дадзіёва В. У. На мяжы стагоддзяў і эпох: Восіп Казлоўскі [Текст] / В. У. Дадзіёва // Мастацтва. — 1995. — № 3. — С. 28–30.
5. Дадиомова О. В. Жизнь и творчество Осипа Козловского в свете новых данных [Текст] / О. В. Дадиомова // Дмитрий Бортнянский, музыкальная культура его эпохи, современники : Материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 14–15 июня 2001). — С.-Пб. : Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2001. — С. 28–30.
6. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные балльные танцы. Новое время [Текст] / Е. В. Еремина-Соленикова. — С.-Пб. : Планета музыки ; Лань, 2010. — 256 с.
7. История русской музыки [Текст] : в 10 т. — Т. 4: 1800–1825 годы. — Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженянец и др. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. — М. : Музыка, 1986. — 416 с.
8. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст] / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1978. — 512 с.
9. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века [Текст] / Ю. В. Келдыш. — М. : Наука, 1965. — 464 с.



10. Левашёва О. Е. Песни Козловского [Текст] / О. Е. Левашёва // Русско-польские музыкальные связи : статьи, материалы [под ред. И. Ф. Бэлы]. — М. : Тип. АН СССР, 1963. — С. 48–82.

11. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII – начала XIX в. [Текст] : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Алексеевна Огаркова. — С.-Пб., 2004. — 369 с.

12. Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. [Текст] : очерки истории и теории / Российск. акад. наук, гос. ин-т. искусствознания Мин-ва культуры РФ ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. — С.-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. — 527 с.

13. Фортунатов Ю. А. Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка [Текст] / Ю. А. Фортунатов // Памятники русского музыкального искусства. — Вып. II : Оркестровая музыка / муз. О. А. Козловского ; ред., коммент. Ю. А. Фортунатова. — Партитуры. — М. ; Л. : ГИИ, Котран, 1997. — С. 417–463.

14. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей [Текст] / Ю. А. Фортунатов. — М., МГК, 2004. — 384 с.

УДК 78.071.1 : 78.03 (470) «18»

Ольга Соломонова

#### «СУДЬБА ТАК РЕШИЛА...»: РЕЗОНАНСЫ БАРОЧНОЙ СИМВОЛИКИ В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» И «ХОВАНЩИНЕ» М. П. МУСОРГСКОГО

Одно из главных свойств современной науки – её «семантическая тотальность» (Т. Апинян), стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Важный механизм работы музыковеда в этом направлении – дешифровка известных музыкальных символов прошлого, «отражённых» в культуре последующих эпох. Особое значение подобная интерпретационная стратегия обретает в отношении музыкальной символики Барокко – эпохи, обладающей, благодаря высокой ассоциативности и устойчивости её жанрово-интонационного комплекса,



колоссальной семантической силой в отношении музыкальной культуры Новейшего времени.

На наш взгляд, названный аспект – в силу его репрезентативности в музыке XIX–XX ст. – требует глубокого осмысления на материале произведений русских композиторов: М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, С. Танеева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Шнитке (список можно продолжить). Причина тому – глубокие связи русской музыкальной классики с барочной традицией во всём комплексе её символических излучений: от жанров, риторических фигур и конкретных тем-символов – до общей высоко этической направленности музыкального сочинения, его понимания как созидательного акта-поступка. Несомненно, многие опусы названных авторов, в диалоге с культурой прошлого создающие мощную стереофонию смыслов, могут быть истолкованы как интертекстуальные феномены, обладающие свойством «открытого текста» (У. Эко).

Данное исследование сконцентрировано на выявлении *смысловых резонансов барочной символики* в двух оперных шедеврах Мусоргского – «Борисе Годунове» и «Хованщине». Это обстоятельство определяет *цель, проблемный комплекс и инновационный статус* работы.

Не претендуя на исчерпывающее изложение проблемы, отметим, что, на наш взгляд, одним из приоритетных шифров, способствующих раскрытию смысловых интенций названных оперных текстов, являются *музыкально-риторические фигуры* – активно семантизированные интонационные феномены, имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому – наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу.

Отмечая роль риторических фигур в формировании теории и практики музыкальной выразительности, О. Захарова пишет: «Риторика сыграла важную роль в закреплении семантики, выработке музыкального “лексикона”, впервые с такой полнотой и силой раскрывшего возможности музыки как выразительного языка ... В этом смысле музыкальную риторику действительно можно считать исторической предшественницей семиотического метода в музыковедении» [3, с. 9].

Учитывая, что обе музыкальные драмы Мусоргского сосредоточены на трагических изломах русской истории – приходе к власти



первого нединастического царя («Борис Годунов») и «тройном расколе», охватившем не только религию, но и всю вертикаль «Бог – Царь – Отечество» («Хованщина»)¹, обратимся к выявлению жанрово-интонационной связи названных опер с барочными символами *трагического* же излучения. Среди таковых – музыкально-риторические фигуры нисходящей направленности *catabasis* и *passus duriusculus* (иногда они усилены паузированием – фигурой смерти *aposiopesis*), а также, в случае с «Хованщиной» – *anabasis*, призванный продемонстрировать Восхождение к очищению через страдание.

Как известно, в барочной музыке *catabasis* (дословно с греч. – «спуск в преисподнюю») – диатонически ниспадающий звукоряд, связанный с семантикой нисхождения, а позже – распятия и смерти. Соответственно, *passus duriusculus* – хроматический нисходящий ход, употребляемый для выражения скорби, отчаяния и страдания (изначально – страдания на кресте распятого Иисуса). Единственная фигура восхождения, *anabasis*, прочно связывается с символикой Воскресения/Вознесения – не случайна её концентрация в финале «Хованщины», где раскольники восходят к Божьему Свету через очищение пламенем (вспомним слова Досифея: «Братия, подвижемся, во Господе правды и любви да узрим свет!»).

Сквозь призму обозначенной проблематики определим семантику развития образов в «**Борисе Годунове**».

Наиболее востребована в опере семантика *catabasis 'a*, представленная как в прямой, так и в метафорической трактовке: царь Борис, характеристика которого часто основывается на воспроизведении данной интонационной идеи, в *метафорическом* значении падает в преисподнюю духа своего, пожираемый адским пламенем мук совести и отчаяния. Во второй авторской редакции «Бориса» этот метафорический вектор завершается последним плачем Юродивого по распятой Руси: «Горе, горе Руси, плачь, плачь, русский люд!», также основанным на символике нисхождения: на сей раз, начинаясь *catabasis 'om* в объёме уменьшённой кварты (!)², мелодия, хроматизи-

<sup>1</sup> Вспомним о наличии в этих операх неразрешимых противоречий и драматичной кончине многих – или даже всех, как в «Хованщине», главных действующих лиц.

<sup>2</sup> Заметим, что ум. 4 в эпоху Барокко символизировала страдания распятого Христа.



руясь, обретает свойства ещё более драматичного по звучанию *passus duriusculus*'a (пример 5).

Говоря о *прямых* проявлениях «катабасисной» символики в интонационной характеристике Бориса, отметим следующее. Во-первых, многие важные моменты, связанные с идеей обречённости царя, основываются именно на нисходящем движении: в его откровенном или латентном виде, в диатоническом, ладово-искажённом (с тенденцией к альтерации понижения) или хроматизированном варианте, приближённом к риторической фигуре *passus duriusculus*. Приведём основные примеры включения нисходящей интонационной графики в характеристику Бориса.

Немаловажно, что уже первое появление царя – *Монолог «Скорбит душа»* (2 к. Пролога, ц. 15) – программирует его «страстной путь» (заметим, что предваряющая монолог оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса также основана на нисхождении).

### Пример 1<sup>3</sup>.

#### Монолог «Скорбит душа»



Дальнейшее продвижение по «страстному пути» – *Монолог «Достиг я высшей власти»* (1 к. 2 д.), где все кульминационные фрагменты, озвучивающие борисово «хождение по мукам», маркированы опять-таки катабасисом (пример 2) и экспрессией вербального высказывания (обратим внимание на важные в смысловом отношении слова «счастья нет», «измученная душа», «беснуясь, проклинали», «смерть», «меня, несчастного отца»).

<sup>3</sup> Все примеры приводятся по изданию: М. Мусоргский. Борис Годунов. Опера. Клавир / сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. — Л.: Музыка, 1973. — 448 с.



### Пример 2.

#### Монолог «Достиг я высшей власти»

а)



б)



в)



г)



д)



Продолжение тенденции наблюдаем в *Сцене с Шуйским* (2 д.), в момент inferнального хохота Бориса (ц. 47, 48 после фразы «Слышал ли ты когда-нибудь ... чтоб дети мёртвые из гроба выходили?») и в *Сцене с курантами*, где кульминационные фразы царя «Уф! Тяжело, дай дух переведу» (ц. 61) и «Не я, не я, не я твой лиходей!» (ц. 67), как и оркестровая тема галлюцинаций, также отмечены графикой нисхождения (ц. 68):



### Пример 3.

#### Сцена с курантами



Симптоматично практически полное сходство последнего примера, вплоть до низкой вводнотоновой ступени, очерчивающей целотоновое движение в пределах тритона, с темой зловещих предчувствий Бориса из его первого монолога.

Среди других моментов формирования «обречённой судьбы» Бориса зафиксируем его фразу «Воззри, молю, на слёзы грешного отца» (ц. 57) и *предсмертное обращение к Феодору* «Сейчас ты царствовать начнёшь» (ц. 51) (возможно, это пророчество гибели царевича, ведь аналогичное «кодирование» катабасисом «пути к царствованию» уже было в приветствии Борису «Живи и здравствуй...»).

### Пример 4.

#### Сцена смерти Бориса



Любопытно, что в финале сцены смерти Бориса Мусоргский применяет уникальный режиссёрский приём, корреспондирующий с кинематографическим «наложением кадров». Одновременно, в двух оркестровых пластах, звучат семантически противоположные интонационные комплексы: внизу – тема царской власти, вверху – катабасис, свидетельство житейской бренности и человеческой тленности.



Страстная символика нисхождения – в ещё более экспрессивном варианте *passus duriusculus'a* – присутствует и в косвенной характеристике царя Юродивым в Сцене у собора Василия Блаженного – единственном прямом обличении царя (ц. 31).

### Пример 5.

#### Сцена у собора Василия Блаженного



Примеров можно привести множество. Однако самый убедительный из них – кульминация народного хора «Расходилась, разгулялась» из *Сцены под Кромами* (4 д.), откровенно провозглашающая идею возмездия. Речь идет о фрагменте «Смерть, смерть Борису!» (ц. 49–50, дважды!) – прямом доказательстве смысловой динамики *catabasis'a* (который, однако, есть минорное осуществление фразы «Живи и здравствуй, царь наш батюшка» из Пролога, речь о чём пойдет ниже).

### Пример 6.

#### Сцена под Кромами



Так завершился «пройденный» катабасисом семантический круг, очерчивающий интонационную парадигму грехопадения-распятия-смерти и включающий, как это часто бывает у Мусоргского, две параллельные системы смыслов: латентно-инверсивную (Пролог) и прямую (сцена под Кромами).



Следует особо отметить, что Мусоргский – не сторонник исключительно прямых и очевидных смыслов. Речь идёт о фрагменте «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из 2 картины Пролога, предшествующем грандиозной «Славе» – главной кульминации венчания Бориса на царство. Этот первый, звучащий на *ff*, славильный зов народа являет собой остранный *catabasis*, проведённый в тритоновом тональном соотношении *C–Fis* (см. оркестровое вступление), в неадекватном плясовом ритме. Это аномальное «здравствование», находясь на стыке драматургически важных фрагментов Пролога (конца 1 к. «Завоем, для ча не завьтъ?» и начала 2 к. с условно-театральным «Да здравствует царь Борис Феодорович!»), имеет два семантических измерения: мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим же свойствам это – типичный *catabasis*.

#### Пример 7.

##### Здравствование перед Славой «Уж как на небе...»

The image shows a musical score for the vocal part of the opera 'Boris Godunov'. It consists of four staves: Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The lyrics are written below the vocal lines. The music is in a major key and features a rhythmic pattern characteristic of a dance or march. The lyrics are: 'Жи - ви и здр - авст - вуй, ца - рь наш ба - тыш - ка!'.

Наличие в начале сцены *славления* риторической фигуры смерти, столь же неожиданной в славильном контексте, сколь настойчиво повторяющейся в эпизодах, связанных с интонационным решением сюжетной линии судьбы Бориса, симптоматично: если вхождение на престол интонационно закодировано как нисхождение, итог предопределён (неслучайна трактовка этой «Славы» С. Фроловым: «...с шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение») [9, с. 140].

Важный факт в осознании смысловой динамики этих запараллеленных констант – славления «Живи и здравствуй, царь наш батюш-



ка» из Пролога и народного проклятия «Смерть, смерть, смерть Борису!» из сцены под Кромами) – композиционная переключка названных сцен, их *арочное положение в форме*: венчание на царство – начало; народное проклятие и смерть – конец «страстного пути» Бориса.

Перечень примеров можно расширить, однако важна тенденция. Думается, подобное постоянство в обращении к идее *catabasis* – факт не случайный, позволяющий говорить о наличии в опере ещё одного лейткомплекса – тематического *комплекса обречённости Бориса*, прошедшего страстный путь от грехопадения, собственной Голгофы и распятия на кресте совести – до смерти. Метафорически данный интонационный комплекс может быть назван «*катабасисом царя Бориса*» (в архетипическом значении слова: «спуск в преисподнюю»).

Не менее интересно исследование обозначенной проблематики на материале «Хованщины» – самой загадочной оперы Мусоргского. Постигание событий, относящихся к одному из наиболее трагических изломов русской истории, породило беспрецедентное по концентрации трагизма сочинение XIX в., «запитанное», наряду с потрясающей фольклорной интонационностью, на символике барочных риторических фигур.

Учитывая тщательность анализа семантических событий, разворачивающихся посредством риторической символики в «Борисе Годунове», при рассмотрении «Хованщины», движущейся во многом в системе тех же жанрово-интонационных координат, акцентируем лишь те аспекты, которые составляют её специфику.

Итак, уникальность «Хованщины» – в безысходности и трагической предопределённости судеб *всех героев драмы*, проживающих «эпоху апокалиптического срыва русской истории» [6, с. 120]. Все они – Досифей, Марфа, Иван и Андрей Хованские, Василий Голицын, раскольники, стрельцы, пришлый люд – вплетены в катастрофическую судьбу Руси, становясь заложниками «геометрии трагедии» и, нередко, смерти (заметим, что многие герои «Хованщины» – одновременно и палачи, и жертвы).

Как замечает Л. Серебрякова, «главный парадокс “Хованщины” в том, что в ее взятенном конфликтном мире ... все ведущие герои, политические деятели и народные массы радуют о спасении Руси –



и все приводят ее к катастрофе, в огне которой гибнут сами и спасаемая ими страна ... Все в нее тотально вовлечены – и ею же тотально обречены» [там же, с. 121].

По мнению учёного, подобный разворот событий приводит «к построению такой “модели истории”», в которой «трагедия сочетается с мистерией, а христианская провиденциальность и эсхатологизм – с античным понятием “роковой судьбы”, которая предопределяет “роковое развитие” исторических событий и личных судеб» [там же, с. 121]. Думается, именно это «роковое развитие» активизирует тот жанрово-интонационный комплекс, который позволяет рассматривать «Хованщину» в контексте ещё более сконцентрированной и изощрённой, нежели в «Борисе», риторической страстной семантики страдания-искупления-смерти. Отсюда же, с намёком на «рассвет Руси» – гораздо большая, чем в первой драме, востребованность интонационного символа Воскрешения – *anabasis 'a* (вспомним светлую символику «Рассвета на Москва-реке», введённого Д. Шостаковичем в качестве финала-арки оперы, и Сцену самосожжения раскольников)<sup>4</sup>.

Активная актуализация в «Хованщине» барочной символики трагического спектра, безусловно, определена следующим обстоятельством: все главные герои, вне зависимости от социального статуса, проходят свой страстной путь, очерченный семантикой постепенного подключения к интонационной графике нисхождения, материализующей неуклонное движение к страданию и смерти. В каких бы жанрово-стилистических координатах не развивалась их предыдущая «интонационная история», в ключевых фрагментах оперы каждый из названных героев неизбежно проходит свой «катабасис».

Необычайно важное свойство трагического комплекса «Хованщины» состоит в его *синтетической природе*. В каждом из жанрово-интонационных репрезентантов *трагического* синтезируется, с одной стороны, драматическая семантика русской фольклорной традиции (с акцентом на плаче-голошении и протяжной лирической песне с типичным для них «стекающим» движением в конце фразы), с другой –

<sup>4</sup> Этот аспект исследования риторической символики, в силу необходимости его специального и углублённого рассмотрения, сознательно опущен в данной статье.



страстная символика барочных жанров и музыкально-риторических фигур, обретших статус общечеловеческих знаков страдания и горя. Сохраняя закреплённые за ними значения, эти разнонациональные векторы трагизма способствуют стереофоническому расширению семантического пространства оперы. Их общим знаменателем часто становится *драматически окрашенный фригийский тетрахорд* – не случайно его постоянное присутствие в знаковых интонационных зонах «Хованщины», таких как Хор пришлых людей (два сцепленных фригийских тетрахорда, звуки которых сначала выделены ударным положением в доле, а затем сформированы в сплошной ряд: f-es-des-c + c-b-as-g), Гадание Марфы, Плач и Молитва стрельцов, Обращение «Бати» к «деткам», монолог Шакловитого «Ты в судьбине несчастная, матушка Русь!»). Симптоматично, что нередко фригийский тетрахорд выводит на уровень философско-экзистенциального обобщения, символизируя идею «страдательной Руси».

#### Пример 8.

##### а) Хор пришлых людей (1 д.)





б) Молитва стрельцов (3 д.)



в) Обращение Хованского к стрельцам, вступление (3 д.)



Пример 9.

а) Обращение Сусанны к Марфе (3 д.)



б) Сцена Досифея с раскольниками (5 д.)



в) Обращение Досифея к пастве (5 д.)



г) Монолог Досифея (4 д.)



Важнейшим показателем трагического надлома на уровне интонационной интриги является притяжение кульминационных фрагментов «Хованщины» к сгущённым тональным сферам *es-moll* и *as-moll* (*gis-moll*), имеющим как в русской, так и западноевропейской культуре стойкий шлейф трагических ассоциаций<sup>5</sup>. Симптоматично в этом смысле постепенное сгущение ладо-тональной экспрессии от 2-го к 4 действию и сосредоточение на отмеченных ладотональных сферах всех знаковых сцен оперы, связанных с идеей роковой предначертанности событий.

Среди *es-moll*'ных фрагментов, выстраивающих линию «веле-ния трагической судьбы» и, одновременно, демонстрирующих раскручивание смертоносной «пружины катабасиса» – практически все узловые зоны «Хованщины»: плач стрельцов «Батя, батя, выйди к нам», обращение к ним Ивана Хованского «Помните, детки», ария Шакловитого «Ах ты, в судьбине злосчастная, родная Русь!», ответ Хованского Голицыну «В моём доме и вотчине моей ... мне грозит беда неминуемая?» (4 д, 1 к., ц. 394), «Свершилось решение судьбы» Досифея, звучащее как реакция на поезд Голицына (4 д., 2 к., ц. 455), предсмертный призыв Марфы к Андрею Хованскому «Сама судьба сковала крепко нас с тобою и прорекла конец нам смертный» (обратим внимание на постоянное присутствие слова «судьба»).

Особым образом, путём введения «предельного» *as-moll*, маркирована Сцена гадания Марфы из 2 действия (есть в *gis-moll*'ном

<sup>5</sup> См. об этом у С. Тышко: [7].





варианте, см. Приложение № 2 в клавире<sup>6</sup>) – смысловая кульминация, выходящая на уровень обобщений (предсказание судьбы всей Руси) и включающая отсчёт фатальных свершений «Хованщины». Показательно, что косвенная характеристика первой из жертв рокового развития интриги, Ивана Хованского, будет отмечена именно *gis-moll*’ем – в пронзительном по драматизму хоре «Возле речки на лужочке» (начало 4 д.) – не случайна реакция на него Хованского: «С чего заголосили ... Словно мертвеца в жилище вечное проводят». Символична в этом контексте драматургически активная тональная арка, образованная предсмертным же ариозо Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка?» (5 д., *gis-moll*).

#### Пример 10.

##### Реплика И. Хованского на хор девушек (4 д.)



Для понимания специфики тональной драматургии важен крещендирующий показатель «многобемольной минорности» – доказательство усиливающейся трагической экспрессии: 3 страницы клавиря – Сцена гадания Марфы (*as-moll*), 7 страниц – Ария Шакловитого (*es-moll*), 12 страниц – Рассказ Подьячего со следующей за ним Сценой стрельцов и Ивана Хованского (точка золотого сечения – плач «Батя, батя», *es-moll*), 6 страниц (ц. 448–458) – поезд Голицына с резюмирующим «Свершилось решение судьбы» Досифея (*es-moll*) и пр.

<sup>6</sup> Исследование осуществлено на базе издания: М. Мусоргский. Хованщина [Ноты] : народная музыкальная драма / М. П. Мусоргский ; либр. М. Мусоргского ; ред. П. Ламма : Клавир. — М. : Музыка, 1976. — 443 с.



Симптоматичны в этом смысле и редкие в опере отклонения в *мажорную сферу* – подтверждение чёткой семантической природы её тональной драматургии (жуткая «Слава» Хованскому «Плывет лебёдушка» в *G-dur*’е, отпевание Марфой своей любви в *Des-dur*’е, ставшем в русской музыке символом любви, обречённой на смерть).

Отметим, что в сравнении с «Борисом» работа Мусоргского с барочными фигурами в «Хованщине» гораздо более изощрённа. Часто вместо чёткой их репрезентации, соответствующей «классической» барочной графике, присутствуют сложные синтетические варианты, адаптирующие мировой опыт психологизации музыкальной материи. Среди приёмов интонационного усиления трагизма отметим следующие.

– Резкое введение тональных сфер *es-moll* и *as-moll* – к примеру, внезапная смена *h-moll* на *es-moll* при появлении Шакловитого в 3-м действии, а затем, по окончании его арии, столь же острое включение *H-dur* и *G-dur*; тот же механизм присутствует при введении *es-moll* после *fis-moll* и *D-dur* в Рассказе Подьячего о петровцах – со столь же резким переключением в *B-dur*, *Es-dur* и опять в *es-moll* на Плаче стрельцов «Батя, батя» (из этой же серии – неожиданное появление *as-moll*, окружённого *Es-dur* и *d-moll* в сцене гадания Марфы).

– Ладогармоническое усложнение нисходящего движения путём очерчивания его объёма экспрессивной интерваликой ум. 7, тритона, ум. 4, ум. 3 и пр. (среди многочисленных примеров – нисхождение в объёме ум. 4 в хоре стрельцов «Батя, батя» на словах «Детки просят, тебя зовут», тетракорд *ges-f-es-d* в оркестровом вступлении к Арии Шакловитого в 3 д., ц. 307; изобилующее ламентозными секундами ариозо Голицына «Вот в чем *решенье судьбы* моей» во 2 д., ц. 194). Заметим, что в «Борисе» такое усложнение нисходящего тетракорда встречается нечасто. Наиболее яркий пример этой тенденции – пронзительно тихая кульминация оперы, плачево-колыбельная Песня Юродивого, обогащённая хроматизированным движением *passus duriusculus* в объёме уменьшённой и даже дважды уменьшённой кварты (!).

**Пример 11.**

– *Прерывание нисходящего движения* экспрессивным, часто скачкообразным, восхождением с последующим возвратом к ниспаданию, усиленному звучанием двух и более фригийских оборотов подряд (см. вокальную партию Монолога Шакловитого *es-des-ces-в + des-ces-в-as-ges-f*).

**Пример 12.****Монолог Шакловитого (3 д.)**

– *Подчеркивание страстной символики «нервными» синкопированными структурами*, такими как ломбардский ритм и внутридолевая синкопа (Рассказ Подьячего о нападении петровцев в 1 к. 4 д., ц. 355) и др.

Среди *внемusыкальных факторов*, усиливающих экспрессию и драматизм ситуации, особо отметим *ремарки* композитора, выполняющие смысловую, образно-выразительную и драматургическую функции<sup>7</sup>: «медленно отступает, озираясь», «в порыве отчаяния» (Голицын); «тревожно» (Марфа), «кричит в перепуге, как бы зовёт на

<sup>7</sup> Функции ремарок представлены в соответствии с типологией, изложенной в книге Р. Э. Берченко «Композиторская режиссура Мусоргского». — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 221 с. — С. 156–164.



помощь» (Подьячий, 1 к. 4 д.), «злобно» (Сусанна) и др. (Справедливости ради отметим, что в сравнении с «Борисом» режиссирования ремарками в «Хованщине» меньше). Из приёмов этого же рода – суггестивное накопление *вербальных знаков* рокового предопределения, в частности, лейтмотивное значение слов «судьба», «судьбина», «решенье судьбы» (см. арию Шакловитого «Ах ты, в *судьбине* злосчастная», «Аль недруг злой наложит руку на *судьбу* твою», «*Судьба так решила*» в Сцене гадания Марфы).

Особого внимания с точки зрения рассматриваемой проблематики заслуживает принцип *объединения семантических оппозиций*, предполагающий «эмоционально-смысловую полифонию»<sup>8</sup> различных элементов целого и, за счёт этого, обостряющий его восприятие. Как и во многих эпизодах «Бориса», «открытому тексту» Мусоргский часто «предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения» [2, с. 129] и даже ведущего по ложному пути. Среди ярких примеров такого остранированного текста у Мусоргского – мажорное, но основанное на графике *catabasis* приветствие «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!» из «Бориса Годунова» (пример 7). Из этой же серии – презентация царя Бориса в Прологе: во-первых, его призыв на царство *плачем* «На кого ты нас покидаешь» – «коррелятом смерти», неожиданным в контексте «венчания на царство» и как бы уже вводящим Бориса во временную точку «предлежаания смерти» (С. Б. Борисов), во-вторых – *катабасисом* (вспомним первый монолог «Скорбит душа»).

Наиболее интересными образцами данной тенденции в «Хованщине» являются страшная «похоронная» Слава Ивану Хованскому в *G-dur* (по сути – его отпевание), драматичная исповедь Марфы о любви (*Des-dur* в сочетании с витиеватой-ниспадающей графикой мелодии) и ответ Голицына Ивану Хованскому: отмеченный устойчивым нисхождением в *B-dur*'е, он завершается (что опять-таки парадоксально) фригийским тетра хордом, вводящим этот бодрый маршеобразный текст в координаты рокового развития.

<sup>8</sup> Термин В. Бобровского, введенный в: [1, с. 89].



### Пример 13.

#### а) Сцена Марфы с Досифеем (3 д.)



#### б) Сцена Голицына с Иваном Хованским (2 д.)



В результате проведённого анализа возникает вопрос: рискнём ли мы утверждать, что наши представления о работе Мусоргского с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus* однозначны и безапелляционны? Конечно, нет. И, тем не менее: как показал анализ, во всех случаях обращения к барочной символике Мусоргский довольно точно следует заложенным в ней смыслам – как образно-эмоциональным, аффективным, так и топографическим. И хотя говорить об осознанном и целенаправленном решении Мусоргского свершить «катабасисную судьбу» главных героев «Бориса Годунова» и «Хованщины» можно лишь гипотетически, некоторые факты говорят в пользу подобного предположения. Так, работая над второй редакцией «Бориса», Мусоргский усиливает катабасисную нагрузку образа: симптоматично, что в окончании сцены с курантами (при обращении к Господу на словах «... помилуй душу преступного царя Бориса!»), ц. 101) во второй редакции, в отличие от первой, также присутствует эта интонационная символика.

Подтверждением факта осведомлённости Мусоргского в сфере риторических фигур может служить и осознанное их привлечение с целью пародирования в «Райке», развенчивающее миф о безграмот-



ности композитора. Ведь, как заметил Пушкин, «хороший пародист обладает всеми слогами» [4, с. 55]. Значит, Мусоргский владел ими.

### Пример 14.

#### Сцена с курантами



Подчеркнём, что проведённое исследование призвано наметить, но отнюдь не исчерпать заявленную проблематику. Бесспорно, Мусоргский – «композитор сильного стиля» [5, с. 7], блистательный режиссёр-драматург, в связи с чем вспоминается мнение о «Хованщине» Э. Фрид: «Сочиняя, он [М. Мусоргский – О. С.], видел внутренним взором всё: целостный облик действующих лиц, динамику перемещения в пространстве людских пластов и групп. В музыку он вкладывал некий “код”<sup>9</sup>, который на расстоянии столетия, будучи верно расшифрован, может служить надёжным руководством для постановщика и исполнителя» [8, с. 237].

Думается, что, наряду с иными механизмами обнаружения трагических смыслов «Хованщины», на роль подобного «кода» вполне

<sup>9</sup> Курсив наш – О. С.



может претендовать барочная символика, доказательству чего и был посвящён предложенный материал.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бобровский В. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма [Текст] / В. Бобровский // Современное искусство музыкальной композиции / Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М. : ГМПИ, 1985. — Вып. 79. — С. 88–95.
2. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере [Текст] / И. Беленкова // М. П. Мусоргский и музыка XX века. — М. : Музыка, 1990. — С. 110–136.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка 17 – первой половины 18 в.: принципы, приёмы [Текст] / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
4. Пушкин А. С. Англия есть отечество карикатуры и пародии [Текст] // Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 6 / А. С. Пушкин. — М. : Худ. литература, 1976. — С. 55.
5. Ручьевская Е. «Хованицина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра [Текст] / Е. Ручьевская. — С.-Пб. : Композитор, 2005. — 388 с.
6. Серебрякова Л. А. «Хованицина» : трагедия «роковой судьбы» [Текст] / Л. А. Серебрякова // Музыка в системе культуры. Вып. 3. Теоретические и исторические проблемы музыкознания / УГК им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2008. — С. 119–141.
7. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков [Текст] : исследование / С. Тышко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. — 119 с.
8. Фрид Э. Прошлое, настоящее и будущее в «Хованищине» М. Мусоргского [Текст] / Э. Фрид. — Л. : Музыка, 1974. — 335 с.
9. Фролов С. «Славления» в опере Мусоргского «Борис Годунов» [Текст] / С. Фролов // Келдышевский сборник : Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. — М. : ГИИ, 1999. — С. 133–142.
10. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи Романтизма [Текст] : опыт исследования / М. Р. Черкашина. — К. : Музична Україна, 1986. — 149 с.



УДК [78.071.1 : 786.8] : 78.03 (477)

Андрій Стрілець

#### ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ БАЯНА

**Актуальність теми.** Сучасні вимоги до концертної практики баяністів потребують не тільки залучення до репертуару творів самих різних стильових напрямів, але й розуміння та наукового осмислення загальних тенденцій творчості сучасних композиторів у всій різноманітності її зв'язків із минулим. Характерною ознакою композиторської творчості доби глобалізації є метод моделювання художньої дійсності [1]. Одним з магістральних напрямів його втілення є жанрове та стильове моделювання, активне звертання до якого розпочинається приблизно на початку ХХ ст., зокрема, з барокових зразків. У той же час, твори сучасних митців свідчать про такі властивості композиційного процесу, як творчий синтез у межах усталених концертних форм, у тому числі, барокових, багатьох технік та засобів музичної виразності (полістилістика А. Шнітке, «метастиль» В. Сильвестрова, «метамова» О. Щетинського та ін.).

Природно, що від виконавців композитори чекають адекватного прочитання музичного тексту відповідно до авторського задуму. Тому розуміння принципів та особливостей процесу жанрово-стильового моделювання в творах останніх десятиріч допомагає вирішити складну проблему виконавської інтерпретації сучасних композиторських творів, що звертаються й до існуючих в історичному просторі музичного мистецтва жанрових архетипів музичного мислення.

Творчість українських композиторів-баяністів підпадає під впливи загальних процесів, що відбуваються у музичній культурі, як Західної Європи, так і пострадянського простору. Втім, розмаїта у стильовому відношенні сфера сучасного баянного музикування, яка має свою специфіку, продиктовану, насамперед, національно-ментальними засадами, ще не отримала серйозного наукового осмислення.

**Об'єктом** дослідження у пропонованій статті є стильові тенденції в композиторській практиці ХХ ст.; **предметом** – західноєвропейські жанрово-стильові моделі, задіяні у творах великої форми для баяна



(концерт, соната); його *метою* – виявлення ознак барокових моделей в баянних творах, які були написані українськими композиторами у період 1980–2000 рр. *Матеріалом* для розкриття заявленої теми слугують маловивчені твори І. Шамо, Ю. Шамо, В. Балака, В. Бібіка, В. Рунчака.

Перейдемо до аналітичного розгляду музичного матеріалу, відібраного за жанровим та хронологічним критеріями.

Одним з найяскравіших і найбільш завершених прикладів *звернення до барокових жанрів* є **Концерт І. Шамо** для баяна і струнного оркестру (1980–1981). Вперше серед українських композиторів автор використав 4-частинний цикл (попередні зразки жанру склалися з трох частин). Крім того, вперше в концертах для баяна присутня істотна поліфонізація мислення – ознака барокової стилістики. Втім, у концерті є певна монотематичність, інтонаційна єдність музичного матеріалу та його розвитку, притаманні романтичним зразкам жанру.

І частина, Прелюдія (Andante concentrato, quasi intrada) має тричастинну форму. Тема вступу (*h-moll*) в партії баяна з акцентованими різкими акордами протистоїть образу *основної* теми (І частини і Концерту в цілому) в хоральному викладі, яка звучить в оркестрі. Контраст вносить тема «*мольби*» (теж знакова для Концерту), яка асоціюється із бароковими *lamenti*. Розвиваючий розділ будується за концертним принципом чергування *solī* й *tutti*. *Основна* тема (ц. 3) активно розвивається завдяки прийомам імітаційної і контрастної поліфонії (додаються інтонації теми *мольби*). Бурхливому розвитку сприяє постійна зміна метру. Рішучі затактові ритмічні структури вступу влітаються в загальний тематичний рух. З теми *мольби* виокремлюється перший півтоновий елемент, що виконує функцію остинатного голосу на тлі загального розвитку *основної* теми, яка охоплює всю фактуру, з'являючись в різних голосах зі структурними зміщеннями і у ритмічному зменшенні. У репрізі (ц. 8) інтонаційно деформована тема *мольби* проводиться оркестром: саме так в подальшому буде виглядати тема Арії (ІІІ ч. циклу).

ІІ частина Концерту (*d-moll*, Andante, sostenuto, risoluto) продовжує драматургічну лінію твору: ті ж самі теми з їх суворими і драматичними образами постають основою принципово іншої, поліфоніч-



ної, структури – *фуги*, яку виконує соліст як репрезентант авторського голосу. Вступний і заключний розділи доручені оркестру. Партія оркестру у вступному розділі експонує мелодію, інтонаційно наближену до теми *мольби* І частини циклу. Але *основна тема* поступово витискає її, готуючи початок фуги. Тема Фуги – синтез обох тем, які складають основу музичної драматургії твору. Перший її елемент повторює *основну* тему, другий – народжений з секундових інтонацій теми *мольби*. 4-голосна фуга відтворює типову для барокового стилю манеру. Поліфонічний розвиток побудовано на виокремленні з теми фуги елементів *основної* теми і відкиданні (запереченні) всіх інших, що, безумовно, веде до повної переваги образної сфери *основної* теми. В короткому заключному розділі повторено тільки мелодію зі вступу. Замість коди композитор використовує драматичну quasi-каденцію соліста, яка теж має дві складові: тематичний елемент, близький до *основної* теми І частини, і тему *мольби* в нетиповому рішуче-туттійному викладенні. На завершення стверджується *основна* тема в скороченому ритмічному варіанті.

Арія, ІІІ частина циклу (*D-dur*, Andante non troppo), є його ліричним центром. Тема-мелодія пісенного типу, експонована оркестром, є варіантом наскрізної теми *мольби* – тим самим, який було презентовано в репрізі Прелюдії. Після першого знайомого секундового мотиву з'являється квартовий хід уверх і велика секунда вниз в тріольному ритмі, що, разом з мажорним ладовим забарвленням, надає їй відтінок «замріяності». Завдяки підкресленій емоційній стриманості тематизму аріозно-пісенного складу тип музичної семантики ІІІ частини в цілому наближується до барокового. До Бароко апелює й поліфонічне розшарування на фактурному рівні – фактура набуває рис поліпластовості. В партії правої руки соліста в високій теситурі звучить мелодія Арії; в той же час, в партії лівої руки розвивається *основна* тема (з І ч.). В оркестрі чітко розрізняються мелодична лінія, яка є похідною від *основної* теми, середні голоси, що утворюють акордові педалі, та ритмізовані баси. Однак тематичний розвиток відбувається шляхом зближення основних тем через *трансформацію* їх характерних рис, що є набуток більш пізніх стильових етапів розвитку жанрової моделі інструментального концерту.



Фінал концерту – Токата (*h-moll*, *Allegro molto, risoluto*) – як і I частина, має тричастинну будову. В експозиційному розділі відтворено образну сферу *основної* теми: в партії соліста – токатний рух восьмими, в оркестрі – елементи *основної* теми, викладені четвертними. І тільки в партії лівої руки соліста раз по разу (розірвані довгими паузами) звучать інтонації «ламенто». Тематизм розвивається за рахунок елементів імітаційної поліфонії, знов нагадуючи про барокові структурні моделі. *Середній розділ* – синтезуючий. Невпинний токатний рух переміщується в басову партію оркестру. Соліст проводить тему Арії (II ч.). Постійно з'являються у ритмічних варіантах (у зменшенні, у збільшенні) елементи *основної* теми і тема «мольби» з I частини Концерту. В *репризі* всі подальші тематичні трансформації відбуваються на тлі токатного руху. *Основна* тема (з I ч.) захоплює всю фактуру: з'являються канонічні імітації, збільшені і обернені її варіанти. Секундові інтонації «lamento» в акордовому викладенні втрачають свою сутність, сприймаючись як один із варіантів *основної* теми, власне, як і тема токати. На завершення соліст проводить тему токати, а оркестр – *основну* тему у ритмічному збільшенні.

Концерт І. Шамо для баяну з оркестром – яскравий твір, дійсно оригінальне явище в баянній музиці. Він не є простою стилізацією, як могло б виходити з назв частин циклу. Концерт поєднує ознаки суто *барокової стилістики* (жанрові моделі частин циклу, поліфонічна техніка розвитку, концертний принцип чергування *tutti-soli*, певна ладо-гармонічна сталість, драматизм та монументальність образної сфери) з рисами, притаманними музичним стилям пізніших епох. Так, головна особливість його драматургії – принцип *монотематизму*, відсилаючий до традицій Романтизму, який розкриває наскрізний симфонічний потенціал основних тем твору, виявляючись у їх інтонаційно-ритмічних та образних трансформаціях. Додамо такі ознаки симфонізації, як частий відхід від ладогармонічних штампів в площину дисонансів, поліпластивість фактури, тривалий динамічний розвиток тем, постійні зміни метру, що наслідують досвід вітчизняного симфонізму ХХ ст. – творів Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського. Отже, Концерт І. Шамо є прикладом органічного синтезу ознак музичної мови Бароко та наступних епох, що свідчить про його *необарокову* стилістику.



**Соната Ю. Шамо № 3 (1980)** складається з трьох частин (I – Прелюдія, II – Речитатив, III – Фуга). Соната написана для фортепіано, але настільки вдало відповідає *баянній природі* і розкриває виконавські можливості баяна, що (зі схвалення автора) сприймається в колі баяністів як суто оригінальний твір. Існують перекладення, в яких їх автори – А. Назаренко і В. Долгополов – майже не змінюючи нотний текст оригінала, збагачують його завдяки можливостям артикуляції, штрихів і тембральної палітри баяна.

Тричастинна за формою *Прелюдія* є дуже рухливою за темпом (336 ударів за хвилину). Основою експозиційного розділу є остинатна формула *a-v-e*, яка раз по разу переривається групою акцентованих коротких акордів квартової будови, чия ритміка порушує загальне відчуття метру і створює враження занурення у стан *рефлексії*. Поривчаста мелодична лінія має двотактову побудову з акцентом на другому такті, де широкий низхідний інтервал (спочатку зм. 7, потім в. 6) додатково підкреслений синкопою. Інтонаційно-драматургічний розвиток відбувається завдяки розширенню контурів початкового *двотакту* до більш довгих побудов та доміантній ролі *кварти* – уособлення рішучості. За квартовим принципом автор не лише розвиває мелодію (іноді ставлячи по п'ять кварт посліпль), але й будує акорди, а пізніше утворить і тему Фуги. Середній розділ, окрім розвитку тематизму, в другій половині містить *епізод* (*Andante*) – контрастний за темпом, метром, артикуляцією, характером та образною сферою, яка тяжіє до заглибленої *рефлексії*, але не за тематизмом: вже знайомі *кварти* і дзеркальний варіант остинатної формули згодом, по аналогії з першим розділом, змінюються на акорди. Реприза дещо скорочена і змінена – додаються настирливі ритмічні фігури, що повторюють конкретний тон. В маленькій коді «ініціативу» захоплюють секундові співзвуччя, які (в перекладеннях для баяна) підкреслюються перемиканнями тембрових регістрів. Прелюдія завершується проведенням остинатної формули *a-v-e* на *pp* зі значним уповільненням, яке пов'язує цю частину циклу з наступною.

Стилий за розмірами *Речитатив* (II ч. циклу) різко контрастує з I частиною за темпом (*Lento*), характером і образністю. Безперервний рух змінюють «роздуми» із зупинками на ферматах та фактурни-



ми діалогами. Інтонаційний зв'язок із тематизмом Прелюдії є беззаперечним – відмічена «знаком кварти» тема одночасно походить від теми Епізоду і первісної остінатної формули.

*Фуга* (Allegro agitato, триголосо) поєднана з попереднім розділом 4-тактовою зв'язкою і виконується *attacca*. Початок її теми (дві кварта вниз) – обернений варіант початку Епізоду I частини. Характерна метрична будова теми (3 такти на 12/8 + 3 такти на 6/8), якої автор чітко дотримується протягом експозиційного розділу, і, надалі, часті зміни метру стають рушійним чинником драматургічного розвитку, поруч із поліфонічною технікою. Відсутність сталого відчуття тональності не заважає композиторові зберігати характерну для фуги інтерваліку вступу пропости-ріспости. Одразу після експонуючого розділу в поліфонічну тканину Фуги вплітається спочатку перший елемент, а потім і повний ракоходний варіант *остінато* з Прелюдії, що виконує функцію контрапункту. Разом з тим, з теми Фуги виокремлюються дві початкові кварта, проводячись у різних варіантах (в оберненні, ритмічному збільшенні). Подальший драматургічний розвиток тяжіє до синтезу, ототожнення цих двох тематичних моделей. Їх зв'язок зміцнює дублювання теми акордами квартової будови, точною копією *рефлексивних* акордів з I частини. Бурхливий розвиток вінчає проведення теми у 4-кратному збільшенні під супровід формули *остінато*, після чого контрастний епізод – фрагмент Речитативу (6 тактів Lento) – остаточно поєднує тематизм всіх частин циклу.

В репрізі Фуги тема в основному вигляді проводиться лише один раз. Остінатні формули з I частини залишаються в її тематичному матеріалі, сприймаючись як органічний результат попереднього розвитку.

У кодї (останні 3 такта, Pesante) фрагмент теми викладається октавами з півтоновим розчепленням у дзеркальному русі двох рук. Різке дисонуюче звучання зі зривом у швидкий пасаж, що приводить до довгої секунди, сприймається як знак екзальтації, афекту. Тим більш несподіваним є останній акорд – октава *соль*. Якщо початковий тон теми фуги – *e* – умовно відповідає *e-moll* та останній – *g* – *G-dur*, то навіть в умовах атональності можливо провести певні паралелі до барокової традиції завершення твору в мажорі.



Соната Ю. Шамо № 3 є різновидом «камерної сонати для баяна» (за А. Сташевським) [1, с. 54], невеликої за обсягом. Окрім камерності, вона має й інші ознаки барокової стилістики: використані відповідні жанрові моделі (прелюдія, речитатив, фуга) та поліфонічна техніка, що поєднується із сучасними композиційними принципами – атональним мисленням, метричною примхливістю, наскрізним тематичним розвитком. Усі ці композиційні чинники сплітаються так органічно й майстерно, що синтез, який виникає, уподібнюється явищу синкретичному. Тому твір Ю. Шамо є показовим якісним прикладом сучасної інтерпретації жанру сонати.

Явним запозиченням знакових моделей Бароко відрізняється і **Соната для баяна на тему DSCH (1981) Володимира Балика** в 3-х частинах: I – Остінато, II – Речитатив, III – Фуга. У творі-присвяті використовується монограма Д. Шостаковича, відповідно, цикл є монотематичним. Оскільки Д. Шостакович – поліфоніст за складом мислення, В. Балик апелює саме до поліфонічних принципів розвитку, сполучаючи їх із надбаннями ХХ ст.: атональними структурами, сонористичними прийомами, складними динамічними ритмами. При цьому поліфонізація фактури разом із жанровою приналежністю частин, монументальністю і драматизмом образної сфери, беззаперечно, є ознаками барокової стилістики.

«*Остінато*» (Presto) можливо розподілити на експонуючий розділ, дві хвилі розвитку (*motus*) і завершення. Після короткого монументального вступу з темою в басу з'являється стрімкий виртієї ж теми, контрапунктом до якого слугує остінато з різких малих секунд з дуоллю на 11/8, чиє невтомне повторення створює різні ритмічні комбінації. Експонування відбувається за поліфонічним сценарієм, шляхом додавання голосів. *Розвиваючий розділ* (зміна метра на 7/8) ознаменований появою токатного руху восьмими в партії лівої руки. За допомогою акцентів автор роз'яснює структуру метра: 4 + 3. Кожна 1, 3, 5 і 7 ноти з угруповання утворюють тематичну формулу DSCH та її варіант квінтою нижче. Водночас в партії правої руки звучать розрізнені короткі репліки: фрагменти основної теми, поліритмічні структури, тритонові пасажі. Друга хвиля розвитку (*Meno mosso*) характеризується «збиранням» звуків у акордові вертикалі-кластери,



появою дисонантних трелей, швидких пасажей, частими змінами метру, значення якого фактично нівелюється в кульмінації. Низхідний пасаж через всю клавіатуру завершує розділ, після чого патетично звучить тема-зерно зі вступу.

У «*Речитативи*», де присутні ознаки атонального мислення, метр взагалі відсутній: наявні тільки позначки секундоміра. Динамічний план частини максимально контрастний. В основі інтонаційних побудов – формула DSCН в різних «спотворених» варіантах. Короткі швидкі репліки з'являються як раптові темброво-динамічні спалахи. Затримки на паузах та окремих звуках додають емоційного напруження. Виникають асоціації з «божевіллям», нервом, натягнутим, немов струна. У другій половині частини ненадовго (11 тактів) повертається метр – дзеркальний варіант теми стверджується різкими настирливими шістнадцятими. Потім метр знову зникає, але на відміну від першої половини частини, ніяких реплік-«спалахів» немає. Тільки довгі окремі звуки, що лише нагадують тему, розкидані по всій робочій теситурі інструменту. Кожен з них береться *p* і «роздувається» до *ff*. Додаткового контрасту надають постійні перемикання тембрів за допомогою реєстрової машинки баяна. Руху не відбувається. Відверто трагічні сюрреалістичні картини змінюють одна одну.

Фуга (*Allegretto*) спирається на безрепризну тричастинність, де перший і третій розділи є *поліфонічними*, а другий, який *містить цитату* з II частини Симфонії № 15 Д. Шостаковича – гомофонно-гармонічного типу. В. Балик використовує елементи серійної техніки і техніку імітаційної поліфонії. Тема фуги має в основі інтонаційну формулу DSCН і досить розвинений синтаксис: протягом 5 тактів тематична формула (складова теми фуги) проводиться кілька разів у різних ритмічних та теситурних варіантах. Фуга є 6-голосною (умовно). Починаючи з 4-го, вступ голосів має неточний, вільний характер. Фактура настільки складна і насичена, що автор з певного моменту переходить на кластери з умовною звуковисотністю. Завершується перший розділ довгим *глісандо* вниз. Цитату відокремлено генеральними паузами. Третій розділ починається стретним проведенням викремленої теми DSCН в усіх голосах. Тема фуги не втрачає своєї актуальності, проводячись в басовому голосі на тлі подвоєнь висхід-



них півтонових реплік з різною метричною організацією. Раз по разу проводяться варіанти теми DSCН, дедалі з більшими порушеннями. На завершення звучить фінальний пасаж з I частини. Останні такти *Maestoso* також поєднані зі вступними: саме в них показана трансформація основної теми у висхідну півтонову мелодію, що завершується тональним акордом *e-moll* – символом трагічного кінця.

Соната для баяна В. Балика – твір екзальтовано-експресивний, трагічний, у якому максимально використані усі можливі колористичні ресурси сучасного баяна, що звучить, як оркестр. Отже, на тембровому рівні, як і на рівні формальної побудови твору, теж присутня певна «симфонізація». Музична стилістика Сонати належить сучасності (атональність, серійна техніка, неметричні структури, кластери, сонорика), втім, істотна поліфонізація фактури разом із жанровою основою циклу апелюють до барокової культури.

На відміну від драматичної Сонати В. Балика, **Соната Валентина Бібіка** (редакція для баяна А. Назаренка) презентує камерний варіант жанру з «умовно бароковим» циклом: I – Фуга, II – Постлюдія (віддзеркалена Прелюдія). Обидві частини звучать в помірних темпах.

В атональній *фузі* (*Sostenuto*) автор не дає метричних вказівок, а ділить музичну тканину на різні за обсягом такти, від 11 до 28 четвертних, відповідно до власного відчуття сильної долі. Тему фуги переважно утворюють секундові інтонації, які починаються завжди зі слабкої долі. Драматургія фуги будується на аскетичному додаванні голосів і ущільненні фактури. Події розвиваються дуже поступово, але неухильно, їх розгортання схоже на монотонний рух середньовічного хорального співу, брутально деформованого відсутністю консонантної гармонії і будь-яких ладогармонічних опор. Довгий поліфонічний розвиток вінчає тема у акордовому викладі (*Agitato*). Раптом рух четвертними зникає, і стретно проводяться два варіанта теми – основний і віддзеркалений у ритмічному збільшенні. Нарешті динаміка сягає *ff*. Знову з'являється рух, на кульмінації якого тема проводиться дисонуючими акордами *marcato* на *fff*, обриваючись довгим *глісандо* до м. 2 в басу. Звучність вшухає, і настає коротка реприза – тема проводиться *pp* в первісному варіанті в октавний унісон на фоні басової педалі на квінтовому тоні, із зупинками на ферматах.





*Постлюдія* (Moderato) виконується *attacca*. Це фугато побудоване на дещо видозміненій темі фуґи (I ч.), яка цього разу починається з сильної долі. Підхід до метричної організації музики такий самий, як у першій частині, але обсяг тактів зменшується (від 6 до 12 долей). Контрапунктом до теми слугує нисхідний півтоновий хід, що при повторних проведеннях утворює дисонуючий акорд. Середній розділ – інтермедійний – характеризується прискоренням темпу, постійним рухом четвертними (по аналогії з попередньою частиною) і значним динамічним розвитком, який, досягнувши апогею, повільно вщухає та поступово завмирає остаточно у неточній репризі (на в. 6 нижче від первісного варіанту). *Постлюдія*, в певному сенсі, є зменшеним варіантом Фуґи, з тими ж самими структурними елементами.

Соната В. Бібіка – віддзеркалення барокового циклу «Прелюдія – Фуґа» – вирізняється сонорно-поліфонічним типом письма, конструктивізмом будови і інтелектуальним аскетизмом образної сфери. З одного боку, вибір автором жанрового імені сонати та відмова від класичного його трактування апелюють до первісних настанов барокової стилістики; з іншого – поліфонічна техніка, пошук нових інструментально-тембрових і фактурних втілень «звукового універсуму» – риси «небарокового» мислення доби народжуваного постмодернізму (рік створення Сонати – 1982). В певному сенсі, цей твір є прикладом ускладнення докласичних моделей письма під впливом композиційних технологій другої половини ХХ ст.

**«Медитації на тему ВАСН» В. Рунчака** – частина з концертної сюїти «Портрети композиторів», умовно поєднаної ідеєю стильових орієнтирів (за виразом А. Сташевського [2]). Але через те, що твори-стилізації були написані з великим часовим проміжком (1979–1989), кожен з них може розглядатися і виконуватися як окремий концертний номер. Отже, «Медитації», окрім того, що вони є однією з частин циклу «Портрети композиторів», самі по собі – цикл з 6 частин (до речі, єдиний циклічний твір серед частин сюїти), що цікавить нас, насамперед, з точки зору добору жанрових моделей: інвенція, фугато, фантазія (на кшталт органних фантазій барокової доби). Монограма ВАСН – тема-«персонаж» – поєднуючи частини циклу своєю присутністю, сприяє драматургічній цілісності твору.



Перша коротка медитація сприймається як експозиційний розділ форми, в якому автор презентує певні «константи» (правила) подальшого розвитку. В басу на *ppp* повільно проводиться тема ВАСН, поступово «складаючись» в дисонантний акорд, якому одразу відповідає аналогічний акорд в партії правої руки на три октави вище. Нетривале перебування в «зоні» зменшеного септакорду (за умов атонального мислення і відсутності метру) приводить до появи нового варіанту теми – тематичної формули Н-В-С-Н в акордовому викладі, яка дає ладотональне відчуття (розв'язуючись в *E-dur*).

Друга медитація (*c-moll*) є стилізацією під рухливу двоголосну інвенцію з її поліфонічною структурою і характерною мелізматиною. Автор не використовує запозичених у Баха тем, він презентує «сучасний погляд» на цей жанр – два голоса безупинно рухаються, не утворюючи секвенцій. Тільки наприкінці частини з'являється класичний каданс, а зміна знаків в останньому такті натякає на мажорне завершення (притаманне творам барокової доби) трансформованого варіанту теми (С-Н-В-Н).

Третя медитація контрастна до попередньої за темпом (*Andante mosso*), характером, образом. Це атональне фугато на тему В-А-С-Н, яке за образним змістом символізує перехід від усамітнення, глибоких зосереджених роздумів до відвертої агресивної експресії, що створює варіант формули В-А-С-Н+В.

Четверта частина циклу виконується *attacca* на досягнутому емоційному «градусі». Тематизм цієї медитації за інтонаційними і структурними ознаками, що підкреслені вказівками щодо штрихів, нагадує теми органних фантазій. Атональні мелодичні побудови нестримно рухаються в унісон через дві октави. Перші ноти чотирьох тризвучних групувань в кожному такті (розмір 12/8 з метричним поділенням 3+3+3+3) утворюють все нові і нові варіанти тематичної формули. Рух зупиняється на варіанті Н-Аіс-С-Н в туттійному акордовому викладенні.

П'ята медитація, двочастинна за формою, продовжує посилення на органну творчість Баха. Стримана початкова тема (G-Fis-A-G), викладена басовими унісонами, прискорюється до висхідного пасажа. Новий розділ – *Largo trionfale quasi organo* – сповнений декламацій-



ним пафосом, його фактура стає гомофонною. Тутійні акорди партії правої руки супроводжуються політональним тремоло – чергуванням акордів мажора і мінора (на відстані збільшеної квінти) в лівій руці, що створює яскраві сонорні ефекти. Тематична трансформація Gis-G-A-Gis-G у фіналі поєднує цю частину з третьою.

Остання, Шоста, частина за обсягом дорівнює першій. Вона починається із теми другої медитації у стретному викладенні, яке переходить у дуже різкий (із розчепленням на в. 2) варіант основної теми. На завершення тематичного розвитку, як резюме, звучить тема ВАСН, арочно поєднуючи медитацію із початком циклу, але (на відміну від нього) на *fff*, яке поступово вщухає. Останній такт з довгою паузою створює відчуття відсторонення від образу величного композитора, символа цілої епохи, який зникає, немов розчиняючись у сторіччях.

Отже, «Медитації на тему ВАСН» В. Рунчака є замкненим циклом із ідеєю наскрізного розвитку. Це певна стилізація під творчу манеру Баха із використанням його композиційних методів (типові форми та жанри, інтонаційна лексика), втілена сучасною музичною мовою без тематичних запозичень. Поруч із добром жанрових моделей та істотною поліфонізацією фактури, що, безумовно, є посиланням на барокову стилістику, наявні атональне і аметричне мислення, сонористичні прийоми. Таким чином, на образному рівні виникає ефект особистого «враження» сучасного композитора від постаті та стилю мислення Баха, в цілому від епохи, в яку він працював.

**Висновки.** Ніхто з авторів аналізованих вище творів не використовує барокові жанри в їх первісному вигляді (на кшталт стилізації «в дусі Бароко»). Втім, у різні способи вони звертаються до музичної стилістики Бароко. Це дає право стверджувати, що в творах для баяна сучасних композиторів на ґрунті барокової культури відбувається процес **історико-стильового синтезу**. Засвоюючи інтонаційні та жанрові архетипи музичного Бароко, композитори надають їм самобутності з огляду на специфіку баянного музикування. Іншими словами, сучасні композитори дають новий поштовх розвитку жанрів, що висходять до західноєвропейського Бароко (концерт, соната), підкоряючи їх законам композиційного мислення Новітньої доби.



Органічне поєднання історично усталених елементів композиторського письма із сучасними засобами виразності в оригінальних музичних концепціях розглянутих баянних творів свідчить про наявність *необарокової тенденції* в баянній музиці останніх десятиліть ХХ ст. Необарокова стилістика виявляється на таких рівнях, як *жанровий* (визначення «прелюдія», «фуга», «сюїта», «арія», «речитатив»); *структурний* (циклічність, що будується на тотожності і контрасті; поліфонічні форми та прийоми розвитку); *інтонаційний* (окремі інтонаційні формули мають зв'язок із архетипами барокової музики). З точки зору *ладотонального мислення* стилізації, як правило, не відбувається: автори відступають від тонального мислення в площину 12-тонової хроматики. На *семантичному* рівні антиномії барокового мислення використовуються досить обмежено.

Отже, сучасне прочитання жанрово-стильових моделей барокової доби у творчості українських композиторів для баяна свідчить про трансформацію їх інтонаційних і структурних елементів. Нові форми, що утворюються, дуже різняться між собою, але їх виникнення є безумовним підтвердженням непинних еволюційних процесів, які відбуваються у композиторській творчості та впливають на формування концертного репертуару баяніста.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили* [Текст] / Д. С. Наливайко. — Киев : Мистецтво, 1985. — 365 с.
2. Сташевський А. *Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона. Тенденції розвитку в останні чверті ХХ та на початку ХХІ ст.* [Текст] / А. Сташевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2007. — 158 с.
3. Сташевський А. *Володимир Рунчак – «Музика про життя»* [Текст] / А. Сташевський. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. — 256 с.



УДК 78.071.1 : 78.03 (477) «312»

*Ірина П'ятницька-Позднякова*

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТОНАЦІЙНО-ЛЕКСИЧНИХ ПЛАСТІВ  
МУЗИКИ БАРОКО У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ  
(на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна  
«Згадуючи Великого Вівальді»)**

*Актуальність проблематики дослідження.* Творчі практики сучасних композиторів характеризуються тяжінням до жанрового й стильового синтезу, поєднання систем музично-виразових засобів різноманітних напрямків, що історично склалися у різні часи. Тому звернення до музично-художніх тенденцій минулих епох вимагає, насамперед, оригінальних за задумом й семантикою змістовних музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, поступаючись новітнім естетичним засадам, а музичні моделі минулого отримують нове прочитання.

Музичне мистецтво сучасності пропонує цілком несподівані ракурси інтерпретації «барокових моделей», інспіруючи появу яскравих музичних творів, породжених прагненням до своєрідного метадіалогу із віддаленими епохами, які водночас постають дивовижно близькими завдяки тим духовним цінностям, що закодовані у звучанні. Композитори прагнуть вирішувати нові проблеми стильових діалогів, перекидаючи місток між епохами, торкаючись і такої парадигми, як «Бароко – ХХ ст.» [2], для якої характерно віднайдення спільних стильових рис між епохами, що відмічені нестабільністю, динамічністю, бурхливістю, сповнені «різкими історичними резонансами» [2, с. 13] та, водночас, прагненням до глибокого осягнення світу крізь призму власного, індивідуального, розуміння. Порівняння цих двох віддалених у часі бурхливих епох з їх антиноміями, контрастами, проблемою традицій та новаторства набули не лише суто теоретичного осмислення, а й гостро поставили практичні питання музичної стилістики у композиторській практиці.

Такі рефлексії над минулим знайшли своє втілення у «неостілях», що орієнтуються на цілісну барокову модель із віддзеркаленням її лексичної семантики, системи різноспрямованих символів,



динамики розвитку, що прагне поєднати полярності. Глибока думка належить Паулю Беккеру, який вважав, що «остання велика епоха історії музики починається з середини XVI ст. і, практично, триває до сьогодні» [5, S. 11]<sup>1</sup>.

Особливо яскраво барокові впливи репрезентовані музичним мистецтвом кінця ХХ ст., що є своєрідним наслідком постмодерної естетики з її тенденцією до побудови метатекстів із складових різних культур. Для естетики постмодерну, в якому усі елементи культурного простору як минулого, так і сучасності є рівноцінними, позбавленими жорсткої ієрархічності, характерно органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів в «стильову поліфонію». Такий підхід отримує нове прочитання в сучасній композиторській практиці, що, до деякої міри, кореспондує із мистецтвом Бароко з його відкритістю та динамічністю, прагненням до оновлення музичного синтаксису тощо. Ствердження небарокової течії спричинене не своєрідним «реставраційним підходом», а імпульсом живого відчуття музики барокової доби. Попри велику часову відстань досконала композиторська майстерність здатна наповнити усталені форми новим змістом, надавши йому раціональності та гармонійності.

Звернення до барокової естетики відбувається й в контексті тяжіння музичного мистецтва кінця ХХ ст. до вишуканості форм, коли «акласичність» набуває форм «неокласики», інспіруючи розвиток нових течій, що здатні стати взірцем для подальших творчих практик.

Однією з таких інспірацій є концертна п'єса сучасного українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» – як результат осягнення прийомів музичної виразності жанрових і структурних прототипів доби Бароко та їх включення в сучасний стильовий контекст. Аналіз особливостей інтерпретування «барокових моделей» автором цього неординарного твору й є *метою* нашого дослідження.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Безумовно, використання певної музично-риторичної фігури чи характерного тембру

<sup>1</sup> Хоча можна говорити і про зворотній процес – своєрідної трансформації мислення гармонічного у поліфонічне.



навряд чи повною мірою служить «духовному спорідненню» з епохою, адже це інша історична ситуація, відмінні естетичні погляди, що не дозволяють відтворити їх в аутентичному виді. Проте, у концертній п'єсі Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді», що була присвячена відкриттю XX Міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», який пройшов 2013 р. під знаком Антоніо Вівальді, рівень осмислення історичного звукового середовища є напрочуд глибоким, навіть якщо елементи його вводяться доволі умовно, а музична мова насичена яскравою інтонаційністю.

У п'єсі немає прямого цитування, навпаки, композитор створює власні, оригінальні, теми, прагнучи інтонаційно відчувати стиль, повертаючи у світ експресивної барокової об'єктивності. Виразові і риторичні прийоми, що є характерними для барокової естетики, підняті композитором пласти стають відправним пунктом до пошуків нового, які надають твору особливої цінності.

Низхідні секундові інтонації з їх дзеркальним оберненням ніби відкривають завісу перед яскравою музичною картиною, яка відразу створює святковий настрій, навіюючи асоціації з колоритними акордами палітри полотен Мікелянджело Мерізі да Караваджо, з їх глибиною кольорових відтінків та, водночас, яскравими фарбами, якими митець надає фактурі об'ємність. Початкове секундове низхідне «запитання» ніби продовжується дзеркальними секундовими «відповідями» із подальшим інтонаційним ствердженням, а синкоповані ритми нагадують про барокове походження стилістики твору.

Друге проведення музичної теми, що є своєрідною ремінісценцією тем А. Вівальді, досить органічно вплітається в оригінальний інтонаційний матеріал, в основі якого – низхідна хроматична інтонація, яку виконує скрипкова група. Повторне проведення тематичного зерна, що звучить у партії віолончелі, підхоплюється дерев'яними духовими, спочатку кларнетом, а потім фаготом й органічно вплітається у секвенційний розвиток музичного матеріалу, що є інтонаційною основою всього твору.

Низхідні та висхідні яскраві квінтови інтонації з їх призивною семантикою та синкопованим ритмом сміливо руйнують традиційну метро-ритмічну квадратність. Їх динаміку змінює ляментозна низхідна



інтонація, що апелює до барокових «інтонацій зітхання». Вона забарвлена тембрами флейти та кларнета, які звучать в унісон, й цей тембровий мікст можна порівняти із живописною технікою «сфумато».

Квінтови тріольні інтонації повертають у святкову та життєстверджуючу атмосферу свята, що знаменує перехід у розробку концертної п'єси, де основне мелодичне зерно звучить у виконанні мідних духових, яким вторить дует гобоя з кларнетом. Дивовижний регістровий «ансамбль» (Ob+Cl та Fl+Fag), що звучить на фоні супроводу струнної групи, відстежується протягом всього музичного твору; при цьому зберігається метроритмічний малюнок, який є характерним для барокової скрипкової музики.

Секвенціювання та ритмічні ускладнення, зміна розміру, повторюваність основних мелодичних фігур стають важливими драматургічними складовими твору. Відзначимо вагому роль дерев'яних духових, які не тільки підсилюють оркестрове звучання у найбільш напружених кульмінаційних моментах, але й ведуть самостійну інтонаційну лінію. Так, для партії валторн характерними є кластерні співзвуччя у поєднанні із синкопованим ритмом. Така складна музична палітра є свідомим відродженням професійних барокових традицій, але вже у якісно нових формах.

Для оркестрової та камерної музики Бароко є типовим розділення оркестру на групи (вертикальне розташування у тексті) та щаблі звукової динаміки (*tutti – solo*, горизонтальний розподіл). Також для барочних творів, що втілювали афект як процес, не є характерними кульмінації-крапки, але не заперечні динамічні зони, тераси звучностей, в яких емоційний стан досягає свого кульмінаційного вираження. Дозволимо собі провести паралелі із архітектонікою барокових споруд, з їх тенденцією до диференціації на нижній щабель та вищий, які водночас є частинами єдиного цілого, що утворюють гармонію. Так, у п'єсі В. Птушкіна на фоні дуетів дерев'яних духових (Fl+Ob) та (Cl+Fag) розгортається секвенційний розвиток музичного зерна у струнній групі [цифра 2]. Отже, зв'язок із бароковою стилістикою реалізується у п'єсі на рівні форми. Віртуозні переклички різних груп інструментів, завдяки яким виникають яскраві інтонаційно-лексичні пласти, змушують згадати аналогічні структури в concerti grossi А. Ві-



вальді. У розробці п'єси використано й інші формоутворюючі елементи «барокового письма», зокрема, прямі й обернені імітації, які, трансформуючись, проводяться в усіх партіях струнної групи.

Реприза сприймається як своєрідна ремінісценція основної теми, спогад про неї; у той же час, тріолі мідних духових підсилюють активність секундових низхідних хроматичних інтонацій, викликаючи асоціації з бароковими «хроматичними лабіринтами» з їх блуканнями з альтерованих щаблів на натуральні.

Початок коди знаменує проведення основного музичного матеріалу струнною групою у збільшенні (вдвічі збільшені тривалості), що робить його звучання більш «фактурним», об'ємним, а оркестрове tutti поступово приводить до майже феєричного закінчення п'єси. Синкопований ритм мідних духових з їх фанфарними інтонаціями створює активну основу, а контрапунктована мелодична лінія тяжіє до збільшених та зменшених інтервалів, одночасного звучання тону як у натуральному, так і альтерованому виді; гармонічні каданси поєднують ознаки модальності і тонального мислення.

У творі В. Птушкіна є сенс звернути особливу увагу на специфічні музичні «знаки» Бароко. Серед них – своєрідний прийом використання регістру: одна музична фраза, яка розгортається у діалозі між різними інструментами з їх особливими тембральними забарвленнями, повторюється в різних регістрах, що є одним з кліше барокової інструментальної музики. У п'єсі наявні також «solo divisi», хоча і у дещо редукованому виді. У повторюваних мотивах, що виконуються інструментами з різною теситурою, наприклад, сопрановою флейтою та гобоєм, регістрові фарби виявляються напрочуд яскраво, а різнорегістрові повтори мотиву утворюють так званий ефект «ехо».

Використання подібних моделей та розуміння їх знакової функції говорить про зв'язок музичного тексту з оркестровою бароковою музикою з її багатою артикуляцією та сюжетно-образною основою, але при цьому не позбавляє сам твір оригінального авторського задуму, презентуючи індивідуальний почерк композитора. Риси Бароко конкретизуються у творі В. Птушкіна через найбільш узагальнені його жанрові і стильові ознаки, а використання барокових прийомів по-



єднується із сучасною гармонічною мовою, втілюючи прагнення майстра до новаторського вирішення проблеми стильового діалогу.

Однією з основних барокових ознак є характерне використання струнної та духової оркестрових груп. Струнний ансамбль у творі В. Птушкіна є досить активним, а усі його складові є практично рівноправними – вони беруть однакову участь у тематичній розробці, імітаційних діалогах. Зростає роль струнних інструментів як у сольних фрагментах, так і у «змаганнях» оркестрових груп – характерному прийомі *concerto grosso*. Партія мідних духових вирішена як гра ритмічними малюнками, несподіваними синкопами, акцентами, яка контрастує остинато струнних, що виконують роль активного супроводу, багатого тематичними алюзіями. Застосування хроматичного квартету валторн (in F) з їх яскравими тембральними фарбами у поєднанні із синкопованим ритмом є знахідкою композитора. Майстерне використання ним тембрового колориту свідчить про тонке відчуття барокової стилістики та прагнення її відтворити за допомогою фактурних прийомів.

Одною з найяскравіших рис твору «Згадуючи Великого Вівальді» є введення характерних барокових прийомів мелодичного розгортання – різних видів фігурацій з елементами прихованої поліфонії.

Зауважимо, що музичні твори доби Бароко тяжіють до символічної мови, структурні елементи якої були запозичені з музичного театру. Орієнтація на граматичні моделі організації музичної тканини виявляється у характерних низхідних секундових «ляментозних» мотивах з їх інверсією та кластерними зіставленнями, яскравій ефектній риторичі.

Загалом для п'єси характерні фантазійний, натхнений інтонаційний потік із контрастами темпоритмів, фактури, енергійна моторика музичної тканини, що дозволили передати радісний настрій від зустрічі із музичним світом Бароко. Власне, саме для музики Бароко характерні контрасти, які нерідко зводилися до рівня антитез, що у музиці мало прояв у співставленні *forte* – *piano*, ефекті «эха» тощо. Моторика основного музичного матеріалу п'єси В. Птушкіна пов'язана із активним бароковим тематизмом; імпульсивний потік звучання, що притаманний концертно-віртуозному стилю епохи, «проростає» з єдиного інтонаційного зерна за принципом динамічного нагнітання.



У діалозі індивідуального композиторського бачення із узагальненим, формальним, напрочуд яскраво та рельєфно підкреслено бароковий темперамент із його контрастами, динамікою та життєстверджуючою силою. Одну з його граней, а саме яскравий світ почуттів, втілено у концертній п'єси В. Птушкіна в ефектній орнаментальності метроритмічного малюнка мідних духових, із підкресленою риторичністю, характерною для вишуканого музичного мовлення Бароко.

**Висновки.** Палітра музичного твору В. Птушкіна дає простір для досить широкого діапазону трактувань уніфікованих барокових мелодичних зворотів, ритмо-інтонаційних формул та поліфонічних прийомів. Трансформуючи або фрагментарно вводячи їх у сучасний контекст, композитор прагне оновлення традицій. Концертна п'єса В. Птушкіна є прикладом оновлення жанру *concerto grosso* – одного з яскравих знаків епохи Бароко, одной з характеристик якого є показ тембральної особливості музичних інструментів, а тембр набуває форми своєрідного елементу лексики епохи.

Сучасна композиторська практика дозволяє відкривати горизонти для переосмислення й своєрідних трактувань барокових «знаків». Причому рівень та умови їх використання варіюються від окремих крапель до цілеспрямованого конструювання музичного цілого «бароковими засобами». Яскраві та досить сміливі поєднання цих «засобів» та сучасних композиційних прийомів переконливо репрезентують колористичні гармонії, пластичний контрапункт, виразну мелодійність, примхливий синкопований метроритм як складові оригінального композиторського почерку В. Птушкіна.

Концертну п'єсу «Згадуючи Великого Вівальді» можна віднести до показових зразків необарокової стильової течії, що не визиває принципових дискусій, адже префікс «нео» вказує, насамперед, на оновлення не стільки конкретного історичного стилю, скільки його загальних принципів та їх творче переосмислення. Перетворювання семантики музично-риторичних фігур в яскравому музичному творі, що є своєрідною інтерпретацією «концертуючого стилю» й де відчуття «давніх форм» органічно переплетене з індивідуальним почерком композитора, свідчить про виняткову відкритість творчої думки українського митця.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. А. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці XVII ст. [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидська // *Українське бароко та європейський контекст*. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 211–215.
2. Лобанова М. Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* [Текст] / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
3. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке* [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
4. Юдкін І. М. *Неостилістичні течії в українській культурі XX ст.* [Текст] / І. М. Юдкін // *Українська художня культура : навч. посібн. за ред. І. Ляшенка*. — К. : Либідь, 1996. — С. 289–298.
5. Bekker P. *Organische und mechanische Musik* [Text] / Paul Bekker. — Stuttgart und Berlin : Dt. Verl.-Anst., 1928. — VIII, 113 S. — URL [Electronic source] : [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Organische\\_und\\_mechanische\\_Musik.pdf&page=17](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Organische_und_mechanische_Musik.pdf&page=17).

УДК 78.071.1 : 78.03 (477) «312»

Римма Сулім

#### НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ (на прикладі «Маленької сюїти у стилі Бароко» для камерного оркестру)

В українській музичній культурі XX – початку XXI ст. значного поширення набули неокласичні тенденції. Це виявилось у прагненні митців відтворити у своїх опусах стилістичні ознаки музики ранньокласичного і докласичного періодів. Як відомо, поняття «неокласицизм» включає у себе звернення композиторів не тільки до творчості представників віденського класицизму, але й до епохи Відродження і Бароко. На думку Л. Мельник, «барокові рецепції в сучасній українській культурі є одним із тих цікавих естетичних явищ, котрі здобули широке втілення в художній практиці» [6, с. 89]. Ще наприкінці XIX – у першій половині XX ст. до жанрів і форм барокової музики звер-



нули у своїх фортепіанних опусах М. Лисенко, Н. Нижанківський, В. Косенко і М. Колесса<sup>1</sup>. У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. необарокові тенденції виявились у творчості В. Бібіка, Я. Верещагіна, В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Зубицького, В. Камінського, М. Кармінського, І. Карабиця, О. Козаренка, Ж. Колодуб, Л. Колодуба, В. Подвали, М. Скорика, Є. Станковича, Ю. Шамо та ін.

Посилену увагу українських композиторів до музики епохи Бароко дослідники пояснюють «намаганням протиставити дисгармонійній і сповненій конфліктами реальності універсальні духовні вартості, протистояти навальному руйнуванню традиційних музичних канонів збереженням вічних ідеалів» [11, с. 1]. Як зазначає Л. Мельник, «“бароковість” багатьох шестидесятників видається зумовленою ... потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницею яких була епоха Бароко» [6, с. 91]. Саме цими причинами пояснюється звернення Ж. Колодуб до музики барокової доби, що яскраво виявилось у «Маленькій сюїті у стилі Бароко» (2005)<sup>2</sup> для камерного оркестру, написаній композиторкою у пізній період творчості.

Проблеми функціонування жанрових моделей барокового стилю в українській музиці ХХ ст. досліджували Ю. Бентя [1], О. Зав'ялова [3; 4], Л. Мельник [5; 6], Я. Олексів [9], О. Рудницький [11], І. Тукова [13] та ін. Однак питання відбиття зазначених стильових тенденцій у творчості Ж. Колодуб не знайшли висвітлення у роботах музикознавців. **Мета дослідження** – на основі детального аналізу «Маленької сюїти у стилі Бароко» для камерного оркестру Ж. Колодуб розкрити образно-емоційний зміст, особливості музичної мови і структури цього твору з огляду на неокласичні тенденції.

«Маленька сюїта у стилі Бароко» складається з трьох частин («Прелюдія», «Менует», «Allegretto»). У кожній із них композиторка вдало відтворила характерні ознаки та художньо-образний світ барокової музики сучасними засобами виразності. Твір розпочинається

<sup>1</sup> Маються на увазі «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «Фуга на тему В-А-С-Н» Н. Нижанківського, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Пасакалія, скерцо і фуга» М. Колесси.

<sup>2</sup> «Маленька сюїта у стилі Бароко» (2005) для камерного оркестру Ж. Колодуб існує також в авторському перекладенні для органа.



«Прелюдією» (*Andante*), у якій панують елегійно-сумні і скорботні образи. Нагадуючи піднесену арію, ця музика близька за характером до лірико-філософських *Adagio* з оркестрових творів Й. С. Баха або до повільних прелюдій з його «Добре темперованого клавіру» (*cis-moll, es-moll, f-moll, b-moll* з I тому). На початку частини в партії скрипок звучить лірична мелодія у тональності *d-moll*, сповнена надзвичайної ніжності і любові, смутку і жалю та водночас стриманої внутрішньої сили і величавості. Викладена переважно восьмими (іноді із зупинками на четвертних із крапками), вона повільно рухається звуками натурального мінору то вгору, то вниз, супроводжуючись акордами половинної тривалості в інших партіях оркестру. Як і у багатьох темах Баха, в її спокійному і плавному русі відчувається прихований драматизм. Мелодія постійно спрямовується вгору, але якась протидіюча сила тричі повертає її назад, після чого нова висота досягається вже висхідними інтонаціями кварта. У гармонізації теми поряд із тризвуками, септакордами та їх оберненнями застосовуються дисонуючі співзвуччя, утворені нашаруванням акордів різних функцій або затриманням неакордових звуків. Такий супровід надає мелодії особливо щемливого, навіть трагічного, відтінку.

У цій частині Ж. Колодуб використовує прийоми розвитку тематичного матеріалу, притаманні поліфонічній музиці епохи Бароко: безперервність руху і вільне розгортання мелодичної лінії, згушення і розрядження фактури, терасоподібну динаміку тощо. Зокрема, застосовується такий прийом лінійного розгортання теми, як «розвиток у висоту» [7, с. 7], коли при висхідному русі емоційне напруження зростає, а при низхідному – послаблюється. Порівняно з першим, більш стриманим звучанням теми, три її наступні проведення є більш напруженими і драматичними. Замість натурального мінору використовується підвищений VII ступінь, мелодія, прикрашена мордентами, подається на октаву вище, а її плавний рух наприкінці фраз змінюється стрибками на широкі інтервали (кварти, сексти, септими), які викладені шістнадцятими, злігованими із синкопованими восьмими. Відбувається так зване «ритмічне пожвавлення», охарактеризоване дослідниками як «стиснення руху шляхом введення більш швидких ритмічних одиниць» [7, с. 7]. Завдяки цим засобам музика значно дра-



магізується, звучність посилюється, що приводить до першої кульмінації, яку у музиці Баха дослідники називають «напливом могутніх ... радісних емоцій» [12, с. 16]. Складається враження, що людина у своєму прагненні до світла пододала скорботні настрої та відчула «величезне піднесення радісного духу», яке у багатьох творах Баха втілюється «у формі урочистого прославлення» [12, с. 16]. У виконанні оркестрового *tutti* виголошуються на *forte* життєстверджуючі та урочисті багатозвучні консонуючі акорди (переважно мажорні тризвуки та їх обернення)<sup>3</sup>. Подані у широкому розташуванні (у діапазоні чотирьох октав) половинними тривалостями, вони нагадують гучне і насичене органне звучання, а октавні ходи, утворені при цьому у верхньому голосі, викликають асоціацію з готичними соборами, спрямованими у височінь.

Після четвертого проведення теми знову дається акордовий епізод, але завдяки використанню дисонуючих співзвуч із додаванням щемливих секунд<sup>4</sup> він набуває тепер трагічного забарвлення. Це приводить до драматичної кульмінації (*forte*) з різкою зміною та згущенням фактури. Замість повільної одноголосної мелодії та витриманих акордів, майже в усіх партіях оркестру використовується прийом «ритмічного пожвавлення». Поступове накопичення емоційного напруження нарешті знаходить вихід у безперервному русі шістнадцятих і восьмих. При цьому у партіях перших скрипок та альтів, які грають в унісон, застосовується притаманне творам барокової доби приховане двоголосся (так звана «уявна» поліфонія): одноголосна мелодична лінія, викладена шістнадцятими, поділяється на «нерухливий голос» (своєрідний органний пункт) і рухливий мотив восьмих, який дублюється в унісонному звучанні других скрипок

<sup>3</sup> Послідовність цих акордів складається з *D-dur*-ного тризвуку, *F-dur*-ного квартсектакорду, великого мажорного септакорду (від сі-бемоля) і *fis-moll*-ного секстакорду.

<sup>4</sup> У другому акордовому епізоді використовується така послідовність співзвуч: *g-moll*-ний субдомінантовий тризвук (із додаванням секундового тону), *A-dur*-ний доміантовий тризвук (із додаванням секундового тону), великий збільшений септакорд VI ступеню (із підвищеною квінтою), мінорний доміантовий квінтсектакорд (із зниженою квінтою і додаванням секундового тону).



і віолончелей. На відміну від цього, у партії контрабасів протягом шести тактів повторюється цілими тривалостями доміантовий органний пункт. Такі типи фактури з насиченим звучанням оркестрового *tutti* досить поширені у музиці епохи Бароко. У цьому епізоді поряд із болем і відчаєм відчуваються могутня енергія та сила волі, і водночас – протест і заклик до активних дій.

Після такої гучної та драматичної кульмінації відбувається поступовий спад напруження завдяки зміні фактури і «розширенню руху» шляхом «введення більш повільних одиниць» [7, с. 7]. Замість суцільного потоку шістнадцятих і восьмих застосовується плавний рух паралельними квартсектакордами (мажорними, мінорними і зменшеними), які викладені у партіях скрипок переважно четвертними і половинними. Сповнена болю і страждань, тема цього епізоду супроводжується підголосками в інших партіях оркестру, у яких четвертні і восьмі поступово змінюються на половинні і цілі тривалості. У такий спосіб фактура поступово розряджається, і наприкінці розділу емоційне напруження спадає завдяки модуляції у світлу тональність *C-dur*. На початку *другого* розділу дещо варійована тема, викладена у початковій тональності *d-moll*, знову звучить у виконанні перших скрипок, супроводжуючись акордами (переважно цілих тривалостей) в інших партіях оркестру. Далі музичний матеріал повторюється майже без змін<sup>5</sup>. Наприкінці «Прелюдії» звучить повний кадансовий зворот із використанням типового для музики Бароко прийому «розтягування напруження ввідного тону (за допомогою затримки його розв'язання)» [7, с. 7]. Перша частина сюїти завершується умиростворено, спокійно і просвітлено у тональності *C-dur* на витриманому тонічному тризвуку з терцією у верхньому голосі, завдяки чому передається спрямованість у височінь.

Друга частина, «Менует», сприймається як інтермедія між скорботною «Прелюдією» і драматично напруженим фіналом – «Allegretto». Ж. Колодуб не випадково звертається до жанру менуету.

<sup>5</sup> У другому розділі акордовий епізод замість двократного проведення дається тільки один раз у першому варіанті гармонізації (із життєстверджуючим звучанням мажорних тризвуків та їх обернень).





Адже, за традиціями барочної музики, у середніх частинах оркестрових сюїт Баха так само представлений «“набір” модних французьких танців або інших п’ес танцювального складу» [2, с. 343], серед яких менует вважався обов’язковим. На думку дослідників, таке поєднання «піднесеного» і «розважального», коли «у межах одного й того самого твору часом переважає музика, яка дух підносить, а іноді – яка дух звеселяє» [2, с. 342], також притаманне оркестровим творам Баха. Вдало відтворюючи у своїй сюїті характерні риси менуету, Ж. Колодуб дещо «осучаснює» цей старовинний французький танець завдяки застосуванню деяких особливостей гармонізації та структури.

Подібно до менуетів Баха і Генделя, ця частина, написана у розмірі 3/4 та помірному темпі *Moderato*, складається з трьох розділів<sup>6</sup>. У її прозорій поліфонічній фактурі виявляється типовий для оркестрової музики Баха розподіл інструментального ансамблю на партії «концертистів» (солуючі облігатні голоси) і партії «рипієністів», які їх доповнюють. У даному випадку роль «концертистів» виконують партії перших і других скрипок та альтів, які ведуть триголосну тему, а роль «рипієністів» належить партіям віолончелей та контрабасів, які створюють гармонічну і ритмічну основу музики<sup>7</sup>.

У першому розділі «Менуету», поданому у тональності *C-dur*, звучить на *pianissimo* ніжна і граційна мелодія, прикрашена групето шістнадцятих (характерна ознака барокового стилю). Однак, у супереч традиціям, ця тема має неквадратну структуру (3 т.+7 т.) і незвичне забарвлення. У її другому реченні цікаво обігрується співставлення натурального і зниженого VII ступенів (ознака міксолідійського ладу), а також мажорної та мінорної терції. Остання фраза завершу-

<sup>6</sup> За твердженням дослідників [10, с. 549–550], менует як самостійна інструментальна форма спочатку складався з двох розділів по вісім тактів з повторенням кожної частини (наприклад, у творах Ж. Люллі, Ж. Рамо, Ф. Куперена і Г. Генделя). У процесі ускладнення форми виникли тричастинні менуети (у сюїтах Й. Баха і Г. Генделя).

<sup>7</sup> У першому розділі «Менуету» у партіях віолончелей та контрабасів підкреслюються переважно перша і друга долі такту (у ритмі четвертна – половинна), у другому розділі спочатку виділяються басами перша і третя долі (половинна – четвертна), а у третьому розділі тему супроводжують більш довгі звуки басового голосу (половинні з крапками).



ється навіть у паралельному *c-moll*. Подібне співставлення мажорних і мінорних ладів досить часто використовується в українських народних піснях. Так тонко і ненав’язливо Ж. Колодуб надає старовинному французькому танцю зовсім іншого національного колориту. На думку дослідників, таке поєднання ознак барокового стилю з народною жанровістю є характерним для українського неокласицизму. Як зазначає О. Рудницький, «на відміну від інших національних варіантів згаданого стильового напрямку, український неокласицизм дуже активно використовував фольклорні елементи, органічно перетворював їх у єдності з загальноєвропейськими» [11, с. 1]. Подібний синтез намітився вже у фортепіанних творах М. Лисенка («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»), В. Косенка («11 етюдів у формі старовинних танців»), М. Колесси («Пасакалія, скерцо і фуга») та інших українських композиторів.

В основі першого розділу «Менуету» Ж. Колодуб – переважно класична гармонізація, але переосмислена із позицій сучасної композиторської техніки. У поєднанні мелодії з рухливими підголосками утворюються консонуючі співзвуччя, а м’які дисонанси виникають лише на мить завдяки характерним для барокової музики затриманням і прохідним звукам, які розв’язуються у стійкі консонанси. Однак через те, що басовий голос (партія «рипієністів») майже стоїть на місці, вперто повторюючи спочатку звук *do* (тоніка *C-dur*), а потім *pe* (II ступінь), між ним і трьома рухливими голосами (партією «концертистів») виникає нашарування акордів різних функцій. Наприклад, неповний домінантсептакорд звучить на фоні тоніки, а тонічний тризвук або неповний септакорд VI ступеня супроводжується басовим голосом на II ступені. Унаслідок цього утворюються додаткові дисонуючі звучання великих і малих нон через октаву, які ніби навмисно підкреслюються зупинками на четвертих із крапкою, привертаючи увагу до співставлення натуральних та альтерованих ступенів у мелодії. Такий засіб сучасної гармонізації надає старовинному танцю особливої пікантності й гостроти.

Тема *другого розділу* менуету має більш мужній характер. Це підкреслено відсутністю групето, використанням пунктирного ритму і чіткою артикуляцією гамаподібних пасажів, які рухаються то вгору,



то вниз переважно у ритмі восьмих. Мелодію виконують перші і другі скрипки у подвоєнні в терцію, в альтях імітується мотив із пунктирним ритмом, а у партіях віолончелей та контрабасів підкреслюється гармонічна і ритмічна основа<sup>8</sup>. У цьому тонально нестійкому розділі з неквадратною структурою (4 т.+10 т.) також спостерігається співставлення мажорних і мінорних ладів народної музики. Якщо перше речення дається у міксолідійському *G-dur*, то на початку другого мелодія повністю повторюється у мелодичному *g-moll*. Далі з неї вичленовується гамаподібний мотив восьмих із пунктирним ритмом у першій фразі, який секвенційно здіймається угору, рухаючись спочатку звуками мелодичного *C-dur*, потім – дорійського *f-moll* і, наприкінці, – лідійського *As-dur*. Незважаючи на таку рухливість мелодичного голосу, у віолончелей та контрабасів уперто чергуються домінантові і тонічні баси, а у партії альтів постійно повторюється мотив з інтонацією малої секунди, яка «топчеться» на місці, переступаючи з одного звуку на інший<sup>9</sup>. Як і у першому розділі, внаслідок нашарування акордів різних функцій між темою та супроводом постійно утворюються гострі дисонуючі співзвуччя. Подібний прийом значно «осучаснює» старовинний танець і надає йому незвичного забарвлення. Це підтверджує думку дослідників про те, що «звернення митців до класичних зразків на новому етапі відзначає вже не просту стилізацію, а певне перетворення та осучаснення давніх моделей» [3, с. 27].

На відміну від першої частини «Менуету», його останній розділ викладений у тональності *Es-dur* (другий ступінь споріднення), що незвично для менуетів барокової доби. Основна тема, прикрашена численними групето і мордентами, має урочистий та піднесений характер<sup>10</sup>. Її виконують на *forte* перші скрипки та альти у подвоєнні в дециму, у партії других скрипок даються підголоски з активними

<sup>8</sup> У партіях віолончелей та контрабасів спочатку повторюється домінантовий звук на першій та третій долях такту (половинними і четвертними), а далі протягом шести тактів відбувається постійне чергування домінантового і тонічного звуків, викладених рівномірними четвертними тривалостями.

<sup>9</sup> В остинатному секундовому мотиві у партії альтів поряд із четвертними звуками і паузами використовується пунктирний ритм (восьма з крапкою – шістнадцята).

<sup>10</sup> Тема третього розділу менуету також має неквадратну структуру (5 т. + 7 т.).



квартовими і квінтовими ходами, а контрабаси і віолончелі супроводжують тему звуками довгої тривалості (половинними з крапками). При цьому музика знову набуває тональної усталеності і консонуючого звучання, притаманного менуетам XVII–XVIII ст. Таким чином, у «Менуеті» Ж. Колодуб поєднує особливості стилю Бароко з деякими сучасними засобами гармонізації та фольклорними елементами.

В основу заключної частини, «Allegretto», сповненої бурхливої енергії та стрімкої моторності, покладено традиційний для барокової музики жанр токати. За своїм драматично напруженим характером і використанням «загальних форм руху» (типу «*perpetuum mobile*») ця музика нагадує швидкі прелюдії Баха з «Добре темперованого клавиру» (*c-moll* з I тому, *d-moll* і *dis-moll* з II-го) чи відому «Токату і фугу» *d-moll*. Подібно до цих опусів, у фіналі «Маленької сюїти» Ж. Колодуб відтворює безперервний рух життя у його діалектичному розумінні: горе і радість нероздільні, сумніви змінюються «утвердженням бадьорої, мужньої енергії» [12, с. 16], після драматичних подій та трагедії настає просвітлення і панують «урочисто-тріумфальні образи» [12, с. 17], а на шляху людини завжди трапляються труднощі. За словами М. Смирнова, «лише після їх подолання і тільки на мить єдину вона бачить світло. А потім знову якийсь двигун штовхає її вперед, у дорогу, у вічну дорогу життя, якій немає кінця, а є тільки перетворення, зрушення, збагачування, заперечення того, що досягається» [12, с. 13]. На думку дослідника, «мистецтво Баха є втіленням самого розвитку, його невичерпним джерелом. Саме Бах першим в історії музики досяг такого ступеня внутрішньої динамічності розвитку – інтенсивності, глибини, невимовної її краси» [12, с. 13]. Як і у багатьох творах німецького композитора, в «Allegretto» Ж. Колодуб відчувається величезна сила духу людини, яка долає всі негаразди і перешкоди на своєму шляху. Коли слухаєш цю частину, згадуються слова Г. Нейгауза, якими він характеризував творіння Баха: «Навіть безпосереднє сприйняття його музики – гармонійної, величної, багатоглядними думками, почуттями та образами, народної, стихійно могутньої – подібно сприйняттю природи, помноженої на розум людини, на його будівничий та організуючий творчий дух» [8, с. 193]. Усе це відображено і в музиці Ж. Колодуб.



У фіналі «Маленької сюїти» вічний рух життя відтворюється за допомогою безперервного потоку восьмих, які переходять із партій одних інструментів до інших. Музичний матеріал цієї частини викладений у різних типах фактури, характерних для музики епохи Бароко: приховане багатоголосся в одноголосній лінії з темою в одному «уявному» голосі та своєрідним органним пунктом у другому; короткі і ламані арпеджіо мажорних і мінорних тризвуків або зменшених септакордів; гамаподібний рух тощо. Протягом шести тактів четвертого розділу виникає навіть алюзія на Прелюдію *c-moll* з I тому «Добре темперованого клавіру» Баха. Крім того, у цій частині використовуються такі елементи барокового стилю, як секвенційний спосіб розвитку музичного матеріалу і типові особливості динаміки: протиставлення однакових мотивів на *forte* і *piano* як засіб створення ефекту відлуння; чергування оркестрового *tutti* і соло окремих інструментів як один із прийомів згущування або розсіювання енергії; довготривале терасоподібне наростання звучності від *pianissimo* (або *piano*) до *forte* (або *fortissimo*), що приводить до гучних кульмінацій. Останній із названих принципів динамічного розвитку покладений в основу першого, другого, четвертого і шостого розділів фіналу. Лише третій та п'ятий розділи побудовані на контрастній динаміці (протиставлення *piano* – *forte* або *fortissimo* – *pianissimo*). У гармонізації фіналу переважно використовуються звороти, типові для барокового стилю, а завдяки постійній зміні мажорних і мінорних тональностей відтворюється діалектичне сприйняття життя в усій багатогранності образно-емоційних контрастів, що притаманно творам Баха.

«Allegretto» відкривається урочистим і гучним проголошенням в оркестровому *tutti* арпеджованого *A-dur*-ного тризвуку, витриманого протягом двох тактів. Саме у цій тональності починає свій стрімкий рух тема, викладена восьмими, яку виконують в унісон перші скрипки з підкресленням ритмічної та гармонічної основ четвертними і половинними в інших партіях оркестру<sup>11</sup>. Але вже у перших тактах відбувається відхилення спочатку у «сумну» тональність *d-moll*<sup>12</sup>, а потім –

<sup>11</sup> Протягом першого розділу (тт. 3–21) тема у скрипок наприкінці фраз дублюється в унісон альтами, що надає їй більшої насиченості.

<sup>12</sup> Відхилення у тональність *d-moll* відбувається за допомогою септакорду



у *B-dur*. Завершується перше речення на октаву нижче утвердженням *d-moll*<sup>13</sup>, а при повторенні його останньої фрази замість кадансового звороту несподівано відбувається відхилення у первинну тональність *A-dur*. При цьому тема здійснюється вгору ступенями розкладеного тонічного тризвуку, що сприймається як «піднесення радісного духу, почуття впевненості» [12, с. 16].

На гучній кульмінації *першого розділу* використовується прийом низхідної секвенції. У кожному такті за допомогою похмурого і напруженого зменшеного септакорду із зниженою септимою відбувається відхилення у різні мажорні тональності (*D-dur*, *H-dur*, *C-dur*), що асоціюється із сумнівами, пошуками чи боротьбою світла і тіні. В останньому мотиві секвенції, поданому у тональності *d-moll*, звучить типовий кадансовий зворот ( $K_{64}-D_{53}$ ) із затриманням квартового тону. При цьому акорд домінантової функції несподівано розв'язується у тризвук однойменної мажорної тональності *D-dur*. Однак замість «утвердження просвітленням, умиротворенням» [12, с. 16], здалеку накопчується новий могутній звуковий вал, який супроводжується зростанням напруження і значним посиленням динаміки (від *piano* до *fortissimo*). Так починається *другий розділ* фіналу. Тема, викладена восьмими, переходить тепер у похмурий низький регістр віолончелей та контрабасів, у партії яких спочатку повторюється на *piano* тоніка в октавний унісон прийомом *martellato*, а потім верхня мелодична лінія прихованого двоголосся рухається вниз хроматизмами на тлі органного тонічного пункту у другому уявному голосі. Хоча у середньому регістрі скрипок та альтів на фоні цього гулу витримуються цілими нотама мажорні акорди (секстакорди *D-dur* та *Es-dur*, квартсекстакорд *C-dur*, тризвук *Des-dur*)<sup>14</sup>, однак між темою та супроводом утворюються різкі

підвійної домінанти (з підвищеною терцією) і домінантового секундакорду, який розв'язується у тонічний секстакорд.

<sup>13</sup> Утвердження тональності *d-moll* відбувається у такій гармонічній послідовності: після *B-dur*-ного тризвуку дається мажорний домінантовий тризвук, потім тризвук шостого підвищеного ступеня і домінантовий секстакорд, який розв'язується у тонічний тризвук, а далі використовується кадансовий зворот ( $II_{65}-D_{53}-T_{53}$ ).

<sup>14</sup> Верхні звуки цих акордів у партіях перших скрипок рухаються вгору спочатку хроматизмами, а потім – стрибком на зменшену кварту.



дисонуючі співзвуччя, які не розв'язуються, а лише накопичуються, сповіщаючи про наближення трагічних подій. Далі протягом чотирьох тактів мелодія, переходячи у партію перших скрипок, проривається вгору ламаними арпеджіо зменшеного септакорду, поданими на фоні витриманого малого нонакорду в інших партіях оркестру. Унаслідок цього вибуху драматизму тема протягом дев'яти тактів долає звуковий діапазон у п'ять октав (від контроктави до третьої). Цей розділ, який асоціюється з прагненням людини вирватись із темряви і трагічних обставин до світла й радості, завершується драматичним звучанням на *fortissimo* малого нонакорду в оркестровому *tutti*.

Значним контрастом до такої гучної кульмінації є початок *третього розділу*. Тема, подана у тональності *d-moll*, спочатку виконується на *piano* у середньому регістрі скрипок на фоні домінантового басу у партії альтів, а потім продовжується на *forte* у *g-moll* (тональність субдомінанти) у партії перших скрипок з додаванням підголосків в інших інструментах оркестру. Далі мелодія переходить у низький регістр альтів, повертаючись у тональність *d-moll*, а в інших голосах протягом двох тактів відбувається чергування домінантового *A-dur*-ного тризвуку і субдомінантового малого мінорного септакорду. Протягом наступних шести тактів тема звучить на фоні домінантового органного пункту поперемінно у тональностях мажорної та мінорної домінанти, завершуючись у партії скрипок *A-dur*-ним розкладеним тризвуком, спрямованим угору. Завдяки тривалому перебуванню на нестійкій гармонії напруження зростає, що супроводжується гучним звучанням (*forte*).

На початку *четвертого розділу* фіналу мажорна домінанта нарешті розв'язується у *D-dur*. У цій тональності звучить епізод, який своєю інтонаційною і метроритмічною будовою, а також фактурним викладом нагадує тему *c-moll*-ної Прелюдії Баха з I тому «Добре темпорованого клавіру». Однак, на відміну від первинного драматично напруженого і навіть трагічного характеру в оригіналі, ця тема, подана Жанною Колодуб у світлій мажорній тональності *D-dur* і по-іншому гармонізована<sup>15</sup>, сприймається як «утвердження бадьорої, мужньої

<sup>15</sup> В основі перших восьми тактів Прелюдії *c-moll* Баха з I тому «Добре темпорованого клавіру» лежить така гармонічна послідовність, подана на фоні тонічного



енергії» [12, с. 16]. Виконуючись спочатку двоголосно у скрипок та альтів на *piano* і завершуючись ламаними висхідними і низхідними арпеджіо *D-dur*-ного тризвуку, тема супроводжується короткими акордами, поданими на перших долях в інших партіях оркестру.

Далі тема на поступовому посиленні звучності продовжується в унісонному звучанні скрипок, але тепер голоси-«рипієністи», викладені половинними, четвертними і цілими тривалостями, рухаються вниз хроматизмами, завдяки чому між темою та супроводом на мить утворюються дисонуючі звучання. Крім того, у цьому епізоді знову спостерігається співставлення однойменних тональностей *D-dur* і *d-moll*, після чого утверджується *A-dur*<sup>16</sup>. Наступний гучний епізод (*forte*), побудований на характерному для музики бароко секвенційному розвитку<sup>17</sup>, сприймається як урочиста і піднесена кульмінація четвертого розділу. Безперервний рух восьмих переходить у партію віолончелей, а інші інструменти оркестру виконують акорди, викладені у широкому розташуванні половинними тривалостями. У цьому кульмінаційному епізоді панують життєствердуючі образи, якими сповнені твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя і А. Вівальді.

На початку *п'ятого розділу* рух восьмих переходить у партію альтів, а у скрипок на *forte* виконується висхідний мотив із трьох сусідніх звуків, викладений двома шістнадцятими, злігованими з четвертою, з поверненням на перший звук восьмої тривалості. Починаючись у тональності *A-dur* і секвенційно піднімаючись угору хроматизмами, цей короткий мотив супроводжується септакордами та їх оберненнями, поданими половинними у партіях других скрипок, віолончелей та контрабасів. Удруге ця тема виконується *pianissimo*, створюючи ха-

басу:  $T_{35}-S_{64}-VII_{43}-T_{35}$ . У Ж. Колодуб подібний епізод, поданий у тональності *D-dur* також на фоні тонічного басу, гармонізований таким чином:  $T_{35}-VII_{43}-II_{43}-T_{35}$ . При цьому між двома контрапунктуючими голосами замість паралельних секст і децим (в оригіналі) у фіналі сюїти Ж Колодуб утворюється рух паралельними квартами (чистими і збільшеними).

<sup>16</sup> Тональність *A-dur* утверджується такою гармонічною послідовністю:  $K_{64}-DD_7-D_7-T_{53}$ .

<sup>17</sup> На початку епізоду відбувається відхилення з тональності *A-dur* в *d-moll* через домінантовий секстакорд, а далі завдяки низхідній секвенції утворюється послідовність тональностей *G-dur* — *C-dur* — *F-dur* — *B-dur* — *E-dur* — *a-moll*.



рактерний для барокової музики ефект відлуння. Завдяки накопиченню нерозв'язаних альтерованих акордів напруження зростає, і у наступних двох тактах на слухачів обрушуються гучні пасажі (*fortissimo*) у виконанні оркестрового *tutti*, побудовані на ламаних арпеджіо зменшеного септакорду. У партіях перших скрипок та альтів ці пасажі спрямовуються вгору, дублюючись у терцію через дві октави, а у партіях віолончелей та контрабасів вони звучать в унісон, рухаючись спочатку у низхідному, а потім у висхідному напрямках. При цьому між різними оркестровими партіями утворюється звуковий діапазон у межах чотирьох октав. Цей епізод сприймається як вибух драматизму або трагічна подія. Подібні образи у творах Баха деякі дослідники порівнюють із «невгамовним потоком, у якому відбиваються язика полум'я палаючої пожежі» [7, с. 126]. Наче відгомін цього гучного і драматичного звучання, у виконанні скрипок та альтів повторюються на *piano* пасажі ламаних арпеджіо зменшеного септакорду, подані лише у висхідному напрямку. Після цього дається пауза, подовжена ферматою, і виникають питання: що буде далі? У яку ж тональність (мажорну чи мінорну) розв'яжеться цей напружений акорд?

У кодї фіналу (*шостий розділ*) звучить радісна і піднесена тема у тональності *A-dur*. Підтримуючись безперервним рухом восьмих у всіх інструментах оркестру, вона виконується на значному посиленні звучності (від *pianissimo* до *forte*), наче поступово набуваючи сил і впевненості. При цьому у гармонізації теми утворюється чергування тризвуків і септакордів тоніки і II ступеня (або їх обернень)<sup>18</sup>. Однак зовсім незвично звучать останні вісім тактів твору, у яких Ж. Колодуб ніби демонстративно відходить від традицій Бароко, підкреслюючи приналежність музики до іншої епохи і національної культури. Досягнувши гучного і насиченого звучання оркестрового *tutti* на кульмінації, фактура несподівано розріджується. Спочатку у високому регістрі перших скрипок звучить на *forte* гамаподібний мотив, який дублюється у партії віолончелей у терцію через дві октави. Супроводжуючись довгими звуками домінантового органного пункту у контрабасів, він

<sup>18</sup> У супроводі теми утворюється гармонічна послідовність T<sub>35</sub>-II<sub>7</sub>-T<sub>65</sub>-II<sub>7</sub>-T<sub>6</sub>-II<sub>65</sub>-T<sub>43</sub>-II<sub>65</sub>-K<sub>64</sub>-VI<sub>6</sub>-T<sub>35</sub>.



рухається у межах двох октав у висхідному і низхідному напрямках, утворюючи чергування мелодичного і натурального *A-dur*. До речі, цей гамаподібний мотив можна також розглядати як чергування мелодичного *d-moll* і лідійського *D-dur*. Далі на фоні витриманої протягом двох тактів тонічної октави другі скрипки та альти грають короткі висхідні арпеджіо *fis-moll*-ного тризвуку, які дублюються у терцію. Завершується твір світлим і гучним тонічним тризвуком *A-dur* у виконанні оркестрового *tutti*. Так у заключному розділі фіналу композиторка утворює всепереможну силу людського духу та гармонійне сприйняття світу.

Отже, у своїй «Маленькій сюїті у стилі Бароко» Ж. Колодуб вдалося відтворити не тільки зовнішні ознаки цього стилю, а й піднести красу і велич музики тієї далекої епохи, зацікавлення якою не згає і у XXI ст. Саме тому цей твір привертає увагу інтерпретаторів. Уперше сюїта прозвучала 17 квітня 2008 р. у виконанні Київського камерного оркестру під керівництвом Мирослава Скорика в залі Національної філармонії України у рамках XVIII Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». 19 квітня 2010 р. сюїту виконав камерний оркестр «Київська камерна академія» під керівництвом німецького музиканта Ортвіна Беннінгхоффа на концерті з нагоди ювілею Жанни і Левка Колодубів, який відбувся у Великому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Обидві інтерпретації не залишили байдужими сучасних слухачів. Адже у них відчувалось захоплене ставлення Ж. Колодуб до музики епохи Бароко і розкривався глибокий образно-емоційний зміст її твору, у якому утверджуються вічні духовні цінності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. В. *Concerto Grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру* [Текст] / Ю. Бентя // *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. — Вип. 32. Книга 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — К., 2003. — С. 127–142.
2. Друскін М. С. *Йоганн Себастьян Бах* [Текст] / М. С. Друскін. — М.: *Музыка*, 1982. — 383 с.



3. Зав'ялова О. К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України [Текст] / О. К. Зав'ялова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. — К., 2007. — Вип. 7. — С. 25–31.

4. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 «Маленьких партит» Ю. Іщенка) [Текст] / О. К. Зав'ялова // Історія української наукової думки: компл. дослідж. духовної культури слов'ян : зб. наук. пр. / упоряд. Н. Костюк. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 112–121.

5. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — 19 с. — URL : <http://disser.com.ua/contents/19303.html>.

6. Мельник Л. О. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського [Текст] / Л. О. Мельник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — Вип. 31 : *Vivere temento* (пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / ред.-упоряд. М. Д. Копиця. — К., 2003. — С. 89–96.

7. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения [Текст] / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 392 с.

8. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. композитор, 1983. — 526 с.

9. Олексів Я. В. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів [Текст] // Наукові записки Тернопільського педагогічного ун-ту імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. — 2012. — № 2. — С. 65–70.

10. Панкратов С. П. Менуэт [Текст] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — Стб. 549–550.

11. Рудницький О. М. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення [Текст] // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2011. — № 4. — С. 228–230.



12. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки [Текст] : исследование / М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1990. — 320 с.

13. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. [Електронний ресурс] : дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — URL : <http://disser.com.ua/content/43007.html>.

УДК 78. 079 : 72.034.7

**Інна Довжинець**

### **«BACH-FEST» і «ORGANUM» ЯК ТЕРИТОРІЯ МУЗИЧНОГО БАРОКО**

**Україна ж – це країна Бароко.  
Мандрувати нею – для ока втіха.  
Ю. Андрухович**

Музика епохи Бароко переживає в наші дні певний ренесанс: активізується увага виконавців до репертуару тієї доби, відроджується старовинний інструментарій, створюються колективи, що спеціалізуються на виконанні барокових творів, особливості музичної стилістики наполегливо досліджуються науковцями. Серед провідних тенденцій репрезентації барокового мистецтва – намагання досягти автентичності його відтворення. На цьому шляху виконавці копіткою вивчають естетичні засади стилю, нотографічні та літературні джерела того часу, акустичні особливості приміщень, в яких звучала музика Бароко, принципи звуковидобування тощо. Свою майстерність у відтворенні справжнього барокового звукового колориту вони демонструють на різних виконавських заходах, зокрема, фестивалях барокового мистецтва. Саме до таких належать сумські форуми «Bach-fest» і «Organum». Аналіз їх діяльності і виявлення їх впливу на формування міського музичного середовища є *метою* даної наукової розвідки.



Міжнародні фестивалі камерної та органної музики «Bach-fest» та «Organum» були започатковані у переломні 1990-ті. Умовою їх створення стали відразу декілька факторів. Відсутність жвавого концертного життя та гастрольної практики, що їх не забезпечувала обласна філармонія, активізувала пошук інших форм функціонування академічного мистецтва. Важливим підґрунтям для цього стала наявність в Сумах органу. Його поява в місті пов'язана з періодом радянського культурного будівництва, а саме з 1980 роками, коли уряд країни заключив довгостроковий контракт із Чехією на виготовлення органів для Радянського Союзу. З того моменту щорічно чотири-п'ять серійних інструментів прямували до СРСР. В руслі вищезазначеного процесу Рада Міністрів України ухвалила постанову про заснування в Києві Республіканського будинку органної та камерної музики<sup>1</sup>. Після його відкриття у лютому 1981 р. органні зали стали з'являтися в інших містах країни, зокрема, Сумах. Так, у 1986 р. в православному Троїцькому храмі був встановлений орган (opus 3568), сконструйований майстрами відомої фірми «Rieger-Kloss»<sup>2</sup> (м. Крнов). Інструмент має 3574 труби, 48 регістрів, розподілених по трьох мануальних та педальній клавіатурі<sup>3</sup>.

З появою значної кількості органів в Україні почали проводитись відповідні фестивальні заходи. Так, у 1986 р. відбувся перший фестиваль органної та камерної музики в Харкові<sup>4</sup>, а 1992 р. відзначився заснуванням міжнародного форуму органної музики в столиці. Ці події, безумовно, вплинули на формування музичного життя регіонів, і вже у квітні 1993 стартував сумський фестиваль «Organum». Відзначаючи об'єктивні фактори його започаткування, зауважимо, що визначаль-

<sup>1</sup> Постанова вийшла у грудні 1978 р.

<sup>2</sup> Компанія «Rieger-Kloss» є одним з найбільших і найстаріших у світі виробників органів. Вона має понад 140-річну історію. Інструменти цієї фірми визнані в різних країнах Європи, Америки, Азії та Африки. Саме органи фірми «Rieger-Kloss» встановлені в більшості будинків органної та камерної музики України, зокрема, в Республіканському будинку органної та камерної музики, органних залах міст Біла Церква, Донецьк, Львів, Одеса, Рівне, Харків, Хмельницький, Чернівці, Ялта.

<sup>3</sup> Точною копією сумського органу є інструмент, встановлений в Успенському соборі м. Харкова. Він був виготовлений фірмою «Rieger-Kloss» у 1984 р., а вже 1 червня 1986 р. у приміщенні храму відкрився Будинок органної та камерної музики.

<sup>4</sup> З 2002 р. цей фестиваль носить назву «Харківська Бахіана».



ним чинником створення будь-якого мистецького проекту є людина, здатна втілити ідею в життя. Такою творчою особистістю в Сумах виявився Орест Романович Коваль, уродженець Львова (1949), який волею долі опинився на Слобожанщині. Після закінчення Київської державної консерваторії (1974) по класу фортепіано професора Тетяни Кравченко він був направлений на роботу викладачем в Сумське музичне училище. Саме тут, наприкінці 1970-х, О. Коваль вперше ознайомився з органом, шоправда, електронним. Училище придбало цей інструмент, і керівництво закладу запропонувало молодому спеціалісту опанувати новинку. За спогадами музиканта, то були перші кроки на його шляху органіста. В подальшому життєвий випадок – залізнична подорож із попутником – професором Київської консерваторії Арсенієм Миколайовичем Котляревським – назавжди визначив його творчу долю. Відомий музикант, фундатор вітчизняної органної школи, ентузіаст своєї справи розповів йому, що незабаром в Сумах буде встановлений великий концертний орган. Новина стала вирішальною у намірі О. Ковалю професійно опанувати гру на величчому інструменті. Перспектива відкриття в місті органного залу і шанс концертувати в ньому спонукали музиканта вдруге «подолати» курс консерваторської науки [6]. Вступивши у центральний музичний вуз країни, він пройшов клас органної гри у професорів Арсенія Котляревського та Галини Булибенко (1980–1983)<sup>5</sup>. Проте, поки Орест Коваль навчався, на посаду штатного органіста був запрошений інший музикант – Михайло Чичерін<sup>6</sup> і, по поверненню, йому запропонували лише місце органного майстра-настроювача. Як зазначає сам

<sup>5</sup> За другу музичну освіту О. Коваль отримав диплом з відзнакою.

<sup>6</sup> Корінний лєнінградець, Михайло Юрійович Чичерін (н. 1956) отримав музичну освіту у північній російській столиці. Після закінчення по класу фортепіано школи-десятирічки при Лєнінградській консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова він вступив відразу на дві спеціальності вищеназваного музичного вузу: фортепіано (клас професора О. В. Шишко) і орган (клас заслуженої артистки Росії, професора Н. І. Оксєнтян). Завершивши навчання, переїхав до Сум. З 1983 р. займає посаду соліста-органіста Сумської обласної філармонії. У 1988–89 рр., без відриву від концертної діяльності, навчався в асистентурі-стажуванні Лєнінградської консерваторії (клас професора Н. І. Оксєнтян). Заслужений артист України (2002). Багато концертує по Україні і за кордоном.



Орест Романович, «якби відразу став органістом, то навряд чи домігся того, чого досягнув сьогодні» [3]. Поставлений перед потребою професійної реалізації і просто виживання, музикант мусив шукати інші варіанти здійснення своїх творчих планів. Так, у 1989–1991 рр. він працює солістом-органістом Рівненської обласної філармонії, гастролює по країні. Згодом отримує посаду соліста-органіста Сумської філармонії «за контрактом», який зобов'язує виконавця самому влаштовувати власні виступи. «Оскільки я не був утруднений стабільною ставкою, – пригадує О. Коваль, – то мусив організовувати концерти самому собі, і я навчився те робити. Ще відчув, що хочу не лише грати, а спілкуватися з людьми ... У Рівному, коли працював органістом, почав сам вести свої концерти ... Тож навчившись організовувати концерти для себе, я подумав: чого не зробити того ж для друзів? І назвати це фестивалем» [7]. Ідея створення проекту, як зізнається його автор, виплила з бажання духовно спустошене сучасною естрадою суспільство «вилікувати» чистими і піднесеними гармоніями бахівського Всесвіту [6]. Безпосереднє спілкування з величним бароковим інструментом, досконале вивчення органної спадщини німецького генія і намагання відродити її автентичне звучання стало поштовхом до започаткування фестивалів, присвячених саме творчості Й. С. Баха і музиці Бароко в цілому [7]. Пошуки вирішення проблем виконавської реконструкції європейської музики XVII–XVIII ст. настільки захопили О. Ковалья-органіста, що він вдався до робіт іноземних дослідників з питань звуковидобування, інтерпретування та акустичних параметрів музики Баха. Зокрема, сприяв виданню українською мовою книги відомого австрійського музикознавця Ніколауса Харнкурта «Музика як мова звуків» (2002), редагування якої здійснив разом із відомим в Україні знавцем історії фортепіанного виконавства Н. Б. Кашкадамовою [8]. Зробив він і український переклад текстів бахівських «Страстей за Іоанном», що вийшли друком у буклеті до львівського фестивалю «Контрасти» (2000).

Фестиваль «Organum», який мав в Сумах значний публічний резонанс, вдруге відбувся вже через півроку<sup>7</sup>, а у жовтні 1995 р. був за-

<sup>7</sup> Другий фестиваль «Organum» було проведено у жовтні 1993 р.



початкований «Bach-fest»<sup>8</sup>. З того часу ці щорічні фестивальні акції традиційно відбуваються по черзі весною (квітень) та восени (жовтень)<sup>9</sup>. Слід зазначити, що назва «Organum» виявилася для О. Ковалья знаковою. Саме так стали йменуватися засноване і очолюване ним об'єднання громадян Сумської міської організації розвитку органної та камерної музики (1993), а також ансамбль камерної музики, утворений музикантом у 1998 р.<sup>10</sup>

Спадщина Й. С. Баха є центром музичного універсуму сумських фестивалів, і траєкторія її освоєння є вельми різноманітною: від виконання органних і клавірних творів до створення джазових композицій як інваріанту барокових імпровізацій. І найавторитетнішою фігурою цих акцій є сам Орест Коваль. Трактуючи фестиваль як особисту зустріч з друзями-музикантами, які завітали до нього у гості, продюсер водночас є експертом, що досліджує музичний продукт, пропонований публіці. Він особисто веде всі концертні вечори. У невимушеному спілкуванні з публікою, як привітний господар, представляє виконавців, коментує програми, жартує. Іноді, на підтвердження своєї професійної компетентності, О. Коваль сам виходить на сцену в якості клавесиніста камерного ансамблю «Organum». Завдяки певній «персоніфікації» цих святкових музичних подій вони стали йменуватися у сумчан не тільки «Бахівськими», а й «Орестівськими» фестивалями.

Серйозність намірів у довгостроковому музичному проекті представити сумській публіці барокове мистецтво у всьому його різноманітті й повноті давали розуміння, що одного органу для цього недостатньо. Виникла потреба у придбанні іншого репрезентанта європейської музичної культури XVI–XVIII ст., широко використовуваного у побутовому музикуванні та аристократичних салонах тієї доби – клавесина. Оскільки коштів на купівлю інструмента не було, продюсер подав проект на грант міжнародного благодійного фонду

<sup>8</sup> На підтримку фестивалю «Bach-fest» у 1996 р. проект О. Ковалья виграв грант Міжнародного фонду «Відродження». До речі, він був визнаний кращим серед 80-ти інших представлених на конкурсі робіт.

<sup>9</sup> Традиційно у квітні відбувається «Organum», а у жовтні – «Bach-fest».

<sup>10</sup> У складі ансамблю камерної музики «Organum» – скрипка, флейта, віолончель та клавесин.





«Відродження» і виграв його (1996)<sup>11</sup>. Двомануальний концертний клавесин голландської фірми «Fred Bettenhaussen», який отримало місто, є точною копією барокового інструмента кінця XVII ст., що зберігається в шотландському музеї м. Единбурга. За твердженням О. Ковалю, в Україні є лише два таких інструменти: у Києві та Сумах.

Поява клавесина значно урізноманітнила фестивалі програми, до того ж, надала можливості розширити рамки концертних акцій проведенням майстер-класів. Наприкінці 1990-х особливо запам'яталися сумчанам виступи японської клавесиністки і композитрки Asako Hirabayashi<sup>12</sup>. Відома виконавиця, яка з успіхом концертує по всьому світу і є учасницею багатьох міжнародних фестивалів, доктор Джульєрдської школи, вона полонила сумських слухачів бісерною технікою і мистецтвом галантно-витончених звучань. Її «вражаючий, блискучий талант, справжня вишуканість почуттів, втілена у фразуванні, динамічних градаціях і нюансуванні тембрових барв» [9], що неодноразово відзначалися музичними критиками закордонних видань, знайшли шанувальників і на українській землі. Виконавиця тричі брала участь у «Bach-fest'ax» (1998, 1999, 2001). Також вона провела майстер-класи з клавесинної гри для сумських та приїжджих музикантів<sup>13</sup>.

Традицію проведення заходів для підвищення майстерності під час фестивалів продовжила видатний інтерпретатор музики Бароко,

<sup>11</sup> В цілому, на підтримку фестивальної діяльності О. Ковалем було виграно шість грантів міжнародного благодійного фонду «Відродження» на загальну суму біля 50 000 доларів. З них 20 000 було отримано на придбання клавесина як основного інструмента бахівських фестивалів.

<sup>12</sup> Asako Hirabayashi закінчила з класу клавесина (виконавець-соліст) консерваторію університету м. Цінцінати (США, 1993, кл. проф. Е. Хашімото). Сьогодні проживає і працює у США. Веде активну дослідницьку діяльність (захистила докторську дисертацію за темою «Аналіз виконання прикрас в клавирній музиці англійського композитора XVIII століття Вільяма Берда»), викладає в Джульєрдській школі, концертує по країнах Європи та США (дебют у Карнегі-Холл, 1996).

<sup>13</sup> В майстер-класах 1998 р. взяли участь: Олена Антоненко (м. Суми), Альона Горбик (м. Київ), Олександра Копань (м. Київ), Олексій Природний (м. Горлівка), Жеба Стефанська (Польща). У 2001 р. Asako Hirabayashi також провела майстер-класи в НМАУ ім. П. І. Чайковського із студентами вузу.



росіянка, яка мешкає у Нідерландах (Беттенхаузен), Тетяна Логінова. У 2000 р., на фестивалі до 250 роковин від дня смерті Баха, вона дала сольний концерт і провела майстер-класи гри на клавесині<sup>14</sup> за участі київських музиканток Лариси Боднар, Альони Горбик та Ольги Шадріної. Ювілейний бахівський фестиваль став справжнім святом для сумчан. В його концертах слухачі вперше змогли ознайомитися зі старовинним інструментом XVIII ст., віолою да гамба, який прибув в Україну з Амстердаму. Володар раритету – артист Королівського симфонічного оркестру Нідерландів Крістіан Норде – репрезентував місту концертну віолу, що має клеймо відомого англійського майстра Бердта Номена<sup>15</sup>. Твори Баха та його сучасників прозвучали на інструменті соло і в дуеті із клавесином (Т. Логінова). У фестивалі також взяв участь відомий австрійський органіст Йоганн Труммер. Активний концертант, він очолює Інститут церковної музики та органу Академії музичного та драматичного мистецтва міста Грац<sup>16</sup>, Духовну єпархіальну семінарію і є великим прихильником музики Баха. В його інтерпретації сповнені релігійного змісту твори німецького генія набули піднесеного і водночас суворого і стриманого звучання. Заключним акордом фестивалю став виступ камерного хору «Gloria» (кер. В. Сивохіп) з Молодіжним камерним оркестром Львівської спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької (кер. М. Гуневич)<sup>17</sup>. Незважаючи на досить юний вік оркестрантів, їх професіоналізм та бездоганне відчуття стилю підкорили усіх присутніх.

Репрезентація барокових інструментів стала певною відзнакою сумських фестивалів. Зокрема, на одному з перших «Bach-fest'iv»

<sup>14</sup> Тетяна Логінова також брала участь у «Bach-fest'ax» – 1996 та 2001.

<sup>15</sup> Своєю концертну віолу Крістіан Норде купив дещо перетвореною: гриф інструмента був перероблений у віолончельний. Музикант повернув віолі її первинний вигляд і звук.

<sup>16</sup> Й. Труммер є членом колегії міжнародного Бахівського товариства Німеччини, бере участь в журі багатьох міжнародних органних конкурсів. У Граці ним заснований конкурс «Й. С. Бах та сучасна музика».

<sup>17</sup> У першому відділенні концерту прозвучали: «Канон на Великдень» М. Дилецького, «Хоровий концерт № 32» Д. Бортнянського, «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського. Друге відділення репрезентувало твори композиторів західної традиції: Ф. Букстехуде, Й. С. Баха, А. Нікодемівича.



(1996) було влаштовано виставку клавесинів голландського майстра Фреда Беттенхауссена, і всі п'ять представлених на ній інструментів звучали в концертах. А на XVII бахівському форумі (2012) публіка мала змогу ознайомитися із звучанням віол, віол да гамба, готичних арф, лір, ренесансних лютень, спінетів, фіделей, циттернів, шалмеїв, виготовлених сучасним українським майстром Степаном Тихоненко (м. Ужгород). Всього в ансамблі «Castrum Hung», яким керує автор копій старовинних інструментів, їх понад 50. В репертуарі колективу – духовна вокальна музика та інструментальні поліфонічні твори італійських і німецьких композиторів XVI–XVII ст. (Л. Віадана, А. Гранді, Г. Хасслера та ін.). Сумчанам були представлені і народно-танцювальні та пісенні мелодії давньої Трансильванії з «Кодексу Кайоні»<sup>18</sup>, а також, вперше в Україні, прозвучав консорт (ансамбль) з чотирьох віол да гамба, три з яких зроблені С. Тихоненком.

За понад 20 років свого існування сумські фестивалі пережили різні часи. Гіперінфляція та інші економічні негаразди 90 років минулого століття відбилися й на мистецьких проектах. Недостатність фінансування змусила О. Ковалю обмежити участь в бахівських заходах закордонних виконавців, а у 1996–1999 рр. призупинити проведення «Organum'у», залишивши тільки «Bash-fest». Перешкодою у проведенні саме органного фестивалю стало розміщення «короля музичних інструментів» у православному храмі. Після виходу закону України «Про умови передачі культових будівель – визначних пам'яток архітектури – релігійним організаціям» (№ 137, від 14. 02. 2002) постало питання про перенесення інструмента в інше приміщення. Оскільки еквівалентного за акустичними властивостями залу в Сумах не було, виникла ідея пристосувати інструмент до сцени Сумської обласної філармонії. Для цього знадобилася реконструкція унікальної пам'ятки архітектури кінця XIX ст., колишнього будинку Дворянського зібрання, акустика якого вважалася однією з кращих в дореволюційній Росії. У 2005–2008 рр. тривав капітальний ремонт будівлі, в результаті

<sup>18</sup> «Кодекс Кайоні» – рукописна збірка румунських народних танцювальних та пісенних мелодій XVII ст., яку упорядкував францисканський монах румунського походження, римо-католицький священник, музикант-органіст Янош Кайоні (1629–1687).



якого було укріплено фундамент для установки 17-тонного гіганта, поглиблено підлогу сцени, зроблено заміну даху. Переобладнання потребував і сам орган. Оскільки висота його труб видалася більшою за висоту будови, їх прийшлося вкоротити майже на два метри<sup>19</sup>. Майстрами чеської фірми-виробника були виготовлені спеціальні деталі для прилаштування органу в іншому місті, зроблене повне переінтонування інструмента під нові акустичні умови. В реконструйованому приміщенні орган вперше зазвучав на «Bash-fest-2007» в концерті однієї з найвідоміших інтерпретаторок музики Баха Євгенії Лісциної. Незважаючи на її блискучий виступ, стало зрозуміло, що акустика зали багато втратила від проведених перетворень, проте вдалося зберегти інструмент і фестиваль, що дозволяє залучати до міста відомих виконавців.

Запрошення на фестивалі музикантів з інших міст є одним з концептуальних положень сумських форумів. В Сумах побували концертанти з далекого і близького зарубіжжя, провідні українські солісти та колективи. Відзнакою «Bash-fest'ie» і «Organum'ie» є наявність «родзинки» у кожному окремому проекті (відомого колективу, виконавця зі світовим ім'ям або вундеркінда і т. ін.).

Так, незабутні враження отримали слухачі від концертів видатних майстрів сучасного виконавського Олімпу, лауреатів Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського Олександра Князева та Олексія Набіуліна. Відомий віолончеліст виступив відразу у двох творчих іпостасях: як блискучий віртуоз-струнник і майстер органної гри. Бахівські шедеври – рідко виконувані органні тріо-сонати<sup>20</sup> і хоральні прелюдії – натхненно та експресивно прозвучали в інтерпретації артиста. Але особливо вразило слухачів виконання «Чакони» зі скрипкової Партити Баха (d-moll) у власному перекладенні музиканта для віолончелі. Надскладний твір виявив феноменальну майстерність соліста у володінні штриховою технікою та мистецтвом гнучкого зву-

<sup>19</sup> До переобладнання органу висота його труб становила 10,5 м. Сьогодні – біля 9 м.

<sup>20</sup> О. Князев є одним з небагатьох виконавців надскладних в поліфонічному плані органних тріо-сонат Баха. В одному із своїх проектів він виконав усі шість сонат в одній концертній програмі (2010, м. Москва)



ковидобування. До того ж, сумчанам випала рідка нагода послухати тембрально насичений та надзвичайно сильний голос унікального інструмента роботи К. Бергонці (1683–1747)<sup>21</sup>, учня А. Страдіварі, на якому грає О. Князев.

Витонченою палітрою фортепіанних барв і бездоганим піанізмом полонив публіку О. Набіулін («Organum-2013»). На суд слухачької аудиторії він представив програму з найвідоміших творів Бетховена і Шопена. В його прочитанні легендарна «Місячна соната» (ор. 27, № 2, *cis-moll*) та експресивна «Апасіоната» (ор. 57, *f-moll*) набули глибинного філософського змісту, а сповнена емоційних контрастів Соната ор. 90 (*e-moll*) стала острівком відвертості почуттів між двома драматичними вершинами бетховенського генія. Виконання у II відділенні балад і ноктюрнів Шопена<sup>22</sup> попри технічні якості філармонічного роялю, що, за висловом піаніста, «має бути кращим» [5], зачарувало поетичною проникливістю висловлювання та вишуканим звуковим колоритом. В інтерв'ю місцевій пресі О. Набіулін, з притаманною йому скромністю, зазначив, що він «не має права зрадити очікування слухачів і тому зобов'язаний грати на інструментах, які є, і грати добре» [4].

Частими гостями сумських фестивалів є представники української виконавської школи. Серед їх постійних учасників – львів'яни Дмитро Онищенко (фортепіано), Лідія Футорська (скрипка), Боже-на Корчинська (сопілка). Виступи цих різнопланових за творчим темпераментом музикантів завжди збирають зали слухачів. Масштабний піанізм лістівського плану, яскрава концертність, оркестральність мислення захоплюють у виконанні Д. Оніщенка. Концертанта приваблюють великі фортепіанні полотна та багаточастинні цикліч-

<sup>21</sup> На віолончелі Карло Бергонці, наданої фондом Російської державної колекції унікальних музичних інструментів, О. Князев грає вже понад 25 років. До нього вона слугувала видатному віолончелісту Григорію П'ятигорському, а після недовгий час була у використанні Святослава Кнушевицького. Нетиповий за своїми звуковими параметрами інструмент не підходив багатьом виконавцям. Відтоді як віолончель потрапила в руки О. Князева, він з нею не розлучається.

<sup>22</sup> В концерті прозвучали: Балади № 1 (*g-moll*) та № 4 (*f-moll*), Ноктюрни ор. 27 (*cis-moll*) та *Des-dur*).



ні форми<sup>23</sup>. На відміну, виконавський стиль Л. Футорської репрезентує філігранну скрипкову техніку, яка поєднується з майстерним володінням звуковою палітрою інструмента та відвертою емоційністю висловлювання. Творче зростання талановитої скрипальки відбувалося паралельно із становленням сумських музичних форумів. Вперше вона відвідала Суми ще студенткою Львівської музичної академії (2003) і відразу завоювала серця численних прихильників. У фестивальних програмах Лідія Футорська виступала сольоно і у різних інструментальних колективах<sup>24</sup>. Так, у «Bach-fest'i-2015» вона концертувала у складі тріо «Bach a tre» разом із зноюю в Україні сопілкаркою Боженою Корчинською та клавесиністкою Анною Іванюшенко<sup>25</sup>.

Постійними учасниками сумських фестивалів є київські музиканти: лауреат міжнародних конкурсів, фундаторка української школи клавесинної гри Світлана Шабалтіна та її вихованка – Ольга Шадріна-Личак. Чудові солістки, вони також виступають в камерних складах<sup>26</sup>, зокрема, з віолончелісткою Юлією Білоусовою.

Їх колега з Варшави Марек Топоровський демонстрував сумчанам своє бездоганне володіння клавесином і органом вже близько десяти разів. Виконавець віртуозно володіє усіма клавішними інструментами. Діапазон його репертуарних уподобань охоплює різні стилі: від бахівської сонати до сучасних джазових композицій. Кожний концерт музиканта є аншлаговим. У своїх враженнях про виступи М. Топоровський відзначає, що йому подобаються сумська публіка, акустика зали, орган, хоча у Троїцькому храмі він і звучав краще [1].

<sup>23</sup> В одному виступі піаніст поєднує декілька Прелюдій і фуг Баха, 12 етюдів Шопена, «Крейслеріану» Шумана, Варіації на тему Паганіні Брамса (концерт від 05.10.2004).

<sup>24</sup> Л. Футорська брала участь у «Bach-fest'ax» 2003, 2004, 2006, 2007, 2014, 2015 рр.; «Organum'ax» 2009, 2012, 2014 рр.

<sup>25</sup> В програмі концерту прозвучали твори Баха – Партита *E-dur* BWV 1006, Соната для скрипки/флейти *A-dur*, Токката для клавесина *e-moll* BWV 914, Соната *C-dur* BWV 1032, Тріо-соната *B-dur* BWV 1039 – та Телемана – Соната *G-dur* TWV 40:111.

<sup>26</sup> О. Шадріна-Личак концертувала в Сумах у камерних складах із духовими інструментами (Богдан Галасюк – гобой, Тарас Осадчий – фагот) та мішаних ансамблях (Вікторія Курилова та Юрій Гуран – барокова флейта, Анна Катинська – віолончель).



Можливо, саме ці важелі виявилися визначальними й для молодого белгородського музиканта – органіста Тимура Халліуліна (1987 р. н.). В останні роки він бере участь майже у кожному фестивальному проєкті. Харизматичний виконавець у змозі «тримати зал» від першої до останньої ноти виступу. Стрункий і витончений зовні, він змушує інструмент-велетень звучати піднесено-урочисто та лірично-сентиментально, відтворюючи «всі нюанси і відтінки переживань людини XXI століття» [2]. Яскрава індивідуальність концертанта виявляється в прочитанні як барокової музики, так і сучасних творів. Зокрема, на останньому «Bach-fest'i» він вразив слухачів феєричним виконанням «Варіацій на тему Паганіні» Д. Талбен-Болла на педальній клавіатурі соло та власної імпровізації «Містерія ночі» на поезію Л. Українки «Досвітні огні»<sup>27</sup>, в якій майстер звукової колористики зміг досягти містичного відтворення царства «досвітньої мли» – фантастично-чарівного і водночас таємничо-страхітливого.

У зв'язку із фінансовими складнощами сумські барокові форуми не часто відвідують великі колективи. Серед таких – знані в Україні академічні співацькі ансамблі – камерні хорові капели «Київ» (кер. М. Гобдич)<sup>28</sup> і «Хрещатик» (кер. Л. Бухонська)<sup>29</sup>. Висока культура співу, елітарний художній смак, майстерність виконання, які відзначають ці хори, поєднуються з чудово підбраною тембральною палітрою голосів, що гармонійно зливаються у єдине звукове ціле. Репертуарна політика колективів спрямована на українську хорову музику, від Середньовіччя до сучасності. Особлива увага приділяється духовним творам. Так, в концертних програмах обох хорів перше відділення займали молитовні послів'я з літургії та духовні концерти.

Вокальні гурти іншого стилістичного спрямування відкрили сумчанам самобутній космос українських національних першоджерел. Виступи фольклорних ансамблів «Божичі» та «Гуртоправці», що репре-

<sup>27</sup> Російський музикант, татарин по національності, Т. Халліулін захоплюється українською поезією. Вірші мовою оригіналу він читає на своїх концертах. Зокрема, на «Organum'i-2014» музикант напам'ять декламував «Заповіт» Т. Шевченка, а на «Bach-fest'i-2015» – «Досвітні огні» Л. Українки.

<sup>28</sup> Хорова капела «Київ» виступала в Сумах на «Bach-fest'i-2002».

<sup>29</sup> Камерний хор «Хрещатик» взяв участь в «Organum'i-2005».



зентували автентичну манеру виконання, супроводжувалися яскравим театралізованим дійством із використанням елементів хореографії.

Серед виступів інструментальних колективів віхою став концерт всесвітньо відомого ансамблю солістів «Київська камерата» (дир. В. Насушкін)<sup>30</sup>. У виконанні колективу прозвучала музика італійського та німецького Бароко для солістів і оркестру<sup>31</sup>. Запалив публіку також ексцентричний київський «Sax Quartet» (кер. Ю. Василевич) своєю інтерпретацією джазових творів<sup>32</sup>. А квінтет сопілкарів зі Львова розкрив таємниці музикування на старовинних духових інструментах<sup>33</sup>. Щоправда, у обігу ансамблю не стародавні діатонічні, а сучасні концертні хроматичні сопілки. Вправність поводження з ними та досконалість ансамблевого звучання усієї сопілкової сім'ї продемонстрували майстри-концертанти<sup>34</sup>.

Музичним дивом фестивалів є виступи юних талантів. Сумчанам довелося слухати гру обдарованих вундеркіндів – кларнетистки Вероніки Кузьминої («Organum-2001»), флейтиста Антона Чурикова («Bach-fest-2003»), піаністів Олексія Природного («Bach-fest-1999») та Дмитра Семикраса («Organum-2013», «Bach-fest-2015»), віртуозної скрипальки Тетяни Гапесєвої («Bach-fest-2001») та ін. Концерти майбутніх зірок академічного виконавства завжди викликають великий інтерес поціновувачів академічного мистецтва. В такі дні зала обласної філармонії не може вмістити усіх бажаючих, а маленькі музиканти отримують теплий прийом і підтримку аудиторії.

<sup>30</sup> Концертом був відзначений «Bach-fest-2005».

<sup>31</sup> В концерті звучали: Симфонія № 10 (e-moll) В. Манфредіні, Концерт для флейти з оркестром (c-moll); Б. Галуппі, Концерт для гобоя з оркестром (d-moll) А. Марчелло, Концерт d-moll для скрипки, гобоя та оркестру Й. С. Баха, Симфонія № 10 (d-moll) В. Ф. Баха, Концерт для флейти з оркестром (d-moll) Ф. Е. Баха. Солоісти: Богдан Галасюк (гобой), Богдана Стельмашенко (флейта), Олексій Алексєєв (скрипка), Дмитро Таванець (клавесин).

<sup>32</sup> В програмі концертів квартету саксофоністів («Organum»-2004 та 2013) прозвучали твори К. Веласеса, Дж. Гершвіна, Д. Еллінгтона, Г. Міллера, А. П'яццолі та ін.

<sup>33</sup> Квінтет сопілкарів виступив на «Bach-fest'i»-2002».

<sup>34</sup> В репертуарі ансамблю – твори доби Бароко (А. Кореллі, Г. Телеман, Г. Гендель), української класики (М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, В. Косенко) та сучасної музики (М. Корчинський).



Загалом, за період проведення фестивалів Суми почули багато яскравих солістів та музичних колективів. Згадати навіть найкращі з них в межах однієї наукової розвідки не виявляється можливим. Провінційний слухач отримав досвід європейської традиції відвідування мистецьких форумів. Відкритий до сприйняття академічного мистецтва, він чекає на нові зустрічі з ним.

**Висновки.** Музичні форуми «Bach-fest» і «Organum», які є акціями локального плану, все ж цілком вписуються у фестивальну практику України, претендуючи на певний європейський статус. За понад 20 років свого існування у віддаленому від центральних культурних магістралей країни невеликому українському місті вони запровадили моду на академічне мистецтво і виховали свого слухача. Публіка, що відвідує фестивальні концертні заходи, мотивована по-різному. Основна її частина – професійні музиканти (студенти, викладачі) і творча інтелігенція міста – знається на бароковому мистецтві і приходять послухати певного музиканта, конкретний твір та його інтерпретаційне рішення. Інший прошарок – любителі академічного мистецтва. Їх приваблює нагода розширити свій кругозір: послухати різних артистів, ознайомитися з ексклюзивними інструментами, збагатити свої знання у музиці Бароко. Є й необізнані слухачі. Фестивальний «бум», що обрушується на місто, спричиняє справжній ажіотаж навколо «бахівських» заходів. Їх відвідування вважається престижним і, не позбавлений певного елементу снобізму, сумський обиватель також прагне відвідати ці концерти. Визначальним для нього є не професійний рівень музиканта або зміст програми, а відчуття долучення до світу високого мистецтва. Його увагу привертає закордонний статус гастролера, якого цікаво не тільки почути, але й побачити. Одноразовість концертних акцій підігриває інтерес і публіка влаштовує аншлаги на фестивальні програми. В залу обласної філармонії її манить надзвичайне, очікування дива, яке приготував черговий музичний форум.

Отже, Оресту Ковалю вдалося «інфікувати» місто «вірусом Бароко». Багаторічне проведення фестивалів, залучення виконавців, що репрезентують не радянську, а сучасну європейську традицію барокової гри з використанням старовинних інструментів (оригіналів або



копій), сприяло формуванню у слухача розуміння естетики стилю, що панував в культурі XVI–XVIII ст. Пропонуючи елітарне мистецтво на різний смак, «Bach-fest» і «Organum» виховали культуру відвідування академічних музичних заходів, активізували міське музичне життя, а відтак стали вагомим чинником у формуванні сумського музичного середовища.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Івченко В., Ольшанская Д. *Happy birthday, BACH!* [Електронний ресурс] / В. Івченко, Д. Ольшанская // Данкор онлайн. — 2012. — 7 нояб. — URL : <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/86996>.
2. Касьяненко И. В Сумах на «Бах-фесте» играл органист-виртуоз из Белгорода [Електронний ресурс] / Игорь Касьяненко // Агентство творческих событий : Медиа-портал. — URL : <http://creativpodiya.com/posts/48228>.
3. Коваль Орест Романович [Електронний ресурс]. — URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Коваль\\_Орест\\_Романович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Коваль_Орест_Романович).
4. Невская Е. Эстетическое потрясение высокого уровня [Текст] / Е. Невская // Ваш шанс. — 2013. — № 18, 1 мая. — С. 13.
5. Олексій Набіулін на фестивалі «Organum-2013» [Електронний ресурс] // Зустріч у «Агенції промоції “Суми”». — You Tube. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5ruowWgmINw>.
6. Попова М. Орест Коваль, музыкант, продюсер музыкальных фестивалей Bach-fest, Organum, Jazz-fest u Livadia-fest [Електронний ресурс] / М. Попова // Наши Сумы : Интернет-журнал. — URL : <http://nashisumy.com.ua/zhurnal/lyudi-v-gorode/orest-koval-muzykant-impresario-muzykalnyh-festivaley-bach-fest-organum-jazz-fest-i-livadia-fest.html>.
7. Федорина А. Кто е хто на Сумщині - 2005 – Коваль Орест Романович – член президії Асоціації органістів та органних майстрів Національної всеукраїнської музичної спілки / А. Федорина // Who-is-Who : український видавничий портал. — URL : <http://who-is-who.ua/main/page/sumy/120/16>.
8. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Н. Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
9. Hirabayashi A. *Biography* [Electronic source] / Asako Hirabayashi. — URL : <http://www.asakohirabayashi.com/biography.html>.



## Анотації

**БЕЛІЧЕНКО Н. М. Хоральні фугети Баха в системі «varierte – fugierte» хоралів** ■ Органні хоральні фугети Баха розглядаються як жанр, що вкорінений у сучасній композиторській музичній практиці та має типові ознаки німецької хоральної обробки XVIII ст. Це відкриває новий погляд на його внутрішній зміст та місце, яке він займає у жанровій системі доби Бароко. Описаний розподіл органних хоральних обробок на два основні типи – «варійовані» та «фуговані», які помітно вплинули на творчість Баха, стає у пригоді у якості ще одного можливого критерія класифікації хоральних обробок. Фугета, вбудовуючись в аналізовану жанрову систему, посідає у ній гідне місце як характерний різновид хоральної обробки із низкою чітких типологічних ознак. ■ **Ключові слова:** органні хоральні обробки Й. С. Баха, фугета, варійовані та фуговані форми хоральної обробки, хорал, «varierte – fugierte».

**ДОВЖИНЕЦЬ І. Г. «Bach-fest» и «Organum» як територія музичного Бароко** ■ Аналізується діяльність фестивалів барокової музики в українському місті Суми та її вплив на формування місцевого культурного середовища. Багаторічне проведення фестивалів «Bach-fest» і «Organum» їх фундатором Орестом Ковалем, залучення виконавців, що репрезентують сучасну європейську традицію аутентичного відтворення старовинної музики, сприяло розумінню слухачем естетики барокового стилю. Пропонуючи елітарне мистецтво у різні способи, фестивалі виховали культуру відвідування академічних музичних форумів, активізували міське музичне життя, перетворившись на вагомий чинник його формування. ■ **Ключові слова:** Орест Коваль, фестиваль, «Bach-fest», «Organum», мистецтво Бароко, виконавець, музичний інструмент.

**СФРЕМОВА І. В. Й. Козловський – спадкоємець барочних традицій світового музичного мистецтва – та його внесок у розвиток бальної культури останньої чверті XVIII – першої чверті XIX ст.** ■ Танцювальна музика балів складає вагомий частину спадщини Й. Козловського, видатного представника музичної культури Білорусі, Польщі й Росії, який у ранній період творчості знаходився під впливом ідей барочного мистецтва. Дві групи полонезів композитора, що розглядаються у статті – урочисто-церемоніальні («панегіричні») та ліричні – відображують естетику двох епох – Класицизму та Романтизму. Як особливий культурний внесок Й. Козловського відмічається лінія демократизації бальної музики, розпочата завдяки його клавірним перекладенням власних танцювальних п'єс. ■ **Ключові слова:** бал, бальна музика, полонез, бальний оркестр, роговий оркестр, музична спадщина Йосипа Козловського.

**ЖАРКОВА В. Б. Французький музичний театр XVII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій** ■ Вивчення взаємодії французької та італійської традицій в музичній культурі XVII ст. – один з найбільш



актуальних напрямів сучасної музичної науки, оскільки захоплення італійською музикою, що мало місце практично в усіх європейських країнах, обернулося у Франції активною протидією італійським нововведенням і зусиллями зберегти характерні риси своєї національної культури. Найбільш суттєві аспекти «перетину» культурних традицій, сформованих в Італії і Франції та сфокусованих в мистецтві XVII ст. у сфері музичного театру, виступають об'єктом розгляду в представлений статті. ■ **Ключові слова:** французький музичний театр XVII ст., італійська опера XVII ст., французький вокальний стиль XVII ст.

**ЖЕРЗДЄВ О. В. Інструментальна версійність у творчості Й. С. Баха (на прикладі скрипкової Партити E-dur № 3 у гітарній обробці Т. Хопштока)** ■ Статтю присвячено характеристиці принципу версійності в інструментальній музиці Й. С. Баха. Аналізується гітарна версія Партити E-dur, орієнтована сучасним німецьким транскриптором не стільки на скрипковий, скільки на клавесинний (лютневий) варіант твору. Систематизуються використані Т. Хопштоком артикуляційні прийоми у їх порівнянні зі скрипковими, лютневими та клавесинними. Обґрунтовується правомірність створення транскрипцій-варіантів подібних творів, які призначалися навіть їх автором для виконання на різних інструментах, складавших той комплекс, де формувалися творчість та виконавство Бароко й раннього Класицизму, що їх основи заклав саме Й. С. Бах. ■ **Ключові слова:** інструментальна музика, Бароко, гітарна версія Т. Хопштока Партити E-dur № 3 Й. С. Баха, інструментальна версійність, артикуляційні прийоми, скрипка, лютня, клавесин, гітара.

**ІВАНОВА І. Л. Музичні ремінісценції Бароко у творах австрійських та німецьких композиторів романтичної доби** ■ У статті розглядаються музичні ремінісценції Бароко у творах Л. Шпора, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Р. Вагнера, А. Брукнера. Серед них: цитати, «вторинні цитати», алюзії, стилізації, музичний «живопис». Розкриваються смислове навантаження барокових ремінісценцій, засоби їх запровадження у певний художній контекст, виражальне та драматургічне значення. У якості аналітичного матеріалу обрані зразки, запозичені з різних жанрів, у тому числі скрипкового концерту, симфоній, пісень, опер. Робиться висновок про всеосяжний характер музичних ремінісценцій Бароко в австрійській та німецькій композиторській практиці романтичної доби. ■ **Ключові слова:** музична ремінісценція, емблематичність, символізація, узагальнення через жанр, Бароко, романтизм, австрійські та німецькі композитори-романтики.

**ЛЄБЕДЄВ Є. С. Символіка риторичних фігур як сюжетоутворюючий фактор у «Шести Сонатах і Партитах» Й. С. Баха для скрипки соло** ■ У статті розглядається образно-смислова спрямованість скрипкового «макроциклу» І. С. Баха. Аналіз риторичних фігур в контексті музичного Бароко постає як метод, що наближує виконавця до розуміння задуму композитора, як в окремих епізодах, так і в рамках творчості Баха в цілому. Простежується єдина лінія драматургічного розвитку циклу, в основі якої, на думку автора статті, лежить євангельська оповідь – предзначення викупної



жертви Христа, шлях на Голгофу, Розп'яття; Воскресіння. ■ **Ключові слова:** Бароко, соната, партита, риторичні фігури, символіка, музичний образ.

✍ **П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА І. С. Інтерпретація інтонаційно-лексичних пластів музики Бароко у творах сучасних композиторів (на прикладі концертної п'єси Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді»)** ■ У статті зроблено спробу проаналізувати інтонаційно-лексичні особливості нещодавно створеної (2013) п'єси В. Птушкіна, яка є своєрідною ремінісценцією прийомів музичної виразності барокової доби, демонструючи осягнення структурних елементів її жанрових моделей із подальшим включенням їх у сучасний стильовий контекст. Завдяки відкритості творчої думки композитора п'єса стає прикладом оновлення «знакового» барокового жанру *concerto grosso*, що дозволяє віднести її до показових зразків необарокової стильової течії з її орієнтацією на творче переосмислення естетичних принципів минулого. ■ **Ключові слова:** необарокова течія, музичне мовлення, інтонаційна лексика, сучасна композиторська практика, Володимир Птушкін.

✍ **ПІДПОРІНОВА К. В. Концерти для двох клавесинів Антоніо Солера в контексті барокового мистецтва** ■ У статті досліджуються особливості композиційно-драматургічних рішень концертів для двох клавесинів №1-4 А. Солера, які віднесено до нового жанрового різновиду «дуєтного концерту». Крізь призму мистецтва доби Бароко розглядається також низка паралельних стильових інтенцій (рококо, класицистична, романтична). Особлива увага приділяється аналізу звукового втілення барокових ідей “три” та “антиномії”. Класифікуються типи виконавського ансамблевого діалогу. Концерти А. Солера постають як своєрідне художнє “дзеркало”, що відображає в умовній одномоментності у “згорнутому” вигляді свою культурну епоху. ■ **Ключові слова:** Солер, концерт, Бароко, гра, антиномія, дзеркало, гокет, діалог.

✍ **СОЛОМОНОВА О. Б. «Доля так вирішила...»: резонанси барокової символіки в «Борисі Годунові» та «Хованщині» М. Мусоргського** ■ Предметом презентованого дослідження є барокова символіка як механізм жанрово-інтонаційної семантизації у двох історичних драмах М. Мусоргського. У якості шифрів, що дозволяють усвідомити трагічне розгортання інтонаційних подій «Бориса Годунова» та «Хованщини» розглянуті «пристрасні» риторичні фігури (*catabasis*, *passus duriusculus*), які мають довгу історію інтертекстуального існування, а тому – найбільш щільну в інформаційному плані семантичну програму, що її аналіз відкриває новий аспект в оцінці специфіки режисерської роботи Мусоргського. ■ **Ключові слова:** інтонаційна семантика, риторичні фігури, *catabasis*, *passus duriusculus*, жанр, плач, режисура, драматургія, роковий розвиток.

✍ **СТРИЛЕЦЬ А. М. Жанрові моделі західноєвропейського Бароко у творчості українських композиторів для баяна** ■ Стаття присвячена дослідженню жанрово-стильових моделей Бароко у маловивчених творах великої форми для баяна (концерт, соната) 1980–2000 рр., які належать українським композиторам



І. Шамо, В. Бібіку, Ю. Шамо, В. Балику, В. Рунчаку. Аналіз музичних прикладів доводить, що в творах для баяна сучасних композиторів на ґрунті запозичення елементів барокової культури відбувається процес історико-стильового синтезу із формуванням «необарокової» стилістики. Застосовуючи інтонаційні та жанрові архетипи музичного Бароко, композитори надають їм самобутності з огляду на специфіку баянного музикування. ■ **Ключові слова:** Бароко, українська баянна музика, жанрові моделі, концерт, соната, fuga, драматургія циклу, необароко.

✍ **СУЛІМ Р. А. Неокласичні тенденції у творчості Жанни Колодуб (на прикладі «Маленької сюїти у стилі Бароко» для камерного оркестру)** ■ Уперше детально проаналізовано «Маленьку сюїту у стилі Бароко» для камерного оркестру Ж. Колодуб, названо найбільш відомих її виконавців. Розглянуто особливості драматургії, образно-емоційного змісту, структури і музичної мови сюїти та виявлено у ній риси неокласицизму. Зазначається звернення композиторки до старовинних жанрів сюїти, прелюдії та менуету, а також поєднання у творі характерних ознак барокового стилю з елементами українського фольклору і сучасними засобами композиції. На змістовному рівні проведено аналогію з художньо-образним світом музики Й. С. Баха. ■ **Ключові слова:** оркестрові твори Ж. Колодуб, жанр сюїти, стиль Бароко, сучасна українська музика, неокласичні тенденції.

✍ **ЧЕКАН Ю. І. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес»** ■ Мистецтво кастратів – донедавна табуована у вітчизняному музикознавстві тема. Однак уявлення про оперу XVII–XVIII ст. без врахування їх внеску є неповним та деформованим. Твір Е. Райс втілює реалії барокової опери: головні герої мають історичні прототипи, діють справжні історичні особи – композитори та співаки-кастрати, чий вокал з ретельністю вивчався письменницею. Роман відкритий для інтерпретацій – у контексті ідей З. Фрейда, системі бінарних опозицій та ін. Запропонований компаративний розгляд втілення оперних реалій у літературному тексті виявляється природним для музикознавства як складова перспективного напрямку інтермедіальних досліджень – так званої «вербальної музики». ■ **Ключові слова:** Бароко, опера-seria, мистецтво співаків-кастратів, «Плач до небес» Енн Райс.



## Аннотации

**БЕЛИЧЕНКО Н. Н. Хоральные фугетты Баха в системе «varierte – fugierte» хоралов** ■ Органные хоральные фугетты Баха рассматриваются как жанр, укоренённый в современной композитору музыкальной практике и обладающий типичными признаками немецкой хоральной обработки XVIII в., что позволяет по-новому взглянуть на его внутреннее содержание и место, занимаемое им в жанровой системе Барокко. Описанное подразделение органических хоральных обработок на два основных типа – «варьированный» и «фугированный» – заметно повлиявшее на творчество Баха, применимо в качестве ещё одного возможного критерия классификации хоральных обработок. Фугетта, встраиваясь в анализируемую жанровую систему, занимает в ней достойное место как характерная разновидность хоральной обработки с рядом чётких типологических признаков. ■ **Ключевые слова:** органические хоральные обработки И. С. Баха, фугетта, варьированная и фугированная формы хоральной обработки, хорал, «varierte – fugierte».

**ДОВЖИНЕЦ И. Г. «Bach-fest» и «Organum» как территория музыкального Барокко** ■ Анализируется деятельность фестивалей барочной музыки в украинском городе Сумы и её влияние на формирование местной культурной среды. Многолетнее проведение фестивалей «Bach-fest» и «Organum» их основателем Орестом Ковалём, привлечение исполнителей, представляющих современную европейскую традицию аутентичного воспроизведения старинной музыки, способствовало пониманию слушателем эстетики барочного стиля. Многообразными способами представляло элитарное искусство, фестивали воспитали культуру посещения академических музыкальных форумов, активизировали городскую музыкальную жизнь, превратившись в весомый фактор её формирования. ■ **Ключевые слова:** Орест Коваль, фестиваль, «Bach-fest», «Organum», искусство Барокко, исполнитель, музыкальный инструмент.

**ЕФРЕМОВА И. В. О. Козловский – наследник барочных традиций мирового музыкального искусства – и его вклад в развитие бальной культуры последней четверти XVIII – первой четверти XIX вв.** ■ Танцевальная музыка балов составляет весомую часть наследия О. Козловского, выдающегося представителя музыкальной культуры Беларуси, Польши и России, в ранний период творчества испытывавшего влияние идей барочного искусства. Две группы полонезов композитора, рассматриваемые в статье – торжественно-церемониальные («панегирические») и лирические – отражают эстетику двух эпох – Классицизма и Романтизма. Как особый культурный вклад О. Козловского отмечается линия демократизации бальной музыки, начатая благодаря его клавирным переложениям собственных оркестровых танцевальных пьес. ■ **Ключевые слова:** бал, бальная музыка, полонез, бальный оркестр, роговой оркестр, музыкальное наследие Осипа Козловского.

**ЖАРКОВА В. Б. Французский музыкальный театр XVII века: специфика взаимодействия французской и итальянской традиций** ■ Изучение взаимодействия французской и итальянской традиций в музыкальной культуре



XVII в. – одно из наиболее актуальных направлений современной музыкальной науки, поскольку восторженное отношение к итальянской музыке, сложившееся практически во всех европейских странах, обернулось во Франции активным противодействием итальянским новшествам и усилиями сохранить отличительные черты своей национальной культуры. Наиболее существенные аспекты «пересечения» культурных традиций, сформированных в Италии и Франции, сфокусированные в искусстве XVII в. в сфере музыкального театра, выступают объектом рассмотрения в представленной статье. ■ **Ключевые слова:** французский музыкальный театр XVII в., итальянская опера XVII в., французский вокальный стиль XVII в.

**ЖЕРЗДЕВ А. В. Инструментальная версионность в творчестве И. С. Баха (на примере скрипичной Партиты E-dur № 3 в гитарной обработке Т. Хопштока)** ■ Статья посвящена характеристике принципа версионности в инструментальной музыке И. С. Баха. Анализируется гитарная версия Партиты E-dur, ориентированная современным транскриптором не столько на скрипичный, сколько на клавишинный (лютневый) вариант сочинения. Систематизируются применённые Т. Хопштоком артикуляционные приёмы в их сравнении со скрипичными, лютневыми и клавишинными. Обосновывается правомерность создания транскрипций-вариантов подобных сочинений, предназначавшихся самим автором для исполнения на разных инструментах, составлявших тот комплекс, где формировались творчество и исполнительство Барокко и раннего Классицизма, основы которых заложил именно Бах. ■ **Ключевые слова:** инструментальная музыка, Барокко, гитарная версия Т. Хопштока Партиты E-dur № 3 И. С. Баха, инструментальная версионность, артикуляционные приёмы, скрипка, лютня, клавишин, гитара.

**ИВАНОВА И. Л. Музыкальные реминисценции Барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи** ■ В статье рассматриваются музыкальные реминисценции Барокко в произведениях Л. Шпора, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса, Р. Вагнера, А. Брукнера. Среди них: цитаты, «вторичные цитаты», аллюзии, стилизации, музыкальная «живопись». Раскрываются смысловая нагрузка барочных реминисценций, способы их введения в определённый художественный контекст, выразительное и драматургическое значение. В качестве аналитического материала избираются образцы, заимствованные из разных жанров, в том числе скрипичного концерта, симфоний, песен, опер. Делается вывод о всеобъемлющем характере музыкальных реминисценций Барокко в австрийской и немецкой композиторской практике романтической эпохи. ■ **Ключевые слова:** музыкальная реминисценция, эмблематичность, символизация, обобщение через жанр, Барокко, Романтизм, австрийские и немецкие композиторы-романтики.

**ЛЕБЕДЕВ Е. С. Символика риторических фигур как сюжетобразующий фактор в «Шести Сонатах и Партитах» И. С. Баха для скрипки соло** ■ В статье рассматривается образно-смысловая направленность скрипичного «макроцикла» Баха. Анализ символики риторических фигур в контексте музыкального Барокко





предстаёт как метод, приближающий исполнителя к пониманию замысла композитора как в отдельных эпизодах и сочинениях, так и в рамках творчества Баха в целом. Прослеживается единая линия драматургического развития цикла, в основе которой, по мнению автора статьи, лежит Евангельское повествование – предопределение искупительной жертвы Христа, шествие на Голгофу, Распятие, Воскресение. ■ **Ключевые слова:** Барокко, соната, партия, риторические фигуры, символика, музыкальный образ.

✍ **ПОДПОРИНОВА Е. В. Концерты для двух клавесинов Антонио Солера в контексте барочного искусства** ■ В статье исследуются особенности композиционно-драматургических решений концертов для двух клавесинов №№ 1–4 А. Солера, которые автор относит к новой жанровой разновидности «двухгольного концерта». Сквозь призму искусства эпохи Барокко рассматривается также ряд параллельных стилизованных интенций (рококо, классицистическая, романтическая). Особое внимание уделяется анализу звукового воплощения барочных идей «игры» и «антиномии». Классифицируются типы исполнительского ансамблевого диалога. Концерты А. Солера предстают как своеобразное художественное «зеркало», отражающее в условной одномоментности в «свёрнутом» виде свою культурную эпоху. ■ **Ключевые слова:** Солер, концерт, Барокко, игра, антиномия, зеркало, гокет, диалог.

✍ **ПЯТНИЦКАЯ-ПОЗДНЯКОВА И. С. Интерпретация интонационно-лексических пластов музыки Барокко в произведениях современных композиторов (на примере концертной пьесы Владимира Птушкина «Вспоминая Великого Вивальди»)** ■ В статье предпринята попытка проанализировать интонационно-лексические особенности созданного недавно (2013) сочинения В. Птушкина как своеобразной реминисценции приёмов музыкальной выразительности эпохи Барокко, демонстрирующей освоение структурных элементов её жанровых моделей с дальнейшим включением их в современный стилизованный контекст. Благодаря открытости творческой мысли композитора пьеса становится примером обновления «знакового» барочного жанра *concerto grosso*, позволяя отнести её к показательным образцам стилизованного течения «необарокко» с его ориентацией на творческое переосмысление эстетических принципов прошлого. ■ **Ключевые слова:** необарочная тенденция, музыкальная речь, интонационная лексика, современная композиторская практика, Владимир Птушкин.

✍ **СОЛОМОНОВА О. Б. «Судьба так решила...»: резонансы барочной символики в «Борисе Годунове» и «Хованщине» М. Мусоргского** ■ Предмет представленного исследования – барочная символика как механизм жанрово-интонационной семантизации в двух исторических драмах М. Мусоргского. В качестве шифров, позволяющих осознать трагический разворот интонационных событий «Бориса Годунова» и «Хованщины» рассмотрены «страстные» риторические фигуры (*catabasis*, *passus duriusculus*), имеющие длительную историю интертекстуального существования, а потому – наиболее плотную в информационном отношении семантическую программу, анализ которой позволяет по-новому оценить специфику режиссёрской работы Мусоргского.



■ **Ключевые слова:** интонационная семантика, риторические фигуры, *catabasis*, *passus duriusculus*, жанр, плач, режиссура, драматургия, роковое развитие.


✍ **СТРЕЛЕЦ А. Н. Жанровые модели западноевропейского Барокко в творчестве украинских композиторов для баяна** ■ Статья посвящена исследованию жанрово-стилевых моделей Барокко в малоизученных произведениях крупной формы для баяна (концерт, соната) 1980–2000 гг., которые принадлежат украинским композиторам: И. Шамо, В. Бибику, Ю. Шамо, В. Балыку, В. Рунчаку. Анализ музыкальных примеров доказывает, что в рассмотренных сочинениях для баяна на почве заимствования элементов барочной культуры происходит процесс историко-стилевого синтеза с формированием «необарочной» стилистики. Используя интонационные и жанровые архетипы музыкального Барокко, композиторы придают своим произведениям самобытность, исходя из специфики музицирования на баяне. ■ **Ключевые слова:** Барокко, украинская баянная музыка, жанровые модели, концерт, соната, fuga, драматургия цикла, необарокко.


✍ **СУЛИМ Р. А. Неоклассические тенденции в творчестве Жанны Колодуб (на примере «Маленькой сюиты в стиле Барокко» для камерного оркестра)** ■ Впервые детально проанализирована «Маленькая сюита в стиле Барокко» для камерного оркестра Ж. Колодуб, названы наиболее известные её исполнители. Рассмотрены особенности драматургии, образно-эмоционального содержания, структуры и музыкального языка сюиты, обнаруживающие черты неоклассицизма. Отмечается обращение композитора к старинным жанрам сюиты, прелюдии и менуэта, сочетание в произведении характерных признаков стиля Барокко с элементами украинского фольклора и современными приёмами композиции. На смысловом уровне проведена аналогия с художественно-образным миром музыки И. С. Баха. ■ **Ключевые слова:** оркестровые произведения Ж. Колодуб, жанр сюиты, стиль Барокко, современная украинская музыка, неоклассические тенденции.


✍ **ЧЕКАН Ю. И. Оперные реалии эпохи Барокко в романе Энн Райс «Плач к небесам»** ■ Искусство кастратов – до недавнего времени табуированная в отечественном музыкознании тема. Однако представления об опере XVII–XVIII вв. без учёта их вклада являются неполными и деформированными. Роман Е. Райс воплощает реалии барочной оперы: главные герои имеют исторические прототипы, действуют подлинные исторические лица – композиторы и певцы-кастраты, чей вокал в деталях изучался писательницей. Роман открыт для интерпретаций – в контексте идей З. Фрейда, системе бинарных оппозиций и т. п. Предложенный компаративный анализ воплощения оперных реалий в литературном тексте представляется естественным для музыковедения как составляющая перспективного направления интермедиальных исследований – так называемой «вербальной музыки». ■ **Ключевые слова:** Барокко, опера-*seria*, искусство певцов-кастратов, «Плач к небесам» Энн Райс.




## Annotations

 **BELICHENKO N. N. Bach' chorale fughetts in the "varierte – fugierte" chorale system** ■ The goal of this article is to study chorale fughetts in J. S. Bach's organ works as a genre which struck its roots deep into Bach's contemporary composing and performing practice and which has all the typical features of the German chorale arrangements of the XVIII century. As a result, it becomes possible to take a fresh look at both the internal content of the genre, and its position in the general genre system of the Baroque period. The described division of organ chorales in Germany of the XVIII century into two basic types such as "varied" and "fugued", made a significant effect on the Bach organ works, and therefore it's quite appropriate as another possible criterion when classifying chorale arrangements. In this connection fughetts, embedding into this genre system, take their rightful place as a typical kind of chorale arrangement with a number of distinct typological features. ■ **Key words:** J. S. Bach' organ chorales, fughetts in J. S. Bach's organ works, "varied" and "fugued" types of chorals, "varierte – fugierte".


 **CHEKAN YU. I. Opera realities of Baroque in Anne Rice's novel «Cry to Heaven»** ■ Until recently the art of castrates was the taboo topic in domestic musicology. However, our ideas about opera in XVII–XVIII centuries without their contribution are incomplete and deformed. Anne Rice's novel embodies the realities of Baroque opera: the main characters have his historical prototypes and there are the real historical figures – composers and singers-neuters, whose vocal is described in detail. The novel is opened to interpretations – in the context of the ideas of Z. Freud, in a system of binary oppositions, etc. The proposed comparative analysis of the embodiment of the opera realities in the literary text seems natural for musicology as a component of the promising area of intermedia researches – the so-called «verbal music». ■ **Key words:** Baroque, opera-seria, the art of singers-neuters, «Cry to Heaven» by Anne Rice.


 **DOVZHYNETS I. G. «Bach-fest» and «Organum» as the Baroque music territory** ■ The article analyzes the Baroque music festivals activity in the Ukrainian town Sumy and its shaping influence in the local musical environment. Organizing of the «Bach-fest» and «Organum» musical forums by their founder Orest Koval for many years and attraction of the artists, representing the modern European tradition of authentic reconstruction of ancient music, were promoting of the listeners to understanding of the Baroque style aesthetics. Offering the elitist art in many different ways, these festivals have brought the culture of visiting the academic music forums intensifying the city's musical life and have become a significant factor in its formation. ■ **Key words:** Orest Koval, festival, "Bach-fest", "Organum", Baroque art, musician, musical instrument.


 **EFREMOVA I. V. Osip Kozlovsky – the inheritor of the Baroque traditions of world music – and his contribution to the development of the**



**ballroom culture of the last quarter of the XVIIIth – first quarter of the XIXth centuries** ■ The dance ballroom music is a significant part of the heritage by Osip Kozlovsky, the outstanding representative of the musical culture of Belarus, Poland and Russia, which in his early creativity was influenced by Baroque Art ideas. Two groups of Polonaises by composer that examined in the article – official ceremonial-solemn ("paneghric") and lyrical – reflect the aesthetics of two eras – Classicism and Romanticism. As Osip Kozlovsky' specific cultural contribution the line of democratization of ballroom music is appeared, which began through his numerous clavier treatments of his-own orchestral dance pieces. ■ **Key words:** Osip Kozlovsky' musical heritage, ballroom music, polonaise, ball orchestra, horny orchestra, dance ballroom pieces.

 **IVANOVA I. L. Musical Baroque reminiscences in the works of Austrian and German composers of Romantic epoch** ■ The musical Baroque reminiscences in the works of L. Shpohr, F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, R. Wagner, A. Bruckner are considered in the article. Among them: quotations, «secondary quotations», allusions, stylization, musical «painting». Sense loading of Baroque reminiscences, the ways of their introduction in the definite artistic context, expressive and dramaturgic purport are disclosed. The patterns borrowed from different genres including violin concerto, symphonies, songs, operas are used as analytical material. The conclusion on comprehensive character of Baroque reminiscences in Austrian and German composing practice in Romantic epoch is made. ■ **Key words:** musical reminiscences, emblemization, symbolization, generalization through a genre, Baroque, Romanticism, Austrian and German composers-romanticists.

 **LEBEDEV E. S. The symbolism of rhetorical figures as the plot-factor in «Six Sonatas and Partitas» by J. S. Bach for Violin solo** ■ The article deals with the figurative and semantic orientation of "macrocycle" by J. S. Bach. The analysis of symbolic sense of rhetorical figures in the context of musical Baroque appears as the method of approximating the artist to the understanding of composer' intention as in separate episodes and works, as well as in the framework of Bach's creativity in general. It traces a single line of dramatic development of the cycle, which is based, on the author's opinion, onto the Gospel narrative – the predetermination of the atoning Sacrifice of Christ, the procession to Calvary, the Crucifixion, the Resurrection. ■ **Key words:** Baroque, sonata, partita, rhetorical figures, symbolism, musical image.

 **PODPORINOVA E. V. Concertos for Two Keyboards by Antonio Soler in the context of Baroque art** ■ The article researches the features of compositional and dramaturgic decisions of Concertos for two keyboards №№1–4 by A. Soler, which are classified as a new genre variety "duet concert." The author analyses the stylistic parallels (Baroque, Rococo, Classicism, Romanticism), which are revealed itself in Soler's music. Special attention is paid to the influence of Baroque ideas – a "game" and an "antinomy". The types of the performing ensemble dialogue are identified in these Concertos. A. Soler' compositions appear as a kind of art "mirror" reflecting in conventional simultaneity in "rolled-up" condition the whole cultural epoch. ■ **Key words:** Soler, concerto, Baroque, game, antinomy, mirror, hoquetus, dialogue.



**PYATNITSKAYA-POZDNYAKOVA I. S. Interpretation of the intonational and lexical layers of Baroque music in modern composers' works (on the example of the concert piece "Remembering the Great Vivaldi" by Vladimir Ptushkin)** ■ The article attempts to analyze the intonational and lexical layers of recently created (2013) piece of music by the contemporary Ukrainian composer V. Ptushkin as a reminiscence of mastering the techniques of musical expression and the structural prototypes of the Baroque epoch with subsequent inclusion of their elements into the context of a modern style. Thanks to the openness of the composer's creative thought the piece is an example of updating of the "iconic" genre of Baroque concerto grosso, which can be attributed to striking examples of Neo-Baroque style with its focusing on creative rethinking of aesthetic principles of the past. ■ **Key words:** Neo-Baroque's tendency, musical speech, intonation lexis, modern composer' practice, Ukrainian composer V. Ptushkin.

**SOLOMONOVA O. B. "A Fate decided so...": resonances of Baroque symbolism in "Boris Godunov" and "Khovanshchina" by M. Mussorgsky** ■ The topic of the presented research is the Baroque symbolism as a mechanism of genre-intonational semantization in two historical dramas by M. Mussorgsky. The "passion" rhetorical figures (catabasis, passus duriusculus), which have the long history of intertextual existence and through that – most saturated informative and semantic program, are examined as ciphers allowing to understand the tragic development of intonational events in "Boris Godunov" and "Khovanshchina". Such analysis discloses the new aspect in the estimation of the specific Mussorgsky' stage directional work. ■ **Key words:** intonational semantics, rhetorical figures, catabasis, passus duriusculus, genre, weeping, stage direction, dramaturgy, fate development.

**STRILETS A. M. The genre models of Western European Baroque in the Ukrainian bayan composers' works** ■ The article is devoted to the studying of genre and stylistic Baroque models in little known large form works for bayan (a concerto, a sonata) in 1980–2000, owned by Ukrainian composers I. Shamo, V. Bibik, V. Balik, J. Shamo, V. Runchak. The analysis of musical examples proves that in the bayan works by contemporary composers, on the basis of borrowing elements of Baroque culture, the process of historical and stylistic synthesis with the formation of "Neo-Baroque" stylistics occurs. Applying the intonation and musical genre archetypes of Baroque, the composers give them originality based on the specifics of bayan playing. ■ **Key words:** Baroque, Ukrainian bayan music, genre models, a concert, a sonata, a fugue, dramaturgy of a cycle, Neo-Baroque.

**SULIM R. A. Neoclassical tendencies in Jeanne Kolodub' creativity (illustrated through the example of "Little Suite in Baroque Style" for Chamber Orchestra)** ■ For the first time ever Little Baroque Suite for chamber orchestra by J. Kolodub has been analyzed in detail and its most prominent performers have been stated. The peculiarities of dramaturgy, imaginative-emotional content, structure and musical language of the Suite are investigated and the characteristics of neoclassicism in this piece are distinguished.



The author specifies the reference to the old genres of suite, prelude, minuet and toccata, on the combination of the attributes of Baroque style with the elements of Ukrainian folklore and contemporary composition means. The analogy to the imagery world of J. S. Bach music is pointed out. ■ **Key words:** orchestral pieces of J. Kolodub, Suite genre, Baroque style, contemporary Ukrainian music, neoclassical tendencies.

**ZHARKOVA V. B. The French musical theatre of the XVII century: specificity of interaction of the French and Italian traditions** ■ The studying of interaction of the French and the Italian traditions in the musical culture of the XVII century is one of the most important directions of modern musical science, because enthusiastic relation to the Italian music prevailing practically in all the European countries, in France has turned into the active counteraction to the Italian innovations and the efforts to preserve the distinctive features of the national culture. The most essential aspects of "intersection" of the cultural traditions generated in Italy and France focused in XVII century art in the sphere of musical theatre are the subject of consideration in the presented article. ■ **Key words:** the French musical theatre of the XVII century, the Italian opera of the XVII century, the French vocal style of the XVII century.

**ZHERZDYEV O. V. Instrumental versions in J. S. Bach' creativity (on the example of the Partita in E major № 3 for Violin in T. Hoppstock' guitar arrangement)** ■ The article considers a version principle in the instrumental J. S. Bach's music. The guitar version of the Partita in E major is analyzed, which is focused by contemporary arranger not so much on the violin as on the harpsichord (lute) option of this music piece. The methods of articulation applied by T. Hoppstock in their comparison with such on violin, lute and harpsichord are systematized. The validity of creating of transcriptions-variants of such works, which had offering by the author himself for the performance on different instruments is substantiated. A violin, a lute, a harpsichord, a guitar make up the instrumental complex, where the creativity and performance art of Baroque and early Classicism had been forming, whose foundations had been laid by J. S. Bach. ■ **Key words:** instrumental music, Baroque, the guitar version by T. Hoppstock of J. S. Bach's Partita in E major № 3, instrumental versions, methods of articulation, Violin, Lute, Harpsichord, Guitar.



## Відомості про авторів

1. Беліченко Наталія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
2. Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
3. Єфремова Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Режисура естради» Білоруського державного університету культури і мистецтв (м. Мінськ).
4. Жаркова Валерія Борисівна – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.
5. Жерздев Олексій Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
6. Іванова Ірина Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
7. Лебедєв Євген Семенович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
8. П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського.
9. Підпорінова Катерина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
10. Соломонова Ольга Борисівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.
11. Стрілець Андрій Миколайович – старший викладач кафедри народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
12. Сулім Римма Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка (кафедра музично-інструментального виконавства), член Національної спілки композиторів України.
13. Чекан Юрій Іванович – доктор мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, лауреат премії ім. М. В. Лисенка (2013).



НАУКОВЕ ВИДАННЯ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено Постановою Президії ВАК України  
№ 1-05/8 від 22 грудня 2010 року  
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття  
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю  
«мистецтвознавство»  
(бюлетень № 1, 2011 р.)

**БАРОКОВІ ШИФРИ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА**  
АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – VII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник, технічний редактор – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 24.04.2016. Формат 60х84 1/16.  
Умов. др. арк. 11,3. Об. вид арк. 11,4.  
Зам. № 14. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»  
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.  
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.  
Телефон: (057)752-47-90

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «С. А. М.»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*