

13. Safonova, T. (2009). Creativity Prokofiev: analysis of the metaphysical component. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova [in Russian].

14. Social Realistic Canon (2000). St. Petersburg: Akademicheskii proyekt [in Russian].

15. Trunov, S. I., Pal'kova V. S. (2009). Homo Sovieticus and Homo Consumens: feats of production and consumption (philosophical analysis), 33 (171), 35–40 [in Russian].

16. Hustochka, M. (2011). Sergei Prokofiev: «The air of a foreign land does not excite in me inspiration...» Retrieved from ruskline.ru/monitoring_smi/2011/04/26 (дата звернення: 11.01.2018 р.).

17. Tsuker, A. (2011). Between Mozartianism and Socialist Realism. Muzykal'naya akademiya, 3, 17–23 [in Russian].

18. Shlifshtein, S. I. (1977). Selected articles. Moscow : Sovetskiy kompozitor [in Russian].

19. Encyclopedia of symbols, signs, emblems (2005). Moscow, St. Petersburg: Eksmo, Midgard [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018

УДК 78.071.2/784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–17–34

Алла Дмитрівна Черноіваненко

<http://orcid.org/0000–0001–8413–6172>

*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
alla_ch-ko@ukr.net*

КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ПРАКТИКИ БАРОКО У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

***Мета роботи.** У статті досліджуються ті окремі чинники формування нової нормативності доби бароко, які так чи інакше були пов'язані з композиторсько-виконавськими практиками гри-творення на музичних інструментах. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурологічного, логіко-семантичного, естетичного, узагальнюючого, органологічного, музикознавчого методів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні взаємовпливу гомофонного типу інтонаційної свідомості та інструментальної практики епохи. **Висновки.** Композиторсько-виконавські практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі ствердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва,*

але й (поруч з оперним) стимулюють і уособлюють відповідні мисленнєві моделі. Інструментальна речовість багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавіра) в умовах монотембровості специфічно виявляє нову гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

Ключові слова: музичний інструменталізм, інструментальні засоби, бароко, поліфонія, гомофонія, гомофонне мислення, композиторсько-виконавські практики бароко.

Chernoivanenko Alla Dmitrievna, Candidate of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Musical Academy A. V. Nezhdanoevoy.

Composer-performing practices of Baroque in the musical instrumentalism development

Aim of the work. The article explores the particular factors of the new norms formation of the Baroque period, which were in one or another way connected with the composer-performing practices of playing the musical instruments. **The methodology** of the study is the application of historical, cultural, logical, semantic, aesthetic, generalizing, organological, musicological methods. **The scientific novelty** of the work is to discover the mutual influence of the homophonic type of intonational consciousness and instrumental practice of the era. **Conclusions.** Composer-performing practices of baroque instrumentalism, being at the epicenter of the assertion of a new homophonic paradigm, not only reveal the final autonomization of instrumental art, but also (along with opera) stimulate and embody relevant thinking models. The instrumental substance of polyphonic instruments (lute, organ, clavier) in the conditions of monotimberness specifically reveals a new homophonic paradigm, organically imposing it on previous polyphonic models.

Keywords: musical instrumentalism, instruments, baroque, polyphony, homophony, homophonic thinking, composer-performing practices of baroque.

Черноиваненко Алла Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Композиторско-исполнительские практики барокко в развитии музыкального инструментализма

Цель работы. В статье исследуются те отдельные факторы формирования новой нормативности эпохи барокко, которые так или иначе были связаны с композиторско-исполнительскими практиками игры-творения на музыкальных инструментах. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурологического, логико-семантического, эстетического, обобщающего, органологического, музыковедческих методов. **Научная новизна** работы заключается в выявлении взаимовлияния гомофонного типа интонационного сознания и инстру-

ментальної практики епохи. **Висновки.** Композиторської-виконавської практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі утвердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва, а й (наряду з оперним) стимулюють і втілюють відповідні мислительні моделі. Інструментальна матеріальність багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавир) в умовах монотематичності специфічно виявляє нову гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

Ключові слова: музикальний інструменталізм, інструментальні засоби, барокко, поліфонія, гомофонія, гомофонне мислення, композиторсько-виконавські практики барокко.

Актуальність теми дослідження. У XVII столітті інструментальна музика Західної Європи отримала потужний інтенсивний розвиток. Уже до кінця XVI століття деякі жанри (перш за все з репертуару лютні і органа) набули характерного інструментального вигляду, навіть попри неминучий вплив вокальної поліфонії. У цей період відбувся остаточний перехід від ранніх танцювальних та вокально-поліфонічних зразків до часу «дозрівання» власне інструментальних жанрів — поліфонічних, гомофонних і змішаного типу: фуги, сюїти, старовинної сонати і концерту. Цей процес був неоднорідним, але у зростаючих містах Європи усталювалися форми виконавської концертної практики, формувалися теоретичні основи композиції, процвітало меценатство; виникали камерати, музичні колегії; склалися принципи нового музично-інструментального мислення. Кристалізувався новий тип естетичного ідеалу, з критичним осмисленням традицій Відродження, втіленням ідеї трагічного гуманізму. Музиканту другої половини XVI — початку XVII століть вже не вистачає попередніх тисячолітніх естетико-космологічних уявлень про музику як «звучне число» (О. Лосєв), і виникає потреба будувати «нову музику» як живу, особистісно детерміновану думку у новій звукоінтонаційній проекції. Набагато пізніше, аж у 1911 році, цей стиль буде названий «барокко» (химерний, вигадливий) [17, с. 302]. В музиці цей процес позначився зміною парадигм — поліфонічної на гомофонну, яка «знаменували собою повну перебудову всієї системи її жанрово-композиційних засобів» [3, с. 6]. Однією з ознак формування нової музичної нормативності поряд з народженням опери можна вважати виявлення вектора чистого інструменталізму з власною когнітивною, інструментально- і композиційно-технологічною, жанровою концепцією — при всіх оперно-інструментальних, вокально-інструментальних впливах і вза-

ємовпливах. Сьогодні, під час тривання наступного парадигмального оновлення, народження «концепційності нового типу» (Г. Демешко [3, с. 6]), фактори попередньої зміни виступають особливо актуальними, зокрема для вивчення сучасних процесів.

Мега статті — виявити ті окремі чинники формування нової нормативності доби бароко, які так чи інакше були пов'язані з композиторсько-виконавськими практиками гри-творення на музичних інструментах.

Виклад основного матеріалу. Барочний інструменталізм характеризується винаходом і апробацією нових виконавських прийомів. Саме нові інструментальні форми музикування, поруч з театром, справили певний вплив на симфонію як філософсько-піднесений світсько-інструментальний аналог «музики храму» (ренесансної меси), народжений на противагу опері, вже в останній чверті XVIII століття. Симфонічна концепція людини (сформована вже Бетховеном) — один зі сталих «стереотипів гомофонного мислення» [3, с. 35]. В. Конен, стверджуючи безпосередній потужний вплив театру на симфонію, все ж попередньо вказує, що цей найбільш узагальнено-філософський інструментальний жанр «виник в основному на ґрунті інструментальних традицій» попередніх епох. Хоч «між їх стилями і пролягає глибокий кордон»¹, від камерно-ансамблевих сонат і органної літератури симфонія увібрала «поглиблено-інтелектуальний лад»; від інструментальної танцювальної сюїти і концерту — «яскраві жанрові риси», від «фугірованих, сюїтних, прелюдійних, старовинно-сонатних, концертних жанрів» бароко і пізнього Відродження — основи майбутньої сонатної форми [9, с. 75]. Народження гомофонії з розвинутою мелодикою і «другим планом» фактури, уособлення нового виконавця-актора від XVII століття викликало переформатування музичного мислення, зокрема й на користь інструментальних культур з їх можливостями артикульованого виразного мелодійного висловлення і багатоголосся з диференціацією гомофонної (і поліфонічної) фактури, розмаїттям фігуративних форм акомпанементу.

Досить багатий органний, клавірний і лютневий репертуар поступово відокремлювався від співу і танцю протягом XVI століття. Тривалий час інструментальні партії, що відповідали природі і обсягу людських голосів, «вважалися також придатними для інструментів, здатних до протяжного звуку» [8, с. 30], що детермінувало цілий напрям мистецтва обробки поліфонічної вокальної музики — інтабуляції (ще з XIV ст.) для широкого кола інструментів та їх ан-

самблевих сполучень — клавіру, органу, гітари, лютні, арфи, теорби, віоли бастарди і т. п. [2], зі своїми законами орнаменталії, форми, голосоведіння, видами акомпанементу. Д. Годдобін доводить, що інтабуляції — це «не просто транскрипції вокального багатоголосся для інструмента, але художнє перевтілення оригіналу, «моделі» (які спільних у добу Відродження для всіх інструментів і голосів. — А. Ч.), нова, *органічно інструментальна музика* (курсив наш. — А. Ч.)» [2, с. 2]. Тут задіяні не тільки «інструментальні» засоби орнаменталії, але серйозні «перетворення» на рівні структури багатоголосся і форми. Важливо, що інструментальні табулатури цієї епохи розраховані «на суто практичне використання, їх музика народжується на грифі або клаватурі інструмента, а не на папері» [2, с. 2], хоча за першоджерело й обирається вокальний матеріал. Письмові інтабуляції XVI–XVII ст. фактично єдині, що якимось фіксують величезний усно-імпровізаційний пласт інструментальної музики епохи. На думку Ж.-М. Ваккаро, саме так в XVI ст. відбувається зустріч між письмовою традицією вокальної (церковної) поліфонії і безписьмовою — інструментальною музикою. Інструменталісти «стають ніби учнями композиторів-контрапунктистів, обробляючи їх твори (в інтабуляціях) і наслідуючи їх письмо (в фантазіях і річеркарах)» [2, с. 16]. Перекладення музичного тексту з вокально-багатоголосного на соль-но-інструментальне трансформує саме «звукове поле», що викликає «за собою складний ряд трансформацій... перш за все перенесення з одного звукового простору в інший, а саме з горизонтально безперервного простору (голос) у простір, безперервно вертикальний (лютня, клавір або будь-який інший багатоголосий інструмент). Зі зміною простору одні і ті ж «ноти» будуть функціонувати по-іншому, і внутрішня логіка багатоголосся змінюється... «діагональна» орнаменталія (що йде від одного голосу вокального оригіналу до іншого), «ламані» акорди і арпеджіо наочно про це свідчать» (цит. за: [2, с. 31]). Таке перекладення відкривало шлях до самостійної інструментальної творчості, імпровізації на інструменті. Лютністи і клавіристи склали таким чином власний «домашній» інструментальний репертуар на основі знайомих публіці мелодій, що додатково залучало слухачів.

Традиція перекладання вокальної музики існувала і після XVI століття. Але до його кінця у зв'язку із загальною тенденцією до віртуозності у різних шарах гомофонної фактури, що формується, стиль інструментальних обробок стає більш концертним. Інструментальними

засобами народжуваної концертності виступають орнаментування; проникнення «до інтонаційного ладу фантазій (нового інструментального жанру. — А. Ч.) оборотів, пов'язаних з оспівуванням акордових звуків, які послужать надалі джерелом для ламаних пасажів» [14]; розширення кола інтонацій аж до протяжних мелодійних ліній, більш інтенсивний ритмічний розвиток голосів, «діалоги тембрів» (термін В. Задерацького), імітаційна техніка (що найкраще сприяло тематичній єдності і варіаційності — важливому етапу на шляху до музичної концепційності) — останні надані інструментально-технічними можливостями клавішних, зокрема органа. Якщо у XVI ст. варіаційний принцип у фантазіях стосується більше інтонаційної сфери, то у подальшому широко використовується «ритмічне варіювання і одночасне варіювання фактурне — розробка *інструментального стилю викладення* (курсив наш. — А. Ч.)» [14], що певним чином компенсувало недостатню яскравість тематизму нового інструментального жанру. Але посилення гомофонного мислення у XVII столітті детермінувало індивідуалізацію мелодії і розширення прийомів розвитку (зокрема секвенції на новій, гомофоній основі).

Жанрове співвідношення вокальних та інструментальних жанрів, на думку І. Сусідко, ще у другій половині XVIII століття складається (у статусному аспекті) не на користь інструменталізму (при його активній віртуозно-технологічній і композиційній розвинутості, явній автономізації). В одному з листів В. Моцарта до батька від 14 травня 1778 року стосовно занять з дочкою герцога де Гіна вказується ієрархічна послідовність музичних жанрів часу (І. Сусідко наголошує на об'єктивності такої послідовності): «За бажанням батька вона [дочка] не повинна навчитися писати великі композиції — ніяких опер, арій, концертів, симфоній, тільки сонати для свого інструмента» [16, с. 145]. Але саме по собі «бажання батька» Гіна симптоматичне, навіть якщо донька не володіла красивим голосом у добу опери та арії і тому мала засвоювати інструментальну музику. Виділення інструментального жанру у навчанні виглядає не тільки бажаним, але й базовим у певному сенсі. Велика італійська арія (друге місце після опери у Моцарта) дійсно являла собою складно організовану форму, яка вимагала від композитора (і виконавця) неабиякого вміння та досвіду. Далі відразу йде інструментальний концерт² як презентант віртуозної концертності інструментального мистецтва.

На думку І. Сусідко, в арії раніше, ніж в інструментальних жанрах, склалися: ригурнельний принцип — чергування оркестрового tutti і

тематично пов'язаного з ним solo (цієї позиції дотримується сьогодні і німецьке музикознавство); реприза da capo — ранній прояв репризності, яка давала більшу масштабність, концертність, закріплювала конкретний афект і детермінувала мистецтво імпровізації; тональний план T — D, характерний для старовинної двочастинної і сонатної форми; «тематичні контрасти, коли інструментальна музика все ще зберігала типову для бароко тематичну однорідність» (контрастний принцип у середині da capo є вже в 1700–ті роки) [16, с. 147]. Таким чином, І. Сусидко стверджує, що саме «арія і стала імпульсом, який призвів, в кінцевому рахунку, до появи барокової концертної форми. Вже в класичну епоху вона лягла в основу сонатної форми з подвійною експозицією і надала сонатним allegri належного розмаху» [16, с. 145].

Не заперечуючи ролі сольного вокального жанру у ствердженні концертності, звернемось до деяких останніх досліджень європейського музикознавства. Так, сучасний італійський музикознавець і піаніст Дж. Сангвінетті вказує на значний потенціал partimenti³ у теорії і практиці композиції (і виконавства імпровізаційної природи) кінця XVII—XVIII століть, поширюючи його і на оперну зокрема творчість. Так, дослідник стверджує, що музиканти того часу набували професійних навичок на основі partimenti у **клавірній грі**: basso continuo (зокрема без цифровки), імпровізації, контрапункті, принципах димінування, створенні фуг. «Всі ці навички «входили в голови» студентів, якщо можна так висловитися, чисто практично, тобто через їх власні руки» [15, с. 52], за багатоголосним інструментом квазіансамблевого типу, надаючи можливості «швидких темпів роботи (зокрема в подальшому. — А. Ч.) таких композиторів, як Моцарт або Доніцетті... Все це було результатом вищезгаданого тренування (partimenti. — А. Ч.)» [15, с. 52]. Методика partimento процвітала в умовах напівусної традиції імпровізаційного порядку (усе точно записати було неможливо), на «грані» композиції-твору⁴, але чітка розвинута система заучування гармонічних і контрапунктичних клішованих формул (schema, множ. schemata — від грец. σχῆμα — фігура, форма)⁵ [12, с. 34] доводила таку інструментальну імпровізацію до технологічної досконалості, проектуючи її потім і на оперну, і на оркестрову партитури (одночасно шліфуючи інструментальні формули самого клавіру). Будь-яка формула передбачала велику варіантність фактурного оформлення у різних голосах за рахунок мелодико-ритмічних чинників. Цікаво, що у рукописах такі фактурні варіанти час-

то позначалися як «*modi*» (італ. «способи»), «*motivi*» (італ. «мотиви») або «*pensieri*» (італ. «думки») — наприклад, в рукописі з *partimenti* Дуранте 1769 року «*Studj per cembalo...*» [15, с. 35], що вказує не тільки на предметну матеріалізованість інструментального втілення, а й на когнітивну природу професіонального⁶ композиторського вміння на основі інструментальної гри (тут важливого значення набули й го-мофонні тенденції мислення епохи). Методика *partimento* поставала актуальною в загально-композиторському аспекті і з огляду на існуючу у той час індиферентність тембру. На наш погляд, важливим у цій методиці було і клавіатурно-просторове інструментальне мислення — «мислення на інструменті», яке мало перспективи «мислення інструментом», — утворене вже у добу романтизму.

В Італії для вказаних процесів склався унікальний збіг обставин та умов, зокрема у консерваторіях між кінцем XVII і початком XIX століть, передусім — в Неаполі (знамениті консерваторії *Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pieta di Turchini*, *Sant’Onofrio a Porta Capuana* і *Poveri di Gesù Cristo* та ін.), у Венеції, Римі, Болоньї, а також у Парижі. Неаполітанський вплив *partimento* просувався далеко за його межі (географічно — аж до слов’янських територій і часово — до середини XVIII ст.) завдяки мандрам композиторів, які пройшли підготовку в Неаполі. Наприклад, Й. Гайдн у листі вказує на знаменитого Порпору — викладача неаполітанських консерваторій, у якого він «удостоївся милості вивчити істинні основи мистецтва творення» (Порпора вчився у Гаetano Греко, який достеменно практикував і навчав *partimento*) [15, с. 53]. Сангвінетті також припускає, що і «Бетховен, як учень Гайдна... може розглядатися як представник третього покоління студентів Гаetano Греко» [15, с. 53] (хоча тут ми не маємо документального підтвердження).

Важливим у традиції *partimenti* виступає послідовність «ведіння» учнів від вправ до створення взірців мистецтва, а також спирання на виконавську складову, живий виконавський процес — при наявності суворих правил-формул. Адже навчитися грати на інструменті неможливо за допомогою тільки теорії, трактатів (які ще й немало коштували для музикантів-практиків, тим більше студентів). Тут має значення жива робота зі звуковидобуванням на інструменті, мисленням темпорально-динамічного архітектонічного, фактурно-речового (лінії голосів, їх рельєфи, зокрема у просторі клавіатури, грифу), артикуляційно-динамічного порядку. Непросте теоретично-практичне мистецтво *partimenti* для багатьох композиторів бароко (і дещо пізні-

ше) стало «фундаментом формування музичного мислення, професійної підготовки музиканта і його адаптації до різних виконавських ситуацій... засобом, що сприяв формуванню «професійних компетенцій» музикантів» [12, с. 182], а ефективність цієї практики підтверджується фактом причетності до неї практично усіх великих авторів оперної та церковної музики XVII — першої половини XVIII ст. Методика *partimento* наочно (на інструменті) кристалізувала абсолютно новий напрямок музичного мистецтва — гомофонний. А. Карс стверджує, що рішучий розрив із сучасною їм поліфонією і встановлення гомофонії відбувся у творах італійських композиторів, а вони були знайомі або навчалися *partimento* [8, с. 31].

З одного боку, багатолосний клавішний інструмент (орган, клавесин — на відміну від скрипки або духових) виступає своєрідним квазі-хором або квазі-ансамблем для вправ у створенні музичної композиції для того ж хору або ансамблю — інструментального і вокально-інструментального, тобто — певним чином заміщує, імітує розвинуті до того часу вокальні, інструментальні та мішані багатоголосні і сольні звучання (згадаймо техніку інтабуляції) у навчальній і концертній практиці. З іншого боку, у цих вправах на інструменті безпосередньо (з додаванням музично-інструментального досвіду фольклорної і світської музики) народжуються чисто інструментальні (орнаментика, віртуозно-моторні фігури — зокрема фігуративні, гомофонні танцювальні формули акомпанементу — ритмічні і гармонічні). Саме тому навчальний матеріал *partimenti*, удосконалюючись, здатний виступати і в якості сольного концертного твору вже нового жанру — інструментального.

Монотемброве багатоголосся клавіра (перед тим — лютні) вимагало від композиторів в умовах зміни музичної парадигми винаходження специфічних (інструментальних) засобів рельєфності як поліфонічної, так і народжуваної гомофонної фактури. За умов відмінності «програми» розгортання музично-когнітивного процесу у різних типах культури перехід до гомофонії відбивав нові антропоцентричні тенденції і поступово створювані форми діалогічного висловлювання [3, с. 34]. «Зустріч» діалектичної гомофонії з процесуальною поліфонією відбувається і в наші дні — на новому витку зміни музичної парадигми (який триває), — на думку Г. Демешко, з включенням сюди і «синкретичного досвіду» монодії (першої парадигми) [3, с. 69]. Гомофонна практика формує новий тип інтонаційної свідомості і засновану на ньому традицію жанрового мислення. Інструментальна

практика бароко не просто опинилася в епіцентрі цих процесів, а й кристалізувала певні їх позиції.

Перехідний етап яскраво відбився у лютневій творчості. Жанрова і соціально-культурна всеохопленість лютні (крім церковної музики) увібрала в себе різні види і типи музикування — фольклорного, побутового, камерного професійного. Мобільно-компактна, з делікатно-вкрадливим звучанням, вона була органологічно здатна до втілення нової сфери музичного мислення — гомофонно-гармонічного (розпочавши як традиційний виконавець *basso continuo*, що поклато початок розвитку власне гомофонного складу). Настроювання струн відповідало функціям голосів лютневої фактури як у гомофонії, так і в поліфонії. В ансамблевих, рідше сольних формах лютневого музикування кристалізувалися типові інструментальні форми імпровізаційного характеру, зокрема фантазії, токати, інструментальні обробки за типом контрапункту на *cantus firmus* (мелодичні формули *In nomine*), варіації, пізніше танцювальні сюїти [7, с. 48]. «Золотий вік» лютні у XVI — на початку XVIII століть обумовлений «побутованням камерної мініатюри» з характерним прийомом «ритмічної остинатності... яскраво моторного характеру» [9, с. 80]. Цей розроблений на основі інструментальної речовності лютні «остинатно-ритмічний принцип продовжив своє життя в рамках інших, наслідувано пов'язаних з нею інструментальних шкіл аж до віденської класичної симфонії» [9, с. 80]. Також монотемброве багатоголосся на лютні (клавесині, органі) поступово перетворювало інструментальну поліфонічну тканину на акордову (далі — фігуративну) гомофонію, зокрема й у протистоянні мелодії голосу або іншого інструмента. Ця традиція музикування підготувала практику генерал-баса — передвісника гомофонії. Лютня, пройшовши активний шлях модифікації-універсалізації, утримуючи у XVI–XVII століттях провідні позиції облігатного інструментального і вокально-інструментального музикування, зіграла велику роль у становленні гомофонного, зокрема й інструментально-гомофонного мислення. Зі ствердженням симфонічної та оперної практики лютня поступилася співучим та артикуляційно-віртуозним смичковим (як у побутовій, так і у фольклорній, і у камерній сферах), клавіру (у «повільно вмираючій» системі *basso continuo* аж до часів Гайдна і Моцарта).

Лютнева творчість підтверджує думку В. Конен, що музичний інструменталізм розгортався у ту саму епоху, що і *dramma per musica*, але все ж раніше хронологічно. Дослідниця навіть підкреслює, що

«найбільш ранні інструментальні школи нелегко піддавалися впливу оперного стилю» [9, с. 77]. Розвиток розрізаних уривків інструментальної музики, зародків увертюр, вступних та заключних частин ранньої опери (*sinfonia*, *sonata* або *ritornello*) вплинув на великі оркестрові форми — увертюру і симфонію поруч з розвинутими протягом XVII століття «формами струнної музики, скоріше камерними, ніж оркестровими, які, за посередництвом сонати для струнних інструментів і *concerto grosso*, в руках цілого ряду скрипалів-композиторів виділилися в іншу велику оркестрову форму — концерт» [8, с. 31]. Характерні стилістичні риси інструментальних шкіл XVI століття, їх мовно-композиторські властивості власного, інструментального нахилу продовжували йти у XVII як власним шляхом, так і у взаємо-впливі з оперними, вокальними.

Найбільшу самостійність, мабуть, виказала органна творчість, сформована у надрах храмової, духовної культури (залежної від слова), але яка, до речі, одна з перших вийшла на формат *публічного концерту в інструментальному жанрі* (у тому ж храмі, до або після меси). На думку В. Конен, «навіть в середині XVIII століття, коли в європейській музиці міцно утвердилися танцювальна сюїта і комічна опера, в органній літературі продовжували панувати поліфонічні прийоми, пов'язані з ренесансними месами, мотетами, канцонами, і ті імпровізаційні та віртуозні інструментальні ефекти, які зародилися в церковному «концертуванні»» [9, с. 78]. Але джерела цього концертування власне не церковні. В усіх країнах органне мистецтво зазнало сильного впливу народної музики — як вокальних, так і інструментальних, і мішаних форм. Англійське органне мистецтво — чи не найстарше у своїй сфері (орган Вінчестерського собору побудований ще у 980 році і мав 400 труб) — використовувало рух паралельними терціями, секстами, секстакордами, а Уельський поліфонічний спів детермінував у країні «один з історично ранніх осередків інтенсивного формування і розвитку європейської поліфонії» [1, с. 47–48]. Більш чітка кристалізація мажору і мінору, що зумовила швидкий розвиток техніки модуляції, та варіаційна техніка англійських органістів давалися взнаки вже у XVI столітті. Французька органна школа демонструвала найбільш інтенсивну і плідну близькість до клавірної творчості: легкість, вишуканість звучання; ясність фактурного малюнка, гармонії і ритмічних членувань, відчуття пластичного — жесту, руху, кроку [5, с. 92–102]. Французькі органи — багаті вишуканими сольними тембрами — відкривали додаткові можливості

різнотембрового діалогу [10], одного з ключових принципів не тільки гомофонного в цілому, а й концертного і сонатно-симфонічного мислення. Органісти Німеччини та Нідерландів спочатку знайомили вірян з незнайомими їм мелодіями Женевських псалмів, прийнятих Реформацією [13, с. 126–127], також утримували їх від «відвідування непотрібних місць» після проповіді. Таким чином, практика гри на органі до і після служби спочатку не була прямо пов'язана з церковним інститутом, але зберігала «високість місця». Я. Свелінк (перетини з італійськими річеркарами, канцонами, мадригалами, англійською верджінальною технікою) в Амстердамі вже грав для парафіян з метою «принести їм радість», утримуючи увагу духовного рівня [1, с. 38]. Традиція подібних «прогулянкових» інструментальних концертів зберігалася аж до XVIII століття. Нідерландці також трактували орган як максимально барвистий, здатний до концертного протиставлення (діалогу) тембрових реєстрів інструмент. Звідси й більш інструментальний характер звучання творів; поширена імпровізаційна практика з індивідуальною манерою гри; «прагнення до контрастних (концертних) форм токати і фантазії з різними типами техніки і фактури, з послідовністю контрастних епізодів і віртуозними барвисто-інструментальними моментами» [1, с. 39]. Втім, і у католицькій Венеції Дж. Фрескобальді (автор численних інструментальних фантазій, токат, річеркарів, капріччо, партит, танців, клавірних та ансамблевих канцон) у 1620 році грав «прогулянкові» органні концерти, на які навіть продавали квитки [6, с. 151]⁷. Поліфонічна органна музика Дж. Фрескобальді «була не просто новим етапом у розвитку італійського *інструментального стилю* (курсив наш. — А. Ч.), але і найвищою точкою розвитку органної музики Італії» [1, с. 30]. Імпровізаційність і концертний блиск, складна поліфонічна техніка, яскраві хроматичні обороти, що породжували сміливі гармонії, прихильність до інструментів з темперованим строем, мелодійне багатство забезпечили йому славу віртуоза-інструменталіста з тисячною аудиторією і довге життя його творів (їх переписував для себе Й. С. Бах). Техніка тематичного варіювання Фрескобальді передбачила варіаційно-тематичні прийоми більш пізнього часу, зокрема монотематизм Ліста [4]. Лютеранська Німеччина вітала залучення народної пісенності у «хорали для всіх» поза стилістичним розмежуванням на духовну і світську музику [18]. Німецька музична традиція в творчості Й. С. Баха знайшла своє найвище вираження і завершення. Тут інструменталізм виявився причетним до емблема-

тики слова, але демонстрував власні інструментальні засоби вираження цієї емблематики і високість музичної ідеї як такої.

Спорідненість одночасно з органічними (клавіатурно-багатоголосна техніка і принцип мислення, спираючись на професійний інструменталізм, відповідно і спільні виконавці) і лютневими (світський характер і щипковість) школами, але на новому рівні органічно виявляють клавірні. Протягом XVII і XVIII століть саме тут склалися жанри великих інструментальних варіацій, програмної мініатюри у формі рондо, старовинної сонати; утвердилася танцювальна сюїта. І хоча у клавірних творах відчувається оперний вплив (пооява мелодійного стилю; картинна програмність мініатюр, передусім французьких; сліди тематичної контрастності і рельєфності оперної увертюри), «скільки-небудь істотний і глибокий вплив оперної естетики на клавірну творчість передсимфонічного періоду був виключений» [9, с. 82]. Подібна «інструментальна замкненість» (від опери) обумовлювалася не тільки камерністю, салонністю, аристократичною вишуканістю (зокрема перебільшеною витонченістю орнаментики), а й органологією самого інструмента: акантабільністю, ударністю і одночасно слабкістю тону, адраматичністю — на користь інструментальної «мелодики танцювального складу і загальних форм руху, що концентруються навколо пасажної клавіатурної техніки» [9, с. 84]. Все це демонструє навіть сонатний жанр (добетховенський).

Скрипкова творчість XVII — першої половини XVIII століть демонструє такі прикмети узагальнення музичного мистецтва епохи, послідовності і різноманітності форм прокладання шляхів у майбутнє, що точно могла позмагатися з оперою щодо ролі у формуванні загальної композиторської культури — у поєднанні вокального та інструментального, індивідуалізовано-мелодійного і гармонічного. Принципово ансамблевий (на відміну від клавірних і лютневих) характер скрипкової школи бароко сформувався на перетині гомофонної (артикульовано-виразна мелодика — виключна близькість до людського голосу; гармонічна функціональність; танцювально-ритмічні інструментальні формули; репризність) і вокально-поліфонічної (рухливість і значущість голосів, цілісна форма великого масштабу) культур. Не дивно, що саме у скрипковому ансамблі у другій половині XVII століття народилася тріо-соната — передвісник сонатного мислення як парадигмальної якості. Віртуозне концертування пізнього бароко в оперних аріях та скрипкових каденціях було дивно схожим. Але тут правомірно говорити про інструменталізацію оперного голо-

су, який заохочував споконвічно інструментальну пасажну техніку, орнаментику, фігуративність, великий діапазон.

Висновки. Таким чином, композиторсько-виконавські практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі ствердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва, але й (поруч з оперним) стимулюють і уособлюють відповідні мисленнєві моделі. Інструментальна речовість багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавіра) в умовах монотембровості — просторова наочність; моторна віртуозність; необхідність винайдення артикуляційно-динамічного або висотно-регістрового рельєфу, тембрового співставлення в органа, як майбутніх діалогічних принципів концертності і сонатно-симфонічного мислення; перетворення деяких голосів на акорди — специфічно виявляє нову антропоцентричну гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

Методика навчання композиційно-композиторської майстерності на клавійних інструментах (*partimenti*, *continuo*) уособлювала подальшу незалежність від слова, винахід безпосередньо на просторі клавіатури різноманітних інструментальних форм фігуративного руху та мелодики; справляла потужний вплив на виконавське мистецтво музикантів, формуючи таким чином новий вектор виконавського і композиторського мислення — музично-інструментального, а також детермінуючи вплив вказаних інструментальних характеристик на формування загальної композиторської і виконавської культур найближчих трьох століть.

Скрипкова культура, максимально синтезуючи вокальне та інструментальне, мелодійне і гармонічне начала, поліфонічне і нове гомофонне мислення в ансамблевому звучанні, продемонструвала органічність неминучого взаємообміну оперної та інструментальної творчості.

ПРИМІТКИ

¹ Інструментальні культури XVI–XVII століть не мали таких характеристик, як «величезна сила безпосереднього емоційного впливу, властива симфонії, її яскравий драматичний образ, широке «фрескове» письмо» [9, с. 75].

² Стосовно бароко тут слід було б навести жанри тріо-сонати, клавірної сюїти, органної фантазії та органної меси — як презентантів інструментальної музики доби.

³ *Partimento* — первісно (XVII ст.) басовий голос — синонім *basso continuo*, спеціальна система нотного запису і навчання «канонізованої імпровізації»

для клавішних інструментів, що використовувалися як у навчальних, так і в концертних виконавських і композиторських цілях. На відміну від широко відомої системи basso continuo тут могли з'являтися будь-які ключі і випи-суватися різні поліфонічні побудови і пасажі при використанні всього лише одного нотного рядка замість загальноприйнятих двох нотонасців.

⁴ Partimenti не тільки використовувалися як вправи, але і гралися в концертах. Взагалі у добу бароко існував постійний взаємообмін між «школою» та мистецтвом: один з partimenti Генделя став частиною його Concerti Grossi, педагогічними роботами були знамениті Essercizi Скарлатті, майже уся клавірна музика Й. С. Баха. Дж. Сангвінетті типологізує жанрову структуру partimenti, виділяючи такі типи, як «урок», прелюдія, етюд, концерт, токата, соната, фантазія, варіації, танець, fuga [12, с. 59].

⁵ З. Мітюкова, посилаючись на Р. Гьордінгена, вказує, що термін schema запозичений вже у XXI столітті з області когнітивної психології. Schemata закладаються в результаті вчиненої дії і надалі здатні виникати у свідомості без впливу на органи чуття зовнішніх факторів. Відповідно до теорії «схеми» (англ. Schema theory), такі структури в пам'яті людини дозволяють їй створювати уявлення про будь-яке знання і категоризувати його, іншими словами — розуміти й асоціювати отримувану інформацію, щоб надалі її відтворювати [12, с. 34]. «Теорія «схеми» — це техніка активного стратегічного кодування (active strategy coding technique), необхідна для поліпшення відтворення знань. Коли надходить нове знання, воно або кодується в уже існуючу «схему», або організовується в новий скрипт (запис)» [12, с. 34]. Однак, виходячи з того, яким чином Р. Гьордінген застосовує термін schema, Мітюкова робить висновок, що у нього це поняття фактично вбирає в себе значення не тільки ментального символу певної навички або знання, але також контрапунктичної формули та її фактурних варіантів.

⁶ В якості інструментальних виконавців XVI століття у світських «неорганізованих оркестрах» часто виступали «актори і танцюристи» [8, с. 30]. Тож прогрес інструменталізму, зокрема оркестровки, «починається не з цих строкатих комбінацій інструментів і виконавців XVI століття, а від творів італійських композиторів, які в самому кінці цього століття рішуче порвали з сучасною їм поліфонією і встановили гомофонію», що «абсолютно змінила напрямок музичного мистецтва» [8, с. 31]. Методика partimento кристалізувала складні *професійні* компетенції.

⁷ Раніше, у XVI столітті, відомі концерти на двох органах у Венеції, які іноді давали А. Габріелі (1510–1586) і К. Меруло (1533–1604), що були яскравою подією і незмінно залучали багато слухачів [11].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Н. Феномен органа и органная концертная концепция в контексте европейской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2005. 201 с.

2. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. Москва, 2008. 474 с.
3. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.02 / Новосиб. гос. конс. (акад.) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. 333 с.
4. Дородницын В. А. Наблюдения над стилем Фрескобальди. *Вопросы музыковедения*. М.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 69–82.
5. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Совет. композ., 1973. 271 с.
6. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
7. Жерздев А. В. Лютня: истоки, период расцвета и дальнейшие модификации инструмента. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2015. Вип. 4. С. 44–52. URL: file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho_2015_4_9.pdf (дата обращения: 15.08.2018).
8. Карс А. История оркестровки: пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
9. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 352 с.
10. Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. На переломе XVI–XVII столетий. М.: Музгиз, 1937. 199 с.
11. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1982. Т. 1. 696 с.
12. Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Казанск. гос. конс. имени Н. Г. Жиганова. Казань, 2018. 185 с.
13. Попова Е. О. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. Москва, 2005. 289 с.
14. Пронина А. Ф. Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. № 4 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zhanra-fantazii-v-zapadnoevropeyskoj-muzyke-xvi-xvii-vekov> (дата обращения: 11.08.2018).
15. Сангвинетти Дж. Загадка на ровном месте: partimenti и их значение в музыкальной теории XVIII века. *Журнал Общества теории музыки*. М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. 2017. № 3 (19). С. 51–59.
16. Сусидко И. П. Старинная опера как аналитический объект. *Журнал Общества теории музыки*. М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. 2013. № 2. С. 142–150.
17. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. 4-е изд. М.: Музыка, 1963. 448 с.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 725 с.

REFERENCES

1. Antonova, N. (2005). Organ phenomenon and organ concert 2. concept in the context of European musical culture. Candidate's thesis. Kiev: NIU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
2. Goldobin, D. Yu. (2008). The stabilization of vocal polyphony in instrumental music of the Renaissance and early Baroque. Candidate's thesis. Moscow: Mosk. state cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
3. Demeshko, G. A. (2002). Dialogical traditions of modern domestic instrumentalism. Novosibirsk: Novosib. state cons. (acad.) named after M. I. Glinka [in Russian].
4. Dorodnitsyn, V. A. (1975). Observations on the Frescobaldi style. Questions of musicology. (Vols. 2), (pp. 69–82) Moscow: Music [in Russian].
5. Druskin, M. S. (1973). About West European music of the twentieth century. Moscow: Council. Composer [in Russian].
6. Dukov, E. V. (2003). Concert in the history of Western European culture. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
7. Zherzdev, A. V. (2015). Lute: the origins, the heyday and further modifications of the instrument. Traditions and innovations in architecture and art. (Vols. 4), (pp. 44–52). Kharkiv: HDAM., URL: file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho_2015_4_9.pdf (accessed: 08/15/2018). [in Ukrainian].
8. Kars, A. (1989). History of Orchestration (Trans). Moscow: Music [in Russian].
9. Konen, W. (1968). Theater and symphony. Moscow: Music [in Russian].
10. Kuznetsov, K. (1937). Musical and historical portraits. At the turn of the XVI – XVII centuries. Moscow: Muzgiz [in Russian].
11. Livanova, T. N. (1983). The history of Western European music until 1789. (Vols. 1). Moscow: Music. [in Russian]
12. Mityukova, Z. Z. (2018). Partimento in 18th century Italian music. Candidate's thesis. Kazan: Kazans. state cons. named after N. G. Zhiganova [in Russian].
13. Popova, E. O. (2005). Jan Svelink and his school: theory and practice of musical composition. Candidate's thesis. Moscow: Mosk. Gos. cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
14. Pronina, A. F. (2017). The formation of the fantasy genre in Western European music of the XVI–XVII centuries. The science. Art. The culture. (Vols. 4 (16)). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zhanra-fantazii-v-zapadnoevropeyskoy-muzyke-xvi-xvii-vekov> (accessed: 08/11/2018). [in Russian].
15. Sanguinetti, J. (2017). Riddle out of the blue: partimenti and their significance in musical theory of the 18th century. Journal of the Society of Theory of Music. (Vol. 3 (19), (pp. 51–59). Moscow: Moscow. State Consort named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
16. Susidko I. P. (2013). Ancient opera as an analytical object. Journal of the Society of Theory of Music. Issue 2. (Vols. 2), (pp. 142–150). Moscow: Mosk. state cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].

17. Khubov, G. N. (1963). Sebastian Bach. 4th ed. Moscow: Music [in Russian].
18. Schweizer, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018

УДК 78.071.1:2–23]:781.68(477)«19»

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–34–44

Юлія Миколаївна Іванова

<http://orcid.org/0000–0001–5529–5713>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорознавства та хорового диригування

Харківської державної академії культури

ivochkajulia843@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ У ТВОРЧОСТІ Г. ДАВИДОВСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ «В МОЛИТВАХ НЕУСЫПАЮЩОЮ БОГОРОДИЦЮ»

Мета дослідження — розкрити особливості втілення кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» у хоровому концерті Г. Давидовського, розглянути засоби музичної виразності, що використовує композитор у роботі з канонічними структурами. *Методологію дослідження* складає взаємодія дослідницьких підходів: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналіз. *Наукова новизна* роботи полягає у виявленні особливостей інтерпретації канонічних текстів (кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу») у творчості Г. Давидовського. *Висновки*. Тема Успіння Богородиці сприймається композитором як вища невідома і таємнича сила, що тягне за собою душевні страждання та самотність. Таке сприйняття теми вплинуло на феномен інтерпретації тексту кондака на Успіння, що визначається переважанням емоційного плану твору над канонічністю його структури. Особливості сприйняття образного змісту кондака виявляються у використанні самого тексту кондака — повторах строф, виділеннях певних слів та фраз. Музичне втілення Давидовським кондака на Успіння дозволяє говорити про нього як про композитора романтичного спрямування. Концерту автора притаманні глибина почуттів та емоційна піднесеність, органічна єдність змісту та форми, романсовий мелодизм, колористична гармонія, мінливість ладу.

Ключові слова: духовна музика, канонічні тексти, кондак, композиторська інтерпретація.