

ВАДИМ РАКОЧІ
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
(Київ, Україна)
v-r-99@ukr.net

ОРКЕСТРОВКА ЯК ЧИННИК КЛАСИФІКАЦІЇ «БРАНДЕНБУРЗЬКИХ КОНЦЕРТІВ» ЙОГАННА СЕБАСТ'ЯНА БАХА

Розглянуто проблему класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха. Відзначено відсутність консенсусу серед дослідників з цього питання дотепер. Наголошено на потребі перегляду поширеної сьогодні класифікації Концертів з акцентом на особливостях їх викладу в оркестрі. У процесі аналізу оркестрування концертів виявлено схильність Й. С. Баха до поєднання струнних і духових інструментів, що є звичним для німецьких композиторів. Часте використання щільного і багатошарового викладу та мелодизації середнього і нижнього голосів пояснено звичною для Й. С. Баха опорою на поліфонічну фактуру. Наголошено на прямій залежності між поширенням гомофонного, поліфонічного чи змішаного викладу і проявом жанрових рис кожного з трьох видів концерту. Зокрема у творах, які тяжіють до сольного концерту (П'ятий), опора на гомофонну фактуру значно більш очевидна, ніж у Першому концерті, який за жанровими ознаками є змішаним (concerto grosso і solo). У контексті розгляду викладу в оркестрі висвітлено відмінності підходу німецьких та італійських композиторів до групи concertino. Підкреслено вплив, який справляє трактування виконавців в concertino, як рівних чи неоднакових за значущістю, на формування жанрових рис solo, grosso, ripieno concerti чи їх міксту у кожному концерті. Особливу увагу приділено поєднанню рис двох чи трьох вказаних видів концерту. У цьому контексті проаналізовано виділення труби у Другому та клавесину в П'ятому концертах серед кількох солістів concertino, групи альтів та віол в оркестрі відповідного Третього та Шостого концертів. Наведено міркування щодо ймовірних причин поєднання в concertino таких несхожих за силою і характером звуку труби, флейти, гобоя і скрипки у Другому концерті. Розглянуто способи виділення соліста (солістів) на тлі оркестру, зазначено важливість не лише тембрового, а й фактурного, регістрового та ритмічного диференціювання. Запропоновано класифікацію концертів крізь призму оркестрування і взаємодії соліста та оркестру на чотири підгрупи.

Ключові слова: Бранденбурзькі концерти, інструментальна музика Й. С. Баха, бароковий концерт, оркестровка, Concerto grosso, Concerto ripieno.

Постановка проблеми... «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха (1721) займають одне з центральних місць у дослідженнях інструментальної барокової музики, проте дотепер тривають дискусії щодо їх жанрової класифікації. Хоча

практично всі музикознавці згадують вишукане оркестрування цих творів, його детальний аналіз навіть у працях з історії оркестру чи концерту, як і класифікація «Бранденбурзьких концертів» з акцентом на відмінностях оркестрування, відсутні дотепер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Кількість матеріалів стосовно «Бранденбузьких концертів» Й. С. Баха, які М. Роудер назвав «Одними з найбільш визначних і найбільш натхненних концертів Бароко чи будь-якої іншої епохи» (Roeder, 1994, с. 83), дуже значна. Тож наразі обмежимося трьома блоками літератури в межах поставлених питань:

- 1) ймовірні причини об'єднання концертів в один цикл;
- 2) класифікація концертів;
- 3) роль оркестровки у типізації творів циклу.

Серед найпоширеніших причин об'єднання концертів висуваються ідеї щодо:

- педагогічних стремлінь Й. С. Баха (Roeder, 1994);
- презентації «тріумфуючого оптимізму придворної розважальної музики» (Bukofzer, 1963);
- складення концертів композитором в єдину збірку на виконання замовника (Carell, 1963);
- демонстрації «різноманітних способів створення “концертів для різних інструментів”» (Boyd, 1983, с. 80).

Очевидно, що причиною могло бути і щось інше, і поєднання кількох перерахованих чинників.

Трактування жанрових рис «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха у різних дослідників не співпадає. Н. Карелл вважає 1, 2, 4 і 5 *concerti grossi*, 3 — *concerto ripieno*, а 6 «чистою камерною музикою, написаною у стилі певного періоду» (Carell, 1963, с. 23). К. Герінгер відносить до *concerti grossi* 1, 3 і 5 концерти, а 2, 4 і 6 — до *concerti ripieni* (Geiringer, 1966), В. Наллін трактує три концерти, як *concerti grossi*, а три — змішані, що поєднує ознаки обох типів, не вказуючи їх номери (Nallin, 1968), М. Гек визначає концерти, як «унікальну

форму, одночасно концентровану і багату на варіювання, оркестрового концерту» (Gesck, 2006, с. 107). Ф. Вернер, не деталізуючи, узагальнено пише про «захоплюючий різнобічність структури, оркестровки, мелодичних інтонацій та виразного характеру цих творів» (Werner, 1985, с. 104).

Викладене демонструє переважну опору на «зовнішню» структуру концертів (наявність чи відсутність окремої групи *concertino*) як визначальний чинник їх типізації й очевидно недостатню увагу до оркестрування концертів, несправедливо відсунутою на периферію. Не лише факт наявності *concertino*, а і його взаємодія з оркестром, інструментальний склад, трактування солістів, як рівнозначних чи ні, способи виділення *concertino* на тлі оркестру, взаємодія між *concertino* і *ripieno* та прийоми викладу в оркестрі є такими, що мають бути враховані для класифікації концертів.

Оркестр Й. С. Баха займає чільне місце у розвідках з історії оркестру (Благодатов, 1969; Бородавкін, 1998; Bekker, 1936) та концерту (Anderson, 1996; Kerman, 1999; Roeder, 1994), проте аналіз меншою мірою стосується специфіки оркестрування саме концертів навіть у цих випадках (Veinus, 1964) вплив оркестровки на формування жанрових рис того чи іншого різновиду концерту практично не висвітлюється, а детальний і послідовний аналіз оркестровки кожного концерту відсутній. Викладене пояснює потребу перегляду пропонованих варіантів класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха.

Мета дослідження: класифікувати «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха крізь призму особливостей їх оркестрування та взаємодії між солістами і оркестром.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати особливості інтерпретації оркестру Й. С. Бахом у «Бранденбурзьких концертах»;
- 2) розглянути існуючі класифікації «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха на підґрунті особливостей їх оркестрування загалом та взаємодії між солістами і оркестром зокрема;
- 3) запропонувати нову класифікацію «Бранденбурзьких концертів»

Й. С. Баха.

Виклад основного матеріалу дослідження... Для композиторів першої чверті XVIII століття не існувало правила чи навіть традиції стосовно неможливості об'єднати в один цикл мало подібні за викладом, формою чи різновидом концерти: збірки А. Кореллі й Дж. Тореллі мають однакову за інструментальним складом групу *concertino*, у той час як Г. Муффат або А. Вівальді змінювали солістів у концертах одного опусу. Тож різні за інструментальним складом «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха (*Six Concerts avec plusieurs instruments*) цілком є варіантом норми для барокової музики. Втім, унікальними робить «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха саме поєднання зовсім різних способів викладу музичного матеріалу та взаємопроникнення поліфонічної і гомофонної фактур; не однотипне оркестрування, яке у кожному концерті має певні характерні риси, і різні інструментальні склади; фактична відмова від «чистої» жанрової основи на користь міксту кількох видів концерту.

Оркестровка «Бранденбурзьких концертів» Й. С. Баха віддзеркалює дві взаємопов'язані традиції композиторів німецької школи: використання у складі оркестру духових інструментів та опори на поліфонічну фактуру. Відштовхуючись від тези Дж. Кермана, що «Фуга у його часи ставала найкращим засобом для втілення дискурсу» (Kerman, 1999, с. 26), можливим поясненням схильності включати духові інструменти до складу оркестру німецькими композиторами як оригінальний національний прийом є увиразнення контрасту за умови домінування поліфонічної фактури, адже доручення окремих ліній в політембровому оркестрі сприяє їх кращому виділенню, порівняно із монотембровим струнним колективом. Тож для німецьких композиторів, на відміну від італійських, наявність струнних і духових інструментів в оркестрі стає критично важливим засобом, який компенсує важкість викладу більшою колоритністю.

Попри численно невеликий оркестр, який у Й. С. Баха не перевищував 17–18 персон (виконавці на духових і струнних ділилися майже порівну і на одну

струнну партію зазвичай припадало по два, рідко три виконавці), такий колектив був тембрально різноманітним і утворював вельми широкий простір для втілення найсміливіших ідей в оркестровці. Утім, більша кількість виконавців на різних інструментах, згадана вище схильність дотримуватись чотириголосної фактури і мелодизація басових та середніх голосів пояснює часту «важкість» німецького оркестру порівняно з італійським: у концертах А. Вівальді навіть для кількох солістів (наприклад, концерт для чотирьох скрипок з оркестром Ор. 3 № 10 RV 580) виклад залишається прозорим.

Перший концерт найбільш інноваційний за оркестровкою. Незвична не лише для початку XVIII століття, а для Й. С. Баха загалом оркестровка, потребувала розширення типового оркестру. Нестандартні вимоги до інструментального складу перевищували можливості придворного оркестру в Кьотені й унеможливили його виконання разом з іншими концертами до того, як два валторніста були спеціально найняті (Roeder, 1994). Саме оркестровка дає підстави дослідникам вважати логічним існування більшої кількості ранніх версій концерту, що обґрунтовується ймовірною метою виконання твору поза Кьотеном іншими оркестрами за іншої нагоди (Krey, 1961). Можливою причиною нестандартного оркестрування може бути ще одна версія: універсалізм тогочасного виконавця. Музикант, який грав на мідних духових у першій чверті XVIII століття мав однаково вправно володіти валторною, трубою й тромбоном, аби, за потреби, підмінити іншого виконавця. Водночас можна припустити, що кваліфікація наявного в Кьотені виконавця (виконавців) була недостатньою для солювання в Концерті, партія якого передбачала використання практично всього доступного тогочасному валторністу діапазону, постійне залучення найскладніших в інтонаційному плані сьомого та одинадцятого обертонів і філігранної техніки гри у високому регістрі.

Попри те, що загалом в циклі Й. С. Бах пристає на тричастинну побудову концерту, співзвучною з підходом А. Вівальді, Перший концерт єдиний, у якому сюїтна послідовність танців є настільки очевидною. Однак риси танцювальної сюїти проявляються не завдяки рахунок їх інтеграції в жанр концерту, а й як

додаток, подібний до гіпертрофованого допоміжного гармонічного звороту: менует з кількома тріо (послідовність різнохарактерних танців) стає післямовою до тричастинного концертного циклу. Рефлексії старовинної сюїти органічно поєднуються з інноваційною оркестровкою та глибоким взаємопроникненням гомофонної та поліфонічної фактур.

У Першому концерті використано три оркестрових групи: дві валторни; три гобоя і фагот (останній може залучатися, як соліст, наприклад, в тріо з менуету або входити до складу групи інструментів *basso continuo*); струнні інструменти (солуюча скрипка-піколо *in Es* та струнний оркестр). В основі експонування твору — яскраві і рельєфні перегукування на багатьох рівнях.

По-перше, між валторнами і *tutti*. Попри силу валторни, значна кількість виконавців здатна поглинути і її. Через це Й. С. Бах використовує дієвий спосіб виділення окремої партії — поліметрію: на початку першої частини в партії валторн звучать тріолі, а у решти виконавців — дводольна пульсація. Тож навіть середньовисотне розміщення валторн, які оточені іншими інструментами, не стає на заваді виділенню характерних закликів з висхідним рухом по тризвуку. Це особливо очевидно при порівнянні першого і другого тактів. У першому такті друга валторна має точне октавне дублювання з першими скрипками і точне ритмічне дублювання з усіма струнними інструментами — її практично не чути. У другому такті в її партії з'являються тріолі, що сприяє увиразненню мелодії та її виділенню з-поміж щільних фігурацій оркестру. У третьому такті тріолі передаються першій валторні, що, у поєднанні з більш високим регістром, утворює ще більш рельєфний виклад тематичного матеріалу.

По-друге, між групами солістів. Зокрема другий сольний епізод (I ч., тт. 33–35): фігураційний елемент теми послідовно секвенціюється двома валторнами на тлі гобоїв, гобоями на тлі високих струнних інструментів, солуючою скрипкою в унісон з першими скрипками на тлі всіх струнних і *basso continuo*. Такі перегукування утворюють не тільки переконливий контраст щільності, а й очевидні зіставлення трьох різних інструментальних груп: мідні, дерев'яні духові і струнні. Їх об'єднує однаковий музичний матеріал, проте

композитор винаходить можливість ладового контрасту завдяки хроматичним секвенціям. Це увиразнює звучання і разом зі зміною тембрів утворює нове «підсвітлення» музичного матеріалу. Й. С. Бах може використати перегукування і в процесі викладу одного матеріалу, без акценту на ладовому контрасті. У другому епізоді *solo* (тт. 38–41) тематичний матеріал розподілено між двома валторнами і трьома гобоями в одному регістрі. Кожна група інструментів має «свої» тривалості, що сприяє їх слуховому диференціюванню. Майстерно виписані чергування тривалостей підкреслюють безперервність руху, яка поєднується з наспівним половинками.

Пор-третє, між солюючими групами на тлі *basso continuo*. Цей прийом найбільш поширений і проявляється різноманітно. По-перше, це повторення однакового чи схожого матеріалу, почергово експонованого струнними інструментами, гобоями і валторнами з наступним змішаним *tutti* (перший сольний епізод I ч., тт. 18–21), яке готує вступ виконавців у зворотному порядку (тт. 24–26). По-друге, без участі *basso continuo* і на відстані: менует. Крайні частини оркестровано для всього оркестру, у той час як тріо представляють кожен з оркестрових груп: два гобої з фаготом; дві валторни з унісоном трьох гобоїв; полонез, оркестрований виключно для струнних інструментів і *basso continuo*. По-третє, між частинами загалом: другу частину оркестровано без участі валторн і основна увага зосереджена на скрипці *solo*. Це сприяє розкриттю виражальних можливостей гобоїв. Не надто специфічний за викладом у першій частині (точне дублювання зі скрипками), гобой трансформується в *Adagio* на своєрідного ампліфікатора скрипки *solo*, яка імітує мелодію гобоя квартою вище. Секундові інтонації у низьких струнних інструментів, які раз у раз повторюються у діапазоні квати, є відлунням секундових поспівок у гобоя, солюючої скрипки та альтів. У такий спосіб, різні тривалості, регістри і тембри поєднуються в єдине ціле на рівні інтонації. Утім, використання низького регістру очевидно сприяє посиленню похмурого настрою. Така мелодизація басової лінії, загалом не надто поширеного прийому, є дуже характерною особливістю викладу в оркестрових творах Й. С. Баха.

Аналіз оркестрування Першого концерту дозволяє поставити під сумнів пропоноване кількома дослідниками визначення його жанрового типу, як *concerto grosso*. Бачиться, що він є радше мікстом трьох видів концертного жанру. Риси *concerto grosso* проявляються завдяки переважному трактуванню солістів, як групи, що може контрастувати оркестру або відокремлюватися від нього. На користь *concerto ripieno* є почерговість солювання різних інструментів і груп, включно з такими, що не заявлені загалом, як солісти (низькі струнні інструменти в другій частині, фагот у третій). Ознакою сольного концерту є трактування солістів радше не як єдиної групи, а як окремих і незалежних виконавців з почерговим виділенням кожного.

У Другому концерті група *concertino* (труба, флейта, гобой і скрипка) чітко відокремлена від струнного оркестру (й *basso continuo*). Як було вказано вище, кілька дослідників беззастережно класифікують Другий концерт, як *concerto grosso*. Утім, таке інтерпретування виглядає неточним. Власне факт запису партій чотирьох інструментів окремо від струнних інструментів не може прийматися за ознаку *concerto grosso*. Солісти (труба, флейта, гобой і скрипка) чітко відокремлена в партитурі від струнного оркестру з *basso continuo*. Така форма запису очевидно наголошує на самостійності кожної партії, а відтак, дозволяє розрізнити твори, в яких перший гобой і перші скрипки записано на одному рядку, тож їх партії не є незалежними. На користь визначення цього твору, як сольний концерт для чотирьох солістів з оркестром, на нашу думку, говорять такі факти.

1. У творі є лише одна партія *basso continuo* (для більшості *concerti grossi* характерно наявність двох окремих клавішних інструментів для *concertino* і *grosso*).

2. Солісти в *concertino* трактуються неоднаково, роль кожного відмінна від інших. Такий персоніфікований підхід запобігає формуванню «групи *concertino*», як в жанрі *concerto grosso*, а підкреслює унікальність кожного. Труба є беззаперечним солістом в першій та третій частинах. У цих частинах радше можна говорити про відхилення «базового» жанру «концерт для чотирьох

солістів зі струнним оркестром» в «концерт для труби зі змішаним оркестром». Через переважне звучання труби в регістрі «кларіно» флейта, гобой і скрипка відсуваються на другий план через очевидно сильний звук мідного духового інструменту. Фагот, хоча й виписаний разом з солістами, є інструментом групи *continuo*.

3. Упродовж Концерту регулярним є утворення *tutti* всіх виконавців, яким контрастують сольні епізоди (для одного, двох, трьох чи всіх чотирьох солістів) на тлі лише *basso continuo*. Така фактура, започаткована ще в Оп. 6 і Оп. 8 Дж. Тореллі, типова для чималої кількості саме сольних концертів, написаних впродовж 1700–1710-х років.

4. У Другому концерті чимало місць, коли оркестр не дублює музичний матеріал, що експонують солісти, а акомпанує їм легкими акордами з паузами. У такий спосіб підкреслюється неоднакова роль оркестру і солістів. Для *concerto grosso* характерним є збалансованість функцій кожної із сторін, у той час як в сольному концерті очевидно є перевага соліста. Саме такий підхід демонструє Й. С. Бах в Другому концерті. Усе викладене демонструє хибність віднесення цього твору до *concerto grosso* через відсутність кількох характерних ознак.

Третій концерт оркестровано лише для струнного оркестру (і *basso continuo*). У ньому відсутні постійні солісти, а по чергово на перший план висуваються різні групи інструментів чи окремі солісти. Тож визначення жанру не представляє труднощів — це *concerto ripieno*, проте є застереження: у всіх групах, крім одного контрабасиста, по три виконавця. Це дещо зміщує баланс у бік більш низьких інструментів, й хоча зсув не критичний, проте примітний опорою на віолончелі і контрабаси з притаманною їм сильнішою реверберацією. Однакова кількість виконавців у кожній групі утворює ідеальний баланс при перегукуванні, що дозволяє слуху зосередитися саме на відтінках тембрів різних струнних інструментів. Виконавці можуть трактуватися і як солісти (у випадку окремих партій), і як оркестранти (якщо ноти в партіях співпадають), залежно від художньої потреби, адже Й. С. Бах відмовився у цьому Концерті від об'єднання струнників у групи перших і других скрипок, альтів і віолончелей на

користь інтерпретування кожного виконавця, як соліста. Тобто хоролий принцип, який є одним з визначальних для струнних груп в оркестрі, замінено на ансамблевий (в оркестрі ХХ століття такий підхід до викладу партій струнних інструментів є вельми поширеним). Виходячи з викладеного, колектив, використаний у Третьому концерті Й. С. Баха є радше ансамбль, ніж оркестр: усього 11 виконавців, що замало навіть для барокового оркестру, та ансамблевий принцип викладу свідчать про це. Однак, аргументам на користь трактування цього колективу, як ансамбль, протистоїть традиція інтерпретувати цей та інші «Бранденбурзькі концерти» саме як оркестрові композиції, часом із застереженням, що йдеться про камерний оркестр. Як компроміс між наявними фактами і музикознавчими традиціями може бути визначення концерту за наявного складу, як камерний концерт, у якому кожний виконавець трактується, як соліст.

У восьмитактовому *tutti*, яким починається твір, усі виконавці грають разом, проте надалі вони трансформуються на солістів на тлі незмінного *basso continuo*, причому кількість виконавців, регістр і щільність змінюються з карколомною швидкістю. Це надає викладу настільки блискучого характеру, що відсутність духових інструментів жодним чином не відчувається.

Порівняно з двома першими концертами фактура викладу більш різноманітна. Значна прозорість викладу пояснюється меншою кількістю виконавців і частішим розподілом музичного матеріалу між окремими виконавцями (перший і другий скрипаль), а не групами (перші і другі скрипки). Водночас слід відзначити, що фінал більш однорідний за викладом: у ньому переважає туттійне звучання.

Привертає увагу вельми різноманітне використання альтів яскраві виділення альтів для сольовання, як в тактах 33–35, або почергове *solo* кожного з альтистів (тт. 111–113), включно з модифікацією їх ролі: традиційно альт знаходиться в тіні більш яскравих і тембрально «чистих» скрипок і віолончелей і обмежується роллю гармонічного супроводу. Лише після кількох художньо переконливих поєднань у творах Л. Бетховена віолончелей і альтів в унісон

(друга частина П'ятої симфонії), виділення альтів на тлі низьких струнних (початок другої частини Сьомої симфонії) та доручення групі альтів тематичного матеріалу (перша частина П'ятого фортепіанного концерту) композитором романтики майже завершують індивідуалізацію кожного з інструментів струнної групи (контрабасу це торкнулося ще малою мірою). Й. С. Бах допускає перехрещення голосів і спрямовує альти у другу октаву (тт. 33–35), що сприяє їх очевидному виділенні на тлі скрипок, які грають на октаву нижче. Композитор не відмовляється від більш звичного розміщення альтів в середньому регістрі, віддаючи належне їх здібності підлаштовуватися під інші тембри і виконуючи важливу гармонічну функцію, водночас залишатися майже не помітними (наприклад, тт. 51–53). Потрібно згадати ще один спосіб виділення музичного матеріалу, дорученого альтам та низьким струнним інструментам: стрибки на широкі інтервали (т. 70). За два такти Й. С. Бах виділяє за допомогою стрибків тільки альти, відмовившись від дублювання низькими струнними, проте факт повторення знайомого музичного матеріалу є достатнім, аби слух з легкістю його пізнав.

Четвертий концерт — за жанром є *concerto grosso*. У складі групи *concertino* — два рекордера і скрипка. Скрипка домінує над флейтами. Однак через гармонічність їх поєднання, її перевага не є очевидною, порівняно з відчутним дисбалансом між рекордером і трубою у Другому концерті, з перетворенням першого інструменту у майже непомітну тінь другого. Жанр Четвертого концерту викликає значні дискусії: допускається, зокрема його трактування, як сольного чи потрійного концерту (Carell, 1963). Бачиться, що обидві версії є крайнощами і класифікація твору завдяки особливостям оркестрування, як *concerto grosso*, є коректна з таких причин.

1. Попри відчуття «безперервного» солювання скрипки і, відтак, уможливлення відхилення концерту у бік сольного концерту, насправді скрипка переважно грає або разом з флейтами, дублюючи їх в терцію чи сексту тривалий час (наприклад, тт. 13–24, 37–58, 69–78 тощо лише у першій частині), з першими скрипками (тт. 151–152, 229–230, 337–344 тощо) і — наймовірно — з

клавесином, дублюючи в унісон партію *basso continuo*, коли композитор виключає низькі струнні інструменти (тт. 39–40 та 383–384).

2. Дві флейти грають не набагато менше, ніж скрипка навіть в крайніх частинах. Наприклад, у першій частині солююча скрипка грає у 394 тактах, а дві флейти — у 384. Інша річ, що у скрипки є кілька, безумовно, сольних епізодів, коли всі інші інструменти, включно з флейтами, або мовчать (крім *basso continuo*), або акомпанують, використовуючи поспівки з тем, що прозвучали (найбільш тривала у тт. 83–124 з уривчастими акордами у клавесину і кількома репліками підтримки у флейт).

Утім, в інших випадках, коли йдеться про *solo* скрипки, насправді вона лише утворює гамоподібний фон, який відтіняє тематичний матеріал у флейт та скрипок в оркестрі (тт. 190–208). У партії скрипки, звісно, технічно складні фігури, які вимагають відмінних навичок виконавця-віртуоза, проте перегукування між флейтами і оркестровими струнними інструментами, посилені ладовими співставленнями завдяки хроматичним секвенціям більшою мірою привертають увагу, ніж карколомні пасажі у скрипки. Чи справедливо вважати такі епізоди проявами соліста для скрипки з оркестром? Відповідь не може бути очевидною, тому що сольний контраст, як вже не раз наголошувалось, має у своїй природі не лише згоду, а і змагальне начало. Доручення солюючій скрипці фонового матеріалу, радше, свідчить про натхненність оркестрування Й. С. Бах і його увагу до зміну функцій інструмента у процесі розгортання музичного матеріалу, ніж про виділення скрипки з метою наголосити на її солюючій ролі.

3. У другій частині підхід до солістів, як єдиної групи, стає особливо очевидним. Три соліста грають майже весь час разом. Примітно, що скрипка, яка часто звучить нижче, ніж флейти, прослуховується ясно лише тоді, коли в її партії присутні октавні ходи, які увиразнюють її виклад, проте за відсутності таких ходів скрипка є лише однією з трьох рівних. Постійне чергування лідера (флейти, скрипка, перша флейта, яку дублює скрипка тощо) стає дієвим способом розцвічення музичного матеріалу, незмінно розміщеного у другій

октаві, за рахунок регулярного пірнання лідера в низький регістр і появи нового за мить. Тонке, але безперервне чергування барв струнного і духових інструментів утворює чарівні перегукування на рівні тембру.

Усе викладене дозволяє дійти наступних висновків. Четвертий концерт загалом має найбільш прозоре оркестрування серед усіх концертів циклу. Його тричастинна структура, послідовність темпів швидко — повільно — швидко, значне різноманіття елементів викладу у партії соліста і загальна атмосфера роблять його найбільш близьким до творів А. Вівальді. Очевидно, ця близькість до творів італійського композитора і сприяє дуже значному відбиттю рис сольного концерту на ньому. Втім, на рівні концепції залишається незмінним трактування солістів саме, як групи, що час від часу може розділятися за принципом скрипка і пара флейт. Отже, його жанр слід визначити, як змішаний: *concerto grosso* — це форма першого, а сольний концерт — другого плану.

П'ятий концерт, як і Четвертий, належать до найбільш незвичайних в циклі за поєднанням жанрових рис різних видів концерту: *concerto grosso* і сольного. Інструменти в групі *concertino* у А. Кореллі та інших композиторів звичайно мають однаковий статус. Наголошуючи на одноосібному лідері серед концертуючих інструментів, Й. С. Бах привносить до жанру *concerto grosso* риси сольного концерту — схожий підхід до жанру також демонструє і Г. Ф. Гендель у своїх *Grand concertos* Op. 6 (1739). Викладене однаковою мірою стосується і Четвертого, і П'ятого концертів. Однак між ними є суттєва відмінність. У Четвертому концерті для солювання обрано скрипку — інструмент, який впродовж к двох десятиліть існування жанру інструментального концерту залишається незмінним і очікуваним фаворитом для провідного місця на сцені перед оркестром, а не лише у його складі. З клавесином ситуація інша: він є незамінним у складі групи інструментів *basso continuo*. Водночас, до П'ятого концерту Й. С. Баха, клавесин, як сольний інструмент у поєднанні з оркестром, попри значну популярність у салонах і на прийомах, не використовується. Очевидно, на заваді було певне незмінне сприйняття цього інструмента, як обов'язкового у складі оркестру, але «дивного» у ролі його опонента. Й. С. Бах,

обравши клавесин для солювання в концерті, не мав моделі, від якої він би міг відштовхнутися, як у випадку солювання скрипки. Тож у випадку солювання клавійного, а не струнного інструмента, він обирає, як орієнтир, сольний скрипковий концерт.

Перегляд функцій клавесину стає спусковим механізмом для багатьох взаємопов'язаних суттєвих змін в оркеструванні концерту. Віолончелі, які зазвичай майже безупинно точно дублюють партії лівої руки клавійного інструмента (крім випадків *tasto solo*), отримують більше свободи у випадках солювання клавесину. В їх партії можуть проставлятися паузи, що сприяє фактурному розрідженню і ясно виділяє *concertino* завдяки зміні щільності викладу і тембровому контрасту. Внаслідок нерегулярного використання *basso continuo* у Концерті відбувається відчутне зміщення центру тяжіння з низького до середнього регістру, а і загальний виклад набуває значної легкості. *Basso continuo* перестає перманентно зв'язувати сольні і туттійні епізоди, на відміну від інших концертів, тому контраст між ними стає чіткішим. З метою запобігти занадто різкому їх розмежуванню, Й. С. Бах уникає тривалих, як в попередніх концертах, *tutti*, включно з початковим, віддаючи перевагу частим чергуванням щільності викладу. Наприклад, в тт. 9–14 оркестр двічі підключається до солістів, що сприяє наскрізному розгортанню матеріалу завдяки уникненню чіткого розмежування *tutti* і *solo*-епізоди. Така модель відрізняється від концертів А. Вівальді.

Нова функція клавесину очевидно посилила гомофонну фактуру. Порівняно з іншими концертами, вона беззаперечно домінує у цьому Концерті. Нові функції клавесину і викликані цим зміну в оркеструванні віддзеркалюються також на двох інших солістах. Для скрипки поєднання функцій соліста та оркестрового інструмента, який грає разом з першими скрипками, є звичним. У той же час флейта, яка у випадку включення до групи *concertino*, насамперед, солює, у цьому концерті також отримує ще одну роль — вона стає інструментом оркестру. При цьому партія флейти не дублює перші скрипки, як буває часто, а експонує інший матеріал. Таке функціональне диференціювання притаманне

саме гомофонній фактурі. Флейта разом чи окремо від солюючої скрипки неодноразово утворює різні види фонів у високому регістрі, відтіняючи соло клавесину і акордовий супровід оркестру. Й. С. Бах регулярно доручає флейті виклад тематичного матеріалу разом з солюючою скрипкою, утворюючи точні імітації в різні інтервали на тлі *basso continuo* (I ч., тт. 14–17) або варіюючи матеріал при виконанні кожним з солістів, композитор робить його вже майже несхожим (I ч., тт. 20–27). Також у Концерті чимало епізодів, у яких *basso continuo* відсутній, і всі три соліста мають однаковий статус. Подібно до Другого концерту, Й. С. Бах відмовляється від оркестру у другій частині, у якій лише три солісти експонують, дотримуючись поліфонічної фактури дві теми: першу презентує флейта з імітацією скрипки, другу — клавесин. У третій частині «солоконцертне» трактування жанру знову домінує.

Логічним результатом проаналізованих змін в оркестровці внаслідок перерозподілу функцій між солістами й оркестром (з каденцією клавесину) є модифікація жанрових рис *concerto grosso* на сольний концерт з «відтінком» *concerto grosso* — П'ятий концерт стає очевидним прикладом змішаного типу концерту, який поєднує риси інструментального і *concerto grosso*. Порівняно з Четвертим концертом, виділення соліста значно інтенсивніше, тож у П'ятому концерті основою поєднання стає інструментальний концерт, як форма першого, а *concerto grosso* — другого плану.

Шостий концерт, як і Третій — написано для оркестру без окремого виділення солістів, тому його жанрове визначення (*concerto ripieno*) не викликає особливих проблем. Щоправда, така ідентифікація справедлива лише за умови кількох виконавців однієї партії (що звичайно і практикується сьогодні). Утім, якщо пристати на версію, що барокові композитори не використовували зазвичай дублювання при виконанні однієї партії на струнному інструменті, яку висувують часом дослідники (наприклад, Р. Маундер (Maunder, 2004), то Шостий концерт — це струнний секстет і *basso continuo*. Тож наявність чи відсутність кількох виконавців однієї партії стає критичним чинником трансформації ансамблю на оркестр. Характер звучання й загальна атмосфера

відчутно відрізняється від Третього концерту: відмова від скрипок та залучення старовинних інструментів утворює приглушений, затемнений відтінок звучання. Враження посилює використання бемольної тональності та більша, ніж в будь-якому іншому концерті, кількість випадкових бемолів. Важливим компонентом є особлива активність низьких струнних інструментів, зокрема солювання віолончелей (I ч., тт. 56–59), включно з випадками короткотривалої відмови від *basso continuo* — усе загалом додає наліт архаїчності й затемнює виклад. Ніби прослуховування здійснюється крізь перешкоду. Тож П'ятий, найбільш інноваційний за концепцією концерт гармонічно співіснує з ортодоксальним прочитанням жанру. Між Третім та Шостим, однаковими за жанром та оркеструванням утворюється арка, що, у певний спосіб, сприяє єднанню всіх концертів в єдиний цикл. Основними рівнями утворення контрасту є: сольний інструмент і *tutti* (I ч., т. 17); тріо (дві групи альтів та віолончелі) і *tutti* (I ч., т. 79–80); віоли та віолончелі (родина скрипки — I ч., тт. 30–31); між стриманим поліфонічним викладом у другій частині і стрімким гомофонним у третій (жига).

Висновки.

1. Попри очевидну опору на вівальдієвську жанрову модель, у трактуванні оркестру Й. С. Бах спирається на німецьку традицію, поєднуючи, у такий спосіб, італійський підхід до концерту і німецький до оркестру. Це утворює першооснову для синтезу, який проявляється, зокрема й на рівні жанру.

2. Опора лише на «зовнішні» жанрові ознаки (є солісти — це *concerto grosso*, відсутні солісти — це *concerto ripieno*) для класифікації «Бранденбурзьких концертів» є недостатньою. Важливішою простежується «внутрішня» ознака — трактування солістів як рівних чи неоднакових за роллю. Якщо солісти рівні за статусом — це *concerto grosso*. За умови домінування одного соліста, таке визначення — некоректне. Це гібридний жанр, у якому поєднано ознаки сольного і *grosso* концертів.

3. Відсутність солістів не є безумовною ознакою *concerto ripieno*. Мала численність виконавців і ансамблевий принцип викладу — це ознаки камерного концерту. Інтерпретувати твір як *concerto ripieno* можливо лише за умови

дублювання однієї партії струнного інструменту кількома виконавцями. У випадку одного виконавця на партію (ансамблевий принцип) — ці твір для ансамблю, а не оркестру. Трагування декількох концертів, як *ripieni* (Третій і Шостий), пов'язано насамперед з традицією, а не їх жанровими ознаками.

4. Особливості викладу в оркестрі дають обґрунтовані підстави для перегляду існуючих класифікацій «Бранденбурзьких концертів». Їх поділ здійснено на чотири групи.

Перша група — це *concerti ripieni* (Третій і Шостий концерти). Їх оркестровано лише для струнних інструментів, постійний соліст відсутній, а контраст з'являється завдяки протиставленню окремих груп солістів і *tutti*, а також груп інструментів між собою. Однак, за формальними ознаками (кількість виконавців і принцип викладу) Шостий концерт радше написано для секстету; його слід було б віднести до ансамблевих, а не оркестрових творів.

Друга група — це *concerto grosso* (Перший концерт). Його оркестровано для струнних, дерев'яних та мідних духових, переважає щільна фактура і змішані тембри. Певний акцент на тембрі валторні сприймається, радше, як індивідуальне прочитання жанру, ніж гібрид різних видів концертів, враховуючи факт рівномірного виділення різних солістів у різних частинах.

Третя група — гібридний вид концерту, у якому поєднано риси *concerto grosso* та сольного (П'ятий); *concerto grosso* і потрійного (Четвертий) концертів. Їх оркестровано для струнних і дерев'яних духових інструментів, один з групи солістів очевидно провідний. Контраст утворюють, як протиставлення *concertino* і *tutti*, так і окремих солістів і *tutti*.

Четверта група — це Другий концерт, який визначено як четвертий концерт. Він так само, як і концерти третьої групи, має «присмак» *concerto grosso*, однак трагування солістів солістів відрізняється від Четвертого і П'ятого концертів, що й зумовило його винесення в окрему групу.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі пов'язані з аналізом наступних трансформацій жанру *concerto grosso* у творах композиторів другої половини XVIII — XX століть (*symphonie concertante* та концерт для

оркестру), а також опорою на змішані жанрові моделі в інструментальних концертах (подвійний чи потрійний концерти зазвичай несуть певний відбиток *concerto grosso*).

Список використаної літератури і джерел

1. Благодатов, Г. Г., 1969. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка.
2. Бородавкін, С. О., 1998. *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Веприк, А. М., 1948. *Трактовка инструментов оркестра*. Москва: Музгиз.
4. Проскурин, С. Г., 2005. *Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции*. Дисс. канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
5. Anderson, N., 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. New York: Oxford University Press, pp.34–42.
6. Bekker, P., 1936. *The Story of the Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Boyd, M., 1983. *Bach*. London: J. M. Dent.
8. Bukofzer, M., 1947. *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton.
9. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
10. Carse, A., 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover.
11. Geck, M., 2006. *Johann Sebastian Bach: life and work*. Orlando : Harcourt.
12. Geiringer, K., 1966. *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*. New York: Oxford University Press.
13. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
14. Krey, J., 1961. Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. In: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, ed. *Heinrich Besseler Festschrift, zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, pp.337–342.
15. Nallin, W., 1968. *The musical idea: a consideration of music and its ways*. New York: Macmillan Co.
16. Maunder, R., 2004. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press.
17. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
18. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
19. Werner, F., 1985. *Johann Sebastian Bach*. New York: W. W. Norton.

References

1. Blagodatov, G. G., 1969. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The history of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka.
2. Borodavkin, S. O., 1998. *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.
3. Veprik, A. M., 1948. *Traktovka instrumentov orkestra* [Interpretation of orchestra instruments]. Moskva: Muzgiz.
4. Proskurin, S. G., 2005. *Trumpet in the baroque era: instrumentation, repertoire, performing traditions*. Ph.D. in Art History. Thesis. Rachmaninov Rostov State Conservatory.
5. Anderson, N., 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. New York: Oxford University Press, pp.34–42.
6. Bekker, P., 1936. *The Story of the Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Boyd, M., 1983. *Bach*. London: J. M. Dent.
8. Bukofzer, M., 1947. *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton.
9. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
10. Carse, A., 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover.

11. Geck, M., 2006. *Johann Sebastian Bach: life and work*. Orlando : Harcourt.
12. Geiringer, K., 1966. *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*. New York: Oxford University Press.
13. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
14. Krey, J., 1961. Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. In: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, ed. *Heinrich Bessler Festschrift, zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, pp.337–342.
15. Nallin, W., 1968. *The musical idea: a consideration of music and its ways*. New York: Macmillan Co.
16. Maunder, R., 2004. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press.
17. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
18. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
19. Werner, F., 1985. *Johann Sebastian Bach*. New York: W. W. Norton.

VADYM RAKOCHI

ORCHID iD: 0000-0003-4025-2213

Candidate of Art Criticism,

Doctoral Student at the Department of Music History

at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

v-r-99@ukr.net

ORCHESTRATION AS A FACTOR OF CLASSIFICATION OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S BRANDENBURG CONCERTOS

The problem of classification of the Brandenburg concertos is considered in this paper. There is a lack of consensus among researchers on this issue until nowadays. The attention which is paid to the orchestration of these concertos is insufficient still. Thus, there is the necessity to review the current classification by taking into account the peculiarities of presentation in the orchestra. The main objective is to classify the Brandenburg Concertos through the lens of their orchestration. Bach's addiction to the German tradition of combining string and wind instruments is noted. The frequent use of a multi-layered presentation and the tendency to melody the middle and bass voices were explained by the spread of the polyphonic texture which is typical for Bach's style. The use of different textures is compared in order to emphasize the direct relationship between their use and the appearance of genre features of each of the three types of the concerto: for example, the reliance on the homophonic texture is much clearer in works that are closer to the solo concerto (Fifth) than in the First concerto which is a concerto grosso. In such a context the presentation in the orchestra highlights the differences between the approaches of German and Italian composers to the concertino group. The treatment of the soloists in concertino as equal or unequal has been emphasized as an important factor to form genre features of the solo, grosso, ripieno concerto, or their mixture. Examples include the separation of the trumpet in the Second and the harpsichord in the Fifth Concerto from other concertino soloists, the viola section in the Third, and the viola da gamba in the orchestra of the Sixth Concertos compared to other instrumental sections. Ways to emphasize a soloist (the soloists) against the background of an orchestra were considered as well, and the importance of not only timbral, but also textural, pitch, and rhythmic differentiations were noted. The Brandenburg concertos were split off into four subgroups through the prism of orchestration and interaction between the soloist and the orchestra as the principle conclusion of the research.

Keywords: *Brandenburg concertos, J. S. Bach's instrumental music, baroque concerto, orchestration, concerto grosso, concerto ripieno.*

Стаття надійшла до редакції 14.02.2021