

Regrut V. Принципи ансамблевості в хорових і ансамблевих сценах в операх В.-А. Моцарта. Розглянуті провідні принципи організації музичного тексту в хорових і ансамблевих оперних сценах. Осередком оперної семантики Моцарта є феномен ансамблевості — як комплекс, що включає в себе сольні, хорові та ансамблеві сцени. Даний феномен яскравіше інших музично-виконавських оперних форм демонструє перетворення безпосередньої виконавської комунікації в складно-опосередкований умовний художній діалог.

Ключові слова: оперна семантика, ансамблеві сцени, хорові сцени, ансамблевість, діалог.

Regrut V. Principles of ensemble in choral and ensemble scenes in V. A. Mozart's opera. The article discusses the guiding principles of the organization of the musical text in the choral ensemble and opera houses. Mozart's opera center semantics is the phenomena of the ensemble as a complex including solo, choral and ensemble scenes. This phenomena is brighter than other musical-performing operatic forms demonstrates the immediate conversion of performing communication in complicated-mediated conditional artistic dialogue.

Keywords: opera semantics, ensemble scenes, choral scenes, ensemble, dialogue.



УДК 78.04

А. Чехунина

БАХОВСКИЕ ЗНАКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

В статье рассматривается значение творчества И. С. Баха в контексте немецкой музыкальной культуры XIX века. Обнаруживаются и изучаются баховские знаки в творчестве немецких композиторов XIX века.

Ключевые слова: немецкая музыкальная культура, баховские знаки, полифония, стилистика.

Актуальность избранной темы объясняется тем, что в немецкой музыкальной культуре «равнение на Баха» является одной из устойчивых художественных тенденций. Как известно, творческий путь И. Брамса был связан с упорным изучением и совершенствованием полифонической техники письма, ставшей основой, на которой композитор развивал традиции немецкой «серьезной» музыки, вос-

ходящей своими истоками к духовной «догматической лирике» великого Баха. Однако такая установка И. Брамса на продолжение национальной традиции была бы невозможна без вклада, сделанного в ее развитие, в первую очередь, Ф. Мендельсоном (инициатором возрождения, распространения творческого наследия И. С. Баха и реформирования кантатно-ораториального жанра).

Указание на смысловую многозначность романтических фортепианных сочинений И. Брамса находим у выдающегося немецкого исследователя творчества И. С. Баха, Ф. Шпитты, писавшего Брамсу после ознакомления с ор. 116–119: «Несказанно занимают меня пьесы, которые так сильно отличаются от всего, что Вы написали для фортепиано, и которые... являются самыми содержательными и глубокими из всех Ваших инструментальных форм, какие я знаю. Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению, и я думаю, что правильно Вас понимаю, если полагаю, что Вы на что-то подобное хотели намекнуть названием «интермеццо» (цит. по [6, с. 334]).

Интермеццо И. Брамса как бы подвели итог истории развития романтической инструментальной миниатюры, вобрав в себя многие ее черты. Тонкая душевная лирика выступает в «сложном синтезе с баховской прелюдийностью» [6, с. 335], ярким примером чему могут служить b-moll'ная пьеса ор. 117 и h-moll'ная — ор. 119. В интермеццо Es-dur ор. 117, по мысли Е. Царевой, «сливаются приметы простой песни и органной хоральной прелюдии» [6, с. 335].

«Интермеццо» И. Брамса, так же, как и «Песни без слов» и «Характерные пьесы» Ф. Мендельсона, показательны с точки зрения применения риторических фигур, иллюстрирующих важные духовные события. Основой начального тематического комплекса интермеццо E-dur ор. 116 № 6 является диатонический поступенный ход — *catabasis*, символизирующий нисхождение; в среднем же голосе при этом звучит восходящий хроматический ход (тт. 1–2). Жанровой основой крайних разделов формы выступает хорал, о чем свидетельствуют медленный темп, неторопливое движение аккордов четвертными длительностями, завершающееся глубокой остановкой (с фермой) на мажорном тоническом трезвучии (тт. 8, 22).

Благодаря названным качествам, пьеса неизменно рождает в слушательском восприятии ассоциации с пением церковного хора. И. Брамс часто применяет поступенное движение, которое, например, выступает в качестве интонационной основы интермеццо b-moll

и *cis-moll* op. 117. Барочно-баховские аллюзии содержат в себе интонации основной темы пьесы *es-moll* op. 118 Брамса: хорал, средневековая секвенция *Dies irae*, проявляющаяся в напеве благодаря вариантному кружению в объеме тонической терции, и элегическая песня.

Форма вариаций на *soprano ostinato* влечет за собой непрерывные монотематические трансформации в условиях полифонического изложения. Хоральный склад в пьесе *es-moll* op. 118, *Es-dur* op. 117 органично связан с традицией духовной лирики, несущей спокойствие и особое углубленное состояние. В творчестве И. Брамса интермеццо занимают особое место: они находятся между духовной и светской традицией с большим преобладанием первой. Не случайно созданные после них опусы композитора, вплоть до «Одинадцати органных хоральных прелюдий» op. 122, наполнены религиозно-философскими чувствами.

Говоря о творчестве и Ф. Мендельсона и И. Брамса, нельзя не принимать во внимание те особенности немецкого национального мышления, которые органично связаны с принятием лютеранства. Так, К. Жабинский, говоря о личности Ф. Мендельсона, отмечает важность «признаков лютеранской религиозности» в чертах национального мирозерцания композитора» [2, с. 71]. Опору на религиозные протестантские принципы находим у Брамса. Размышляя о И. Брамсе-композиторе, Г. Галь отмечает следующее: «...Библию (Брамс. — А. Ч.) читал постоянно: она была и осталась для него высочайшим откровением в сфере человеческой мысли и чувств. И сколько ни обращался он к библейским текстам как композитор, к звучанию его музыки всегда причастны в этих случаях глубина его переживаний, предельная концентрация творческих сил» [1, с. 141].

Глубина философско-религиозных переживаний свойственна не только композициям рассматриваемых авторов, имеющим в основе духовный текст. Она, несомненно, присутствует и в инструментальных жанрах как общая эстетическая установка на развитие национальной стилевой традиции духовной музыки. Имеется в виду обращение композиторов к формам, технике письма и символике музыкального барокко: применение полифонических приемов, интонационные и образные аллюзии, жанровые трансформации, апеллирующие к баховскому стилю.

Таким образом, в произведениях указанных немецких композиторов сохраняют свою важность широко распространенные в XVI—XVIII веках приемы музыкальной риторики. Изобразительные фи-

гуры, суть которых — в мелодическом движении, иллюстрирующем важные духовные события: восхождение — *anabasis*, нисхождение — *catabasis*, скорбь, страдание — *passus duriusculus*. Связь с музыкальной традицией барокко находит отражение и в приверженности композиторов к полифоническим формам, в характере тематизма, рождающем множество ассоциаций с темами фуг И. С. Баха.

Однако, если Ф. Мендельсон в своем творчестве опирается в основном на традиции барокко, идущие от универсального гения И. С. Баха («Характерные пьесы» ор. 7, Шесть прелюдий и фуг ор. 35 и др.), то композиторский почерк И. Брамса органично включает в себя весь арсенал средств, накопленный многоголосной музыкой Средневековья, эпохи строгого стиля (в духовных хорах ор. 37) и полифонической традиции барокко (Органье хоральные прелюдии ор. 122).

Следуя по пути Ф. Мендельсона, И. Брамс, бесспорно, стремится не только достичь того высшего уровня полифонического мастерства, которое демонстрирует творчество И. С. Баха, но и обобщить все достижения профессионального многоголосия, начиная с его исходной точки, определяемой эпохой Средневековья.

Обращает на себя внимание демонстративное бахианство И. Брамса в Четвертой симфонии *e-moll*, где композитор абсолютизирует признаки баховского тематизма, линейно выстраивая тему от *e* (*e¹-fis¹-g¹-a¹-ais¹-h¹*), что вызывает ассоциации с построением мелодии-образа первого номера «Страстей по Матфею» Баха — «Шествие на Голгофу». Восходящая мелодическая фигура этого номера у Баха совмещает изобразительность жизненной ситуации — крестное восхождение к месту казни и сакральную истину — Восхождение души к Богу. Поминание Бога у Баха запечатлено в мелодике, отмеченной круговыми «плетениями» вдоль стержня-*anabasis*, соответствующего церковной символике молитвотворения [3, с. 59]. Церковный тонус мелодической версии темы у Брамса интонационно «обостряется» остановкой мелодического восхождения на хроматическом звуке *ais¹*, вторгающемся в диатонику *anabasis*.

Творчество И. Брамса, обнаруживая в своих истоках духовную лирику, оказывается созвучным известному высказыванию Теофила Пресвитера, согласно которому художник творит «не для прославления страстей людских, не для умаления алчности преходящей, а во возвеличение хвалы и славы имени Божия» (цит. по: [5, с. 451]).

Демонстративность бахианских установок Ф. Мендельсона и И. Брамса отмечена авторским вниманием к жанровой типологии

лейпцигского мастера, которая активно разрабатывается в творчестве обоих композиторов (оратории Ф. Мендельсона, «Немецкий реквием» И. Брамса и его многочисленные хоровые композиции и др). Использование музыкально-риторических фигур в инструментальных произведениях И. Брамса и Ф. Мендельсона указывает на глубинную связь музыкального мышления авторов с традициями духовной символики музыки И. С. Баха, утверждая тем самым высокий этический тонус романтической инструментальной миниатюры. Бахианские установки реализуются также на уровне активного применения полифонических приемов развития музыкального материала в инструментальных опусах данных композиторов, демонстрируя органичное претворение полифонического мышления в условиях романтического инструментализма.

Одним из ярчайших представителей немецкой романтической музыки XIX столетия является Рихард Вагнер. Его индивидуальность сосредоточена в опере «Тристан и Изольда»: именно в ней предмодернистские установки стилистики композитора обнаруживаются в наиболее полной степени. Специальное место в этом сочинении принадлежит мистериальному выразительному комплексу, который реализует стилистически *установочные* моменты действия.

Фиксация внимания на сюжетной «постсобытийности» в начале оперы создает установку на *изначальной законченности* образной ситуации: окончен жизненный счет, и, в соответствии с идеей протестантизма о смерти как итоге, звучит мотив томления, «тристанов аккорд», интонационно направляющий фактически все тематические образования композиции. Отсюда — принципиальное *однообразие* выражения, монологический смысл диалогических излияний героев, отстраняющих классику европейского театра, состоявшегося в диалоге-полилоге идей-характеров персонажей. Такая ставка Вагнера на преодоление драматизма бессобытийностью в сценических ситуациях «Тристана» — сближает музыку оперы с баховской экстастикой погружения в образ-аффект, создаваемый полифонически-вариантным развертыванием исходной темы-образа.

Процессуальность Вагнера, преемственная по отношению к бетховенскому симфонизму, преломлена в «Тристане» через систему лейтмотивных тем-знаков, вырастающих из единого корня — «мотива томления». Таким образом, процессуальность оказывается «перезаориентированной» на лирико-эпический композиционный принцип

баховського розвитку от «вершини-источника». Вместо моралізуючого фінала Бетховена-класициста, який соотносив завершення композиції симфонії з общинним пінням в духовній кантаті, Вагнер завершає оперу музикою спокою і всепрощення (сродни з завершенням «Пасиона от Матфея»). Подібно «Шестивію на Голгофу», відкриваючому пасионну композицію, увертюра к «Тристану» створює «Тристанову Голгофу», в сжатой формі соотносячу свою виразність со всіма основними подіями наступного оперного дієвства. Виконання атасса Вступлення і початкового номера сценічної композиції демонструє їх органічне єдинство: теми-лейтмотиви виробні от матеріала Вступлення, який «свернут» в «тристановому аккорді», породжає «мотив томлення» як музикальний Істок опери.

Композиційна обумовленість опери архітектонікою Вступлення унікальна. Даний во Вступленні тембрально-динамічний ефект пространного «вздоха» (спочатку *pp*, потім грандіозний взлет к кульмінації — і «падіння» репризи к початковій динаміці, ефект «істаивання» в кінці) повторюється в композиційному плані всієї опери: Песня Матроса в началі I дієвства, кульмінація фінала II акту — і самотня смерть Тристана, потім Ізолди в III дієвстві.

Індивідуалізованість авторського стилю Вагнера проявилась в унікальному тематизмі «Тристана» — в відсутності жанрової визначеності тем. Но стилізовано-жанрове якість їх фактурної подачі в «Тристані» — явно визначено: це чотирьохголосна хоральна вертикаль, котра «вуалірується» незвичайно вираженим головоуведенням, що образує гіперболізований ознак фактури хорала. А в підлинному вигляді хорал представлений лише в темі смерті, в тональності *As-dur*. При основній тональності *a-moll*, *As-dur* є єдиною тональністю, в якій немає септакордової основи «тристанового аккорда». Така недиссонантна трактовка теми смерті «закріплює» образ Утешення в «фатальному для романтиків явленні індивідуального небутия», який предстает як «гіпербола протестантського представлення о смерті-завершенні, не приймаючого трагізму індивідуальної кончини» [4], оскільки протестантизмом ідея Страшного суду не приймалась.

Аккордово-гармонічний остов музики «Тристана» представлений практично в кожному такті звучання опери, то явственно проступая, то ховаючись за складними полімелодічними вигибами.

Таким образом, хоральность выступает в роли одной из установок художественного мышления автора в пределах рассматриваемой композиции, организуя по отношению к хоральному истоку производные темы-образы.

Для Вагнера хорально-гармонические последовательности являются базисным структурным элементом в бесконечности мелодического развертывания. Хорально-жанровое качество проявляется в фактуре оперы Вагнера, обнаруживается в неадекватных условиях «линеаризации голосоведения», представляя собой принципиально иное явление, чем баховский линеаризм или логика аккордовых соединений у Бетховена. Это не хорал-цитата, не хорал-кант как «знак» братского содружества у «бахиянствующего» Бетховена, это — *конструктивная единица* целостной авторской стилистики, которая осуществляет установочные фактурно-жанровые показатели.

Композиционное целое оперы «Тристан и Изольда» воплощает идею мелодизированной гармонии, которая на новом уровне воспроизводит линеаризм И. С. Баха. Подобно тому, как выраженный гармонический функционализм немецкого мастера XVIII века стал основой его линеарно-полифонической фактуры, так мелодическая «раскованность» голосоведения у Вагнера направляется аккордовой хоральностью как базисной интервально-фонической структурой-смыслом его музыки, порождая такое явление как «*квазилинеарность*». Исходный комплекс темы Томления, открывающий оркестровое Вступление и затем интонационно прорастающий в Песне Матроса в начале I действия, выстроен из поступенно следующих друг за другом мотивов, которые накладываются в стреттном проведении — в прямом движении и в инверсии. Подобно этому определяющему образу-структуре в голосоведении других тем, изложенных в аккордово-гармонической фактуре, наблюдается расслоение голосов на квазиполифонические линии-мотивы. При этом «линеаризация» фактуры не схожа с мелодическим вариационно-колорированным проведением, которое было принято в венско-классической традиции. Различия здесь — семантического порядка: если мелодическое «колорирование» у классиков создает иной ракурс *того же самого* образа, то вагнеровская «линеаризация» порождает самостоятельные ипостаси образов-тем, производность которых от «тристанова аккорда» и мотива томления демонстрирует разные ситуационно-психологические состояния (см. темы «желания любви», «любовного взгляда», «восторга любви»).

Выше подчеркивалась соотнесенность начал I картины I действия (Песня Матроса) и I картины III акта, связанных динамической общностью: в тишине одиночества и морского тумана звучит голос Матроса, тишина умирания окружает израненного Тристана, решившего свою судьбу в подчинении служению Чести. В тишине звучит соло английского рожка, которое после бурных событий конца II действия, в начале III действия оперы воспроизводит ситуационно-динамическое «*subito piano*», заданное репризой Вступления. В теме английского рожка присутствует фактура скрытого многоголосия, которая соотносима с мелодизированной аккордикой начала Вступления и мелодией Песни Матроса.

Однако мелодия английского рожка явно восприимчива не только к первоначально проводимым темам (мотив томления, Песня Матроса). Кварто-квинтовыми диатоническими ходами соло английского рожка напоминает гимническую ясность мотива Смерти, впервые обозначившегося в финале II акта, затем неоднократно звучащего в III действии и органично «растворяющегося» в теме «восторга смерти» Изольды, завершающей оперу. А последняя фактурной мелодизированностью голосов оказывается соотнесенной — с темой «восторга любви» Тристана и Изольды; в обеих темах «мелодическая экспансия» в целостности аккордовой фактуры обнаруживает связь с полифоническим мышлением, образцами-символами которого для прогрессивно ориентированного культурного сознания «века романтизма» являлись баховские фактурные построения.

В фактуре оперы Вагнера «Тристан и Изольда» гиперболизируется принцип «мелодизированной гармонии» романтиков, благодаря чему мелодизация-линеаризация голосов приобретает семантическую самостоятельность и, таким способом, оказывается связанной с полифонно-контрапунктическим мышлением И. С. Баха. Тем самым вагнеровская полифонизированность фактуры соотносится с имитационной техникой *не фуг, но инвенций Баха*, поскольку в основе последних — темы-типологии, в отличие от индивидуализированности тем фуг.

«Квазилинеаризм» Р. Вагнера отметил драматургические открытия в направленности на лирико-эпическую композиционную выразительность. Идея Томления — Ожидания Любви/Смерти, гипертрофирующая семантику мотива (аккорда) Томления до всепроникающего комплекса в совокупность образов-тем, создает условия для той «однолинейной драматургии», которая соотносима с бахианским композиционным принципом *двукульминационного* (в начале и в завершении)

целого. Індивідуальність героїв Вагнера і присуща їм тематическа обзначенність обнаржуваеться як *различные степени интенсивности фактурно-интонационного обнаружения темы Томления — Ожидания*.

Вагнеровський театр преодолевает драматизм человетеских страстей і характеров традиционного європейского театра — в пользу лирико-єпіческого містериального театра, обнаржувая тем самым установочність принципів «несценіческой театральности» пассиона І. С. Баха.

Следовательно, *творческие установки* Р. Вагнера декларируют *бахинские* истоки романтизма, апеллируют к фактурно-композиционным параметрам баховского стиля. Автор наследует национальную традицию и в неадекватных условиях гомофонно-гармонической фактуры оперной композиции максимально приближается к баховскому инструментальному полифонизму, преобразовывая его в квази-линейную фактуру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира / Г. Галь. — М. : Радуга, 1986. — 480 с.
2. Жабинский К. А. Перспективы стилевго анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс / К. А. Жабинский // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : [сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург]. — Харьков: ХГИИ, 1995. — С. 60–73. — («Харьковские ассамблеи»).
3. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. — М. : Прогресс — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
4. Овсяннікова О. Німецький бідермейєр в музиці як художня реалізація національної ідеї / О. Овсяннікова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. — Вип. 19. — С. 127–137.
5. Тавхелідзе Н. Д. Некоторые вопросы природы восприятия музыки : автореф. дис. ... канд. искусствед: спец. 17.00.03 «Искусствоведение» / Н. Д. Тавхелідзе. — Тбилиси, 1978. — 23 с.
6. Царева Е. Иоганнес Брамс / Е. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

Чехуніна А. *Бахівські знаки у творчості німецьких композиторів ХІХ століття*. У статті розглядається значення творчості І. С. Баха в контексті німецької музичної культури ХІХ століття. Виявляються і вивчаються бахівські знаки у творчості німецьких композиторів ХІХ століття.

Ключові слова: німецька музична культура, бахівські знаки, поліфонія, стилістика.

Chehunina A. Bach signs in the works of German composers of XIX century. The article discusses the importance of creativity I. S. Bach in the context of German musical culture of the XIX century. Bach signs are discovered and studied in the works of the German composers of the XIX century.

Keywords: German musical culture, Bach signs, polyphony, stylistics.



УДК 78.03

Л. Нейчева

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА БОЛГАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Статья посвящена вопросам возрождения в современной болгарской хоровой музыке православных церковно-певческих традиций и влияния на нее русской православной музыки, национальных музыкальных элементов Болгарии и авторского видения композиторов.

Ключевые слова: современная болгарская церковная музыка, православная литургия, фольклор Болгарии.

В традициях музыкознания 20–80-х годов XX века принято было представлять болгарскую композиторскую школу именами П. Владигерова, В. Стоина, Л. Пипкова и др., т. е. инструменталистов по базовой жанрово-видовой позиции в творчестве, что объяснялось концепцией «свободы от религии» в музыкальном искусстве на социалистическом этапе истории Болгарии.

В поставангардный период болгарские музыковеды все чаще начинают обращать внимание на связь профессиональной композиторской практики их страны с духовной музыкой, что повлекло пересмотр концепции начала болгарской композиторской школы. Поэтому «отодвигается» базисность Панчо Владигерова в заявлении национальной музыки и поддерживается роль Добри Христова с его церковными основаниями в деле строительства болгарской композиторской школы.

В последние десятилетия XX века и в начале нынешнего века многие современные композиторы Болгарии создают хоровые произведения на церковные тексты. Сопоставление сборников болгарского обиходного пения 1995–2007 годов указывает на определенные внутренние идеологические изменения, а именно на обращение