



УДК [785.6 : 786.1] : 78.03

*Екатерина Подпоронова***КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ДВУХ КЛАВЕСИНОВ АНТОНИО СОЛЕРА
В КОНТЕКСТЕ БАРОЧНОГО ИСКУССТВА¹**

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

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

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



ки [5, с. 98]. «Саме іспанський фольклор, – підкріплює Н. Кашкадамова, – дав поштовх новаторським пошукам композитора у віртуозній клавесинній фактурі» [5, с. 99]. Объединяет эстетические позиции музыкантов и переходность самого этапа развития культуры, когда на одной «сценической площадке» музыкального искусства практически одновременно оказались разноориентированные стилевые тенденции: «взорвавшее» каноны эпохи Возрождения неоднозначное Барокко, противопоставляемый ему «галантный стиль» рококо и зарождающийся стройный и уравновешенный классицизм. С этих позиций представляется закономерным, что характеристика, адресованная клавирным сочинениям Д. Скарлатти, из которой следует, что их невозможно безоговорочно отнести к какому-либо одному историческому стилю², полностью применима и к наследию А. Солера.

В малоизученном творчестве А. Солера «белым пятном» оказываются концерты для двух клавесинов (клавиров³; в нотах: *Keyboards*), что определяет **актуальность** предлагаемой темы. Ценную, хоть и краткую, информацию об этих сочинениях находим в современном «Каталоге мультиклавирных ансамблей» (Санкт-Петербург, 2002) [10]. Перу композитора принадлежат шесть концертов для двух клавиров (№ 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur*), три из которых были изданы в Москве лишь в 1982 г. (ред.-сост. М. Вайсборд). Предположительно, эти концерты были созданы для Инфанта Испанской. Н. Катонova относит их к ранним образцам жанра концерта в галантном стиле [10, с. 74].

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

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

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



второй половине столетия в творчестве венских классиков в тип классического инструментального концерта [11, с. 923–924]. «Некоторое время концерт, как и соната, не имел ни стабильного числа частей, ни стабильного состава», – указывает Т. Кюрегян [7, с. 190]. В этом контексте анализ художественных поисков А. Солера, создавшего уникальные образцы инструментального концерта для клавирного дуэта⁴, способствует постижению путей становления данного жанра, особенностей его эволюции и специфики отбора используемых выразительных средств. Таким образом, *целью исследования* становится осмысление стилевых воздействий в клавирном творчестве А. Солера на примере Концертов композитора для двух клавесинов №№ 1–4⁵.

Концерты для двух клавесинов А. Солера представляют собой особое жанровое «ответвление», не укладывающееся в классификацию, предложенную Т. Кюрегян, в соответствии с которой выделяются три разновидности концерта: концерт для оркестра («*concerto grosso*»), концерт для солирующего инструмента с оркестром и концерт для одного солиста [7, с. 190]. Испанский композитор мыслит свои сочинения как двухчастные композиции (за исключением Концерта № 2, *a-moll*, включающего три части), где первые части написаны в старинной сонатной форме, тяготеющей к барочной сонатной двухчастной разнотемной; финалы – *Minue* – в форме строгих фактурных вариаций на тему в характере Менуэта⁶. Придерживаясь единой избранной жанровой модели, А. Солер создаёт собственную разновидность концертного жанра – «*дуэтный концерт*». Его отличие от «двойных» образцов данного жанра заключается в принципиальном отсутствии оркестра. Заметим, что в определённой мере поисковые пути развития клавир-

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

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

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



ного концерта в обозначенном направлении были «пунктирно» намечены уже в творчестве великого И. С. Баха. Среди трёх его концертов для двух клавиров с оркестром⁷ в избранном ракурсе показателен Второй (*C-dur*), представляющий собой не авторское переложение, а оригинальную клавесинную композицию. Во второй её части оркестровое сопровождение полностью отсутствует, и на «авансцену» выдвигается «плетущий» сложную звуковую вязь *клавирный дуэт*. По наблюдению А. Швейцера, есть основания полагать, что и первая часть этого Концерта изначально существовала без инструментального сопровождения, которое было добавлено композитором позднее [14, с. 305]. Показательно, что лежащий в основе жанра концерта принцип соревновательности (от лат. *«concerto»* – «соостязуюсь») обретает благодатную почву для своего «цветения» в инструментальной ансамблево-дуэтной форме музицирования, используемой А. Солером.

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

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



дии композитора, подчёркивает своеобразие гармонического письма и красочную палитру используемых модуляций, словно предвосхищающих достижения эпохи романтизма. «Сам Солер, – по мнению исследователя, – придавал большое значение этой области композиторской техники, о чём свидетельствует его теоретический трактат “Ключ модуляций”. В нём даётся много правил выполнения гладких и плавных по голосоведению, неожиданных по эффекту модуляций. Солер был одним из тех композиторов XVIII столетия, которые как бы предчувствовали свободу и непосредственность выражения эмоций, свойственные более позднему времени» [9, с. 81]. Действительно, типичным для испанского композитора становится, например, сопоставление тональных красок одноименного мажоро-минора, воссоздающих эффект игры светотени, который в той или иной мере присутствует в каждом из рассматриваемых сочинений. Приведём наиболее показательные примеры. В Концерте № 1 появление краски минорной доминанты *g-moll* контрастно подчёркивает «выход» призывно яркой темы побочной партии в *G-dur* (тт. 20–28⁸). Указанный приём используется и в Первой вариации Менуэта (II часть), где появление миксолидийской VII ступени, а позднее и минорной терции, оттеняет радостно-игривое звучание исходного *C-dur* (тт. 25–32). Обозначенное «пунктиром» в экспозиции первой части Концерта № 3 сопоставление *d-moll / D-dur* в рамках миноро-мажорной доминантовой тональности «разрастается» в оминоренную репризу (тт. 56–84). Переменная ладовая краска, отмечающая тему «Менуэта» Концерта № 4 (тт. 59–68), обуславливает тональные нюансы последующих вариаций.

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

– регистровые переключки, подразумевающие повтор одинакового мотива в разных инструментальных партиях, что привносит в музыку элемент состязательности¹⁰;

– постепенное или скачкообразное движение вверх или вниз от партии *primo* к партии *secondo* и / или наоборот, своего рода «путешествие по регистрам»; встречается, преимущественно, как средство динамизации предкадансовых построений¹¹ или как один из способов вариационно-тематического развития¹². Своеобразным исключением вновь предстаёт Концерт № 2, где в первой части указанный приём используется в экспозиции темы как главной партии (тт. 1–4), так и побочной (тт. 28–32, 38–42). В отношении последней он определяет и особенности репризного проведения (тт. 77–82, 87–92);

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

– октавные удвоения как способ укрупнения звучания, гиперболизация возникающих мотивных переключек¹³ или целых фактурных пластов (партий отдельных рук)¹⁴;

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

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

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

¹³ Например, финал Концерта № 2 (тт. 49–59).

¹⁴ См. торжественно-праздничные начала финалов Концертов № 2 и № 3.



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

Напомним, что проблема пространственности в музыке была одной из стержневых в эпоху Барокко [8, с. 60–61]. С этих позиций возникающая игра регистрами не только подчёркивает диалогичность исполнения¹⁶, ориентированного на «раскрашивание» фактуры разными тембрами, усиление эффекта светотени в условиях объективного однообразия клавесинного звучания, обусловленного спецификой конструкции инструмента и особенностями звукоизвлечения¹⁷, но и отражает пространственные поиски композитора, нацеленные на создание иллюзии приближения – отдаления, расширения – сжатия, наконец, *quasi*-стерео эффектов.

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

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

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



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

Ещё одной гранью барочного остроумия оказывается введение А. Солером в концерты техники гокета. Особенность этой техники «состоит в том, что каждый из двух смежных голосов вступает тогда, когда другой замолкает», при этом подобные переходы могут осуществляться как на гранях кратких попевок, так и на каждом звуке [4, с. 1029]. Возникающий эффект сродни жонглированию звуками и напоминает своего рода музыкальный пинг-понг. Изложение «в стиле гокета» встречаем, например, в начальных тактах первой части и в последней Четвертой вариации финала Концерта № 1 (тт. 65–81; пример 2), в финале Концерта № 3, где гокетная техника используется в Первой вариации (тт. 117–132; пример 3) и в последних тактах Третьей (тт. 169–170); она же составляет основу Шестой вариации¹⁸ (тт. 212–231, пример 4), и, наконец, эпизодически возникает в первой части Концерта № 4 (тт. 26–30).

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



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



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



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



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

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

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

Удивительно, что в жанровой модели концерта, апробированной А. Солером, как художественное прозрение воспринимается наличие в финалах концертов перед заключительным построением своеобразно трактованных каденций¹⁹. Несмотря на отсутствие соответствующей авторской ремарки, **неожиданное в условиях равноправия исполнительских партий** сольное высказывание первого клавиесина (*Primo*), весьма развёрнутое, показательно виртуозное и явно импровизационное, позволяет рассматривать данный участок формы как *cadenza*.

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



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

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



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





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

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

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



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

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

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



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

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

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

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

14. *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер; [пер. с нем. Я. С. Друскина, ред., пер. и послесл. М. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.*

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

УДК 7.071.1 : 786.61 (430)

Наталья Беличенко

ХОРАЛЬНЫЕ ФУГЕТТЫ БАХА В СИСТЕМЕ *VARIIERTE* – *FUGIERTE* ХОРАЛОВ

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

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