

КООРДИНАТЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В АУТЕНТИЧНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ И БАРОЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ, СТРУННЫХ И BASSO CONTINUO A-MOLL И. С. БАХА)

782.614.3.082.4:78.071.2.034
<http://doi.org/10.5281/zenodo.1805844>

Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в аутентичному виконанні (на прикладі романтичної та барокової інтерпретацій Концерту для скрипки, струнних та basso continuo a-moll І. С. Баха). Стаття присвячена одному з ключових питань сучасного музичного виконавства. В якості центрального аспекта досліджуваної проблеми обрано питання про збереження драматургічної цілісності при різних підходах виконавців до об'єкта — твору, що інтерпретується. Зазначено, що в рамках аутентичного виконавства трактовки творів барокової епохи виступають або як вільні, орієнтовані на суб'єктивізм романтичної спрямованості, або як суворо прораховані, що базуються на відомостях фактологічного порядку. Окремлено основні параметри драматургії та композиції барокової скрипкової музики, які включають композиторську нотну схему-модель та її виконавську розшифровку. Виявлені та співставлені дві виконавські версії бахівського скрипкового Концерту a-moll — романтична (Д. Ойстрах) та аутентична (капела «Golden Age»).

Ключові слова: музичне виконавство, система НІРР, І. С. Бах, скрипковий Концерт a-moll (аутентична та романтична інтерпретації).

Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в аутентичному виконанні (на прикладі романтичної та барокової інтерпретацій Концерту для скрипки, струнних та basso continuo a-moll І. С. Баха). Статтю присвячено одному з ключових питань сучасного музичного виконавства. Як центральний аспект досліджуваного питання обрано збереження драматургічної цілісності при різних підходах виконавців до об'єкта — твору, що інтерпретується. Зазначено, що в рамках аутентичного виконавства трактовки творів барокової епохи виступають або як вільні, орієнтовані на суб'єктивізм романтичної спрямованості, або як суворо прораховані, що базуються на відомостях фактологічного порядку. Окремлено основні параметри драматургії та композиції барокової скрипкової музики, які включають композиторську нотну схему-модель та її виконавську розшифровку. Виявлені та співставлені дві виконавські версії бахівського скрипкового Концерту a-moll — романтична (Д. Ойстрах) та аутентична (капела «Golden Age»).

Ключові слова: музичне виконавство, система НІРР, І. С. Бах, скрипковий Концерт a-moll (аутентична та романтична інтерпретації).

Kodenko I. Coordinates of dramatic integrity in authentic performance (on the example of the Romantic and Baroque interpretations of Concerto for Violin, Strings and Basso Continuo A-Moll by J. S. Bach). The article is devoted to one of the key issues of modern musical performance – the performance reproduction of the features of the musical stylistics specific to the era or historical period when this or that composition was created and performed. The issue of preserving the dramatic integrity with performers' different approaches to the composition-object being interpreted has been chosen as the central aspect of the problem under study. It is noted that within the authentic performance (in the foreign musicology, the HIPP system – Historically Informed Performance Practice), the interpretations of compositions of the Baroque era appear either as arbitrary, focused on the subjectivism of the romantic orientation, or as strictly worked out, based on the information from the factual order, drawn from historical sources. The article outlines the main parameters of drama and composition of the Baroque violin music, including not only the composer's musical scheme-model, but also its performance interpretation.

On this basis, two performance versions of Violin Concerto a-moll by J. S. Bach, as interpreted by D. Oistrakh (romantic model) and soloists of the Golden Age Capella (authentic model), were identified and compared in the manner of comparative analysis. The article formulates the methodological principles and prospects for the further study of the problems of performance in the area of its manifestation in the dramatic art of interpreted pieces, which is directly related to the content of the work and its listening perception. This constitutes the main element of the scientific novelty of the proposed research.

It is noted that the most indicative in terms of authentic performance is the period of musical Baroque, when the foundations of performance art were laid in general, tendencies were formed, which are designated in modern musicology as interpretative-and-cognitive (cognitive). Until recently, according to the established version, the music of that era was interpreted from purely emotional (romantic) perspective, and its content basis (intonational totality in the form of rhetorical figures and their interpretations) was not actually taken into account (N. Harnoncourt). This is due to the complex and controversial stylistic content of the Baroque music, where professional and amateur music-making, medieval scholasticism in learning and new trends in this field, aimed at creating an autonomous teacher-student system, were fancifully combined. Considering the whole totality of artistic practice of that transitional era, we can see that it preserved echoes of syncretic theatrical forms coming from medieval mystery plays and church concerts. It is noted in the article that it was in the Baroque epoch that the very idea of styles in music first arose, among which the instrumental style, then called the "Symphony Style", *Stilus simfonicus* (A. Kircher), was intensively developed. This style differed in the composition of the instruments that were used in it, and was also a reflection of another style area that combined music and theater – the opera in its current representation, as a chamber vocal-and-instrumental work (Camerata Fiorentina, 1600).

The main feature of the new instrumental thinking then becomes "concerting" (in foreign sources, musical Baroque is not accidentally called the "concert style"), free using the resources of musical instruments, each of which has its own style. A whole system of style instrument-and-type classifications arises: the style of violins is "cheerful", the style of pipes is "warlike", etc. (J. Mattheson). The violin comes to the leading position in group and solo concert performances, as an instrument suitable for playing solo, on the basis of which the variations of the Baroque concerto emerge – concerto grosso, as well as concerto for violin solo and chamber orchestra (ensemble).

As a typical example of the Baroque concerto for violin solo, the article reviewed Concerto for Violin, Strings and Basso Continuo A-Moll by J. S. Bach. Two performance versions of this composition, presented by the ensemble of Baroque music "Golden Age" with the soloist F. Lafisheva and D. Oistrakh accompanied by the English Chamber Orchestra (conductor – C. Davis), are analyzed and compared in comparative terms.

It is noted that the analysis showed, above all, the difference in sound of the timbres of the instruments used – the modern piano and the harpsichord; the modern orchestral instruments and old-time Baroque pieces.

There is one more significant difference: in the romantic version, Bach's Concerto appears as if in a "finished", "completed" form. In the authentic version, on the contrary, Concerto sounds like an "open form", suggesting versioning of performance interpretations, not reducible to one, even highly artistic interpretation.

The conclusion of the article emphasizes that the latter is the value of historically oriented performance, and activities of modern

ensembles of old music, such as “Golden Age”, provide the lost “link of time”, lead to true historicism in mastering the cultural heritage of past eras actualized by modern musical practice. This applies primarily to the music of the Baroque era – a giant creative laboratory in which the origins of professional music in its modern sense and performance were formed. It seems that an adequate performance of this music is possible only on the basis of the approach outlined in this article.

Keywords: musical performance, HIP system, J. S. Bach, violin Concerto a-moll (authentic and romantic interpretation).

Постановка проблемы. В современном исполнительском музыкознании все чаще возникает вопрос о соответствии оригиналу исполнительских интерпретаций, созданных и исполнявшихся в разные эпохи и исторические периоды представителями разных национальных и региональных школ. На этой основе возникло еще в конце прошлого века и интенсивно развивается сейчас аутентичное исполнительство (в зарубежном музыкознании — система HIP) — исторически информированная практика в воспроизведении старинной музыки. В русле этой проблематики и находится данная статья.

Связь с научными и практическими задачами. В научно-исследовательском плане данная статья направлена на конкретизацию положений теории аутентичного исполнительства в его различных стилевых воплощениях, о которых говорил еще Н. Арнонкур, исследуя проблему музыки как языка звуков [22]. В аналитико-практическом плане научно-терминологический аппарат, задействованный в статье, распространяется на версии интерпретации баховского скрипичного Концерта a-moll, представленные Д. Ойстрахом (романтическая модель) и капеллой «Golden Age» (солистка Ф. Лафишева), что может быть учтено как в концертной, так и в учебной практике.

Анализ последних исследований и публикаций. Рассмотрение вопроса о координатах драматургической целостности произведения, предпринятое в настоящей статье, опирается на ряд исследований последних лет, среди которых: фундаментальная работа Н. Арнокура [22], диссертации Т. Веркиной по проблеме актуального интонирования [3], И. Гребневой о скрипичном стиле А. Корелли [8], статьи Г. Каганова об интонации Барокко [10], Н. Рябухи об исполнительском звукообразе музыкального произведения [18], Н. Эскиной о крайностях Барокко [26]. Смысл предложенного в данной статье подхода к проблеме стилистической версии в исполнении старинной музыки состоит в обобщении двух глобальных интерпретационных подходов к ней, определяемых как субъективно романтический и объективно барочный, что и показано на примере двух версий исполнения Концерта для скрипки, струнных и basso continuo a-moll И. С. Баха: субъективно романтической и объективно барочной.

Цель статьи — выявить способы сохранения и претворения координат драматургической целостности в аутентичном исполнительстве путем его сравнения с традиционным классико-романтическим.

Изложение основного материала исследования. Музыка Западной Европы содержит

большое количество эпохальных шедевров, что особенно показательно для периода Барокко. Она обладает величием и стройностью гармонии, изысканным вкусом и красотой, глубиной и силой духовного откровения.

Музыкальная культура этого периода опиралась на античные учения, которые на протяжении веков несли в себе нравственные и эстетические идеалы. В эпоху Барокко впервые сформировались основы отношения к музыке как неотъемлемой части духовной культуры человека и общества, благотворно воздействующей на социосферу в плане мировоззрения и воспитания высоких этико-эстетических идеалов. Эти основы и в настоящее время сохраняют свое значение в духовной жизни людей.

Отмечая эти особенности барочной музыки, известный австрийский теоретик и практик музыкального искусства Н. Арнонкур обращает внимание на то, что после Французской революции люди не смогли или не захотели понимать музыку как целостность: «Музыка прошлого — как целостность — осталась для нас иностранным языком...» [22, с. 6]. Это означает, что в настоящее время исполнитель представляет музыку «в сугубо эстетических и эмоциональных категориях, игнорируя все иное ее содержание» [22, с. 15].

Подобная ситуация сложилась во многом из-за изменений в системе образования. Сейчас уже не секрет, что до начала XVIII века образование имело комплексный характер и не являлось специализированным, а включало в себя риторику, считавшуюся основой всех средств выражения мыслей — как вербальных, так и музыкальных.

Степень ее задействованности в освоении и обучении музыке того времени была весьма обширной и проявлялась как в системах «мастер — ученик» и «семейное музицирование», так и в соотношении аматорского и профессионального начал в музыкальном искусстве, а также различного рода синкретических театрализованных действиях с привлечением различных видов искусства, идущих от практики средневековых мистерий.

Изучая эпоху Барокко, мы с интересом погружаемся в это яркое, возвышенное и таинственное время. «Интонация таинственности» [10, с. 33] буквально пронизывала искусство Барокко, включая архитектуру, театр, живопись и музыку. В художественной среде того времени проявляется особый интерес к эзотерике в виде тайных значений слов, вещей, явлений и их разгадыванию (знаки, намеки, символы, эмблемы и др.).

На основе знаний о школах своих предшественников, изучая их произведения и благодаря своему таланту, композиторы эпохи Барокко создавали свой стиль, точнее множество новых стилей, опирающихся на гомофонию, пришедшую на смену полифонии Ренессанса. Это были прежде всего многочисленные инструментальные канцоны и ричеркары, которые можно считать основой инструментального стиля, называвшегося тогда стилем «Симфонии» *Stilus simfonicus* (А. Кирхер).

Наряду с этим еще в раннем Барокко, в Венеции, на рубеже XVI–XVII веков зародился

особый стиль инструментальной музыки, получивший название *Stilus Phantasticus* («Фантастический стиль»).

В 1610 году миланский органист Джованни Пауло Цима написал трио-сонату с элементами танца, песни и оперного действия, что составляло, по сути, образец камерно-концертной оперы, возникшей еще десятилетием раньше (Флорентийская камерата: Дж. Каччини, Я. Пери, В. Галилей).

В качестве основного жанра, концентрирующего в себе инструментальную музыку Барокко (в зарубежном музыкознании вся музыка этой эпохи определяется термином «концертирующий стиль», что означает ее выход на уровень концертного исполнения), выступает жанр *concerto grosso* и его камерная «параллель» (Н. Арнонкур [22]) — трио-соната.

В рамках Большого концерта формируется и принцип программности, о чем свидетельствуют многочисленные концерты А. Вивальди, в частности популярный цикл «Времена года» с сопроводительными сонетами.

Не без влияния программности в инструментальную музыку того времени проникает драматизм, стиль взволнованной человеческой речи, выраженный через инструментальные звучания. Один из фундаторов нового музыкального стиля, К. Монтеверди, не случайно считал себя создателем *style consitato* («взволнованный стиль»), который означал прямую передачу средствами музыки чувств и эмоций в их «аффектных» выражениях. Это подтверждается многочисленными пособиями и руководствами того времени, где подчеркивается важность музыкального драматизма и необходимости создания яркой и многогранной картины представленных в нем аффектов, за которыми стоят соответствующие им риторические фигуры.

Основная сюжетика новых музыкальных жанров, в том числе и инструментальных, в которых она становилась условной, была обязана своим происхождением опере. Именно от оперы со свойственными ей волшебными мифологическими сюжетами идут драматургические коллизии инструментальных сочинений английского композитора Р. Джонсона. Прямые связи между операми и инструментальными композициями обнаруживаются и в творчестве таких знаковых фигур барочной эпохи, как Г. Перселл и К. Монтеверди. Созданный в Италии стиль *basso continuo* быстро распространяется по всей Европе и становится одним из главных признаков техники гомофонного письма, где основную драматургическую нагрузку несут мелодические темы, сопровождаемые гармонической поддержкой и басовым контрапунктированием.

К началу XVIII века в Европе формируются два основных инструментальных стиля: итальянский, отличающийся открытой эмоциональностью и импровизационной свободой, и французский, где проявляются сдержанность и четкость музыкальных конструкций, регламентированность исполнительских приемов и средств (Н. Арнонкур [22]).

Вместе с тем складывается и синтез этих стилей. Создатель лирической трагедии Ж. Б. Люлли, будучи итальянцем по происхождению, соединял в своей музыке эти два конструктивно-художественных истока. Как отмечается в журнале «EarlyMusic», в комментариях к фестивалю «Крайности Барокко» (Санкт-Петербург, 2005), один из композиторов той эпохи — Ж.-М. Леклер — «удачно совмещал в своей единственной опере “*Scylla et Glaucus*” и “Демонических ариях” утонченный “взволнованный стиль” с блеском итальянской скрипичной школы» [1, с. 36]. Это отражалось также в «чистой» непрограммной инструментальной музыке. Например, в скрипичных вариациях А. Корелли на тему «Фолии» — старинного португальского танца, где явно прослеживается определенная линия сюжета в чередовании разнохарактерных вариаций. Эта линия была еще более усилена в известных фортепианных вариациях С. Рахманинова на эту тему, где, как и в его знаменитой «Рапсодии на тему Паганини», явно присутствует элемент театрализации.

Наивысшие достижения Ф. Куперена также были связаны с программной музыкой, со сферой чувств и настроений, рождавшихся в сознании композитора от общения с природой и бытом. И. С. Бах ценил музыку Ф. Куперена за присущую ей меланхолию, что означало в его устах высшую похвалу в области умения выразить музыкой это духовно-эстетическое состояние глубоко чувствующего и размышляющего индивидуума (философ XIX века С. Кьеркегор неслучайно считал меланхолию признаком эстетического отношения к действительности).

Не только клавишные опусы, но и трио-сонаты и концерты Ф. Куперена отличаются программным содержанием, дающим ключ к их образно-исполнительскому истолкованию. В своих комментариях к книге Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» Я. Мильштейн отмечает: «...он верен эстетике чувств: следовать разуму — научиться мыслить точно, последовательно, логично. Его пьесы представляют собой конгломерат различных элементов (гомофонно-лютневых, полифонично-органных)» [12, с. 91]. Его стилю в драматургическом плане присущи контрастность образов, богатство мелодических линий, обилие украшений. «Ему свойственны вполне самобытные черты — и прежде всего органичное сочетание ясности, четкости (звуковой отточенности) и своего рода зыбкости, таинственности» [12, с. 92]. Современным исполнителям не хватает изысканности, искусности, подлинных знаний из достоверных источников. Как отмечают многие аутентисты, образцом Высшего искусства («виртуозным пиком», по выражению О. Мурги [15]) являются старинные иконы, где все написано просто и ясно, где все средства техники подчинены и соединены с содержательными установками эстетической сферы воздействия, — «диалектика перетекания сложности в красоту, а красоты в сложность» [15, с. 5].

Одним из первых, кто увидел глубину изменений и, главное, их смысл, был Г. Орлов:

«На протяжении столетий музыкальное искусство значительно воздействует на внутренний мир человека и обогащает его. Задачи, которые должен ставить перед собой исследователь: поиск глубинного и даже невыразимого Высшего смысла задуманного композитором» [16]. Но задача современного исполнителя заключается в раскрытии чего-то большего, о чем в трактатах не говорится: замысел композитора, способ передачи нотного текста (импровизация), — что в настоящее время не учитывается, именно поэтому зачастую теряется сам смысл воспроизводимой музыки.

Как отмечает Г. Шохман, в исполнительском искусстве главной проблемой является взаимодействие «времен и личностей», сформированных этими временами, а поэтому «все расхожие формулы и рубрики типа “композитор и исполнитель”, “нотный текст и интерпретация”, “исполнительский стиль” и т. п. — есть не что иное, как частные проявления этой общей проблемы» [24, с. 8]. Бытующие представления об исполнительском стиле эпохи Барокко как о «классике» в ее расхожем понимании (раз и навсегда данное, эталонное, «канонизированное») не соответствуют истине. Это подтверждается изучением «версий» произведений той эпохи — схематических нотных, дошедших до нас в виде печатных изданий, и композиторско-исполнительских расшифровок этих текстов, данных самими авторами, большинство из которых были и исполнителями. Отмечая разницу между ними, Г. Шохман выявляет парадоксальную ситуацию, сложившуюся в современном исполнительстве: музыка той эпохи в виде существующих нотных текстов оказывается лишь «канвой», по которой исполнителю необходимо создать музыкальную целостность, т. е. доимпровизировать, создать свой, авторизованный звуковой текст, что в корне противоречит пониманию этой музыки как «классики». В результате «аутентичность исполнения старинной музыки должна заключаться... в импровизационности, а последняя как известно... является неперменным атрибутом... романтического исполнительства» [24, с. 9].

Для целостного восприятия старинной музыки необходимо понимание условий ее реализации, сложившихся в эпоху ее создания и озвучивания. Об этом пишут в своих работах В. Ландовска [13], Н. Арнонкур [22], Н. Эскина [25; 26] и др. Авторы сходятся на понимании прежде всего жанровой природы музыки, в рамках которой выделяются ее функции — жизненные и художественные.

Жизненное предназначение жанра раскрывается в понятии «обиходные жанры» (*Umgangsmusik*), а художественное — через «жанры преподносимые» (*Darbietungsmusic*) [27]. Вводя эти термины, немецкий музыковед начала XX века Г. Бесселер имел в виду не только общую классификацию жанровой системы, но и изменившуюся к этому времени коммуникацию, в которой слушатели отделились от непосредственного восприятия музыки и стали воспринимать ее во многом как фон.

Утрачивается и нивелируется эстетическая оценка музыкальных произведений, в которых издавна ценилось прекрасное, выраженное в звуковой форме. Как отмечает Н. А. Герасимова-Персидская, «крупнейший авторитет Средневековья — Фома Аквинский — указывал на три критерия прекрасного: целостность, пропорцию и ясность» [6, с. 4].

Под целостностью подразумевалось совершенство (*perfectio*), т. е. «отсутствие изъянов»; под пропорцией — соотношение духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под ясностью — как «блеск вещи», так и «сияние внутреннее, духовное» [там же]. Эти идеи через многие века воплощаются и в современной исполнительской практике, определяемой как «аутентика». О чем свидетельствует, например, высказывание одного из руководителей современного барочного оркестра, А. Решетина: «Мастерство связано с мироощущением... Мастерство заключается в умении превращать внешние вещи — во внутренние. Целостность, как соединение внешнего и внутреннего, целомудрие и составляет фокус искусства» [17, с. 5].

Как уже отмечалось, в барочных композициях основой драматургии являлись аффекты — любовь и ненависть, радость и скорбь. Но несмотря на это, как пишет Н. Эскина, «в музыке барокко эмоция уравнивается разумом» [25, с. 23]. Поэтому достижение драматургической целостности в исполнении барочного произведения характеризуется рядом параметров, о чем идет речь в статье Г. Каганова «О барочном пространстве». Г. Каганов отмечает, что отличительной чертой барокко являются не только «причудливость» и «изобретение новых форм», но и «новое, ранее неизвестное переживание пространства...» [11, с. 36].

Итак, первая координата целостности — это ощущение пространства-времени. Архитектура соборов создавалась с учетом религиозного замысла таким образом, что, когда внутри звучала музыка, — она раздавалась отовсюду, объединяясь в своем воздействии с пространством. Происходила спатIALIZация времени, смысл которой заключался в его «опространствлении», когда компоненты музыкального оформления (вокальные и инструментальные) образовывали многохорность, сливающуюся в единую, но дифференцированную как бы по ярусам звуковую ткань (М. Сторожко [20]).

Пространственная многохорность формировалась параллельно с развитием многоголосия нового типа, когда голоса и пласты фактуры уже не были монофункциональными, а различались по своим функциональным признакам на ведущие (рельеф) и сопровождающие (фон). Впервые новый тип фактуры был представлен тогда в так называемой «второй практике» К. Монтеверди, образцом которой являются его многочисленные мадригалы, где наряду с сохранением вокала происходит дифференциация голосов по их инструментально-фактурному предназначению (гомофонно-гармоническая ткань).

Следующим шагом в освоении музыкального пространства в рамках «концертов церкви» (стиль *da chiesa*) сделал Антонио Вивальди, полностью переосмысливший инструментовку и архитектуру произведений и поменявший коренным образом расстановку оркестра внутри храма.

Подобная музыка становится, по определению Н. Эскиной, не только реально-пространственной, в ней «пространство не только осмысливается или изображается, но и переживается... в него вкладывается некий нравственный смысл» [25, с. 30]. Отсюда исходит одна из важнейших задач аутентичного исполнительства — воссоздание дуализма барочного музыкального пространства в единстве его акустики и образной семантики, что отражено в понятии «исполнительский звукообраз», предложенном Н. Рябухой [18].

Эпоха Барокко впервые открыла связь между звуком и образом, создаваемым исполнителем на основе звуков, предложенных в композиторском тексте. В последнем отражено и то, и другое; например, формы басса остинато, из-за лежащей в их основе формулы каданса, «традиционно связываются с эмблематикой завершения, конца жизненного пути» (Н. Эскина [25, с. 67]).

В эстетико-мировоззренческом смысле это означает континуальность жизни, помещенной в контекст неподвижного феномена Вечности как главного постулата барочного искусства. «Подвижность» и «неподвижность», «стабильность» и «мобильность» — типичные оппозиции барочной музыки, отражаемые прежде всего в темпах. На этой основе возникали циклические формы, построенные на сопоставлениях быстрых и медленных темпов. Это были концерт и сюита, причем концерт здесь был первичным и отражал переход от церковного к светскому музицированию, а сюита уже полностью воспроизводила стиль «преподносимой музыки» (Г. Бесселер), представленной в стиле *da camera*. Совмещение «старого» и «нового» наглядно демонстрирует макрокцикл из 12-ти *Concerti grossi* op. 6 А. Корелли (1–8 — «церковные»; 9–12 — «камерные») [8].

Если обратиться к эпохам, предшествующим Барокко, то, по словам Н. Герасимовой-Персидской, эволюция музыкального мышления в них шла от «наличной непрерывности (континуальности) к ее расчленению (к прерывности, дискретности) и затем к возникновению организованной целостности. Сопряжение непрерывности и прерывности составляет суть всех процессов в музыке» [6, с. 3].

Если говорить о целостности и одновременно полифункциональности музыкального пространства, то важную роль здесь сыграло развитие в XVI веке сначала органной, а затем клавирной практики, а также ее партитурной нотации. В рамках единого звукового и нотного пространства реализовывались задачи многоголосия, в котором постепенно единицей звучания и фактурного изменения становился аккорд — комплекс тонов, берущий на себя функцию гомофонно-гармонического формообразования (гармонический склад, по Т. Бершадской [2]).

Наряду с пространственной централизацией-дифференциацией, второй координатой композиционно-драматургической целостности является соотношение стабильного и мобильного, предустановленного и импровизационного (Е. Трёмбовельский [21]). То, чем обладал барочный исполнитель, — умение импровизировать отдельные фрагменты текста — оказалось почти полностью утраченным современным исполнителем, ориентированным на композиторский текст с его многочисленными стилистическими ремарками (А. Сокол [19]), практически не оставляющими исполнителю свободы выбора в интерпретации.

Третьей координатой драматургической целостности в барочном произведении выступает объединение «резко контрастных граней» и возведение принципа контраста в ранг одного из основ музыкального мышления (Н. Эскина [25, с. 5]). Контрастность выражается по-разному: как соединение несоединимого, в виде сочетания серьезности и ироничности, искусственности и безыскусственности, заранее спланированного и спонтанного.

Музыка барокко — огромная область исполнительской практики, начиная от органичных импровизаций И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и их современников, клавирной музыки И. Кунау, кантат и камерно-инструментальных произведений Вивальди и Корелли и заканчивая оперным исполнительством, тогда уже формировавшимся (образец — оперы Г. Ф. Телемана). При этом многообразии исполнительской стилистики всегда необходимо ориентироваться на основе данных, полученных от изучения практики исполнительского интонирования той эпохи, но с учетом актуального на сегодняшний день отношения к ней. «Актуальное интонирование» (Т. Веркина [3]) является не только антиподом, но и составляющей практики аутентичного исполнительства, поскольку в оригинально и «незыблемом» виде музыка той эпохи (впрочем, как и любой другой) воссоздана быть не может.

Это относится даже к искусству И. С. Баха, которое в исполнительском плане до сих пор содержит много неисследованных лакун. Будучи «историческим постулатом» (А. Швейцер [23]), И. С. Бах не только подытожил опыт прошлого в европейской музыкальной культуре, но и открыл ее перспективы, в том числе и в исполнительской сфере — как вокальной, так и инструментальной. Исследователи, в частности М. Лобанова, неслучайно относят творчество И. С. Баха к особому эпохальному стилю, характеризующему как «барокко после барокко» [14], что означает и совершенно новый подход к исполнительству как неотъемлемой части музыкального концертирования — главного признака светского искусства эпохи «стыка» Барокко и Просвещения (диффузная зона, по определению А. Власова [5]).

Драматургическая целостность концептуального уровня в произведениях И. С. Баха достигается за счет гармонии; именно «отцом гармонии» называл И. С. Баха Л. ван Бетховен, имея в виду то, что современный исследователь

обозначает как обобщение «полифонии индивидуализированных замкнутых единств» новой «образной целостностью», в которой главенствует «тематизированная мелодия» (Н. Горюхина [7, с. 22, 25]).

И. С. Бах относится к тем немногим композиторам, о которых пишутся рубрики, характеризующие их непосредственную связь с современностью. Это означает, во-первых, непреходящее значение традиций музыкального мышления, заложенных И. С. Бахом, для этики и эстетики академического творчества (существуют даже рубрики «И. С. Бах и джаз»), во-вторых, различные исполнительские ориентации в трактовке баховских сочинений, в том числе концертно-инструментальные. Для доказательства наличия двух основных исполнительских подходов к подобным произведениям можно предложить сравнительный анализ двух исполнительских версий Концерта для скрипки, струнных и basso continuo a-moll, предложенных современной капеллой «Golden Age» (солистка Ф. Лафишева) и Английским камерным оркестром под управлением К. Дэвиса (солист Д. Ойстрах) в 1961 году.

Исполнительский стиль ансамбля «Golden Age» отличается ярко выраженной приверженностью идеям исторически информированного исполнительства. В первую очередь это отражается в штриховой технике, которая максимально приближена к тому уровню значений и выполнений каждого штриха, который сложился в эпоху И. С. Баха. Благодаря штриховой аутентике (например, умеренному использованию вибрато, а также связности в деталях) звучание фактуры баховского Концерта приобретает особую прозрачность и подчеркнутую различимость каждой «детали» изложения. Внимание к деталям означает в исполнении ансамбля «Golden Age» воссоздание той особой простоты, к которой призывал исполнителей своей музыки сам И. С. Бах, рававший за воспроизведение в ней всех оттенков *santabile*. Это означало не только связную и напевную по характеру звучания игру, но и установку, типичную для инструментального стиля барокко, сформулированную как «речевая игра» (Н. Арнонкур [22]), что означало воспроизведение на струнно-смычковых инструментах всех оттенков живой человеческой речи.

Еще одной особенностью трактовки баховского Концерта ансамблем «Golden Age» является отношение к этому сочинению как к «ансамблю солистов», что вытекает из групповых истоков концертности в музыке эпохи Барокко вообще. Исполнительская модель подобного рода — «ансамбль солистов», а не «солист с оркестром» — типовая установка в создании современных исполнительских коллективов, о чем говорят сами их названия (всякого рода «Виртуозы», к чему обычно добавляют название городов). Отсюда вытекает принцип равнопотенциальности участников ансамбля «Golden Age», прямо отвечающий природе баховского скрипичного Концерта. Солистка Ф. Лафишева здесь лишь «первая среди равных»; она играет свою партию

по уртексту, разработанному в полном объеме самим И. С. Бахом. В уртексте содержатся детальные штриховые указания, направленные на достижение максимально связного звучания путем преобладания легатного штриха — как простого, так и т. н. двойного. С помощью этих указаний, по сказанным в личной беседе словам Ф. Лафишевой, как бы обнажается «нерв» мотива, а внутри последнего возникает весьма рельефная скрытая полифония.

Тенденция к максимальной продолжительности фраз, отраженная в партии солиста, поддерживается гармонической основой, представленной в партиях basso continuo, которыми в ансамбле «Golden Age» мастерски владеют А. Листратов (барочная виолончель) и В. Коденко (барочный контрабас). Эти партии чрезвычайно важны в композиционно-драматургическом плане, поскольку в них заключена энергия становления формы, которая у И. С. Баха создается на основе баса как репрезентанта и гармонии, и контрапункта вместе.

Следует упомянуть и о партии клавесина, где не только осуществляется аккомпанирующая функция, но и создается своеобразный монотембровый «конспект» политембровых фактурных голосов. Все инструменты (они использованы в «репликах» своих барочных разновидностей, включая даже жильные струны) в интерпретации баховского Концерта ансамблем «Golden Age» представлены в строго свойственных им темброво-фактурных функциях, составляя в целом галантную и изящную звукопись, не лишённую отдельных эмоциональных порывов, но выдержанную в целом в рамках дивертисмента, предвосхищающего раннеклассицистский стиль рококо.

В традиционном подходе к разновидностям интерпретации музыкальных произведений разных эпох и стилей обычно выделяют три вида: классический, романтический и синтетический (Д. Вечер [4, с. 14]). Как известно, большинство представителей скрипичной школы советского периода, в том числе и один из ее лидеров Д. Ойстрах, исповедовали принципы романтической интерпретации, при которой максимум внимания исполнитель уделяет собственной трактовке произведения, привнося в него черты своего творческого «я». Что касается точности и адекватности передачи композиторского текста, то интерпретаторами романтического толка в отношении последнего допускалось достаточное количество «вольностей», а само понятие аутентичности исполнения даже не употреблялось.

Исполняя партию скрипки в баховском Концерте a-moll, Д. Ойстрах по-разному трактует материал трех частей этого сочинения. В первой и во второй частях он старается придерживаться общего тонуса музыки, логики в построении тематизма, где (особенно в экспозиционной первой части) действует принцип «ядра с последующим развертыванием», что уже само по себе не допускает масштабных агогических «вторжений» в общую полифонизированную ткань. Тот же прин-

цип «умеренной» индивидуализации материала в его исполнительском претворении представлен у Д. Ойстраха и во второй части Концерта, где, однако, благодаря гомофонному характеру темы возрастает роль фактурной атрибутики в виде динамических и агогических микроградаций.

Иная картина наблюдается в финале Концерта, где представлена традиционная для барочных концертов жига, идущая от танцевальной сюиты, послужившей основой концертов da camera. Д. Ойстрах предлагает для финала Концерта свою трактовку фразировки и штрихов, не совпадающую с аутентикой оригинала. Интерпретатор стремится к романтическому укрупнению фраз, а для того чтобы достигнуть связности на мотивном уровне, даже меняет штрих с деташе на легато, объединяя на «один смычок» три ноты (три восьмых как основной ритмоэлемент жиги).

Выводы из данного исследования. Таким образом, если сравнивать исполнительские звукообразы баховского Концерта, репрезентируемые двумя рассмотренными интерпретационными версиями, то прежде всего следует отметить разницу в звучании тембров используемых инструментов: современного рояля (вторая версия) и клавесина (первая версия); современного оркестрового инструментария (вторая версия) и старинных барочных моделей (первая версия).

Есть и еще одно существенное различие. В исполнении баховского Концерта Д. Ойстрахом и камерным оркестром под управлением К. Дэвиса данное сочинение представлено в как бы «готовом», «окончательном», не требующем дальнейших модификаций виде. В версии ансамбля «Golden Age» и солистки Ф. Лафишевой баховский Концерт выступает как «открытая форма», изначально предполагающая барочную версию исполнителем прочтений, несводимую к какой-либо одной, даже весьма высокохудожественной интерпретации.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы заключаются в углубленном и разностороннем изучении исторически ориентированного исполнительства, деятельности современных ансамблей старинной музыки типа «Golden Age», обеспечивающих утраченную «связь времен» и ведущих к подлинному историзму в освоении музыкального наследия прошлых эпох, в частности эпохи Барокко.

Литература:

1. Earlymusic Magazine : Крайности барокко : VIII международный фестиваль Earlymusic (20 сентября — 4 октября 2005 года) : [альманах фестиваля]. — СПб., 2005. — 126 с.
2. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии [Текст] / Т. С. Бершадская. — Изд. 2-е, доп. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985. — 238 с.
3. Веркина Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Веркина Тетяна Борисівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — 20 с.
4. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору : теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 /

- Вечер Дмитро Володимирович ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2007. — 22 с.
5. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях [Текст] / А. Власов // *Laudamus* : к шестидесятилетию Ю. Н. Холопова : [Сборник] / [Сост. : В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М. : Композитор, 1992. — С. 244–252. — ISBN 5-85285-424-7.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидская // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Питання організації художньої цілісності музичного твору. — 2005. — Вип. 51. — С. 3–8.
7. Горюхина Н. А. И. С. Бах и современность [Текст] / Н. А. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1985. — 159 с.
8. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Гребнева Ірина Вікторівна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2014. — 16 с.
9. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) [Текст] / Е. Г. Гуренко ; отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. — Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1982. — 256 с.
10. Каганов Г. З. Интонация Барокко : между небом и землей [Текст] / Г. Каганов // *Earlymusic Magazine*. — 2007. — Вип. 2. — С. 32–35.
11. Каганов Г. З. О барочном пространстве [Текст] / Г. Каганов // *Earlymusic Magazine*. — 2005. — Вип. 1. — С. 36–37.
12. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине [Текст] / Франсуа Куперен ; пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик ; коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музыка, 1973. — 152 с.
13. Ландовска В. О музыке [Текст] / Ванда Ландовска ; пер. с англ. А. Майкапар ; сост. Д. Ресто. — М. : Радуга, 1991. — 439 с. — ISBN 5-05-002572-9.
14. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики [Текст] / Марина Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с. — ISBN 5-7140-0393-4.
15. Мурга О. Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX — початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Л. Мурга ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 18 с.
16. Орлов Г. Древо музыки [Текст] / Генрих Орлов. — М. : Совет композитор, 1992. — 408 с. — ISBN 0-929647-03-3.
17. Решетин А. Ретроградное движение [Текст] : интервью с руководителем современного барочного оркестра Андреем Решетиным // Андрей Решетин, Елена Шуина // *Smart*. — 2006. — № 1. — С. 4–5.
18. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительном искусстве : от метафоры к категории (этимологический дискурс) [Текст] / Наталья Рябуха // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Вип. 40 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Х. : ТОВ «С.А.М.», 2014. — С. 72–84. — ISBN 978-617-7044-61-0.
19. Сокол О. В. Стилiстика музичного мовлення та термінологічні ремарки [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Сокол Олександр Вікторович ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 1996. — 20 с.
20. Сторожко М. Концепция многохорности и северонемецкая органная школа второй половины XVII века [Текст] / М. Сторожко // *Laudamus* : К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова : [Сборник] / [Сост. : Ценова В. С., Сторожко М. Л.]. — М. : Композитор, 1992. — С. 235–244. — ISBN 5-85285-424-7.
21. Трёмбовельский Е. Предустановленное и импровизационное (взаимодействие в композиции) [Текст] /

- Е. Трёмбовельский // Музык. академия. — 2008. — № 1. — С. 142–151.
22. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики [Текст] / Николаус Харнонкурт ; [пер. Г. Курков]. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
23. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1964. — 728 с.
24. Шохман Г. Размышление о стиле. Субъективно об объективном [Текст] / Г. Шохман // Совет. музыка. — 1991. — № 8. — С. 8–12.
25. Эскина Н. А. Букстехуде и немецкое барокко [Текст] / Н. А. Эскина ; науч. редактор Н. Ю. Олесова. — Самара : Самарский университет, 1992. — 126 с. : нот.
26. Эскина Н. А. Крайности Барокко [Текст] / Н. А. Эскина // *Earlymusic Magazine*. — СПб., 2005. — С. 23.
27. Besseler H. Grundfragen des musikalischen Hörens und Grundfragen der Musikästhetik [Текст] // Besseler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte / Heinrich Besseler. — Leipzig : Reclam, 1978. — S. 15–29.
28. Kaganov G. Intonation of Baroque between the heaven and earth [Текст] / Grigoriy Kaganov // *Earlymusic Magazine*. — 2013. — Вып. 41. — P. 43–56.

References:

- The VIII International Music Festival Earlymusic. (2005). *Earlymusic Magazine*. St. Petersburg. (In Russian).
- Bershadskaia, T. S. (1985). *Lektsii po garmonii* [Lectures on harmony]. [2nd ed., supplemented]. Leningrad : Muzyka. Leningr. otd-nie. (In Russian).
- Vierkina, T. B. (2008). Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema [Actual intonation as a performing problem]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
- Vecher, D. V. (2007). Vykonavskiy analiz muzychnoho tvoriv : teoretychnyi i praktychno-metodychnyi aspekty (na prykladi diialnosti pianista-interpretatora). [Performing analysis of a musical work : theoretical and practical-methodical aspects (by the example of a pianist-interpreter)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
- Vlasov, A. (1992). Pozdnebarochnaya i ranneklassicheskaya harmoniya: o stilevykh kriteriyakh [A late-Gothic and unnecessary harmony: on the stylistic criteria]. In V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. *Laudamus* : The issue on the Sixth Anniversary of Yu. N. Kholopov, (pp. 244–252). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
- Gerasimova-Persidskaya, N. V. (2005). Tselostnost kak universal'na i eyo proyavlenie v muzyke [Integrity as a universal and its manifestation in music]. The issue of artistic integrity in the musical work of *Scientific Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 51, 3–8. (In Russian).
- Goryukhina, N. A. (1985). *J. S. Bach i sovremennost* [Bach and modernity]. Kyiv : Muzychna Ukraina. (In Russian).
- Hrebnieva, I. V. (2014). Formuvannia skrypkovoho stylu v concerti grossi A. Corelli [Formation of style in violin Concerti grossi by A. Corelli]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. (In Ukrainian).
- Gurenko, E. G. (1982). *Problemy khudozhestvennoi interpretatsii (filosofskii analiz)* [Problems of literary interpretation (philosophical analysis)]. M. F. Ovsyannikov & V. V. Tselishchev, eds. Novosibirsk : Nauka. Sib. otd-nie. (In Russian).
- Kaganov, G. Z. (2007). Intonatsiya Barokko : mezhdubom i zemley [The tone of the Baroque : between heaven and earth]. *Earlymusic Magazine*, 2, 32–35. (In Russian).
- Kaganov, G. Z. (2005). O barochnom prostranstve [About Baroque space]. *Earlymusic Magazine*, 1, 36–37. (In Russian).
- Kuperen, F. (1973). *Iskusstvo igry na klavesine* [The art of playing the harpsichord]. (O. A. Serova-Khortik, trans). Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Landovska, V. (1991). *O muzyke* [About Music]. (A. Maikapar, trans). (D. Resto, comp.). Moscow : Raduga. (In Russian).
- Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko : problemy estetiki i poetiki* [West European Musical Baroque : Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Murha, O. L. (2003). Pryntsyp virtuoznosti v rosiiskii khudozhnii kulturi druhoi polovyny XIX — pochatku XX stolittia ta evoliutsiia zhanru rosiiskoho romantychnoho fortepiannoho kontsertu [Principle of Virtuosity in Russian Artistic Culture of the Second Half of the XIX — Early XX Century and Genre Evolution of Russian Romantic Piano Concerto]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
- Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki* [The tree of music]. Moscow : Sovet. kompozitor. (In Russian).
- Reshetin, A. & Shuina, E. (2006). Retrogradnoe dvizhenie [Retrograde motion Retrograde motion]. Interview with Andrei Reshetin, head of the modern baroque orchestra. *Smart*, 1, 4–5. (In Russian).
- Ryabukha, N. (2014). Zvukoobraz v ispolnitel'nom iskusstve : ot metafory k kategorii (etimologicheskii diskurs) [Sound Images in the Performing Arts : from the Metaphor to Category (etymologically discourse)]. In L. V. Shapovalova, ed. & comp. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo*. (Issue 40), (pp. 72–84). Kharkiv : TOV “S.A.M.”. (In Russian).
- Sokol, O. V. (1996). Stylistyka muzychnoho movlennia ta terminolohichni remarky [The style of musical speech and terminological remarks]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
- Storozhko, M. (1992). Kontsepsiya mnogokhornosti i severnemetskaya ornannaya shkola vtoroy polovyny XVII veka [The concept of polychrome and the North German organ school of the second half of the XVII century]. In V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. *Laudamus* : The issue on the Sixth Anniversary of Yu. N. Kholopov, (pp. 235–244). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
- Trembovel'skiy, E. (2008). Predustanovlennoe i improvizatsionnoe (vzaimodeistvie v kompozitsii) [Preset and improvisational]. *Muzyk. akademiya*, 1, 142–151. (In Russian).
- Harmonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as it sounds. The way to a new understanding of music]. (H. Kurkov, trans). Sumy : Sobor. (In Ukrainian).
- Shveitser, A. (1964). *Johann Sebastian Bach*. (Ya. S. Druskin, trans). Moscow : Muzyka. (In Russian).
- Shokhman, G. (1991). Razmyshlenie o stile. Sub'ektivno ob ob'ektivnom [Reflections on style. Subjectively about the objective]. *Sovet. muzyka*, 8, 8–12. (In Russian).
- Eskina, N. A. (1992). *Bukstehude i nemetskoe barokko* [Buxtehude and German Baroque]. N. Yu. Olesova, ed. Samara : Samarskiy universitet. (In Russian).
- Eskina, N. A. (2005). Kraynosti Barokko [Baroque Extremes]. In *Earlymusic Magazine*, (pp. 23). St. Petersburg. (In Russian).
- Besseler, H. (1978). Grundfragen des musikalischen Hörens und Grundfragen der Musikästhetik. In H. Besseler. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, (pp. 15–29). Leipzig : Reclam. (In German).
- Kaganov, G. (2013). Intonation of Baroque between the heaven and earth [The tone of the Baroque, between heaven and earth]. *Earlymusic Magazine*, 41, 43–56. (In English).

10.09.2018