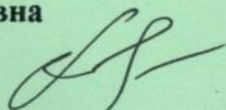


**ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А.В.НЕЖДАНОВОЇ**

Серенко Світлана Олександрівна



УДК 781.6 (42) + 78.071.1

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ «МИСТЕЦТВА ФУГИ» Й.С.БАХА

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Одеса – 2004



48
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської державної музичної академії ім.А.В.Нежданової Міністерства культури і мистецтв України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор, академік
Сокол Олександр Вікторович,
зав. кафедрою теорії музики і композиції
Одеської державної академії ім.А.В. Нежданової

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Москаленко Віктор Григорович,
професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського

Кандидат мистецтвознавства, доцент
Мірошніченко Світлана Володимирівна,
професор кафедри теорії музики та композиції
Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової

Провідна установа: Харківський державний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського, кафедра історії музики
та музичної критики

Захист відбудеться «20» жовтня 2004 р. о 14 год. 00 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради 41.857.01 по захисту дисертацій на
здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Одеській державній
музичній академії ім.А.В.Нежданової за адресою: 65020, Одеса,
вул. Новосельського, 63.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської державної музичної
академії ім А.В. Нежданової за адресою: 65020, Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розісланий « 18 » вересня 2004 р.

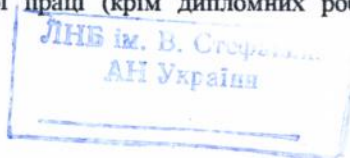
Вчений секретар спеціалізованої
вченої ради, кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента

А.Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Серед численної музичної спадщини Й.С. Баха особливе місце посідають найзагадковіші твори останнього періоду його творчості – “Musik Orfer” та “Kunst der Fuge”, відомі як “Музичний дарунок” та “Мистецтво фуги”. Перевідні назви циклів, скоріше, приховують смисл, закладений у творах, ніж відображують їх сутність. Проте найбільшу таємницю все ж уявляє собою “Kunst der Fuge”, яке приречене на загадковість уже в силу історичного факту незавершеності: роботу над твором перервала смерть композитора (про що свідчить запис, зроблений рукою Ф.Е.Баха). Але навіть і це вже не є беззаперечним фактом: існує гіпотеза, згідно якої заключна частина останнього контрапункту була написана раніше, ніж уся фуга, а у місці традиційного обриву композитор ніби-то просто поклав олівця на стіл. (С. Wolff “Bachs Last Fuge: Unfinished? – London. – 1991). Питання виникають навіть при побіжному огляді цього твору: у циклі лише 22 п’єси (випадково надрукований №14 та хорал ми не враховуємо), хоча за документами їх мало бути 24 (В.Ерохин “Документы жизни и деятельности И.С.Баха”. – М.: Музыка, 1980). Для якого інструмента або складу інструментів передбачався твір, і чому він має саме таку назву (адже майстерність Й.С.Баха у написанні фуг – факт широко відомий ще при житті композитора)? На жаль, ми маємо справу з двома першоджерелами, які не тільки не ідентичні, але й багату у чому суперечать одне одному – це Берлінський автограф, далі Б.А. (зберігається у Німецькій державній бібліотеці у Берліні /шифр: Mus.ms.Bach P 200/) та Оригінальне видання, далі О.В. (зберігається у Німецькій державній бібліотеці у Берліні /шифр: Amalienbibliothek/). Їх пильний аналіз та зіставлення висвічує значний ряд проблем, без рішення яких сприймання цього циклу як художньо цілісного твору і змістовно, і за формою, майже неможливе.

Актуальність теми. “Kunst der Fuge” залишається найбільшою загадкою в історії музичного мистецтва і на початку XXI ст. Зацікавленість твором збільшується, особливо – починаючи з XX ст. Про це свідчать безліч наукових досліджень, зібраних В.Кольнедером у тритомник “Мистецтво фуги”. Міфи XX століття” (Kolneder W. Die “Kunst der Fuge. Mythen d.20 jh. – Germany, 1977), тематичні семінари по “Мистецтву фуги” на базі Санкт-Петербурзької консерваторії (збірка “Искусство фуги. Вторые баховские чтения”. – С-Пб.: С-Пб. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, 1993), докторська дисертація О.Вязкової на базі Російської академії музики ім Гнесіних (1998), численні виконавські інтерпретації (у “живому” звучанні на щорічних фестивалях у Німеччині та у вигляді записів). На Україні, на жаль, глобальна зацікавленість проблемами “Мистецтва фуги” відсутня. Єдине видання циклу у вигляді партитури (Київ, 1972), ані жодної наукової праці (крім дипломних робіт



О.Дмитрук та С.Серенко на базі Одеської консерваторії), присвяченої проблемам “Мистецтва фуги”, недоступність першоджерел, які зберігаються у Німеччині – ситуація незадовільна для країни, яка має глибоке культурне коріння і давні наукові традиції.

Запропонована нами дисертація базується цілком на порівняльному аналізі **Б.А.** та **О.В.**, досліджених особисто автором двічі: на початку 90-х років минулого століття (ксерокопії берлінських документів) та у 2000р. у Бах-архіві Лейпцигу під час міжнародного ювілейного Бах-фестивалю (по запрошенню Бахівської спілки).

Актуальними причинами вибору теми дослідження є фрагментарність **Б.А.** та відсутність нумерації у другій половині **О.В.**; відсутність інструментальних, тембральних, артикуляційних та інших виконавських вказівок; відсутність притаманної бахівським опусам логіки розташування п'єс у циклі. У дослідницькій літературі ми не зустріли прикладів широкомасштабного прочитання художньої концепції циклу; не було і повнообсяжних досліджень тематизму, у яких було б визначено не одну тему, а два контрастних тематичних комплекси і пов'язану з ними лінію драматургічного розвитку. Не порушувались і проблеми реконструкції авторського задуму у вигляді побудови просторово-часової моделі циклу з визначенням місця ще двом невідомим контрапунктам. Тема актуальна і тому, що система естетичних норм епохи бароко, звіт знань, вчень, теорій, на яких виховувався творчий геній Й.С.Баха, дозволяють побачити у циклі глибокий філософський та риторичний смисл, а елементи числової символіки, музично-риторичні фігури та інші афектоутворюючі прийоми – намітити ще й змістовну канву.

Значені питання у сукупності окреслюють єдиний погляд на художню концепцію “Мистецтва фуги” Й.С.Баха, що підтверджується і назвою дисертації.

Актуальності та перспективності обраного ракурсу дослідження сприяє оголошення К.Вольфом про зберігання у Києві величезної колекції старовинних музичних рукописів, серед яких численими є манускрипти Й.С.Баха та його синів. Можливо, саме тут пощастить знайти невідомі фрагменти циклу.

Об'єкт і предмет дослідження. Об'єкт дослідження – апробовані бахівським мисленням, типові для свідомості художника епохи бароко, філософсько-естетичні теорії, вчення з риторики, математики, композиції, літератури і теології. Предметом вивчення є останнє творіння Й.С.Баха “Kunst der Fuge” як таке, що віддзеркалює художню концепцію і єдність особистого і мистецького, змістовного і зовнішньо-структурного, просторового і часового.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Тема дисертації розроблялась згідно з плановою науково-дослідницькою тематикою кафедри теорії музики і композиції Одеської державної музичної академії

ім. А.В.Нежданової і відповідає темі №15 перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ОДМА ім. А.В.Нежданової на 2000 – 2006 рр. Тему затверджено на засіданні вченої ради академії, протокол № 7 від 17.04.2002 р

Мета і завдання дослідження. Метою дисертаційного дослідження є художнє прочитання концепції авторського замислу, прихованого у назві циклу, його тематизмі, у запропонованих формах організації музичного матеріалу, а також наукове обґрунтування досконало нової композиції твору, обумовленої таким порядком контрапунктів і канонів, який кардинально відрізняється від загальновідомих першоджерел (Б.А. та О.В.) та від інших інтерпретацій, створює універсальну просторово-часову модель і сприяє відновленню невідомих фрагментів циклу у вигляді двох контрапунктів.

Виходячи з цієї мети було визначено такі завдання дослідження:

1) визначення текстологічних проблем “Мистецтва фуги” та пов’язаних з ними 3-х типів інтерпретацій: схильних до Б.А., до О.В., або до якогось іншого, передбаченого, але невідомого документу;

2) структурно-композиційний та семантичний аналіз тематизму з метою виявлення двох контрастних тематичних комплексів, що створюють необхідні основи для розвитку драматургії циклу; розгляд стретних, сумісних, комбінованих сполучень тем як місць найбільшої концентрації образно-сміслового навантаження тематизму та залежність їх перетворень від музично-риторичних фігур та інших вимог досягнення афекту;

3) філософсько-естетичне обґрунтування синтезу трьох типів форм у музичному мистецтві – зовнішньої, внутрішньої та часової (виконавської);

4) виявлення паралелізму риторичних і музичних процесів, а також співзвучності деяких риторичних принципів, як постановка 3-х типів запитань в урочистому красномовстві та побудова музикознавчого аналізу;

5) визначення провідної ролі симетрії та симетричних перетворень для встановлення нового порядку контрапунктів і канонів, побудови двочастинної симетричної форми “Мистецтва фуги” та переосмислення композиції циклу в цілому;

6) розкриття образно-змістовної ролі музично-риторичних фігур в інтерпретації циклу і виявлення 7-9-частинної музично-риторичної диспозиції з метою визначення ролі і місця кожного з контрапунктів у циклі, особливо двох невідомих п’ес, віднесених до розділу *indignatio*;

7) визначення *quasi*-часової форми та “вирівнювання” часового проміжку усіх п’ес з метою побудови часової (виконавської) форми; виявлення кульмінаційного рельєфу циклу, обумовленого участю реальних та дзеркальних кульмінацій на підставі пропорції “золотого перетину”;

8) визначення провідної ролі риторичного принципу ампліфікації у процесах становлення та розвитку тематизма, метро-ритмічного варіювання,

створення стретних конструкцій, чергування музично-риторичних фігур, руху афектів, кульмінаційного розгортання та його вплив на формування змістовності циклу;

9) пояснення і обґрунтування специфіки використання деяких риторичних термінів - диспозиція, ампліфікація, ампліфікат (термін похідний від ампліфікації), деампліфікація (так само); формоутворюючих термінів – ступені тематичного рідства, тематичний комплекс, пари, низки стрет, кульмінаційна зона, реальні, дзеркальні кульмінації, симетрія смислів і деякі інші.

Методи дослідження. Дисертація зорієнтована на сукупність традиційних і сучасних методологічних засобів дослідження (це текстологічний, музично-аналітичний, порівняльний, семантичний, евристичний) і таких, що є притаманними лише певному історичному періоду, а саме: риторичний, музично-риторичний, філософсько-естетичний та математичний (з елементами сакральної математики).

Названі аспекти інтегруються і взаємодоповнюють одне одного, утворюючи цілісну концепцію художнього сприймання циклу. На ґрунті такого синтезу особливо виділяється риторичний принцип ампліфікації, який можна використати і як метод.

Методологічною основою дисертації є праці з античної риторики Аристотеля (“Риторика”), М.Ф.Квінтіліана (“12 книг риторических наставлений”); з питань музичної риторики К.Бернхарда, Г.Шютца, Д.Бартеля; з естетики і філософії О.Лосєва, М.Хайдеггера, Р.Інгардена та інших; з музикознавства К.Южак, Ю.Холопова, О.Сокола, М.Друскіна та Я.Друскіна, В.Протопопова, О.Вязкової, О.Мілкі, В.Кольнедера, П.Шльонінга, К.Вольфа, П.Еггебрехта; з питань деяких математичних пропорцій Г.Вейля, І.Шмельова, Й.Шевельова та М.Маругаєва, а також наукові праці, присвячені проблемам композиційної цілісності циклу, поліфонії строгого стилю, числової символіки та езотеризму.

Наукова новизна одержаних результатів. Дисертація є першим в Україні повним науковим дослідженням художньої концепції “Мистецтва фуги” Й.С.Баха. Вперше досягнутим є визначення художньої цілісності циклу як синтезу зовнішньої симетричної, внутрішньої риторичної та часової інтонаційно-виконавської форм. Новим є і комплексний багатофункціональний підхід до аналізу циклу, який поєднує текстологічний, інтонаційно-асоціативний, семантичний, аналітично-порівняльний, структурно-композиційний, музично-риторичний, математично-евристичний, просторово-часовий аспекти.

Досконало новий ракурс вивчення “Мистецтва фуги” забезпечує новизну усіх одержаних результатів. Висувається та обґрунтовується гіпотеза про можливість існування “третього” першоджерела циклу, на відміну від Б.А. та

О.В., більш повного і завершеного – з 24-х номерів. Надається пропозиція оригінального нового порядку контрапунктів і канонів у циклі. Обґрунтовується гіпотеза про існування двох невідомих контрапунктів (з повною характеристикою тематизму, розмірів, афектів), а також про передбачені розміри останнього контрапункту. Доказується належність до циклу незавершеного контрапункту. Запроваджується семантичний аналіз та виявлення у тексті елементів музичної, релігійної, числової, розенкрейцерівської та інших символік. Виявляються і обґрунтовуються два контрастних тематичних комплекси, які формують чотири ступені рідства у першому та три групи у другому, і відповідають за змістовність циклу, впливаючи на його драматургію. Виявляється симетрія як головний принцип утворення усіх мікро- та макроструктур циклу – від тематизму до зовнішньої двочастинної симетричної форми. Створюється модель 7-9-тичастинної музично-риторичної диспозиції у циклі як ознаки внутрішньої змістовної форми. Визначаються шість кульмінаційних зон (три реальні та три дзеркальні кульмінації) просторово-часового континууму через виявлення пропорції “золотого перетину”. Аналізуються quasi-структури першоджерел та виявляється часова симетрія у запропонованій композиції циклу.

Новизна роботи визначається також обґрунтуванням та впровадженням в обіг музикознавчого аналізу нової термінології (ампліфікація, деампліфікація, ампліфікат, локальні, глобальні, реальні, дзеркальні кульмінації). Принципово новою є інтерпретація “Мистецтва фуги” як художньо-цілісного, майже завершеного твору. Новою є інтерпретація назви циклу “Kunst der Fuge” як “Мистецтва втікати”. Обґрунтованість таких припущень спирається як на специфіку інтонаційно-тематичного матеріалу (традиції розповсюджених у часи Й.С.Баха музичних та інших шифрів), так і на історичні факти оточення композитора та ідеологічного стану німецького суспільства XVIII століття.

Синтез визначених у циклі новацій свідчить про універсальність запропонованої просторово-часової моделі циклу. Заявлені новації складають **особистий внесок здобувача** у бахознавство, музикознавство, теорію композиції, виконавства та інтерпретації і формують **коло положень, які виносяться на захист:**

1. Художня концепція “Мистецтва фуги” Й.С.Баха – це проявлення у циклічній формі гуманітарного мистецького світогляду, який є найвищою кульмінацією синтезу науково-філософського, естетичного, літературно-мовного, інтонаційно-символічного (семантичного) та музично-композиційного в епоху Барокко у Німеччині XVIII ст.

2. “Мистецтво фуги” – універсальна інтонаційно-художня просторово-часова модель поліфонічного мислення епохи, в його єдності змісту і форми. “Мистецтво фуги” – закон поліфонічного мислення Барокко. Якщо “художник є функція дійсності, розкладена у нескінчений ряд” (О.Лосев), то функція

Й.С. Баха – втілення зустрічі епохального розвитку Віри, Істини (Логосу), Добра та Краси у досконалій естетичній формі, яка зветься “Мистецтво фуги”.

3. “Мистецтво фуги” дає загальну особистісну інтонаційну музичну картину всесвіту, в якій об’єднані містичне, буденне, науково-філософське та естетично-художнє бачення (симетрія, тектоніка).

4. Універсальність запропонованої моделі “Мистецтва фуги” дає змогу виявити елементи, що не увійшли в цикл, і евристично доповнити незавершену форму

Науково-практичне значення одержаних результатів дослідження визначається можливістю використання його матеріалів у курсах історії зарубіжної музики, теорії музики, поліфонії, аналізу форм, композиції, музичної культурології, у практичних заняттях з поліфонії та композиції, у спецкурсах виконавської інтерпретації у піаністів (органістів), струнників і хормейстерів. Цикл у новій послідовності контрапунктів і канонів може бути рекомендованим і для концертного виконавства. Запропоновані методи дослідження тематизму, форми, змісту можуть бути застосовані не тільки до творів Й.С. Баха (особливо, його останнього періоду творчості), але й інших композиторів епохи бароко і взагалі сприяти концептуальному художньому прочитанню раніше “закритих” музичних текстів. Запровадження у музикознавчий аналіз поняття риторичної ампліфікації як альтернативного традиційному музикознавчому терміну “кульмінація” має два значення. З одного боку, змістовне наповнення динаміки, темпу, фактури: ампліфікація як процес, якісне накопичення подробиць, кульмінація – як результат, який виражається кількісними показниками (найвища точка). З іншого боку – спрощення термінологічної музикознавчої мови: для конкретизації можна ввести такі визначення як тематична ампліфікація, метро-ритмічна, фактурна, акустична і т.і. Дослідження може мати ще одне важливе практичне значення – введення спецкурсу “музичної риторики” як вчення про семантику музичної мови і закони композиції та оформлення музичного матеріалу – майже для усіх факультетів музичного вищого навчального закладу. Це є надзвичайно актуальним сьогодні не тільки у зв’язку з новими досягненнями вітчизняної музичної науки, але й з величезною популярністю подібних риторичних спецкурсів у багатьох зарубіжних університетах і консерваторіях другої половини ХХ століття.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі теорії музики та композиції Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової.

Окремі положення й результати дисертації були виголошені на міжнародних наукових та науково-практичних конференціях: «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: Міжнар. семінар-огляд, ОДМА ім. А.В.Нежданової, Одеса, 12-17 вересня 1999 р.»; «Духовність і проблеми розвитку особистості: П’ята міжнар. наук.-практ. конф., ЖДПУ ім. І.Франка,

Житомир, 23-25 листопада 1999 р.»; «Молоді музикознавці України: Всеукр. наук.-теор. конф., КДВМУ ім Р.М.Глієра, Київ, 26-29 березня 2000 р.»; «Духовне зростання нації в сучасних умовах становлення української державності: УІ Всеукр. наук.-практ. конф., Донецьк, 21-22 квітня 2000 р.»; «Й.С.Бах та його епоха в історії світової художньої культури: Всеукр. наук.-практ. конф., ДДК ім. С.С.Прокоф'єва, Донецьк, 26-27 травня 2000 р.»; «Молодєж третього тисячелеття: гуманитарные проблемы и пути их решения: Междунар. научн.-практ. конф., ОГПУ, Одесса, 15-16 юня 2000 г.»; «Текст музичного твору: практика і теорія: Всеукр. наук.-практ. конф., НМАУ ім П.І.Чайковського, Київ, 31 жовтня-2 листопада 2000 р.»; «Музичне виконавство на рубежі століть»: Міжнар. наук. конф., НМАУ ім П.І.Чайковського, Київ, 18-22 грудня 2000 р.»

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (у першому розділі – два підрозділи, у другому – три підрозділи, у третьому розділі – шість підрозділів), висновків, списку використаних літературних джерел кількістю 175 найменувань, додатків. Загальний обсяг дисертації – 194 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **Вступі** обґрунтовується вибір теми та її актуальність, визначається мета і завдання, матеріали і методологічні засади дослідження, розкривається новизна, теоретична і практична цінність проведеної роботи, декларуються положення, що виносяться на захист.

Розділ 1 – “Текстологічні проблеми “Мистецтва фуги” - є спробою заирнути у темниці твору крізь призму першоджерел – **Б.А.** та **О.В.**, виявити текстологічні невідповідності цих двох документів та з'ясувати причини різничань та всіх гіпотез навколо циклу.

У **підрозділі 1.1.** “*Порівняльний аналіз двох першоджерел*” критично роздивляються **Б.А.** та **О.В.** Рукопис містить 15 номерів та ще декілька на окремих листах: канон *per Augmentationem*, фугу для 2-х клавирів та останній незавершений контрапункт (всього 18). У **О.В.** – 24 номери, але № 14 є випадково повтореним, а хорал тематично не пов'язаний з іншими п'єсами; таким чином, всього – 22. Документи відрізняються метроритмічним записом, кількістю тактів, порядком контрапунктів, але головне – це відсутність у **Б.А.** №№ 4, 10, 17, 18 (нумерація в роботі дається по **О.В.** як найбільш повному документу). Обидва документи містять помилки, які залишились невиправленими навіть після авторської вказівки. Така істотна різниця між документами, а також деякі історичні факти свідчать про те, що обидва джерела не є остаточним варіантом бахівського опусу: 1) згідно хронології циклу та графологічної експертизи, “Мистецтво фуги” створювалось не з 1747 р. (Г.Хоке), а починаючи з 30-х років XVIII ст. (К.Вольф). Це означає, що теоретично за 20 років подібних варіантів циклу могло бути значно більше; 2)

дошки для гравіровки “Мистецтва фуги” готувались в залежності від їх готовності до друку, а не від конкретного композиційного плану (М.Копчевський). Отже, нумерація циклу могла бути лише “робочим” порядком, вказівкою належності п’єс саме до цього твору. М.Друскін наголошує на прикладах зміни порядку номерів у творах самим Й.С.Бахом. До речі, є припущення, що нумерацію у **Б.А.** проставив З.В.Ден (А.Мілکا); 3) в останні тижні життя Й.С.Баха поруч з ним не було нікого із старших синів, і Ф.Е. Бах не міг знати остаточного замислу свого батька і опублікувати цикл так, як би це зробив сам Й.С.Бах. Але ж саме Філіп Емануель відтворив батьківський задум про цикл з 24-х номерів, хоч і за рахунок двох випадкових п’єс. Виникає питання: де ж поділися оригінальні два номери? Чи знав про них Філіп Емануель? Якщо знав, то чому ж проігнорував або скасував? Може, щось не влаштувало “чорного Баха”, як звали його сучасники? (В.Єрохін). А може, Й.С. Бах не встиг їх створити? Навряд чи, бо майже готовим був навіть останній (по усім ознакам) контрапункт. Отже, перед нами постає проблема не тільки існування якогось третього документу, а ще й проблема двох невідомих контрапунктів. Гострою залишається й проблема “останнього” контрапункту. К.Вольф вважає, що п’єсу було завершено, при чому заключну частину, так званий фрагмент x), було написано раніше, ніж експозицію самої фуги. О.Курч ставить питання про останню фугу як дзеркальну. Ми не суперечимо гіпотезі К.Вольфа, а фразу “відображені нота за нотою” (на яку посилається О.Курч) трактуємо як рахобідне походження усіх тем останнього контрапункту від тих образно-яскравих тем, що пролунали у циклі.

У *підрозділі 1.2. “Аналіз трьох типів інтерпретацій циклу та визначення головних композиційних принципів”* дається розподіл дослідницьких та виконавських концепцій на три групи: 1) прихильники **Б.А.** (Г.Давід, Х.Риман, А.Мілکا, К.Вольф, Е.Бегнел, Д.Ситон, Г.Егебрехт); 2) прихильники **О.В.** (В.Руст, Г.Гусман, А.Лунов, Г.Дінер (видання), В.Грезер, М.Фельдорф, Б.Зайдльхофер, О.Вязкова, О.Курч); 3) причетні до групи “мішаного” типу. Такі дослідники поєднують найкращі риси обох попередніх напрямків і є прихильниками існування більш досконалого третього джерела (Г.Дінер (виконання), Баршай, Т.Ніколаєва). Наша концепція відноситься до цієї ж групи. Але істинний композиційний план, згідно “моцартівському” типу мислення (О.Вязкова) існував лише у думках Й.С.Баха, і невідомо, яку частину цього плану було зафіксовано на папері. Важливим є те, що, не дивлячись на різні підходи до оцінки циклу, дослідники виявили спільні риси, типові для останнього періоду творчості взагалі: 1) принцип симетрії, 2) принцип парності (з підвищенням до *Alio modo*), 3) принцип ускладнення, 4) принцип тяготіння до двочастинності. Таким чином, у Розділі 1 дисертації висуваються об’єктивні причини для поставлення важливих проблем дослідження: 1) проблема завершеності останнього контрапункту, 2) проблема двох невідомих

контрапунктів, 3) проблема аутентичності першоджерел, яка висуває гіпотезу про існування інших автографічних матеріалів – третього документу, 4) проблема загальної композиції циклу.

У Розділі 2 – “Тематизм “Мистецтва фуги” у структурно-композиційному та образно-змістовному аспектах” – розглядається тематизм циклу у новому ракурсі. Головне завдання – довести існування двох контрастних тематичних комплексів, на яких базується драматургія циклу, виявити інтонаційно-жанрову основу тематизму та обґрунтувати стрети, сумісні і комбіновані сполучення як місця найбільшої концентрації тематизму, образності та афекту. Названі два комплекси будуються за інтонаційно-мелодичними ознаками і створюють сферу Головної теми (вперше звучить у № 1) і сферу Першої теми контрапункту № 8. Ці комплекси не є незмінними. Всередині кожного з них відбуваються дуже логічні і послідовні зміни, які наприкінці циклу приводять до їх повної трансформації.

У підрозділі 2.1. “Головна тема та 4 ступені спорідненості” дається інтонаційно-мелодична та образна характеристика тем Першого тематичного комплексу. Головна тема проходить через увесь цикл, має 33 ритмічних варіанти та інтонаційно пов’язана з відображенням образу Христа у кантатах “Як прекрасно світить ранкова зірка” та “Христос лежав на смертному одрі”. На це звернула увагу також О.Вязкова, яка пов’язує цю тему із втіленням народження та смерті Ісуса. Тема змінюється мелодично, метроритмічно, створює нові музично-риторичні фігури і виражає різні афекти, залежно від розділу циклу. За такими якостями формуються 4 ступені спорідненості Головної теми:

1) Головна тема, теми з №№ 2, 4, 3, 17, Т₂№9, 12 а,б (мелодична стабільність та незначне метроритмічне варіювання);

2) теми з №№ 5, 6, 7, Т₂№ 10 (мелодична варіаційність у вигляді проходячих звуків);

3) Т₃№ 8, Т₁№ 11, Т₁№ 10, теми з №№ 15, 16, 18, 13 б,а, 19, 20 (ознаки перших двох груп доповнюються значним ритмічним різноманіттям та широким спектром зміни афекту: від “страху” (№8, 11, 10) через “падіння” і “боротьбу” (№ 18) до “нестриманої радості” (№№ 13 б,а, 19, 20);

4) Т₁№ 9, Т₂№ 21 (найбільш далекі варіанти, у яких комбінуються і тема, і інверсія (Т₁№ 9), і ракохідне обернення (Т₂№ 21). Символічно – це “спроби відновлення” та втілення “буття неземного”).

Таким чином, еволюція Головного почуття циклу (згідно закону про “єдність почуттів”) пов’язана з образом Ісуса від земного втілення у №1 до нематеріальної субстанції в останньому контрапункті.

Підрозділ 2.2. “Другий тематичний комплекс” присвячений найбільш загадковим та символічним темам у циклі. Три групи інтонацій образно-змістовного характеру, об’єднані у Т₁№ 8, не тільки впливають на зміни тем 1-

го комплексу, але й сприяють розумінню таємного замислу циклу. Ці інтонації пов'язані з образами “розенкрейцерства” (С.С.) і мають аналоги в інших творах Й.С.Баха: 1) інтонація RCF (на перших звуках теми) – визначає T₁№8 як “тему розенкрейцерів”; 2) полутоновий мотив С-Н-В-А – тема “хреста”, яка трансформується у тему ВАСН; 3) інтонація останнього мотиву у діапазоні квінти – символ “рози”, тої безмежної мудрості, якої гідні наказані хрестом (ракохідне обернення дає Першу тему останнього контрапункту).

Наголосимо, що увесь 8-й контрапункт є надто символічним: від порядкового номеру, нумерологічної кількості тактів, діапазону теми (крізь “вісімка”) – до графічного зображення нахиленого хреста і числа імені Й.С.Баха “14” у самій темі. У зв'язку з цим підіймається історичний аспект соціального оточення композитора, існування течії “розенкрейцерства” у Німеччині у XVIII ст. і дається інтерпретація назв двох самих таємних циклів: “Musik Opfer” як “Музична жертва” та “Kunst der Fuge” як “Мистецтво бігства (втікати)”.

Підрозділ 2.3. “Особливості стретних, сумісних, комбінованих сполучень”. Особливою статтею дослідження є спостереження за концентрацією образів та головної думки твору в стретних епізодах. Стретність у циклі підпорядковано певній системі ущільнення тематизму за рахунок сціплення стретт спочатку у пари, тріади, а потім у низки стретт з семи-вісьми ланок. Це має символічну спрямованість і пов'язане з використанням конкретних риторичних фігур та досягненням афекту. Так, стретти 1-го тематичного комплексу символічно створюють спіральний круг – ознаку довершеності, космоса, Бога; у №№6,7 в стреттах по 29 ланок – “Богу единому слава” – SDG. Саме стретти вказують на локальну кульмінацію головного образу у 1-й частині циклу і визначають тип розвитку в однотемних контрапунктах. Подібні процеси відбуваються у сумісних і комбінованих темотвореннях. Через такі фрагменти простежується дія принципу накопичення.

Розділ 3 – “Філософська і риторична концепції побудови художньої форми у “Мистецтві фуги” – охоплює шість підрозділів. З них три – основні підрозділи, присвячені проблемам зовнішньої (симетричної), внутрішньої (змістовної) та часової (інтонаційно-виконавської) форм. Це своєрідний триптих, об'єднаний спільними цілями та завданнями побудови і обґрунтування досконало нової просторово-часової моделі композиції циклу. Їх оточують три підрозділи загально-філософського змісту, вкрай необхідних для розуміння теоретичної і методологічної бази проведених досліджень.

Підрозділ 3.1. – “Синтез зовнішньої, внутрішньої та часової (виконавської) форм в античному (аристотелівському) розумінні” – присвячений проблемам синтезу трьох названих типів форм у античному (аристотелівському) розумінні та його проєкції на музичну форму, бо “для познання буття недостатньо знати, з яких елементів воно складається, тому що

важливим є не те, з чого складається сутність всякого об'єкта, але ж те, яким чином вона складається з тих складових елементів" (Аристотель).

Підрозділ 3.2. – “Паралелізм риторичних процесів та процесу побудови музикознавчого дослідження” – демонструє постановку трьох типів запитання в урочистому красномовстві (з метою придбання подробиць про предмет, їх аналізу та підбивання підсумків у розділі *inventio*) і в процесі побудови музикознавчого дослідження. Висуваються декілька зіставлень (оратор – композитор; слухач – інтерпретатор; предмет мови – музичний твір), до яких ставиться питання у риторичному процесі і які впливають на вибір напрямку та методики дослідження. Складну трифазову структуру, яка розкриває різні ступені аналізу циклу, має питання до слухача (інтерпретатора): 1) придбання різних подробиць про предмет (висувається принцип ампліфікації); 2) прийняття рішення (припускаються можливі факти, працює принцип аналогії та зіставлення); 3) дається оцінка (логічні підсумковування вже вивченого). Тут потрібні зовнішні та внутрішні докази (відповідно зовнішній та внутрішній формам), що синтезуються у форму виконавську (за Аристотелем, це мислення, що визначає рівень стану матерії).

Підрозділ 3.3. – “Зовнішня (симетрична) форма”. Принципи симетрії, закладені у тематизмі циклу, найяскравіше виявились у Б.А. і стали конструктивним елементом моделювання форми цілого. Й.С. Бах, згідно традиції майстрів строгого стилю, використав майже усі можливі варіанти дзеркально-симетричних відображень і показав можливості дзеркально-симетричного конструювання (прийом «тема у темі» – у №№ 9, 12); він продемонстрував дзеркальність всередині тем, стрет, всередині цілих розділів (аж до збігу кількості тактів), симетрію вступу тем у голосах, а також симетрію між самостійними контрапунктами. На основі дзеркальної симетрії вперше розглядається походження тем останнього контрапункту та їх спорідненість з іншими темами: ($T_1\text{№ } 21 = RT_1\text{№ } 8$; $T_2\text{№ } 21 = RT_1\text{№ } 1$; $T_3\text{№ } 21 = RT_2\text{№ } 8$). Принцип симетрії виявився конструктивним і для побудови зовнішньої двочастинної симетричної форми, у якій кожна з двох частин має по 12 п'єс ($7+5$ і $5+7$) та по 1285 тактів. Кожному варіанту теми у 1-й частині (основному чи зверненому) симетрично відповідає такий самий варіант у 2-й частині. Головним висновком цього розділу є висування гіпотези про два невідомих контрапункти, які, можливо, написані на JT та JO, мають по 56 тактів та створюють дзеркальну пару. Той самий принцип дає можливість припустити, що у останньому контрапункті до остаточного завершення бракує 84 такти.

Підрозділ 3.4. – “Внутрішня (змістова) форма. Риторична диспозиція” – доводить роль риторики у житті освіченої людини від античності (Тимаген, Квінтіліан) до XVIII ст., причетність Й.С. Баха до цієї теорії, а також до теорії афектів (свідoctва сучасників та учнів композитора). Пояснюється конструктивна та художньо-виразна роль музично-риторичних фігур та їх

участь у формуванні кульмінаційно-динамічних процесів “Мистецтва фуги”. Музична риторика, яка сформувалась як теорія “створення” текстів, наприкінці ХХ століття почала відроджуватись як теорія їх же “розшифрування”. Це має перспективний вихід на інтерпретацію музики бароко взагалі. Висвітлюється історична перспектива розвитку риторичної диспозиції від 3-частинної до 4-частинної (у Аристотеля), потім до 5-тичастинної (у Квінтіліана), а далі і до 6-, 7-, 8-частинної. Квінтіліанівська п’яти-частинна модель (“вступ”, “розповідь”, “докази”, “заперечення”, “завершення”) залишалась тим незмінним остовом, навколо якого виникали розділи, які лише конкретизували ораторську промову за рахунок дроблення “доказів” (“розчленування питання”, “відступ”, “постановка питання”). Так, мабуть, можна добитись ще більшої конкретизації, якщо роздробити “розповідь”, а потім і “вступ”, і “завершення”. Риторична диспозиція як ознака добре продуманого викладення матеріалу присутня і у “Мистецтві фуги”. Зіставлення музичних і риторичних процесів дає змогу виявити типову семи-частинну модель (“вступ”, “розповідь”, “докази”, “відступ”, “розчленування”, “заперечення” та “завершення”), але в силу чисто музичної специфіки можливі деякі порушення схеми (перестановки конкретизуючих розділів) з метою найбільшого емоційного впливу, досягнення бажаного афекту, введення ремінісценцій і таке інше. Отже, від “завершення” відпочовуються дві притаманні цій частині пристрасті: indignatio – обурення ворожою стороною та miseratio – співчуття до дружньої сторони, які формують самостійні розділи, вражаючі яскравим цілеспрямованим афектом, і розташовані безпосередньо перед “завершенням”, у якому повинно відбутися риторичне “примирення” ворожуючих сторін. Але саме у місці розділу indignatio пропущені два контрапункти (згідно зовнішньої двочастинної симетричної форми). Виходячи з теорії афектів, риторичної диспозиції та музично-риторичних фігур, типових для виразу конкретного настрою, смислу, ми робимо припущення відносно виду тематизму, кількості тактів, розміру, темпу, основного афекту та наголошуємо на змістовно-смісловому аспекті. Виявлення внутрішньої змістовної форми як 7-9-тичастинної музично-риторичної диспозиції дозволяє визначити змістовність і циклу, й двох невідомих контрапунктів, простежити створення форми виконавської, проаналізувати співвідношення, взаємодію та взаємовплив зовнішньої та внутрішньої форм. Збіг цих форм у “Мистецтві фуги” є органічним.

Підрозділ 3.5. – “Часова (виконавська) форма” – присвячений розгляду філософських категорій «число» і «час», оскільки саме їх художня вираженість і є «музичною формою» (О.Лосєв). У цьому підрозділі синтезуються результати усіх досліджень, викладених у минулих розділах, і скріплюються поняттям форми часової (інтонаційно-виконавської), яка, до речі, виявилась також симетричною. Розгорнутий аналіз quasi-структур Б.А. та О.В., визначення пульсуючої одиниці часу (рівної одній “шістнадцятій”), корекція часового

простору у поєднанні з пропорцією «золотої перетину» – сприяли встановленню шести кульмінаційних зон: трьох реальних (дві локальних та одна глобальна) і трьох дзеркальних (аналогічно). Такий розклад унаочнюється графіками, що доводять і конструктивність, і символічність створення часової форми.

Запропоновану нами просторово-часову модель циклу надаємо у вигляді схеми:

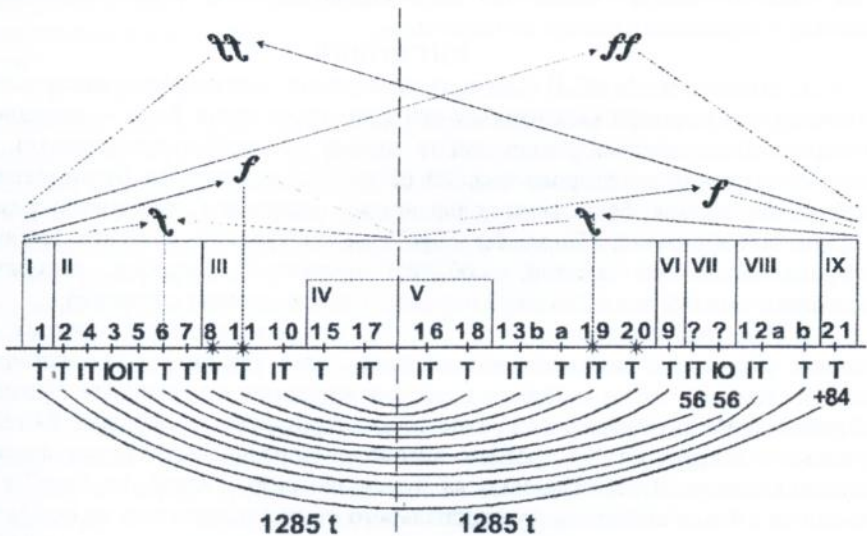


Схема 3.12. Модель циклу: синтез зовнішньої 2-частинної симетричної, внутрішньої змістовної (7-9-частинна музично-риторична диспозиція) та часової (виконавської) форм. (Римськими позначено: I - "вступ", II - "розповідь", III - "докази", IV - "відступ", V - "розчленування", VI - "заперечення", VII - "indignatio", VIII - "miseratio", IX - "завершення").

У підрозділі 3.6. – "Риторичний принцип ампліфікації" – розглядається риторичний принцип ампліфікації, який найбільше сприяє виявленню змістовності кульмінаційних процесів і впливає на розгорнутий семантичний аналіз тексту. Термін ампліфікація та його значення залучено з античної риторики та впроваджується нами в обіг музикознавчого аналізу. Він впливає на засоби розвитку тематизму, утворення низки стрет, послідовність самих контрапунктів у циклі і функціонує у вигляді накопичення певних якостей з метою досягти найвищої точки – назвемо її ампліфікат – і подальшого розрідження – деампліфікація (димінуація). Збіг математичного засобу виявлення кульмінацій з традиційним (музично-риторичні фігури, фактурні,

регістрові, темпові та інші засоби афектовисловлювання), формує поняття смислових кульмінацій, які демонструють підвищення або пониження афекту у певних розділах форми. А «симетрія» і «дзеркальність», які в епоху бароко були основою світових уявлень (Кеплер, Лейбніц), вплинули на формування понять «симетрія смислів» та «симетрія образів», що бачимо на прикладі розвитку двох тематичних комплексів (лінія Першого ТК направлена на сходження: від експозиції образу до кульмінації у №№ 19, 20, лінія Другого ТК – на згасання: від кульмінаційної демонстрації (№№ 8, 11) до смислового занепаду у невідомому розділі *indignatio*).

ВИСНОВКИ

1. “Мистецтво фуги” Й.С.Баха як проявлення гуманітарного мистецького світогляду композитора визначається синтезом трьох типів форм – зовнішньої симетричної, внутрішньої риторичної та часової інтонаційно-виконавської, які створюють єдиний просторово-часовий об’єм. Усі компоненти багаторівневої системи, яка зветься “бахівським поліфонічним мисленням”, приймають участь в організації феномена “Kunst der Fuge”: це поліфонічні прийоми, музична риторика, принципи симетрії, особливої тематичної розробки, риторична диспозиція, ампліфікація, “золотий перетин” і навіть числа символіка.

2. У вигляді “Мистецтва фуги” Й.С. Бах створив універсальну систему, що дозволяє евристично доповнити незавершену форму (як цикл з 24-х номерів), виявити елементи, що не увійшли в цикл (два невідомих контрапункти з розділу *indignatio* по 56 такти кожен, з їх повною характеристикою, та фінальні 84 такти останнього контрапункту) і зробити висновки відносно змістовного аспекту розуміння циклу. Ми наполягаємо на думці, що назва “Kunst der Fuge” є не тільки і не стільки відбитком функціонального призначення циклу як посібника з мистецтва контрапункту, скільки втіленням таємного, прихованого смислу як “Мистецтва втікати”.

3. Виявлення двох контрастних тематичних комплексів, що створюють самостійний образно-смисловий континуум, семантичний аналіз тематизму – свідчать про релігійно-філософські, художньо-естетичні, символічні засади “Мистецтва фуги”, а також драматургічні властивості циклу.

4. Симетрія як ознака логіки “математичного” мислення Й.С. Баха і найважливіший принцип художньо-естетичної свідомості митця епохи бароко впливає не тільки на процеси темоутворення, організації мікро- і макро-структур, послідовності контрапунктів, канонів і взагалі зовнішньої двочастинної симетричної форми циклу, але й на організацію часового простору.

5. У циклі дивним чином об’єдналися середньовікова схоластична архітектоніка (з вимогами підпорядкування зовнішній структурній формі), антична естетика з її прагненням до симетричності і сорозмірності, що виражається пропорцією “Золотої перетину”, античні аристотелівська і

квінтіліанівська риторика (щодо форми циклу – 7-9-тичастинна диспозиція), німецька музична риторика і теорія афектів (музична мова “Мистецтва фуги”), барочна виконавська естетика (неписане зведення виконавських правил), музична мова і композиційна техніка, які навіть пересягнули свою епоху, позачасова релігійно-філософська символіка, просвітницьке розуміння часу, яке своїм корінням також поринає у античність (часова інтонаційно-виконавська форма). Таким чином, “Мистецтво фуги” є квінтесенцією культурного зрізу усіх попередніх епох. У цьому полягають особливості загальнохудожнього світогляду композитора і художньої концепції “Мистецтва фуги”.

8. “Мистецтво фуги” Й.С.Баха втілює глобальний філософський та риторичний задум, який явно підвищується над звичайним розумінням цілей і завдань музичного мистецтва взагалі. Що б це не було: сповідь або проповідь, послання людям або звернення до Бога, цей цикл ще чекає на момент його істинного розуміння. І справа навіть не в тому, що цикл не завершено та не пронумеровано самим Бахом (можливо, це є своєрідний шифр, загадка, яку ми повинні розв’язати, як і “Musik Opfer”), а в тому, що ми повинні бути відкритими і готовими прийняти у серце автограф – заповіт Великого Майстра.

Основні аспекти дисертаційного дослідження викладені у таких публікаціях автора:

1. Серенко С. Музична риторика як складова професійної підготовки музикознавців в умовах відродження української національної культури //Україна на порозі третього тисячоліття: духовність як основа консолідації суспільства. – К.: Наук.-досл. інститут “Проблеми людини”, 1999. – т.15. – с. 543-551.

2. Серенко С. Тематизм «Искусства фуги» И.С.Баха в образно-содержательном аспекте // Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти. – Харків: Каравелла, 1999. – с. 158-171.

3. Серенко С. Черты внешней симметричной формы в композиции цикла «Искусство фуги» И.С.Баха //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків: Каравелла, 1999. – Вип.4. – с. 121-132.

4. Серенко С. Інтерпретація “Мистецтва фуги” Й.С.Баха у музично-риторичному аспекті //Музичне виконавство. Науковий вісник. – К.: Спец. Друкарня НАН України, 2000. – вип.8. – с. 114-125.

5. Серенко С. Від риторичного питання – до музикологічної проблеми //Духовність і художньо-естетична культура. – К.: Наук.-досл. інститут “Проблеми людини”, 2000. – т.17. – с. 575-581.

6. Серенко С. Роль симетрії в композиції цикла «Искусство фуги» Й.С.Баха //Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Астропринт, 2000. – вип.1. – с. 112-123.

7. Серенко С. «Мистецтво фуги» Й.С.Баха: таємниця авторського задуму та нова інтерпретація композиції циклу // Музичне виконавство. Науковий вісник. – К.: Київ, 2001. – вип.18. – с. 123-133.

8. Серенко С. Текстологічні проблеми «Мистецтва фуги» Й.С.Баха: факти і гіпотези // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. – К.: КДВМУ ім.Р.М.Глієра, 2001. – вип.7. – с. 201-210.

9. Serenko S. „Die Kunst der Fuge“ von J.S.Bach: Das geheimnis des autorenvorhabens und die neue interpretation der komposition des zyklus // Й.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури. – Донецьк-Лейпциг.: Юго-восток, 2003. – вип.3.– с.31-40.

АНОТАЦІЇ

Серенко С.О. Художня концепція “Мистецтва фуги” Й.С. Баха. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової, Одеса, 2004.

Дисертація присвячена проблемам композиційної та художньої цілісності циклу. На основі аналізу першоджерел, виявлених принципів симетрії та риторичної ампліфікації пропонується нова послідовність контрапунктів і канонів, яка створює просторово-часову модель циклу – сукупність зовнішньої двочастинної симетричної, внутрішньої змістовної (7-9-тичастинної риторичної диспозиції) та часової (інтонаційно-виконавської) форм. Універсальність запропонованої моделі дозволяє евристично відтворити відсутні фрагменти циклу – два невідомих контрапункти і закінчення останньої фуги. Синтез засобів формоутворення, семантики музичної мови, символіки назви, властивостей наукових знань, теорій і вчень епохи бароко – є художня концепція “Мистецтва фуги”. Обґрунтовується введення у музикознавчий обіг нової методики дослідження та нової термінології. Дисертація є першим науковим дослідженням “Мистецтва фуги” на Україні.

Ключові слова: тематичний комплекс, симетрична форма, музична риторика, музично-риторична диспозиція, часова форма, quasi-часова структура, “золотий перетин”, реальні і дзеркальні кульмінації, риторична ампліфікація.

Serenko S.A. Artistic Conception of “Art of Fugue” by J.S. Bach. – Manuscript.

The thesis deals with problems of composition and artistic integrity of the cycle. A close analysis of Berlin’s Autograph and the Original Edition and the principles of symmetry and rhetorical amplification discovered therein has enabled

the author to offer a new sequence of counterpoints and canons that shapes the space-time model of the cycle as a synthesis of the external two-part symmetric form, the inner form relative to the matter (7-9-part rhetorical disposition) and the temporal (intonation and performing) form. Universality of the model offered allows reconstituting heuristically the missing fragments of the cycle – 2 unknown counterpoints and the end of the last fugue. A combination of shaping devices, semantics of the musical language, the name's symbolism, and peculiarities of scientific doctrines of the Baroque constitutes the artistic conception of the "Art of Fugue". Enderizing of new methods of research and new terminology to musicology has been grounded in the thesis. This labour is the first research of the "Art of Fugue" in Ukraine.

Key words: Thematic complex, symmetric form, musical rhetoric, musical and rhetorical disposition, temporal form, quasi-temporal structure, 'golden section', real and mirror-like culminations, rhetoric amplification.

Серенко С.А. Художественная концепция "Искусства фуги"
И.С. Баха. – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Одесская государственная музыкальная академия им. А.В.Неждановой, Одесса, 2004.

Диссертация посвящена проблемам художественной и композиционной целостности "Искусства фуги". Незавершённость цикла, наличие двух неидентичных первоисточников (Б.А. составляет лишь 70% от О.И.), отсутствие композиции как таковой, а значит и концепции художественного целого – таковы объективные причины наших научных изысканий. В работе применена новая методика исследования, сочетающая традиционный музыковедческий, музыкально-риторический, структурно-математический, семантический и другие виды анализа. Методологической базой исследования являются труды по античной и музыкальной риторикам, эстетике и философии, математике, полифонии, интерпретации, религиозной и числовой символикам и т.д.

В ходе исследования установлено существование в цикле двух контрастных тематических комплексов, способствующих драматургическому развитию. Первый связан с Главной темой (образом Христа), формирующей четыре степени родства, второй – с темой контрапункта № 8, содержащей три группы интонаций образно-содержательной направленности (RCF – "тема розенкрейцеров", ВАСН – автограф, "тема креста", и тема "розы, беспредельной мудрости"). Все изменения, происходящие с тематизмом, стреттными, совместными и комбинированными соединениями, связаны с требованиями определённого аффекта в конкретном разделе формы и участием музыкально-риторических фигур.

В работе обосновывается совершенно новая оригинальная последовательность контрапунктов и канонов, представляющая такую

пространственно-временную модель цикла, в которой все части целого уравновешены, составляют гармоничное единство формы внешней двухчастной симметричной, внутренней содержательной (7-9-тичастной музыкально-риторической диспозиции) и временной (интонационно-исполнительской) и скреплены пропорцией “золотого сечения”. Феномен универсальности предлагаемой модели – в уникальной возможности предсказать существование ещё двух неизвестных контрапунктов, написанных на JT и JO, возможно, зеркальных, содержащих по 56 тактов, относящихся к риторическому разделу *indignatio*, имеющих порядковые номера в цикле – № 20 и № 21, а также предположить количество недостающих тактов в последнем контрапункте – их должно быть 84. Доказывается принадлежность циклу неоконченного контрапункта. Выявлены основные принципы организации материала (симметрия, пронизывающая все элементы строения цикла от тематизма до формы целого, и риторическая амплификация – накопление подробностей о предмете, которую можно применять как метод). С ними связаны следующие новации: две части цикла симметричны не только в пространственном выражении – по 1285 тактов в каждой части, но и во временном – по 1039 вр. тактов соответственно; симметричны не только кульминационные процессы (две группы кульминаций – реальные и зеркальные), но и содержательные (формирование понятий симметрия образов, симметрия смыслов). Перечисленные новации связаны с неизбежным введением новой терминологии – амплификация, амплификат, деамплификация, реальная, зеркальная кульминация, симметрия образов, смыслов, а также временная симметрия.

Проведенное исследование позволяет настаивать на возможности существования некоего третьего, более полного, завершённого документа, состоящего из 24-х номеров. Впервые название цикла “Kunst der Fuge” трактуется как “Искусство убежать” в продолжение линии, начатой в “Music Opfer” (“Музыкальная жертва”). Выявленные в цикле технологические приёмы, пропорции, принципы и даже математические подсчёты имеют символическую окраску. Так, симметрия – образ строения вселенной, число “8” – часто встречающийся в цикле символ смерти и бесконечности, “3” – Божественная Троица и т.д., “14” – число имени Й.С. Баха – оно же и нумерологический корень цикла. Всё это образует единый пространственно-временной континуум, пронизанный высшей идеей Божественности, что и составляет художественную концепцию “Искусства фуги”.

Данная работа является первым научным исследованием «Искусства фуги» на Украине; все изложенные результаты получены впервые.

Ключевые слова: тематический комплекс, симметричная форма, музыкальная риторика, музыкально-риторическая диспозиция, временная форма, quasi-временная структура, “золотое сечение”, реальные и зеркальные кульминации, риторическая амплификация.

487839

АВ 60.799
Мист

Підписано до друку 7.09.2004
Обсяг 0,9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія
Інформаційно видавничий центр ПДПУ ім. К.Д.Ушинського
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел.: (048)732-18-84

ІНТЕРНЕТ

Мист