



тей музики и літератури : сб. науч. трудов / сост. Г. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 1997. — С. 154–159.

5. Питина С. Инструментальная музыка [Ф. Мендельсона] [Текст] / С. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. колл. Г. В. Крауклис [и др.]. — М. : Музыка, 1990. — Кн. 2. — С. 44–91.

6. Романова Е. К вопросу программности в Третьей симфонии Роберта Шумана [Текст] / Е. Романова // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 2002. — С. 178–182.

7. Садовнікова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Олена Сергіївна Садовнікова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — 18 с.

8. Сандюк С. А. Скрипичные концерты Людвиг Шпора: путь в романтизм [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. / Сергей Анатольевич Сандюк ; Харьк. гос. ун-т им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 232 с.

9. Фёдоров Ф. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана [Текст] / Ф. Фёдоров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана : [сб. ст.] / ред. кол. : И. Ф. Бэла [и др.]. — М. : Наука, 1982. — С. 81–106.

10. Филлимонова М. Седьмая симфония [А. Брукнера] [Текст] / М. Филлимонова // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

11. Филлипов А. «Парсифаль» [Р. Вагнера] [Текст] / А. Филлипов // Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

12. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: черты стиля [Текст] / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

13. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії І. Брамса [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталія Володимирівна Червинська ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 16 с.

14. Botstein L. The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn [Text] / L. Botstein // Mendelssohn and His World / ed. R. Larry Todd. — USA : Princeton Univ. Press, 1991. — P. 5–42.

УДК [782.9 : 793.38+78.071.1] «177/18»

**Єфремова Ірина Володимирівна**  
**Й. КОЗЛОВСЬКИЙ – СПАДКОЄМЕЦЬ БАРОЧНИХ ТРАДИЦІЙ**  
**СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА –**  
**ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК БАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**  
**ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVIII – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XIX СТ.**

У ході історичного розвитку людства «все тече, все змінюється», внаслідок чого відбувається переосмислення важливих подій та ролі видатних особистостей, діяльність яких сприяла рухові уперед наукової та філософської думки, культури й мистецтва. Починають піддаватися сумнівам раніше однозначні факти-аксіоми. Такими є парадокси історії...

Один з них торкнувся Йосипа Антоновича Козловського – талановитого музиканта і адміністратора, який зробив значний внесок у розвиток музичної культури останньої третини XVIII – першої чверті XIX ст. Протягом тривалого часу у радянському і російському музикознавстві Йосипа Антоновича долучали до видатних російських музикантів польського походження. В останні десятиліття виявлено нові факти, які пов'язані з білоруськими коріннями цього талановитого музиканта. Так, О. Бондаренко пише: «Одним из виднейших композиторов своего времени был Осип Козловский (1757–1831) – выходец из семьи белорусских дворян ... Осип Антонович Козловский родился на Славгородчине, на хуторе Козловский около бывшего Пропойска, в небогатой дворянской семье. Музыкальную одарённость мальчика заметил его дядя, В. Ф. Трутовский – известный музыкант, камергуслист при дворе Екатерины II, собиратель русских народных песен. Он отвёз семилетнего Осипа на учёбу в Варшаву, в капеллу при соборе Св. Яна, где Козловский приобрёл навыки хориста, скрипача и органиста» [2, с. 47]. На білоруське походження композитора вказує у своїх дослідженнях і О. Дадіомова [4], [5]. Таким чином, сьогодні Й. Козловський за правом входить до складу представників як російської та польської, так і білоруської музичної культури.

Як різнобічно обдарована особистість, Йосип Антонович реалізовував свій творчий потенціал, насамперед, у театральній сфері.



Протягом 20 років він займав достатньо високі посади: спочатку «інспектора музики» при петербурзьких імператорських театрах, а згодом – «директора музики петербурзьких імператорських театрів». Його діяльність передбачала як організаційні справи по влаштуванню музичних вечорів, концертів, оперних та балетних постанов при дворі, а також складання концертних програм, так і безпосередню участь у музичному оформленні придворних заходів (тобто написання до них музики). У коло цих заходів входили, безумовно, бали і маскаради.

Як бачимо, зрілі роки життя Й. Козловського були тісно пов'язані з однією із дуже популярних соціокультурних практик його часу – балом, інтерес до якого у суспільстві відрізнявся завидною константністю, не згасаючи довгий час та наскрізь пронизуючи культурний простір різних епох – від Ренесансу до ХХ ст. Особливого блиску та розкоші бали досягли в епоху Бароко, являючи собою знакову особливість королівських дворів. Невипадково серед сторінок творів композиторів того часу ми знаходимо велику кількість бальної танцювальної музики – менуетів, гавотів, контрдансів, алеманд, гротфатерів, курант, – які існують як у вигляді окремих опусів, так і у вигляді танцювальних сюїт.

Танцювальна музика балів складає найбільш вагому частину спадщини Й. Козловського, який у ранній період творчості знаходився під впливом ідей барочного мистецтва, адже саме з 30 по 80 рр. XVIII ст. на території сучасної Білорусі, як свідчать факти її історико-культурного розвитку, мистецтво проходить стадію пізнього (віленського) Бароко [1]. Далі на зміну барочним ідеям приходять ідеї Класицизму, але й вони поступово втрачають своє значення під впливом нового, романтичного, часу. Творчість Й. Козловського у музичному розвитку Білорусі виконувала важливу функцію поступового переходу від барочного стилю (у ранніх творах) через класицистський (у творах зрілого періоду) до стилістики музики XIX ст. – епохи Романтизму (у пізніх творах).

Одне з провідних місць у бальній танцювальній музиці Й. Козловського за правом належить полонезу. Саме у творах цього жанру, яких композитором написано понад 50-ти, яскраво проявляється його індивідуальність. З одного боку, полонез є символом Польщі, з якою безпосередньо були пов'язані дитячі та юнацькі роки Й. Козловського,



з іншого – являє собою незмінно стабільний танцювальний атрибут балу, що традиційно відкривав цей урочистий захід. Тому не випадково до полонезів Й. Козловський звертався протягом усього творчого шляху та, будучи «носієм» білорусько-польської культури, виконуючи функцію її своєрідного популяризатора, просував на бальний простір імператорського двору та вищого світу Росії, насамперед, полонез. Саме жанр полонезу яскраво відбиває своєрідне історичне положення фігури Й. Козловського у музичній культурі.

Творча діяльність Й. Козловського знайшла висвітлення у статтях Б. Асаф'єва, Т. Ліванової, В. Прокоф'єва, дослідженнях П. Грачова, Ю. Келдиша [8; 9], О. Левашової [10], О. Дадіомової [3; 4; 5]. Великим внеском у вивчення творчості композитора, насамперед, виявлення характерних рис його оркестрового стилю є роботи Ю. Фортунатова [13; 14] і А. Соколової [7]. Проте, *розгляд діяльності Й. Козловського в контексті тісної взаємодії в ній двох напрямлень (адміністративного та композиторського)*, наслідком чого стала поява у творчій спадщині Йосипа Антоновича танцювальних жанрів бальної музики (менуетів, полонезів, контрдансів, кадрили, а також народних танців – малоросійського, російського, молдавського), є на сьогоднішній день досить *неповним*, а тому вельми цікавим і перспективним. Так, аналіз одного з провідних жанрів творчості Й. Козловського – *полонезу* – з точки зору його безпосереднього зв'язку з бальною практикою та її основними функціями досі *не здійснювався*. **Основним об'єктом** дослідження є творча діяльність Й. Козловського, його **предметом** – жанр полонезу в творчій спадщині композитора. **Мета** статті полягає у розгляданні полонезів Й. Козловського як зразків власне бальної музики кінця XVIII – першої чверті XIX ст. та визначенні їх місця у культурі його часу. Багаточисельні полонези Й. Козловського стали *матеріалом дослідження*. Методологічну базу роботи склали праці Б. Асаф'єва, П. Грачова, О. Дадіомової, Ю. Келдиша, О. Левашової, Т. Ліванової, В. Прокоф'єва, А. Соколової, Ю. Фортунатова.

Полонези Й. Козловського існують у двох основних видах:

1) як офіційні парадно-урочисті танці, що призначені для виконання на державних придворних церемоніях і є зразком стилю російського класицизму XVIII ст.;



2) як танці камерно-ліричні, народжені диханням нового романтичного часу (XIX ст.) і призначені для виконання на домашніх танцювальних вечорах.

Обидва типи полонезів Й. Козловського завоювали в Росії велике визнання і популярність, що виражалося як у їх повсюдному виконанні, так і в постійному виданні. Приводом до написання *полонезів першої групи, що відносяться до роду парадно-церемоніальної музики*, служили найбільш важливі події державного рівня. Слід зауважити, що даний тип полонезів являв собою синтез оркестрової та хорової музики, іншими словами, Й. Козловський використовував у придворному церемоніальному побуті синтетичний жанр хорового полонезу (полонезу з хором), що по'єднав у собі дві протилежні традиції – чисто інструментальну, європейську (католицьку) та суто хорову, специфічно російську (православну). Крім того, в полонезах першої групи також присутній жанровий синтез іншого роду, заснований на злитті рис власне танцю, панегіричного канта і гімну. Означені різновиди жанрового синтезу, що складають основу церемоніальних полонезів, дозволили Й. Козловському досягти в останніх максимальної урочистості, пишності, помпезності й парадного блиску. Саме це жанрове поєднання ще більш підкреслює величність і міцність Російської держави часів правління Катерини Великої, Павла I та Олександра I.

Прославленню держави та її монарха були підпорядковані й потужні виконавські засоби, що застосовувалися Й. Козловським. З одного боку, це посилений склад хору (подвійний), безліч голосів якого створювали необхідну щільність звучання та надавали йому об'ємність; з іншого – використання багатих можливостей бального оркестру, що підпорядковувався завідувачу всієї придворної танцювальної музики (тобто безпосередньо Й. Козловському). За своїм основним складом цей вид оркестру (в часи діяльності Йосипа Антоновича при дворі було два оркестри – оперний і бальний) повністю дублював оперний. Він був представлений повноцінною групою струнних, парним складом дерева; з мідних духових до нього входили валторни і труби; з ударних, насамперед, литаври, а також інші різновиди інструментів цієї групи (тарілки, великий барабан, малий барабан та ін.), що вико-



нували декоративну функцію. Однак головною особливістю, яка дещо відрізняла бальний склад оркестру від оперного, було використання в ньому унікального явища, притаманного виключно російській музиці. Мова йде про роговий оркестр, що з'явився суто на російському ґрунті в другій половині XVIII ст. За словами Ю. Фортунатова, «рогове оркестри обладали удивительным свойством... и прежде всего, составляли массово звучащую гармонию. Эта-то масса рогового оркестра как раз и накладывалась на симфоническое звучание. Поэтому возникали диалоги между симфоническим и роговым оркестром или их взаимодействие» [14, с. 148]. Саме поєднання звучання симфонічного оркестру з роговим склало специфічну особливість російської бальної музики. Крім того, на думку Н. Огаркової, «специальный музыкальный эффект заключался также и в том, что хор и оркестры располагались в разных частях парадного зала» [11, с. 147].

Після того, як у 1819 р. Й. Козловський залишив посаду «директора музики імператорських театрів», поступово зі складу бального оркестру «зникає» і роговий оркестр, який протягом тривалого часу уособлював національне мистецтво: «к 1825 году в России сохранилось всего два, три роговых оркестра, а в Европе их вообще не было» [14, с. 166]<sup>1</sup>.

У числі найбільш відомих урочистих хорових полонезів О. Козловського – «Гром победы, раздавайся» (на вірші Г. Державіна), «Возвратившись из походов» і «Самодержица народа», написані у 1791 р. для потьомкінського свята з нагоди взяття Ізмаїла; перший з них («Гром победы, раздавайся») на протязі 1791–1816 рр. був гімном Російської держави. До цієї ж групи належать інші полонези: «Какие солнца озаряют неколебимый российский трон» (на вірші П. Карабанова), що був створений з нагоди коронації Павла I і звучав на коронаційному балі на честь імператора 8 квітня 1797 р. у Грановитій палаті Кремля; «Российскими летит странами на златых крылах молва» (на вірші Г. Державіна), написаний з приводу коронації Олександра I, що при-

<sup>1</sup> Двічі була зроблена спроба відродження рогової музики. Перший раз – у 1882 р. з нагоди коронації Олександра III. Вдруге – у 1884 р. на честь коронації останнього російського імператора Миколи II [11, с. 147].



крашав собою коронаційний бал на честь государя у 1801 р.; «Звук оружей бессмертных», написаний для маскараду в палаці графа Безбородька (1792); «Торжествуй, твоя то воля» (на вірші Ю. Нелединського-Мелецького, 1796); «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского, спасителя отечества» (на вірші Нікольова, 1813); полонез «На рождение наследника».

Особливу підгрупу урочисто-церемоніальних полонезів складають полонези, приводом до створення яких були важливі дати особистого життя монархів, як, наприклад, дні тезоіменитства. Так, спеціально для виконання на маскарадах, що присвячувалися дням тезоіменитства імператриці Марії Федорівни, Й. Козловським були написані полонези, які відкривали ці святкування у 1805–1809 і 1811 рр. Спираючись на думку Ю. Келдиша, за якою «в творчестве самого Козловского ... тип парадного придворного танца, сопровождаемого пением хора и солистов, не получил большого развития» [8, с. 147], можливо припустити, що зазначені полонези, створені до днів тезоіменитства, виконувалися без участі хору і рогового оркестру силами виключно оркестру симфонічного. А це означає, що, при всій своїй урочистості, вони були набагато менш пишними і помпезними. При цьому, в ході таких маскарадів, що проходили у Петергофському саду, звучала як духовна, так і рогова музика.

Аналіз музики офіційно-репрезентативних полонезів Й. Козловського дозволяє зробити висновок щодо однотипності використаних у них засобів музичної виразності. Останні зводяться до панування фанфарних інтонацій і пунктирної ритміки та домінування мажорного ладу. Своєрідна оркестровка підкреслює контраст, що закладений на рівні самої композиції полонезу (складна тричастинна форма з *trio*): потужне *tutti* симфонічного та рогового оркестрів у крайніх частинах і більш прозоре *trio*, камерність якого досягається завдяки меншій щільності інструментування (на перший план виходить діалог між двома оркестрами).

У той же час, у церемоніальних полонезах Й. Козловського, створених на початку XIX ст., визріває тенденція до їх поступової романтизації (яскравими прикладами є два хорових полонези: «Рус-



скими летит странами» (з нагоди коронації Олександра I у 1801 р.)<sup>2</sup> і «На победы Кутузова» (1813)<sup>3</sup>.

Окрім зразків парадно-церемоніальних полонезів, до першої групи слід віднести і так звані коронаційні бальні сюїти композитора, які будуються на чергуванні оркестрово-хорових, чисто хорових і танцювальних епізодів. Одну з таких сюїт Й. Козловського, складену композитором з нагоди коронації Павла Петровича 8 квітня 1797 р., характеризує Н. Огаркова: «...кроме первых хоровых полонезов, все остальные были написаны в соответствии с европейской традицией на мелодии популярных в музыкальном быту того времени произведений. В сюите на коронацию Павла Петровича в специфически танцевальной ритмике польского танца преломляются следующие темы: арии из оперы Дж. Паизиелло «*Didone abbandonata*» («Покинута Дидона», второй полонез – *Es-dur*), дуэтов И. Плейеля (третий – *B-dur*, шестой – *B-dur*), главной партии увертюры из «Волшебной флейты» В. Моцарта (четвёртый – *Es-dur*), арии из оперы Ф. Бианки «*La villanelle rapita*» («Похищенная крестьянка», пятый – *D-dur*)» [11, с. 144–145].

Другу групу полонезів Й. Козловського складають *сентиментально-ліричні*, написані у вишукано-галантному стилі. Вони являють собою зразки нового романтичного напрямку, що зароджувався в мистецтві (у тому числі музичному). У загальній кількості полонезів композитора ліричних – переважна більшість.

Витоки даного роду польських сходять до традицій сентименталізму, який в останнє десятиліття XVIII ст. у Росії проявив себе повною мірою. У той же час, саме завдяки сентименталізму, у вищих колах російської аристократії у XVIII ст. зароджується новий пісенний жанр, одним із засновників якого по заслугі вважають все

<sup>2</sup> Музыка його «полна восторженной устремлённости. Гимничность, приподнятость, горделивость, присущие помпезному польскому танцу, здесь отсутствуют» [7, с. 99].

<sup>3</sup> В ньому «легко прослеживаются новые, романтические черты. Очень свежо и необычно звучит, например, окончание периодов тональности второй ступени (модуляция *C-dur – d-moll*) ... Между призывным началом и лирически окрашенным *trio* – яркий контраст» [7, с. 99].



того ж Й. Козловського – «російська пісня». Безсумнівно, робота композитора в цьому жанрі безпосередньо сприяла появі в його творчості саме ліричної гілки полонезів. За словами А. Соколової, «круг образів полонезів цього типа явно соприкасається с музыкально-поэтическим содержанием “российских песен”» [7, с. 100], семантика яких зводилася, насамперед, до втілення сумних настроїв, пов'язаних з темою нещасливого кохання. На музичному рівні емоційна складова ліричних полонезів виражається за допомогою панування мінорного ладу, низхідних секундних інтонацій – мотивів сліз, скарги, плачу, а також частого паузування, що перериває музичну тканину та імітує зітхання й схлипування. Все це максимально підкреслювало сентиментальний, занадто чутливий тон ліричного висловлювання. Саме ця особистісність, максимальна суб'єктивність полонезів означеної групи стала однією з головних причин великої затребуваності даного жанру у широких колах російського суспільства та, зокрема, сприяла величезній популярності його зразків у творчості Й. Козловського.

Ліричні полонези композитора в жанрі оркестрової танцювальної музики є, по суті, тими ж «російськими піснями», перенесеними на інструментальний ґрунт. «Как и песни, – пише А. Соколова, – лирические полонезы Козловского сразу полюбились публике. Они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно звучали на домашних музыкальных вечерах» [7, с. 100]. Останнє зауваження набуває особливої важливості, бо саме завдяки цій обставині стає зрозумілою поява в камерній музиці XIX ст. (фортепіанній, вокальній, оркестровій) великої кількості п'єс танцювального роду, одні з яких продовжать своє життя у побуті на прикладному рівні, часто виконуючись на аматорських вечорах домашнього музикування; інші ж «переростуть» побутовий рівень і вийдуть на новий, більш досконалий щабель розвитку, перетворившись на високохудожні п'єси концертного плану, що відкривають «тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется опозитизированный художественный танец эпохи романтизма» [10, с. 58].

На відміну від парадно-церемоніальних, ліричні полонези Й. Козловського мали інше коло засобів музичної виразності. Сентимен-



тальне забарвлення цих творів підкреслюють мінорний лад і пісенно-лірична основа тематизму, яка пом'якшує їх танцювальний характер. Часте використання багаторазово повторюваних мотивів «зітхання» посилює сумний настрій полонезів цієї групи.

Оркестровка ліричних полонезів цілком підпорядкована їх образному складу: за відсутності рогового оркестру і хору вона стає камерною та прозорою; композитор фокусує увагу на звучанні двох груп симфонічного оркестру – струнної і дерев'яної духової. Так, у сповненому драматизму полонезі *d-moll* виклад основної теми доручено струнній групі, а у полонезі *G-dur* (у лідійському ладі) для досягнення звукообразального ефекту використовується світлий тембр флейти, що імітує сопілковий пастушачий приграв. Посилення контрасту між крайніми частинами складної тричастинної форми і тріо досягається завдяки ще більш прозорому інструментуванню останнього, що зводиться, за вимогами даної композиції, до звучання трьох інструментів.

Слід зазначити, що й всередині другої групи полонезів Й. Козловського спостерігається певна еволюція – від галантно-сентиментально-чутливої лірики польських кінця XVIII ст. («Жалобный полонез» *g-moll*) до драматизму і романтичної схвильованості полонезів XIX ст. (Полонез *d-moll*).

Тематична основа полонезів обох груп досить різноманітна. Поряд із п'єсами, що є виключно авторськими творами і не передбачають використання в них цитат, є ряд польських, що являють собою професійні аранжування, зроблені Й. Козловським, основу яких складають досить популярні в Росії його часу оперно-інструментальні та народні мелодії.

В цілому на тематичному рівні серед полонезів Й. Козловського можна виділити наступні підвиди:

- полонези, створені *на власні теми*, до числа яких належать хорові полонези, «Пасторальный полонез» *G-dur* (у лідійському ладі), Полонез *d-moll*, «Жалобный полонез» *g-moll*, Полонез *B-dur* (написаний у 1811 р. з нагоди дня народження Єлизавети Олексіївни), Полонез *f-moll*;
- полонези *на запозичені* з найбільш модних і популярних у той час *європейських опер* теми; серед них полонези на теми з «Чарівної



флейти» В. А. Моцарта, поставленої у Росії 1794 р. (перший – на тему з арії Моностатоса з II дії, другий – на тему арії Папагено; третій – на тему з увертюри до опери); Полонез *A-dur* з опери «Викрадена крест'янка» Ф. Б'янкі зі вставними номерами, створеними В. А. Моцартом (даний Полонез написаний на тему терцета В. А. Моцарта «*Rosina amabile*» для цієї опери); полонези на теми з опер «Покинута Дідона» і «Циліорник» Дж. Паїзіелло, «Італійка у Лондоні» Д. Чімарози, «Ліхтар Діогена» П. Гульєльмі, «Весталка» Г. Спонтіні, «Швейцарське сімейство» Й. Вейгля, «Каліф Багдадський» і «Телемах» А. Буальд'є, «Ям або поштова станція» О. Тітова, «Поль та Вірґінія» Р. Крейцера, «Танкред» Дж. Россіні;

- полонези на теми з популярних у Росії кінця XVIII – початку XIX ст. інструментальних творів: Полонез *f-moll* на тему з квінцети І. Плейеля, полонези на теми з інших інструментальних ансамблів цього композитора;

- полонези на теми власних «російських пісень» (Полонез *f-moll* на тему вступу до пісні «Жизнью я своей скучаю»);

- полонези на теми українських народних пісень, серед яких найбільшу популярність отримали два – «Пожалуйте, сударыня» і «Я птичкой быть желаю».

Як правило, народні пісні «искусственно изымались из контекста народных ритуалов и получали порой совсем иную художественную функцию» [12, с. 61], вводящую їх в «своеобразный церемониальный круг новых амплуа» [12, с. 62], про що свідчать промовисті додаткові заголовки, наприклад, пісні «Чем тебя я огорчила» – «на несклонность от женщины», пісні «Прости, мой свет, в последний раз» – «на разлуку от мужчины», пісні «И с душою разлучуся» – «на верность и постоянство в любви от мужчины» [12, с. 61].

Як зазначає Ю. Келдиш, Й. Козловський «писал свои полонезы первоначально для оркестра (исключения носят единичный характер), а затем сам же переключал их для клавиесина или фортепиано. В этом виде они и получили широкое распространение, войдя в репертуар салонного любительского музицирования на рубеже XVIII и XIX веков» [8, с. 146]. Таким чином, музика для бальних урочистостей (офіційно-церемоніальний тип полонезу) отримувала нове життя



у вигляді клавірних перекладень, які виконувалися на вечорах домашнього музикування. Це є свідцтвом демократизації даного танцювального жанру вже на межі XVIII та XIX ст.

Результатом огляду полонезів Й. Козловського є наступні висновки.

У бальній музиці кінця XVIII – першої чверті XIX ст. існував певний баланс між музичними номерами танцювального плану, що утворюють дві основні драматургічні лінії балу: жанрово-побутово – «панегіричну» – і ліричну, пов'язану з модними тенденціями сентименталізму.

Відповідні їм дві групи полонезів композитора втілюють основні тенденції розвитку музичної культури Росії рубежу XVIII–XIX ст. Більшість полонезів першого виду (офіційно-церемоніальних) написані у відповідності з традиціями зрілого Класицизму: відбиваючи велич Російської імперії, вони мають виключно прикладний характер. Полонези другої групи і деякі полонези першої відзначені віяннями нового часу – епохи Романтизму: вони відображають внутрішній світ людини, розкривають її почуття. У своїй більшості клавірні варіанти полонезів даної групи призначені, насамперед, для слухання. Полонези обох груп, залишаючись традиційними за формою (складна тричастинна з *trio*), цілком відповідають духові часу.

Оркестровка полонезів Й. Козловського також є своєрідним пам'ятником двох епох – Класицизму і Романтизму, являючи собою «відбиток» еволюції оркестрового письма того етапу, на якому воно перебувало у Росії на той час. Роговий оркестр, що використовується композитором у найбільш урочистих офіційно-церемоніальних полонезах першої групи, призначався для додання оркестровому звучанню ще більшої щільності й потужності. Слід зауважити, що це химерне з'єднання професійного симфонічного та рогового оркестрів було однією з національних особливостей російської бальної музики. Найбільш цінним в оркестровці Й. Козловського є якість звукообразальності, яка допомагає втіленню головної мети композитора: «музыка должна ... живописать сюжет, способствовать ... раскрытию характеров героев и ... отражать ... ключевые моменты содержания» [14, с. 159].



Особливою заслугою Й. Козловського-композитора слід вважати популяризацію бальної музики серед широких кіл російського і білоруського суспільства завдяки створенню численних клавірних перекладень оркестрових танцювальних п'єс. Це свідчить, з одного боку, про свідомий рух композитора до демократизації бальної практики, з іншого – про початок цього процесу, який, безумовно, сприяв культурному розвитку населення Росії і Білорусі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барока ў беларускай культуры і мастацтве [Текст] : зборнік / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; [наук. рэдакт. В. Ф. Шматаў]. — Мінск : Беларуская навука, 2005. — 306 с.
2. Бондаренко Е. С. История белорусской музыкальной культуры до XX века [Текст] / Е. С. Бондаренко. — Минск, БГПУ, 2010. — 73 с.
3. Дадзіёва В. У. Музыкальная культура Беларусі XVIII стагоддзя [Текст] : гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёва. — Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2004. — 384 с.
4. Дадзіёва В. У. На мяжы стагоддзяў і эпох: Восіп Казлоўскі [Текст] / В. У. Дадзіёва // Мастацтва. — 1995. — № 3. — С. 28–30.
5. Дадиомова О. В. Жизнь и творчество Осипа Козловского в свете новых данных [Текст] / О. В. Дадиомова // Дмитрий Бортнянский, музыкальная культура его эпохи, современники : Материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 14–15 июня 2001). — С.-Пб. : Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2001. — С. 28–30.
6. Еремина-Соленикова Е. В. Старинные балльные танцы. Новое время [Текст] / Е. В. Еремина-Соленикова. — С.-Пб. : Планета музыки ; Лань, 2010. — 256 с.
7. История русской музыки [Текст] : в 10 т. — Т. 4: 1800–1825 годы. — Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьяни и др. / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. — М. : Музыка, 1986. — 416 с.
8. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст] / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1978. — 512 с.
9. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века [Текст] / Ю. В. Келдыш. — М. : Наука, 1965. — 464 с.



10. Левашёва О. Е. Песни Козловского [Текст] / О. Е. Левашёва // Русско-польские музыкальные связи : статьи, материалы [под ред. И. Ф. Бэлы]. — М. : Тип. АН СССР, 1963. — С. 48–82.

11. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII – начала XIX в. [Текст] : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Наталья Алексеевна Огаркова. — С.-Пб., 2004. — 369 с.

12. Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. [Текст] : очерки истории и теории / Российск. акад. наук, гос. ин-т. искусствознания Мин-ва культуры РФ ; [ред.-сост. Е. В. Дуков]. — С.-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. — 527 с.

13. Фортунатов Ю. А. Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка [Текст] / Ю. А. Фортунатов // Памятники русского музыкального искусства. — Вып. II : Оркестровая музыка / муз. О. А. Козловского ; ред., коммент. Ю. А. Фортунатова. — Партитуры. — М. ; Л. : ГИИ, Котран, 1997. — С. 417–463.

14. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей [Текст] / Ю. А. Фортунатов. — М., МГК, 2004. — 384 с.

УДК 78.071.1 : 78.03 (470) «18»

Ольга Соломонова

#### «СУДЬБА ТАК РЕШИЛА...»: РЕЗОНАНСЫ БАРОЧНОЙ СИМВОЛИКИ В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ» И «ХОВАНЩИНЕ» М. П. МУСОРГСКОГО

Одно из главных свойств современной науки – её «семантическая тотальность» (Т. Апинян), стремление обнаружить интенции произведения, выявив специфику информационно-смысловой организации текста. Важный механизм работы музыковеда в этом направлении – дешифровка известных музыкальных символов прошлого, «отражённых» в культуре последующих эпох. Особое значение подобная интерпретационная стратегия обретает в отношении музыкальной символики Барокко – эпохи, обладающей, благодаря высокой ассоциативности и устойчивости её жанрово-интонационного комплекса,