Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М.В Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО Г.Ф. ТЕЛЕМАНА: КОНЦЕПЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПУСУ

Виконала **Мілоста Ольга Ігорівна**
Студентка 2 курсу, денної форми навчання
Спеціальність 025 – музичне мистецтво
Профілізації ступеня вищої освіти «Магістр»

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
народних інструментів
Корчинська Божена Мирославівна
Рецензент
Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
ЛНМА ім.М.В.Лисенка
Кужелєв Дмитро Олександрович

Львів - 2022

ВСТУП.....3
РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ЖАНРУ І ПРОБЛЕМА СТИЛІВ У *ФАНТАЗІЯХ* 5
1.1. Фантазії соло як жанр до 1733 року……5
1.2. Місце флейтових фантазій у бароковій флейтовій літературі…..8
РОЗДІЛ ІІ. 12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО Г.Ф. ТЕЛЕМАНА − КОЛЕКЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ФОРМ XVIII СТ *EN MINIATURE*……...17
2.1. Французька увертюра, італійський концерт на прикладі фантазій № 7, №11 ……..17
2.2. Фантазія №2 − мініатюрний зразок форми церковної сонати……22
РОЗДІЛ ІІІ. ОСНОВНІ ТРУДНОЩІ ВИКОНАННЯ ФАНТАЗІЙ НА ПОЗДОВЖНІЙ ФЛЕЙТІ……..…..28
3.1. Горизонтальна поліфонія……28
3.2. Орнаменти і варіаційність……31

ВИСНОВКИ.....36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....38

ВСТУП

Г. Ф. Телеман (1861 – 1767 рр.) – один з небагатьох композиторів в історії музичної культури, якому вдалося досягнути слави й визнання ще за життя. Його діяльність була вражаюче насиченою і різнобічною: в Гамбурзі Г. Ф. Телеман служив музичним керівником у п’яти головних міських церквах, писав опери для театру *Am Gänsemarkt*, його твори виконувалися у княжих дворах Ейзенаха, Дармштадта і Байройта [6,с.5].

12 фантазій для флейти соло (1732 р.) – один із шедевральних циклів для флейти соло, що входить у репертуар найавторитетніших виконавців на флейті (як на поздовжній так і на поперечній) в наш час. Будучи одним з найбільш талановитих композиторів барокової епохи, Телеман зумів передати у своїх фантазіях дзеркально точне відображення свого часу і помістити в ці мініатюри усі найвідоміші інструментальні форми свого часу [6, с.10]. Це й не дивно, адже маючи численних учнів, Телеман часто писав подібні цикли перш за все для навчальних цілей [18]. Такими були, до прикладу, *Фантазії для віоли да гамба без супроводу, 12 фантазій для скрипки без баса*, тощо.

Репертуар виконавців на флейті, і на українській поздовжній флейті зокрема, значною мірою охоплює твори саме барокової епохи. Для флейтистів того часу володіння широкими знаннями про музичне мистецтво було обов’язковою вимогою, однак, з плином часу така постава до професії зазнала значних трансформацій. Сьогодні, звертаючись до творів, написаних у 17-18 століттях, виконавцям необхідно направцювати підходи, які б виходили за межі вузьких фахових проблем і дозволяли б розкривати зміст музики, передусім, для самих себе, завдяки виникненню асоціацій. З цього огляду, комплексне вивчення вибраного опусу Телемана в опорі на важливі іноземні джерела, недоступні через відсутність перекладів українською мовою, роблять обрану тему *актуальною*.

Об'єкт дослідження – цикл Г.Ф. Телемана *12 фантазій для флейти соло* в аспекті виконавської інтерпретації.

Предмет дослідження – музичний текст 12 фантазій для флейти соло Г. Ф. Телемана в аспектах структури, музичної мови, орнаментики та артикуляції.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні кожної окремої фантазії задля осмислення структури творів, їх орнаментальної та артикуляційної складової в контексті історичної виконавської практики та її значення для фахової інтерпретації циклу виконавцями XXI ст. Для досягнення поставленої мети необхідно буде виконати наступні *завдання:*

- віднайти і вивчити наявні іноземні дослідження, присвячені Телеманові як автору фантазій для соло-інструментів, зокрема для флейти соло;
- виявити стилістичні особливості кожної з фантазій для ідентифікації різноманітних інструментальних форм епохи бароко, а також вивчити і описати особливості і канони виконання кожної з них;
- проаналізувати окремі складові стилю (орнаментування, варіаційність, ін);
- проаналізувати форму кожної з фантазій.

Методи дослідження:

– історико-контекстуальний – для вивчення опусу 12 фантазій для флейти, в контексті естетики епохи бароко та її впливу на формотворчі засади композитора;
– філологічний – буде використовуватися при перекладі іноземних праць, присвячених цій та дотичній тематиці
– емпіричний – для апробування результатів роботи.

Наукова новизна проявлена у формулюванні історично обґрунтованих підходів до інтерпретації опусу з урахуванням специфіки виконання на поздовжній флейті (блокфлейті чи сопілці).

Практичне значення роботи полягатиме у систематизації інформації про 12 фантазій Г. Ф. Телемана для українських виконавців на поздовжніх флейтах.

Структура роботи. Робота буде складається зі **вступу, трох розділів, висновків та списку використаних джерел.**

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ЖАНРУ

1.1. Фантазії *соло* як жанр до 1733 року

Фантазія (англ - *Fantasy, Phantasy, Fantasia,* нім-*Phantasia, Fantasie, Phantasie,* франц –*Fantaisi,* ісп -*Fantasía*, італ - *Fantasia*) – походить від латинського слова *«phantasia»,* від грецького *«αντασία»* («робити видимим») або *«αίνειν»* («показувати») – жанр, історія якого триває понад 400 років, що відігравав ключову роль в творчості багатьох композиторів, впливав на розвиток і трансформацію інших жанрів, але разом із цим, його власні межі завжди залишалися не чіткими [10]. Дослідник Є.В. Назайкінський зазначає: «етимологія *жанрової* назви особливо важлива для розуміння суті самого жанру», - й у випадку з *фантазією* така думка є особливо переконливою [4, с.107-111].

Усіма європейськими мовами слово *фантазія* означає уяву, творчу винахідливість. Овідій пов'язував поняття «фантазія» з іменем Бога сну *Фантаза*, в Платона – це натхнення, одержимість, в епоху Середньовіччя – її пов'язували з гріховністю, а в епоху Ренесансу – зародився власне *жанр* інструментальної фантазії [18]. Дослідниця цього жанру в західноєвропейській музиці А. Ф. Проніна зазначає, що жанр *фантазія* – виник в органній традиції XVI ст., коли разом з розквітом ренесансної поліфонії почали з'являтися й елементи гомофонного стилю [6,с.178]. Впродовж тривалого часу він також концентрував в собі й релігійний аспект (фантазії виконувалися після обідньої служби як «безсловесний коментар до почутої проповіді») [5,с.1]. Помітною була й залежність ранніх фантазій від вокальної музики: відомо, що перші зразки жанру були аранжуваннями мадригалів для голосів у супроводі лютні (Палестрина, Вальтер). Таким чином, велика кількість ранніх фантазій була написана саме для щипкових інструментів. Багато таких зразків було написано в Італії, Англії, Франції, Іспанії, а вирізнялися вони імітаційним викладом та контрапунктовим началом [18]. Проте ці фантазії ще не мали чітких рис жанру, оскільки були близькі до каприччіо, токати, канцони, в результаті чого не

завжди можна визначити чому та чи інша п'єса називалася саме фантазією [18]. Поряд з тим, зв'язок з вокальною музикою проявився і в творчості клавіристів, для яких мистецтво імпровізації вважалося синонімом майстерності інструментальної гри [9, с.34]. Н. Фоменко у своїй дисертації також стверджує: *«…запозичені з вокальної практики орнаментаційні прийоми (колорування – перетворення одноголосного наспіву в поліфонічну п'єсу, та димінуції – дроблення довгих тривалостей заданого мотиву чи інтервалу на безліч дрібних, що обов'язково передбачало індивідуальну віртуозність і майстерність миттєвої творчості) у XVI–XVII ст. найбільш інтенсивно використовуються у виконавській практиці, з'являючись у ролі спонтанних відхилень від авторського тексту»* [9, с.35]. Разом з тим, в період кульмінаційного розквіту вокальної орнаментальної імпровізації, в інструментальній музиці починає розвиватися новий різновид - *«вільна імпровізація на основі використання специфічних для даного* [клавішного] *інструмента технічних і фактурних прийомів (акорди, швидкі гамоподібні ходи), які в сукупності призвели до перших самостійних форм інструментальної музики»* [8, с.74]. З часом, на основі таких імпровізацій, виокремився окремий стиль - *stylus phantasicus*, або *фантазійний стиль,* що включав в себе різні жанри – токкату, річеркар, власне фантазію, прелюдію, тощо. Таким чином, можна зазначити, що впродовж XVI – XVII ст. *фантазіями* називалися також композиції для клавішних інструментів (клавір, клавесин, орган), що вирізнялися підкресленою імпровізаційністю, свободою форми, відсутністю зв'язку з будь яким традиційним типом композиції. Такі п'єси-фантазії виконували функцію демонстрації як самого інструмента, так і віртуозних можливостей музиканта, а також були своєрідним засобом діалогу між слухачами та композитором, який, переважно, сам був виконавцем [16, с. 13]. Інтонаційна будова фантазій того часу ще не мала єдиної стилістики: в них часто переплітаються старовинні діатонічні лади, хроматика, вокальні інтонації, тощо.

Поступово, до XVII ст. *фантазія* звільняється від впливів вокальних жанрів і починає набувати рис концертного стилю з типовою для нього

фактурою з використанням різноманітних фігурацій, використанням гамоподібних чи ламаних пасажів, багатою орнаментикою. Фантазії того часу наповнені віртуозними імпровізаційними розділами, що вплинуло в свою чергу на широкий спектр музичного змісту: від безумовної життєрадісності – до образів глибокого смутку. Англійський теоретик та композитор Т. Морлі в трактаті «Простий і доступний вступ у практичну музику» (1597) зазначає, що фантазія – найважливіший рід музики, створюваний без словесного тексту [6].

Розквіт жанру *фантазії* у XVII ст. пов'язаний передусім з органною музикою (Я. Свелінк, Дж. Фрескобальді). Багато з цих фантазій насичені канонами та поліфонічними прийомами складного контрапункту (інверсія, ракохід, вертикальні перестановки), що зробило фантазію попередницею *фуги* – в них вже кристалізується імітаційно - поліфонічний музичний матеріал, як до прикладу в «Хроматичній фантазії» Я. Свелінка, що містить в собі риси фуги, річеркару і поліфонічних варіацій. Органні соло-фантазії XVII ст. або складалися з кількох контрастних образів (Дж.Купер, В. Бьорд), або ж писалися у варіаційній формі (Й. Фробергер) чи у формі рондо (Й. Крігер). Особливо популярним жанр стає в Англії (до прикладу – «Фантазія на один звук» Г. Перселла), де можна зустріти приклади програмних і непрограмних фантазій-сюїт (Дж. Дженкінс, К. Сімпсон, Дж. Купер). Цікаво, що композитори – вірджиналісти Дж. Булл, А. Гіббонс та інші наближують фантазію до традиційної англійської форми під назвою *граунд* [18].

Можна зазначити, що якщо до кінця XVI ст. інструментальна музика в жанрі фантазії опановує хроматичну сферу, то власне індивідуалізація тематизму відбувається у XVII ст., коли фантазія стає одним з найулюбленіших жанрів органної музики. Тоді ж посилюється вплив гомофонно – гармонічної фактури, що й привело до створення індивідуалізованої теми і до розширення засобів розвитку [10]. Таким чином, жанр інструментальної фантазії пройшов шлях від п'єси імітаційної форми (зокрема інструментальні імпровізації «перед грою» на базі правил контрапункту у добу раннього Ренесансу [1, с.154]) й власне *імпровізації* чи *фантазуванням* за інструментом (що типово для перших

зразків жанру)) до вільно збудованої композиції без обмежень тими чи іншими правилами [9, с.44]. Але не дивлячись на імпровізаційну природу усіх старовинних жанрів, за твердженням М.А. Сапонова, в своєму історичному розвитку *фантазія* не втратила цієї якості [10, с.42], а загальний сенс слова «фантазія» природно пов'язувався композиторами різних епох з імпровізаційністю (до прикладу, і німецькій мові дієслово *імпровізувати* звучить також як *fantasieren*. Історично склалося й так, що композитори, які творили в жанрі фантазії, писали їх в основному для того інструмента, яким досконало володіли, що зробило високі технічні вимоги до виконавця ще однією рисою жанру: у Венеції епохи Ренесансу імпровізація фантазії на задану тему з мотету чи меси була одним з випробувань при прийомі на місце органіста в собор Св. Марка, в Іспанії – підкреслювалося значення гри фантазій для розвитку техніки [10, с.42], а К.Ф.Е. Бах в «Опыт истинного искусства клавирной игры» присвячує «вільній» фантазії, яка б «створювалася та імпровізувалася», цілу главу[13]. Не дивно, що імпровізаційна та спонтанна природа жанру веде за собою використання в переважній більшості інструментального соло (лютневі фантазії-імпровізації в XVI ст., клавірні в епоху *бароко,*тощо). Природно, що популярність клавірних фантазій була пов'язана передусім з багатством можливостей цих інструментів, а також тим фактом, що більшість композиторів барокової епохи були органістами та клавіристами. Серед композиторів того часу, які б зверталися до зазначеного жанру, був і Г.Ф. Телеман. Відомо, що майже усі зразки жанру він створив усього за три роки гамбурзького періоду – від 1733 до 1735 року [6].

1.2. Місце флейтових фантазій у бароковій флейтовій літературі

Епоха *бароко* – період тривалістю близько 150 років - між кінцем XVI - до середини XVIII ст.[16]. Прийнято поділяти її на три стилістичні фази:

перша фаза - раннє бароко (1580 – 1630);

друга фаза – середнє бароко (1630 – 1680);

третя фаза – пізнє бароко (1680 – 1730) [34, с.22][1]

Для раннього бароко характерні наступні риси: виникнення *basso continuo*; концертного стилю виконання; виникнення сольної та тріо фактури, формування вокальної та інструментальної фактур; виникнення нових жанрів музики: опери, вокального концерту [34, с.22].

Зміни в період *середнього* бароко пов'язані в основному з виникненням стилю *bel canto*, кристалізацією системи мажоро-мінору, виникненням ораторії та кантати. Пізнє бароко вирізняється появою форми сюїти, сонати, інструментального концерту, нового типу контрапункту, опертого на систему мажоро-мінору та гомофонію контінуо; *«великим синтезом»*: музики вокальної та інструментальної, релігійної та світської, а також музики, яка була характерною для різних народних осередків [34].

Відомо, що розвиток флейтового виконавства в другій половині XVII ст. у значній мірі був простимульований змінами в інструментобудівництві [18, с.3]. І. Єрмак у своїй дисертації зазначає: «..процес інтенсивної модифікації поперечної, безклапанної, суцільної флейти почався в другій половині XVII ст. і відбувався переважно у Франції. Приблизно у 1650-х рр. інструмент був розділений на три частини. Верхня частина (голівка) могла висуватися з корпусу флейти, що нарешті дало можливість коригувати стрій інструмента. Середня частина (корпус) була суцільна. Як і ренесансні моделі, вона мала шість гральних отворів, що закривалися пальцями. Нижня частина (нижнє коліно) отримала додатковий сьомий отвір, який закривався клапаном (звичайним способом дотягнутися до отвору було неможливо. Ця, чи не найголовніша, модифікація дозволила, відкриваючи клапан, виконувати на поперечній флейті стабільний та інтонаційно чистий звук ***dis.*** Вперше за всю історію інструмент став повністю хроматичним! Це нововведення визначило подальший вектор розвитку флейти протягом XVIII ст., що полягав у стабілізації хитких "вилкових" аплікатур за рахунок додавання нових гральних

[1] Дати, подані в дужках, стосуються Італії, оскільки усі найважливіші стилістичні зміни відбувалися саме там. В інших осередках існує відмінність в часі бл. 10 – 20 років.

отворів з клапанами. Отримавши ці модифікації, поперечна флейта вийшла на якісно новий рівень функціонування» [3, с.89].

Поліпшена конструкція флейти уможливила не тільки розвиток віртуозності, але й ще більше наблизила звук флейти до людського голосу, що було важливим в епоху бурхливого розвитку опери. Нові можливості привернули до флейти увагу композиторів, значно розширили функції інструмента, популярного раніше переважно тільки серед менестрелів та у війську, а також відіграли значну роль у розвитку концертної манери виконавства [3, с.52]. Однак відомо також, що сольної музичної літератури для цього інструмента, написаної до 1700 -х рр. залишилося надзвичайно мало [3]. Н. Тофф пояснює цей факт наступним чином: 1) люди, які пережили Тридцятирічну війну 1618–1648 років з її колосальними руйнуваннями і спустошенням, не хотіли ані бачити, ані чути поперечну флейту – передвісницю лиха, адже для більшості населення Західної Європи XVII ст. вона асоціювалася в першу чергу з військом; 2) безклапанна поперечна флейта не мала технічного потенціалу для втілення художніх вимог нової епохи [3, с.187]. Після конструкційних змін все кардинально змінюється, гра на флейті стає ознакою «хорошого тону» [3, с. 109], а сам інструмент отримує можливість утвердити себе в якості сольного. Він стає інструментом, який найбільше цінується серед духових: з одного боку - це віртуозний рухливий інструмент, який добре служить блиску, трелям, стрибкам, пасажам, але поза тим вона є дуже виразним і чутливим інструментом [18]. Після 1700 року стається бум камерної музики за участі флейти в найрізноманітніших складах і жанрах. Невпинної популярності флейта почала набувати ще після першої появи в оркестрі балету Ж.-Б. Люллі «Тріумф любові» (1681), а піком цього процесу стала приблизно друга чверть XVIII ст. «…композитори всіх рівнів створювали колосальну кількість музики для найрізноманітніших складів за участі traverso: твори для інструмента соло та з *continuo* або *cembalo obbligato*, дуети, тріо, квартети, квінтети для поперечних флейт з акомпанементом та без, ансамблі духових інструментів з флейтою, концерти для флейти з оркестром тощо» [3,

с.47]. Відомо, що найбільшої популярність флейта здобула у Франції і Німеччині.

Н. Тофф наводить спогади данського мандрівника, який в 1727 р. відвідав Париж: «Зараз найпопулярнішими інструментами Парижа є клавесин і поперечна або німецька флейта. Французи сьогодні грають на цих інструментах з безпрецедентним смаком» [3, с. 195]. Навіть король Пруссії Фрідріх II (1712–1786), що за правом вважається основним законодавцем мод на німецьких землях, на професійному рівні володів флейтою. Англійський історик музики Ч.Берні (1726– 1814) описав свої враження після одного з майже щоденних королівських концертів: «Концерт розпочався з німецького флейтового концерту, в якому Його величність виконав партію соліста з найвищою точністю. Я був приємно вражений акуратністю його виконання Allegro, так само, як його експресією і почуттям в Adagio. Коротше кажучи, його виконання перевершувало в багатьох деталях все, що я коли-небуть чув серед дилетантів або навіть професіоналів» [3 с. 37].

Разом з тим, вивчення флейтового репертуару тих часів утруднюється кількома чинниками, зокрема відсутністю каталогів, сумнівним авторством творів деяких композиторів, відсутністю вказівок щодо типу флейти – поздовжньої чи поперечної [3, с.56]. Тим не менше, відомо про досить велику кількість флейтової літератури того часу в різноманітних складах та жанрах, зокрема: сюїти й тріо для флейт (скрипок) з *continuo* французького композитора П. Готьє (пр.1642–1696), тріо для флейти, скрипки та сопранової віоли з *continuo* (1692) М. Маре (1656–1728), тріо-сюїти для 2-х флейт, скрипок або гобоїв і *continuo* та п’єси для *flûte traversière* і *continuo* (за формою – це сюїти з танців і характерних п'єс, об’єднаних однією тональністю), серія сюїт для двох *traversière* без баса М. де ля Барра (1675– 1745), два томи сюїт і сонат для поперечної флейти і continuo А. Д. Філідора (1681–1728), 6 сонат для флейти з continuo, 6 сонат для 2-х флейт Ш. Делюсса (пр.1720-пр.1774), 6 флейтових дуетів, 6 сонат для флейти з continuo, 6 тріо-сонат для 2-х флейт/скрипок з continuo, 3 концерти зі струнними (Ddur, G-dur, h-moll) Ф. Руже (пр. 1725 – пр.

1767), соната da chiesa для сольної флейти і *continuo* А. Кальдара (1670–1736), 12 сонат, 6 тріо-сонат для 2-х скрипок або 2- х флейт з *continuo* (ор.5, 1736) А. Локателлі (1695–1764), 6 сонат для флейти з continuo (ор.3, 1743) Д. Платті (пр.1697–1763), партита, три сонати з cembalo obbligato, три – з continuo, три тріо-сонати, сюїта №2 і Бранденбурзький концерт № 5 Й.С. Баха та інші.

Проте музика для флейти соло *(flöte solo sensa basso continuo* (флейта соло без бассо-контінуо)) була великою рідкістю. Оскільки італійські композитори того часу виявляли мало інтересу до генерал баса, посталі в Німеччині знамениті великі сольні твори є ледь не єдиними. Зокрема відомо, що біля 1720 р. Бах пише *Партиту ля-мінор*, а його син К.Ф.Е. Бах (похресник Телемана) у 1747 р. – *Сонату ля – мінор*, яка є типовим модерним зразком із протилежною послідовністю частин, а тому соната репрезентує стиль нового часу (повільна – швидка –швидка) [18, с.2]. Поміж цими двома творами знаходяться 12 фантазій Г.Ф. Телемана для флейти – соло (1732 р.), що характеризують злам обидвох епох і разом з тим – є точним дзеркальним відображенням своєї доби. Так, при усіх виконавських видимих імпровізаційних свободах, в цих мініатюрах містяться всі інструментальні форми свого часу: церковна соната (№2), соната в формі *stretta* (№4), французька увертюра (№7), фантазія, уподібнена до танцювальних сюїт (№9), а також вільна «фантазія», яка позбавлена схеми (№1). Вибір Телеманом саме цього жанру є невипадковим, адже маючи численних учнів він часто писав подібні цикли перш за все з навчальною метою. Окрім цього відомо, що *12 фантазій для флейти соло* відносяться до перших зразків друкованих творів для соліста без партії на німецьких землях [6].

Важливо те, що фантазії Телемана поєднують в собі риси і барокового і ґалантного стилів: поліфонічна музична тканина вирізняється прозорістю і простотою голосоведення. У них композитор вже старається відійти від принципів типових бароковій практиці basso continuo - до акордової підтримки мелодії за принципом гомофонного письма [5].

Всі форми фантазій є індивідуалізованими і нерідко їх структура наближена до межі розмивання форми. І власне через свою пророчу прогресивність флейтові фантазії дуже відрізняються від інших фантазій Телемана для соло – інструментів, написаних приблизно в той же час – 12 фантазій для скрипки – соло і 36 клавірних фантазій (1739 р). Така риса усіх 12 фантазій дозволяє вважати їх цілісним концептуальним твором, написаним як цикл [19]. Разом з тим, широкі стрибки в швидких частинах, велика кількість прохідних хроматизмів, часто – відсутність місць для дихання, необхідність чіткого розмежування голосів у поліфонічній фактурі – все це робить фантазії Г.Ф. Телемана, разом з партитою Й.С. Баха, одними з найскладніших творів XVIII ст. для флейти [3, с.52].

Цікавим є і той факт, що перше сучасне видання фантазій 1955 р. базується на єдиному джерелі збереженого першодруку (зберігається в бібліотеці Королівської Брюссельської консерваторії), найочевидніше зробленого самим Телеманом у 1732 р. [1, с.1][2]. Нотний текст першодруку є повноцінним, однак у ньому спочатку бракувало імені композитора, точної дати написання та вказівок на склад, але на обкладинці, яка була додана пізніше, було вказано *per il violino* і авторство Телемана [20]. Все це викликає сумніви щодо авторства роботи та інструмента, для якого вона написана. Однак, є переконливі докази, що дозволяють вважати ці фантазії написаними Г.Ф. Телеманом саме для флейти. Зокрема, на це вказували наступні факти:

1. 1733 р. в Амстердамі вийшов каталог *"Catalogue des Œuvres en Musique de Mr . Telemann, Maitre de Chapelle & Directeur de la Musique à Hambourg, qui se vendent à Hambourg chez lui ./ imprimé a Amsterdam 1733* зі згадкою про 12 флейтових фантазій;

2. Телеман згадує їх у своїй автобіографії 1739 р. в доданому списку його надрукованих творів [35], однак точної дати публікації там вказано не було;

[2] Перше сучасне видання Гюнтера Гауссвальда пропонує 1732 р. як дату першої публікації, Куійкен пропонує дату до 1728 року [15]. Однак у світлі роботи Стівена Зона над хронологією творів Телемана [39]., К. Сато вказує датою видання Фантазій 1731 р [32].

3. Фантазії виринають також у відомій суперечці між Кванцом і Молденітом як об'єкт запропонованої Кванцом флейтової дуелі [27].

4. Бартольд Куійкен стверджує, що попри вказівку на титульній сторінці видання *per il violino*, ці фантазії є написаними саме для поперечної флейти [21].

Вказівкою на авторство Телемана є й те, що його стиль був легшим та сучаснішим (для того часу), аніж, до прикладу, в його великого сучасника Й. С. Баха [39], а також наявність у фантазіях мотивів, які зустрічаються в інших його творах. До прикладу, мотив з другого *Adagio* Фантазії №2 має разючу схожість з мотивом з *Andante* Сонати для гобоя ля-мінор №3 (рис. 1.1):

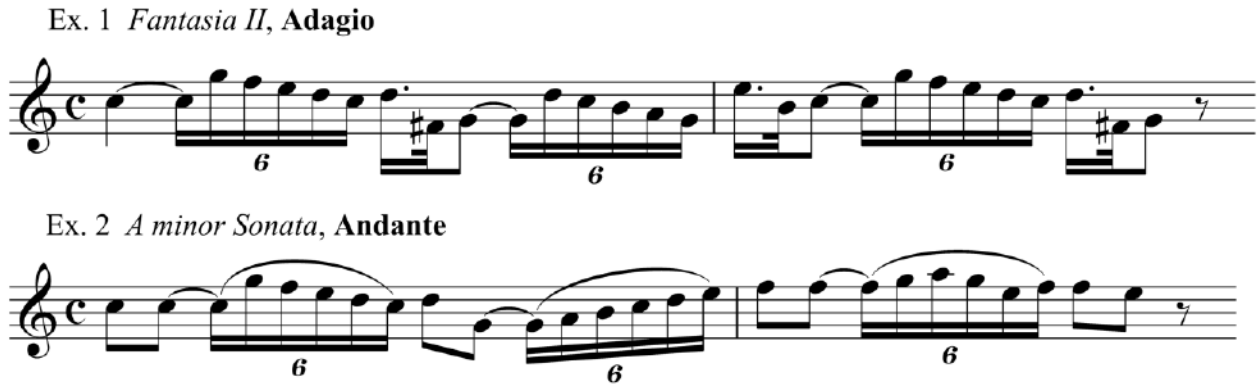

рис.1 1

Порівняти можна і мотив *Фантазії мі – мінор* з Арією №3 з Партити соль – мажор Г.Ф. Телемана (рис.1.2):

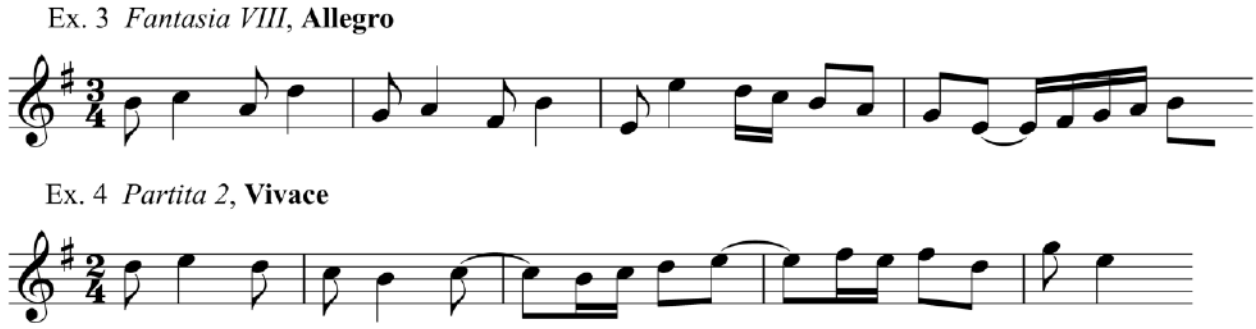

рис.1 2

Перше видання фантазій Телемана для флейти у своїй більшості є досить чітким і доступним, проте є ряд неясностей у нотному тексті, які аналізує та виправляє у своєму виданні Бартольд Куійкен, хоча частина з них була

виправленою Гаусвальдом у виданні 1955 р [19]. Окрім того, зовсім недавно було опубліковано ряд інших видань, в тому числі видання *Amadeus* під редакцією Пітера Райдемайстера[3]. Перелічені уртекстові видання є досить точними, але, звісно ж, потребують від виконавця приймати власні рішення щодо інтерпретації [15].

Серед інших є й видання для альтової поздовжньої флейти (*alto recorder*), які транспоновані на малу терцію вгору і опубліковані виданням *Schott&Co Edition* (упорядник - Ганс Мартін Лінде, 1962) та *Alphonse Leduc* (упорядник - Й.С. Вайхен) серед інших.

Не менш цікавим є і те, що фантазії, попри згадану вище позначку, були написаними саме для флейти. Для розуміння фактів, щоб підтверджували зазначену думку, необхідно сформулювати уявлення про звуковий ідеал флейти у барокових композиторів і Г. Ф. Телемана зокрема.

Відомо, що в час створення флейтових фантазій в Німеччині була поширена одноклапанна діатонічна флейта із основним звукорядом Ре-Мажор. Хроматичні півтони видобувалися за допомогою вилкових аплікатур, а також завдяки корекції амбушюром. Між звуками основного звукоряду і проміжними хроматичними тонами є велика динамічна і звукова різниця, яку однак у свій час сприймали не як ваду, а як перевагу, бо у цей спосіб побічні тони – не тільки через свою функцію, а й через відчутну темброву різницю відчутно вирізнялися.

Через основну тональність баракової флейти − Ре-Мажор − сформувалося також коло зручних для цього інструмента тональностей. В бароковій літературі надавали перевагу наступним: D - dur/ h-moll, G – dur/e – moll, A-dur/a-moll, d-moll, g-moll. Так, 12 флейтових фантазій впорядковані в наступних тональностях:

1. A – dur	*5. C – dur*	*9. E – dur*
2. a – moll	*6. d – moll*	*10. fis – moll*

[3] G.P. Telemann, 1992. *Zwölf Fantasien für Flüte,* ed. Peter Reidemeister (Amadeus).

3. h – moll *7. D – dur* *11. G – dur*

4. B – dur *8. e – moll* *12. g – moll*

Така схема тональностей є досить відома, судячи з творів того часу: відповідні інструменту тональності знаходяться у зміні з *мажору* на *мінор,* тобто усі тональності, які підходять цьому інструменту впорядковані у висхідному порядку, і в зміні мажору на мінор. Єдина нерегулярність спостерігається у №3 і № 4. Якщо їх поміняти, то мажоро-мінорна зміна, як і щаблевий підйом основних тонів, буде більш коректним. Підставою для цієї нерегулярності є задум самого циклу: поміж двома формально строгими творами (№2 − церковна соната і № 4 stretta-form) повинен бути вільніший, фантазійніший твір. В цілому усі тональності, використані Телеманом у фантазіях, звучать на флейті добре, а серед названих Тромліцом як такі, які трудно заграти чисто, маємо тільки E-dur і fis – moll [38].

На флейтову природу аналізованих фантазій вказують також наступні факти. По перше, діапазон фантазій від *d'* до *e'''* охоплює точний діапазон барокової одноклапанної флейти траверсо, від найнижчої до найвищої ноти. По друге, фактура фантазій з їх стрибками й віртуозними арпеджіо, а також відсутність подвійних нот[4], що є типовим саме для скрипкової музики без акомпанементу, вказує на те, що композитор мав досить чіткий задум і написав цикл саме для барокової поперечної флейти. І нарешті, як зазначає Куійкен, композитор не використовує тут французький скрипковий ключ *соль*, як він це робить для блокфлейти в *Der Getreue Music-Meister* [15].

Наведені факти доводять, що вказівка складу в брюссельському виданні не відповідала задуму Телемана. Однак, публікація циклу саме як скрипкового може вказувати на загальноприйнятне для епохи бароко виконання одного твору різними інструментами: багато робіт самого Телемана, призначені для того чи іншого інструмента, гралися й на інших інструментах в дещо змінених варіантах [15, с.8].

---

[4] Це можна прослідкувати також у 12 Фантазіях для скрипки – соло Г. Ф. Телемана (1735) [15].

РОЗДІЛ ІІ. 12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО Г.Ф. ТЕЛЕМАНА – КОЛЕКЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ФОРМ XVIII СТ *EN MINIATURE*

2.1. Французька увертюра та італійський концерт на прикладі фантазій № 7, №11

Відомо, що Телеман був чудовим педагогом із почуттям місії і він створив значну частину своїх творів спеціально для своїх учнів. Співставлення тональностей, використання композитором всередині циклу найрізноманітніших форм, вказують на те, що цикл був створений ним і з навчальною метою, аби наблизити виконавців-флейтистів (не лише 18 ст.) до розуміння, усвідомлення і опанування найширшого кола форм, стилів виконання. В. Рабей пише: «..Уся творчість Телемана може слугувати своєрідною енциклопедією жанрів, стилів і національних шкіл його епохи. По ньому можна відслідкувати рух великих і малих потоків, які зливаються в могутню, повноводну річку класичного мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст» [28].

Цикл містить дві чотиричастинні (фантазії №№:2,9), шість тричастинних (№:4,5,6,8,10,11) і чотири двочастинні фантазії (№:1,3,7,12), а також деякі з них написані в цілісних, розвинених на той час формах, зокрема:

1. *Церковна соната* (№2)
2. Форма *соло-сонати*: вільна послідовність частин (№:5,10);
3. Фантазія з елементами *італійської концертної форми* (№11 із додатковим танцем)
4. *Французька увертюра* (№7);
5. *Фантазія*. Вільні багаточастиннні композиції (№1,3,12) із додатковою танцювальною частиною.

У цьому пістрявому списку містяться всі скристалізовані у час високого бароко форми інструментальної музики, при цьому також зустрічаються і найрізноманітніші танцювальні типи. Телеман геніально і суверенно поводиться із різноманітними можливостями цих форм і в усій імпровізаційній

свободі містко представляє їх у кожній з мініатюр. В контексті типових для кожної окремої форми рис, але одночасно завдяки виходу за межі, флейтові фантазії відображають також типові віяння пізнього бароко, а саме – появу ранньокласичних елементів.

Не менш важливим фактом є використання у його творчості найрізноманітніших здобутків різних національних шкіл, французької та італійської зокрема. Відомо, що безпосередній вплив на формування творчого стилю композитора в ранні роки мало відвідання ним двох капел, однієї – в Ганновері, іншої – в Брауншвайг-Вольфенбюттелі [6, с.23]. Телеман писав: *«Завдяки цим обставинам, в першій з названих капел я вивчив французький Goût (смак), а в іншій – італійський та театральний»* [35, с.94].

«Телеман глибоко вникав у стилістику композиторів різних країн, особливо любив французьку манеру виконання» - зазначає в своїй роботі Сінельникова [40, с.205]. Фантазія №7 *D – dur,* у якій зазначено *ala francese*, не залишає жодних сумнівів щодо своєї форми[5]. Створена Ж. Б. Люллі форма французької увертюри не зазнала істотних змін у Баха, Генделя і Телемана. Їй притаманний ряд специфічних ознак, передусім – це двочастинна композиція, при чому музика першої частини (або ж *інтродукції*) – в урочистому характері, що досягається, зокрема, пунктирними ритмічними фігурами (так званими *rythme saccade)* і парним метром (переважно дво - або чотиридольний). Важливою ознакою другої частини (часто тридольної) – є її імітаційно-поліфонічне начало В більшості випадків ця частина повторюється, тому її характерно називають *репризою*, що зустрічається в багатьох партитурах, а особливо – в партитурах XVII – XVIII ст. [1]. Італійська ж увертюра, на відміну від французької, є тричастинною за формулою *швидко – повільно – швидко*. Її перша частина, як правило, динамічна, активна та оптимістична за характером музики. Контрастом є друга частина (часто в паралельній мінорній тональності), а завершенням є танцювальний фінал. При цьому важливо, що

[5] З. Еппінгер стверджує, що Фантазія №9 також є французькою увертюрою, хоча вона підписана як *церковна соната* [15]

крайні частини італійської увертюри (обидві контрастні середній) відрізняються одна від іншої характером музики, що принципово виключає будь яку репризність.

Дослідник Гандшін зазначає, що увертюра французького типу – одна з найбільш репрезентативних форм барокової інструментальної музики, що складається з гравітаційної першої частини в пунктирному ритмі і фугованої частини у досить жвавому темпі, після якої вкінці переважно (якщо точніше – то у Люллі інколи, а в пізніших композиторів – як правило) відбувається повернення до початкового ритму [19, с. 302]. Вкінці часто додається один чи кілька танців [15]. Ця характерна симетрична тричастинність проглядається вже при поверховому аналізі згаданої фантазії: після рухливої середньої частини слідує трохи скорочений і варійований початок. Другому «Ларго» бракує чотирьох секвенційних тактів увідної частини (такти 4,3 – 8,3), тоді як заключні такти повторені буквально (Т.90 - 95= 9 -14). Телеманові вдається попри обмеження мелодичного сольного інструменту і невеликої гучності флейти виразно передати характер такої увертюри: «*…цей повільний вступ є в найглибшому сенсі статичним, звуково зібрана нерухома маса часто впорядкована характеристичним пунктирним ритмом, який сам в собі не живий, об'єднує послідовність звуків*» [15,с. 205].

Засобами, які дозволяють зробити початок пишним і гравітаційним є, поряд із пунктирним ритмом, також і прикраси, особливо шляйфери і маленькі швидкі шістнадцяткові фігури. Окрім того, пишний характер увертюри підкреслюється спадаючою динамікою попередньої *ре-мінорної* Фантазії №6, після якої початок Фантазії №7 звучить особливо контрастно (що є ще однією вказівкою на концепційний задум циклу) [15, с.23]. Цей масивний, святковий пафос розряджається в середній частині вільним фугато в метрі 3/8. Вона починається «експозицією фуги», яка має три тематичних мотиви і після такту 56 приносить два тематичних мотиви з другого проведення. В експозиції (т.16-27) тема контрапунктується Як *comes* після такту 20 в шістнадцятковому русі (рис. 2.3):

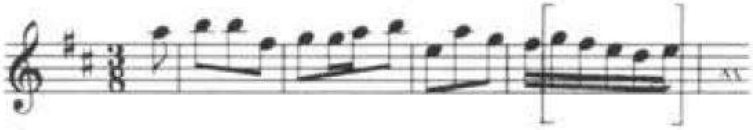

рис.2 3

Для виконавця це місце становить велику проблему, бо він повинен у швидкій змінності нижнього і горішнього голосів по-різному забарвлювати звук, що, власне кажучи, суперечить природі цих прохідних фігур (рис. 2.4):

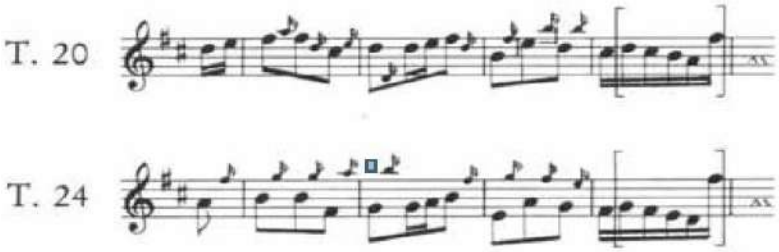

рис.2 4

Можливості контрапункту в цьому контексті особливо обмежені, оскільки тема вже містить доволі маленькі тривалості, а простір залишається лише між вісімками для шістнадцяток другого голосу. Особливо у вступі *comes* (Т.20) ми не знаходимо явного контрапункту (рис 2.4), як на приклад в *dux* (Т.24 - Т.27), замість цього доволі незграбний октавний стрибок (т.21) і паралельні квінти (т.22) (рис2.4). В той час як експозиція показує нам три тематичних мотиви, подальший розвиток фантазії не має цієї тричастинності. Друге проведення приносить тільки дві теми *comes* - *dux*. Але в цілому твір дуже вільний, багатий на експозиції, проведення, інтерлюдії. Додатком до цієї прекрасної французької увертюри є танець у формі *рондо*, де Телеман впроваджує свої улюблені елементи польської музики. Впадає в вічі подібність цієї частини четвертому танцю із бахівської *Сільської кантати* BWV 212 (рис. 2.5).

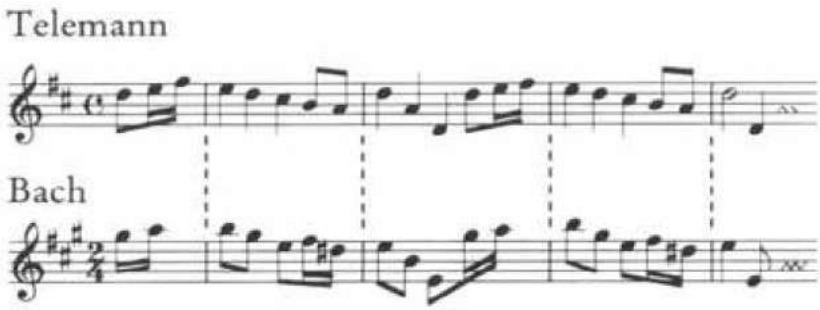

рис.2 5

Це *Bourree* відзначено темпом *Presto* і вимагає максимальної енергії та блиску у виконанні.

Телеман завершує свій цикл двома фантазіями в *соль*, але цього разу починає мажором - *Фантазією №11 G – Dur*, що становить єдиний приклад з рисами італійського концертного стилю у циклі флейтових фантазій [15]. У ній видимі певні елементи італійської концертної форми, виробленої Альбіноні та Вівальді. Увагу композитора до усього італійського в музиці, можна відслідкувати, окрім іншого, і за його власними висловлюваннями. Зокрема, Телеман у своїй автобіографії зазначає «*..спочатку це було польське, потім французьке, церковний- камерний- та оперний стиль і все, що прийшло від італійського, з яким я зараз найбільше маю справу»* [35].

Vivace та Allegro написані в однаковому розмірі – 4/4. *Allegro* - дуже віртуозний фрагмент, що містить в собі усі можливі для виконання на бароковій флейті фігури: ламані тризвуки, гамоподібні пасажі, обігрування витриманих на органному пункті звуків, ламане двоголосся), однак не має формотворчих повторів і мотивних розробок. Це є *quasii* імпровізований вступ в токатній фактурі, прелюдія до частини *Vivace*, в якій вже можна оцінити цитовану техніку фугато - в ньому вже впізнаємо симетричну тричастинність класичної сонатної форми: такти 3-10 – це експозиція = перше проведення фуги. Т.3 – тема в Соль - мажорі, т.7 – тема в Ре-мажорі, такт 10-20 = проведення з мотивною розробкою частин теми = інтерлюдія. Т 14- варійована тема в сі-мінорі, т. 20-31 – реприза = друге проведення фуги, т. 20 – тема в Соль -мажорі, т.28 – варійована тема в Ре – мажорі (рис 2.6).

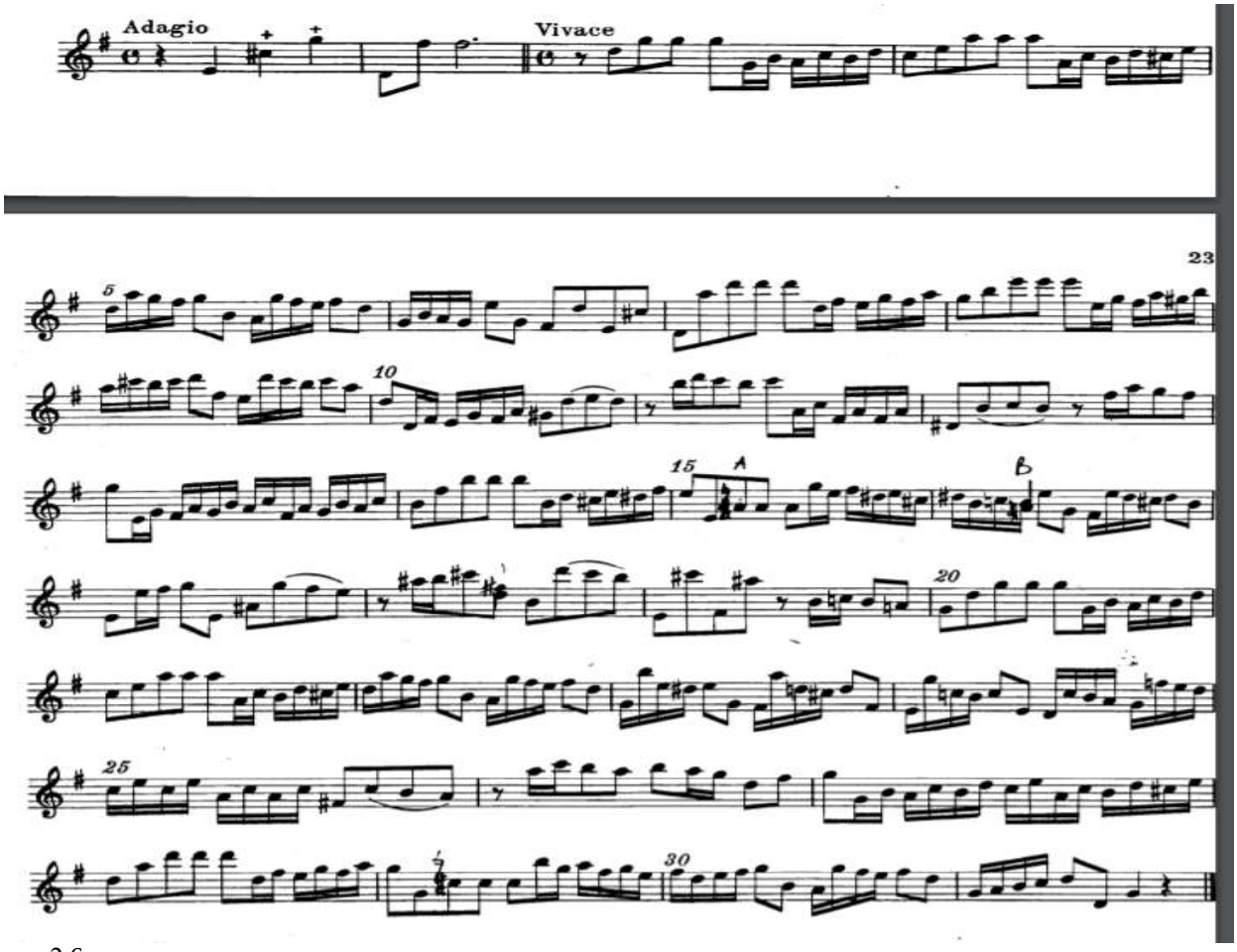

рис.2 6

Окрім структури, частина вражає великою силою емоційного напливу, який черпає імпульс в вісімковій паузі початкової теми і не полишає енергії протягом цілої частини.

Короткі *Adagio* з фантазії можемо розглядати або як стислий повільний епізод концертної форми, або як гармонічну опору для каденції виконавця - своєрідне зручне місце для вільних думок, які можуть бути висловлені в імпровізований спосіб, через що власне цей твір і отримує свій характер фантазії, про яку Маттезон пише: «…цей стиль є найвільнішим і найменш забов'язуючим» [27]. До цього великого комплексу *прелюдія – каденція – фугато* додається фольклоризований танцювальний епізод в розмірі *6/4*, з характером барокового лендлеру, веллеру [28].

2.2. Фантазія №2 – мініатюрний зразок форми церковної сонати

Барокова інструментальна фантазія, як було зазначено раніше, близька з багатьма іншими жанрами зазначеної епохи. Так, залежно від задуму автора, вона може набувати рис сонати, сюїти або увертюри, може орієнтуватися на

церковний чи світський стиль. Поруч з тим, жанр фантазії часто бере найрізноманітніші риси інших жанрів, але при цьому трансформує їх до більшої свободи. Фантазії Телемана, і флейтові зокрема, орієнтовані на традиційні для того часу типи, зокрема – на церковну сонату (*sonata da chiesa*) [40]. Відомо, що сонати того часу поділялися на два типи – сонату церковну та камерну сонату (*sonata da camera*), що виражалося в їх жанровій природі, кількості частин, частому використанні тематизму танцювального характеру (що типово для камерної), а також в тональному плані (не всі частини написано в головній тональності, як в церковній) [40]. Однак, деякі дослідники припускають, що такий поділ був досить умовним, а якщо врахувати, що жанр фантазії по своїй природі сам по собі ще й розмиває ті риси, які наближають її до тієї чи іншої форми, то відслідкування цих рис особливо утруднюється. Зокрема, Ю.С. Бочаров зазначає: «Цілком справедливо вловивши викристалізовану в останні десятиліття XVII ст. тенденцію до розмежування італійських багаточастинних сонат на два типи, французький композитор та лексограф [*С. Де Броссар]* виокремив їх з допомогою термінів, які реально в той час існували - *da chiesa* і *da camera,* які використовувалися, як правило, на титульних сторінках публікацій інструментальної музики. Але, як не складно помітити, він описував лише ті сонати, що були створені саме в XVII ст., і до того ж – виключно італійськими майстрами» [13]. Таким чином, позначки по суті вказували на те, що сонати можна було виконувати відповідно в церкві (супроводжуючи окремі розділи католицької служби) або ж у світському приміщенні [13]. Таким чином, використання таких позначок в сонатах другої половини XVII ст. означало реальну практику побутування цих творів, отже жанрові позначки *«sonate da chiesa»* і *«sonate da camera»* на початках були контекстуально-функціональними, і тільки з часом стали змістово-стильовими [Бочаров]. Дослідник Бочаров стверджує, що підстави для цього існували: в більшості випадків до збірників сонат *da chiesa* входила серйозна музика з використанням у ній імітаційної поліфонії, тоді як сонатах *da camera* переважала танцювальна музика переважно гомофонного складу [13]. Однак,

така диференціація з часом зазнала змін. Зокрема, відомо, що з часом камерна соната в музично-історичній науці стала називатися не *сонатою,* а *сюїтою.* Про це, зокрема, свідчить «Музичний лексикон» Х. Рімана [30]. З іншого боку, практично будь які барокові сонати з кількох, переважно не танцювальних частин стали називатися сонатами *da chiesa.* Особливо, якщо частини були розташовані за принципом темпового контрасту повільно – швидко – повільно – швидко, який остаточно утвердився в останні десятиліття XVII ст. в творчості А. Кореллі [13]. Дослідник З. Еппінгер зазначає: «…*форма церковної сонати сформувалася до свого остаточного вигляду у творчості Кореллі – як чотиричастинний цикл у послідовності повільна – жвава і фугована – повільна (менш розроблена і менш церемоніальна, проте більш лірична по відношенню до першої) – жвава (з прихованим танцювальним характером»* [18]. Саме такій формі відповідає одна з фантазій Телемана для флейти-соло – *Фантазія №2 ля-мінор.*

Перша частина фантазії має позначку *Grave* і виконується виключно в характері «grave et majestueux” [18, с.6]. По суті, це каденція в *ля-мінорі,* розтягнена на 11 тактів, з половинним кадансом (рис.2.7), який завдяки низхідним секвенціям надає характеру святкової строгості. Це пом’якшується завдяки шістнадцятковим фігурам, які поступово ведуть до субдомінанти. Домінанта розтягується: в тактах 6-10 – вона відтягнена, утримана (рис 2.8).

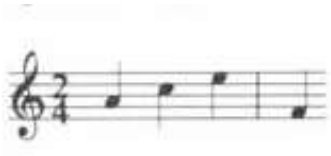

рис.2 7

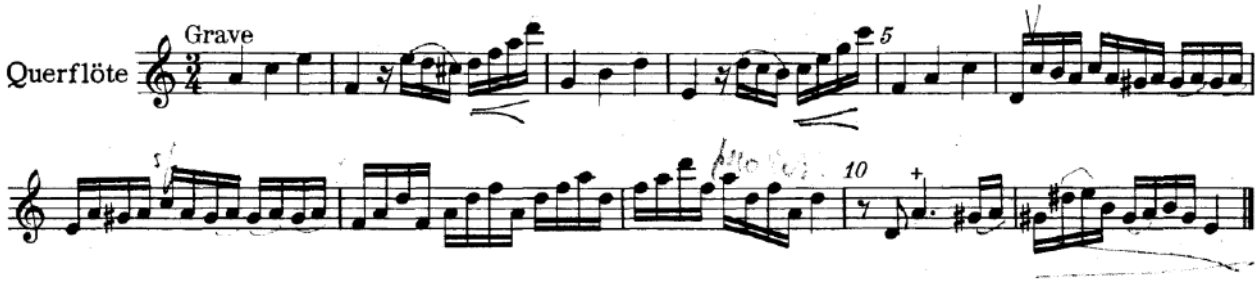

рис.2 8

При цьому, для прогресії композитором застосовується розтягнений на 2 такти, обіграний органний пункт *«ля»* (такти 6,7 – рис.2.8), фанфароподібно обіграний *ре-мінорний* акорд (такти 8,9 – рис.2.8) і раптова зупинка руху (такти 9, 10 – рис.2.8). Розрядка приходить у наступному такті і підсилюється

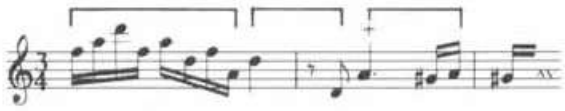

рис.2 9

геміолою (рис. 2.9). Ці 11 початкових тактів складно було б назвати частиною - це скоріше вступ-прелюдія, характер якої однак цілком відповідає початковій частині церковної сонати: *повільна, патетична, святкова.*

Друга частина фантазії – *Vivace* – жвава і насичена активним рухом. Вона наближена до форми *фугато* – однієї з найбільш вживаних форм у розлогих частинах для інструмента соло. Ріман зазначає: «*….із перенесенням фугованого багатоголосся на одноголосий інструмент, постає форма, в якій головна тема протягом усієї частини з'являється у великій кількості споріднених до основної тональностей. При цьому вона переривається довшими чи коротшими вільними епізодами»* [ріеманн]. *Vivace* цієї фантазії поділяється на дві частини:

I - такти 1-21 (рис. 2.10) - починається у *ля-мінорі*, закінчується у *До-мажорі*;

II - такти 22- 48 (рис. 2.10) - починається в *ре-мінорі,* закінчується у *ля – мінорі*.

Обидві частини мають подібні кадансові епізоди: Т. 15-20 = Т. 42-47 (рис. 2.10). Перша – містить експозицію фуги (Т. 1 – 11, рис. 2.10), яка разом з тим є єдиним її представленим проведенням. Чотиритактова тема, запрезентована як *dux* в *ля-мінорі* (Т. 1 – 5, рис.2.10), передує двотактовій вставці *comes* в *мі - мінорі* (Т. 7- 11). Після цього – слідує вільний епізод, що містить в собі елементи теми, переходить в «ігровий» мотив з ехо-октавними стрибками (Т.15 – 17, рис. 2.10) і в шістнадцяткові секвенції (Т.18 -19, рис.2.10).

Друга частина починається темою в *ре-мінорі* (Т.22 -27, рис. 2.10), далі слідує *інтерлюдія* (Т.26-38, рис. 2.10) з драматичним розвитком у тактах 28-36 (рис. 2.10) і модуляція (що нагадує проведення у класичній сонаті).

Закінчується – репризою теми у *ля-мінорі* (Т.38- 42, рис. 2.10). Таким чином, тема звучить 4 рази, при чому період має описані Ріманом риси, притаманні одноголосому фугато.

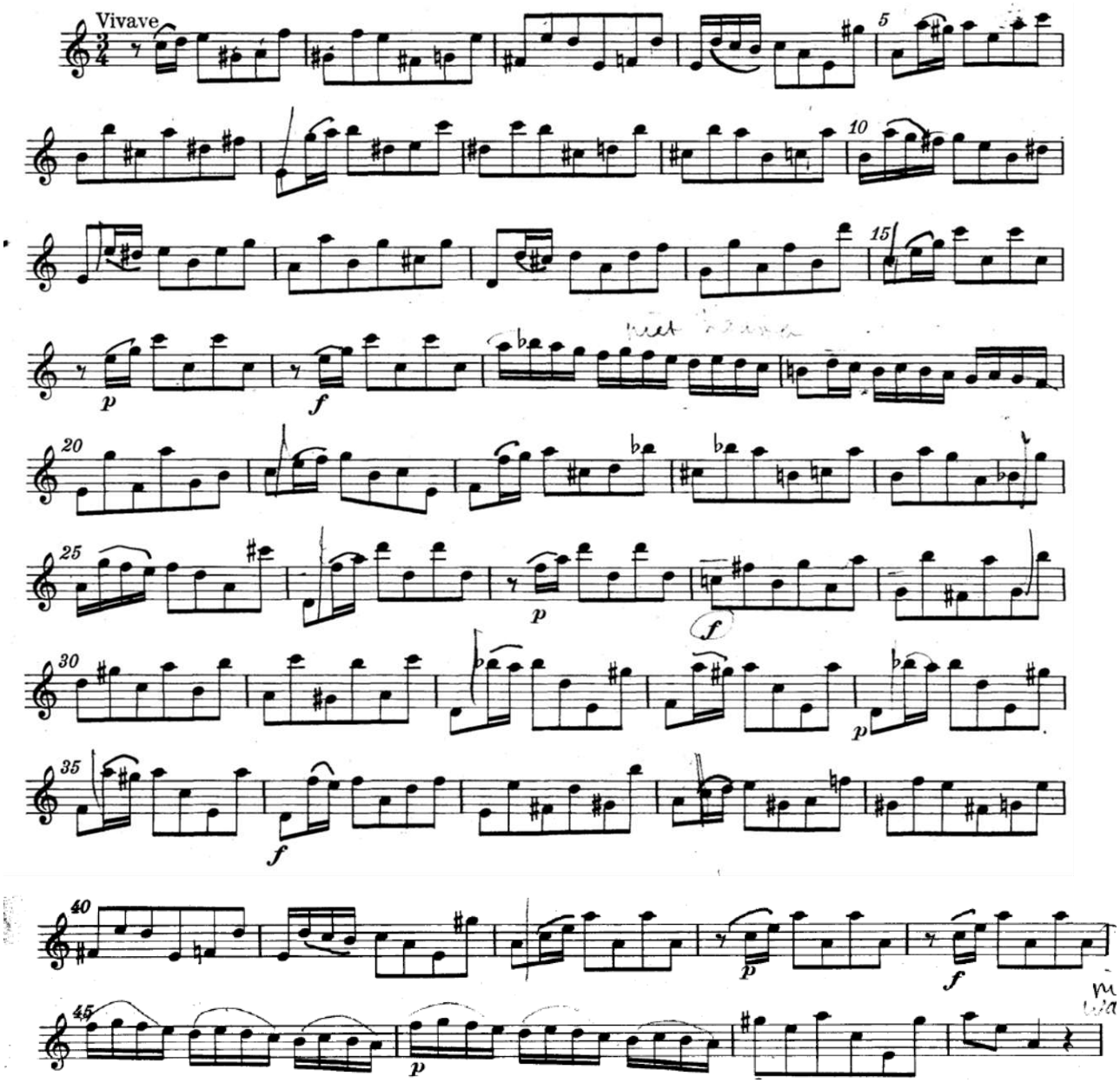

рис.2 10

Важливо й те, що описана частина – цілком визначається елементами самої теми і є цілісною (що є рідкістю для Телемана), що можна аргументувати наступним:

1. в усіх мотивах присутній затакт з 2-х шістнадцяток на сильну або відносно сильну долю, який з'являється у різних видозмінах і надає періоду особливого характеру (рис.2.11);

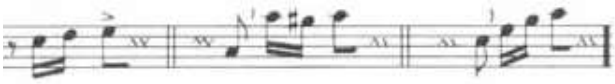

рис.2.11

2. ламане двоголосся (частково в протилежному русі (до прикладу – Т. 28-32, рис.2.10)) і хроматика теми, яка збігається з найвищою точкою періоду (рис. 2.12):

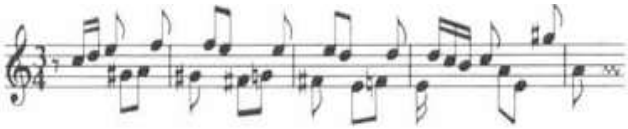

рис.2. 12

Така кількість хроматики, контраст якій створюється з допомогою частих октавних ходів (Т.15 – 17, 26-27, 42-44, рис. 2.10) визначає характер і темп усієї частини, який при такій фактурі в жодному разі не може бути надто швидким.

Третя частина, *Adagio* в *До*-мажорі, щонайменше на початку, є *«ліричною»* за характером, що видно по широких і розлогих мелодичних лініях. До такту 7 – це вільне, повне фантазії обігрування досить простої мелодичної канви (рис. 2.13) [18].

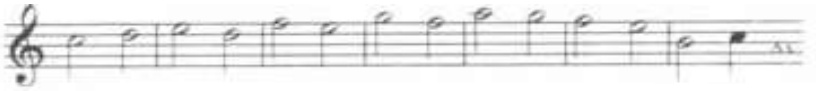

рис.2. 13

Раптова драматична зміна в частині приходить разом з подвійною домінантою. Наступний окремий епізод починається з Т.5 – він збудований з дрібноструктурних фігур і розвивається з тривалим емоційним напливом. Потім, через швидкий *спуск* рухається до основного тону.

РОЗДІЛ ІІІ. ОСНОВНІ ТРУДНОЩІ ВИКОНАННЯ ФАНТАЗІЙ НА ПОЗДОВЖНІЙ ФЛЕЙТІ

3.1. Горизонтальна поліфонія

У XVIII ст. серед виконавців та композиторів була поширеною думка, що духові інструменти не можуть використовуватися для виконання творів соло. Пояснювалося це нездатністю створювати та підтримувати гармонію на них. Навіть каденції, найкоротші соло-фрагменти, вважалися добрими лише в тих випадках, коли могли бути виконані на одному вдихові [15]. Однак, деякі композитори, а перед усім Й. С. Бах та К. Ф. Телеман, підійшли до цього питання більш творчо й створювали свої роботи так, що питань до гармонії не виникало і завжди було ясно, що саме мав на увазі композитор. Такого ефекту композитори зуміли досягти саме завдяки використанню так званої *«горизонтальної поліфонії».* Таке поняття використовується щодо фактури, яка дозволяє на одноголосому мелодичному інструменті цілісно передати гармонічну лінію, створити її без допомоги акомпонуючого інструмента. Фантазії Телемана для флейти-соло – дуже амбітні за розмахом, охоплюють широке коло стилів і прийомів, і разом з тим вони певною мірою є відповіддю монументальним творам для соло-інструментів Й. С. Баха, які були написані дещо раніше. Зокрема, йдеться про його партити та сонати для скрипки (написані між 1719 і 1731), Партиту ля-мінор для флейти і віолончельну сюїту (написані ймовірно до 1724). Цей факт, а також високий рівень володіння флейтою самим Телеманом, який почав нею займатися з ранніх років і добре розумів усі тонкощі, пов’язані з інструментом, дозволили йому майстерно втілити у фантазіях і згадані вище прийоми горизонтальної або ж *прихованої* поліфонії, які допомогли композиторові у різноманітних за структурою та формою творах-соло показати широкий спектр музичних прийомів та стилів. Використання такого роду поліфонії можна прослідкувати практично в усіх фантазіях описуваного циклу. І. Єрмак щодо цього зазначає: *«…у деяких повільних частинах основні ноти мелодичної лінії доповнені двома нижніми*

акордовими звуками. Причому, виписані акордові ноти у два способи: 1) меншими, в порівнянні з мелодичною нотою, тривалостями (наприклад Largo з фантазії №3, де шістнадцятки – акордові, а чверть з крапкою – мелодична); 2) форшлагами (Largo і Dolce з фантазії №5). У швидких частинах зустрічаються розкладені акорди у прямому або ломаному русі. За умови рухливого виконання та залу з сильною реверберацією (а у XVIII ст. більшість залів були саме такими), створюється ефект звучання цілого акорду» [3, с.81].

Так, у своїх флейтових фантазіях Телеман зумів застосувати поліфонічні прийоми, які роблять соло-інструмент придатним як для мелодичної, так і для гармонічної функції. До прикладу, канон в *allegro* з фантазії До-мажор (рис.3.1).

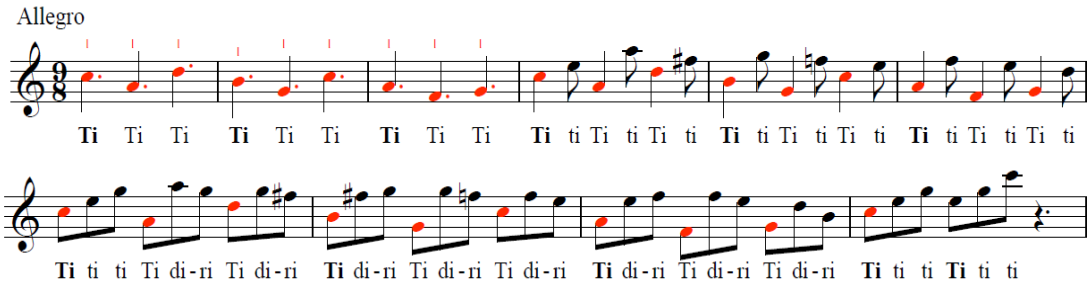

рис.3.1

В *allegro* Фантазії ре-мінор можна помітити тему, протиставлення, модуляцію, і навіть натяки на інверсію та стретту (рис. 3.2) [13]

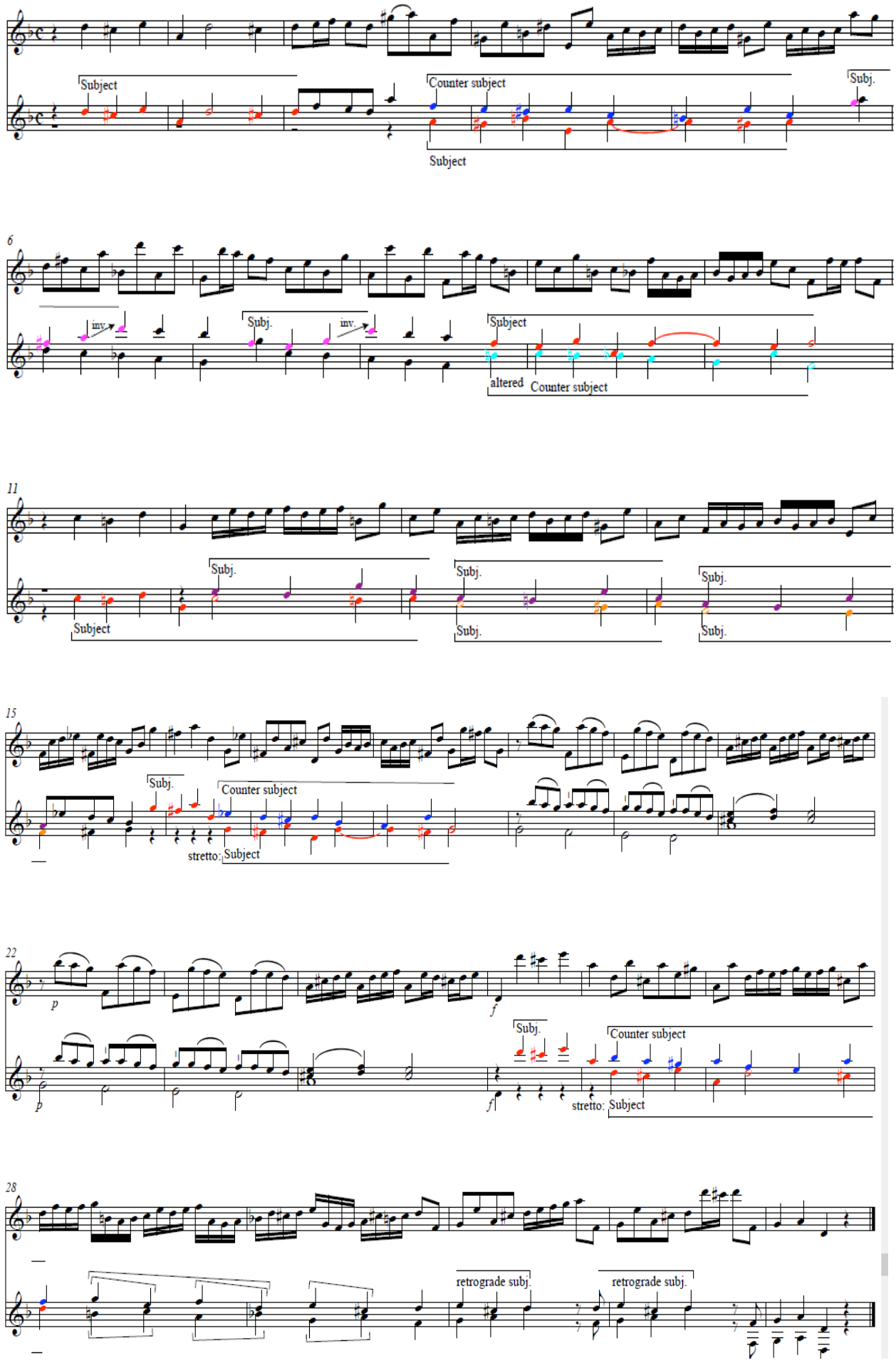
Subject
Counter subject
Subj.
Subject
6
inv.
Subj.
inv.
Subject
altered
Counter subject
11
Subj.
Subj.
Subj.
Subject
Subj.
Subj.
15
Subj.
Counter subject
stretto:
Subject
22
p
f
Subj.
Counter subject
p
f
stretto:
Subject
28
retrograde subj.
retrograde subj.

рис.3.2

Разом з тим, використання композитором вище згаданих прийомів ставить перед виконавцями новий виклик – флейтисти, які завжди асоціювали свій інструмент виключно як мелодичний, повинні почати мислити двовимірно – так, аби за рухом мелодії не втратити лінії гармонічної і чітко розділяти голоси в поліфонічній фактурі. Все це робить фантазії Г.Ф. Телемана одними з найскладніших творів XVIII ст. для флейти [3, с.81].

3.2 Орнаментика та артикуляція

Факсиміле флейтових Фантазій Телемана, що з'являється у виданнях Б. Куійкена та П. Радеймайстера має невелику кількість досить розмитих вказівок щодо артикуляції [21]. Це відповідає традиціям часу, де виконавці повинні були приймати власні рішення щодо неї. Тема артикуляції у Фантазіях Телемана у різні часи цікавила чималу кількість дослідників, тому було зроблено ряд публікацій, зокрема Б. Куійкена, Р. Брауна, С. Зона, А. де Сілва, та інших. Використання різноманітних складів, які повною мірою описані Й. Кванцом (ді, ті, ті-рі, ді-рі, ті-дл, ді-дл і т. д.), є центральними для інтерпретації артикуляційної складової будь якого флейтиста, але велика їх кількість, а також відсутність точних вказівок автора, надає виконавцеві велике поле для його власної фантазії, яка, однак, повинна бути підпорядкована формі викладу кожної окремої Фантазії, її стилю (французького чи італійського), темпу, тощо. В рамках даного дослідження цей аспект є особливо цікавим ще й тому, що вибір артикуляції виконавцем на поздовжній флейті прямо залежить ще й від специфіки самого інструменту, яка при усій своїй схожості з флейтою поперечною (на основі якої Кванц і написав своє дослідження), має ряд власних специфічних особливостей [26]. Поруч з цим, вибір виконавцем способу артикуляції тісно пов'язаний з фразуванням, адже в разі, якщо зміст музичного фрагменту прихований від нього, музикант не зможе знайти «вірного» способу артикулювати. Тут варто також чітко усвідомлювати, що артикуляція – це засіб фразування, а фразування є необхідним фактором для правильного артикулювання. Обидва поняття мають першочергове поняття для ефективного виконання.

Говорячи про цикл флейтових Фантазій Телемана, варто зазначити, що простір для орнаментики дуже широкий [36]. Наявність значної кількості танцювальних частин і повторів у них, стимулює до якихось змін, варіацій до тексту і тому виконавцеві слід використати цей факт. Проте, завжди необхідно пам'ятати про баланс між прикрасами і простотою, про що дуже влучно зазначає Кванц: «..очевидно, що прикраси можуть одночасно покращити твір у випадку, якщо вони використані у правильних для цього місцях, або ж зіпсувати його, якщо використовувати орнаменти неналежним чином. Ті, хто бажають проявити добрий смак, але не володіють ним першими роблять таку помилку» [26]. Високий рівень освіченості музиканта, його не тільки вузькоспеціалізованої, а й загально музичної підкованості (ерудиції) у поєднанні з внутрішньою чутливістю виконавця – невід'ємні для вірного використання різних видів орнаментики. Кванц щодо цього зазначає: «..через брак чутливості у деяких виконавців – вони не в змозі зрозуміти простоту мелодії. Їм, так би мовити, набридла шляхетна простота. Ті, хто хотів би уникнути подібних промахів, повинні завчасно привчати себе грати одночасно не надто просто, але й не надто барвисто» [26]. Тож цілком можливо додавати у Фантазії прикраси, не зазначені в тексті, однак для досягнення необхідного балансу потрібно з'ясувати, які прикраси можуть бути використані, а також знати їхні позначення. Доступними і необхідними в цьому контексті для вивчення є трактат вище згаданого Й. Кванца, а також Тромліца [38]. До прикладу, трель у Фантазіях (позначена Телеманом знаком *«+»*) (рис. 3.3 a) є одним з найчастіше використовуваних орнаментів і завжди грається в долю, від верхнього звуку і (за Кванцом і Тромліцом) закінчується зазвичай двома прохідними звуками (3.3 b).

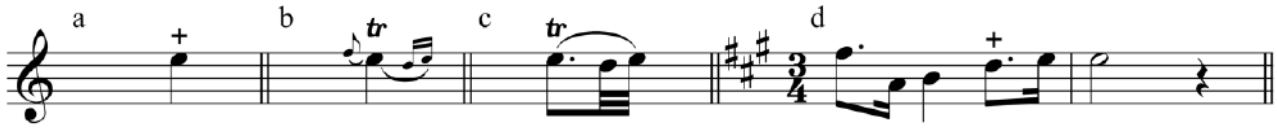

рис.3.3

В багатьох Фантазіях (до прикладу в Адажіо Фантазії №1, №4-7) можна побачити, що завершення з двох нот вже виписане в основному тексті (рис. 3.3 c). Окрім цього, при завершенні трелі може використовуватися і один прохідний звук, що особливо характерно для каденцій (до прикладу Фантазія №9, рис.3.3 d).

І Кванц, і Тромліц надають важливого значення апоггіатурам з їх варіантністю, включаючи верхній та нижній звуки, довгі та короткі. Є різні думки щодо апоггіатур, але загальне правило вказує, що доданий звук повинен бути наголошеним і звучати половину тривалості основного звуку, до якого він належить (рис. 3.4 a).

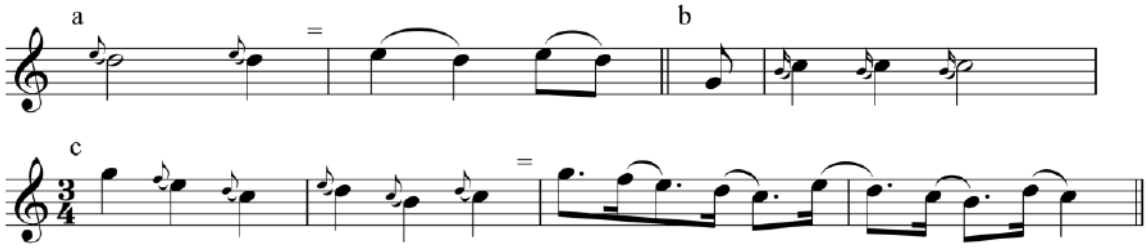

рис.3.4

Однак, бувають випадки коли апоггіатури мають бути коротшими, наприклад якщо вони позначені шістнадцяткою (рис. 3.4 b). Перед долею можуть бути виконані прохідні аппоггіатури в низхідних пасажах (рис. 3.3 c).

Слід звернути увагу на акордоподібні подвійні аппоггіатури, які Телеман використовує. До прикладу, для імітації гри струнного інструмента, як у Фантазії №9 (рис. 3.5):

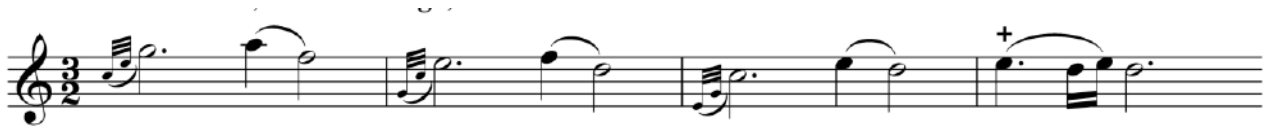

рис.3.5

Інші прикраси, серед названих Тромліцом, це *flattement* (трель на одній ноті, що на поздовжній флейті досягається як і пальцеве вібрато), форшлаг (рис. 3.6 a), групетто (рис. 3.6 b), коротка трель (рис. 3.6 c), мордент (рис 3.6 d), *battement* (рис. 3.6 e) і *ковзання* або *гліссандо*, які увійшли в моду вкінці XVIII ст. [38].

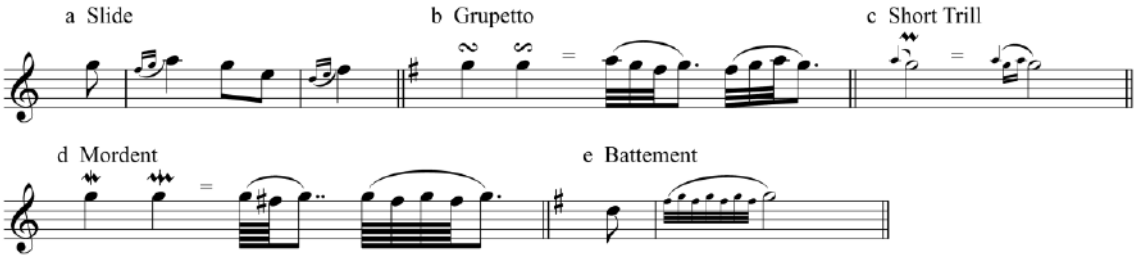

рис.3 14

Багато чого можна зробити й за допомогою того, що Кванц називає *Extempore Variations* [26]. Такий вид орнаментики передбачає заповнення проміжків між звуками інтервалів з чітким усвідомленням при цьому гармонії. Кванц наводить для кращого розуміння цього типу орнаментики спеціальну таблицю (рис. 3.15) які можуть надати Фантазіям при виконанні більшої ефективності і стилю [15, с.15].

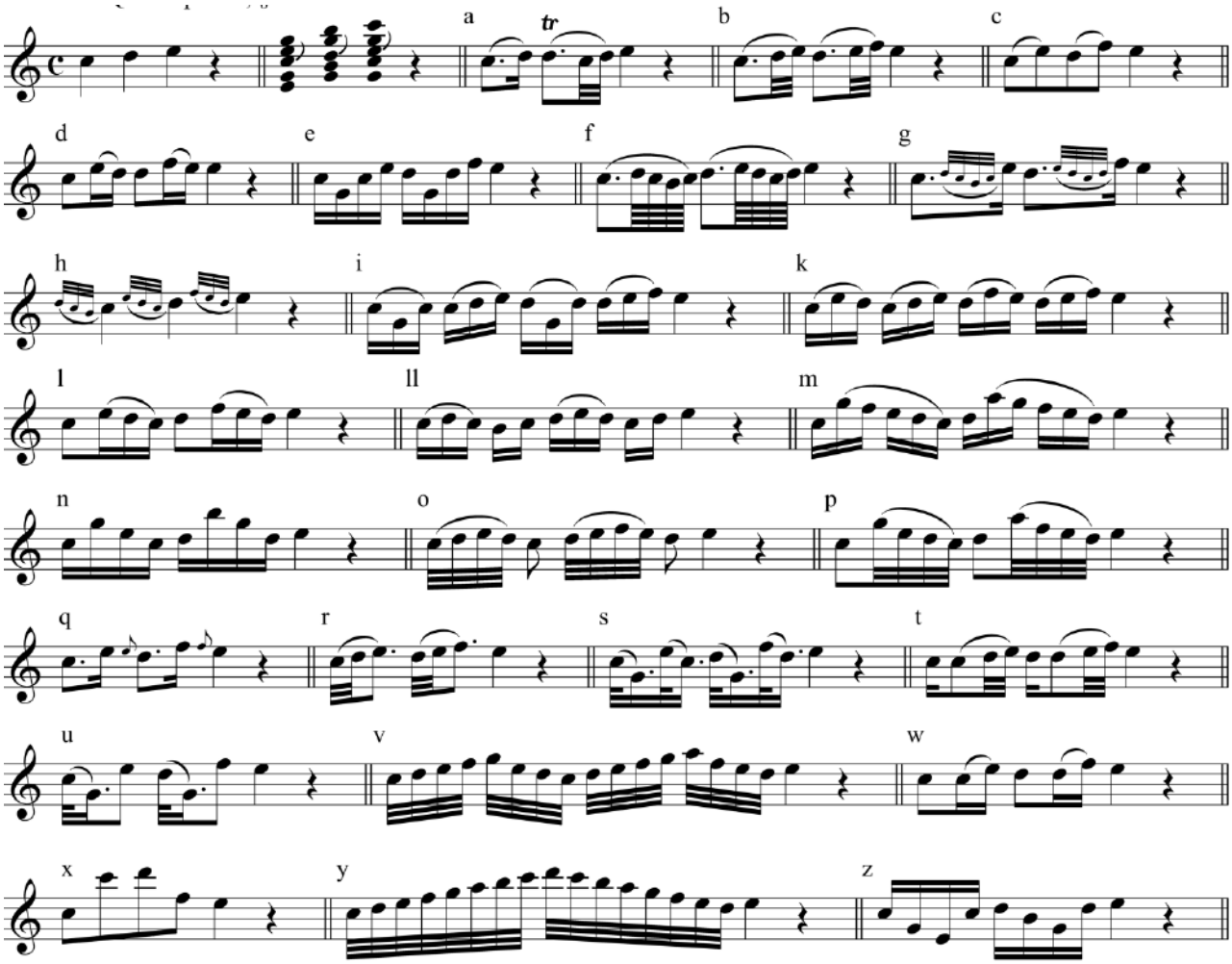

рис.3. 15

Однак, вивчення орнаментів – це ще не все. Як зазначалося раніше, необхідно знати, де їх можна застосовувати. Говорячи в цьому контексті про цикл Фантазій, з усім його різноманіттям форм та стилів, необхідно чітко усвідомлювати який стиль орнаментики притаманний кожній окремій частині. Так, необхідно усвідомлювати, що, до прикладу, німецький стиль орнаментики базується передусім на гармонії: будь який звук з гармонічного акорду, який до нього входить, може бути доданий або пропущений, а введені ноти повинні бути належним чином підготовленими та розв'язаними. Адажіо Фантазії ля-мінор – повністю орнаментована в німецькому стилі і в цьому стилі не потребує додаткових прикрас. Р. Браун щодо цього зазначає: «….орнаментика Телемана, виписана композитором у тексті, не потребує доповнень. Якщо б хтось хотів додати тут свої прикраси – то це було б заміною, яка призвела б радше до базової основи, аніж внесла б нові ідеї» [15, с.4]. Для Фантазій доцільно використовувати й орнаменти, описані самим Телеманом у його методичних сонатах (*12 Sonate metodiche, TWV 41*).

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє зробити такі висновки:

1. Розкрито поняття *фантазії соло* як жанру до 1733 р. і визначено, що термін *фантазія* у 17 столітті застосовували щодо складних поліфонічних форм, а значить, сучасне розуміння фантазії, як інтелектуальної здатності розходиться із давнішим розумінням терміну. Цикл Телемана *12 фантазій для флейти соло* з цього огляду також вкладається бароковій рецепції такої форми, як *фантазія,* а отже, опирається на складні творчі засоби та композиторську майстерність, а не на спонтанну імпровізаційність.
2. Незначна кількість саме сольної флейтової музики 18 століття дозволяє визначити місце фантазій Телемана для флейти соло, як особливе, а сам опус віднести до рідкісних зразків віртуозної сольної флейтової літератури, поряд із Партитою Й.С. Баха для флейти соло.
3. Досліджуваний опус Телемана був створений на основі педагогічної мотивації автора і, скоріш за все, його першими виконавцями були саме учні композитора.
4. Різноманіття форм 12 фантазий Телемана є свідченням відносної свободи, риси якої в жанр фантазії внесені із майже повного спектру музичних форм бароко: від періоду з розгортанням до церковної сонати і навіть мініатюрної концертної форми. Більшість фантазій написано в типовому для того чпсу тональному плані: T-D-S-T.
5. Стилістика опусу відповідає визначенню стилю Телемана в цілому, як представника *мішаного стилю*. Він поєднує німецький контрапункт із польськими та французькими ритмо-інтонаційними впливами. Фантазії є своєрідною енциклопедією жанрів та стилів, а також національних шкіл епохи, з властивою їм традицією орнаментування, виконання ритмо-формул і артикулювання.
6. Вирішення суто професійних проблем та пошук власного виконавського «я» при опрацюванні досліджуваного опусу повинно відбуватися в узгодженні із цілим комплексом відомостей історико-теоретичного

характеру, а також із розвитком чутливості до прихованих у ритмо-структурах, формах, артикуляціях та інтонаціях афектів, які й ведуть нас до розуміння часом доволі конкретизованих художніх змістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI—первая половина XVIII века). Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 571 с
2. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1-я (1753) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. – СПб.: Earlymusic Publishing House. – 2005. – 169 с
3. Єрмак І.Ю. ФЛЕЙТОВЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVIII СТОЛІТТЯ: РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТА, ТЕХНІКА, РЕПЕРТУАР: дисертація кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво, Київ 2020
4. Назайкинский Е. В. Теория взаимодействия форм: вст. статья // Стоянов П. Ц. Взаимодействие музыкальных форм. – М.: Музыка, 1985. – С. 5-30.
5. НЕСТЕРОВ С. И. ФАНТАЗИИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО 1980–1990-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА
6. Проніна А.Ф. Формування жанру фантазії в західноєвропейській музиці XVI – XVII ст. Наука. Мистецтво. Культура: Бєлгородський державний інститут мистецтв і культури: м. Бєлгород. Випуск 4 (16). 2017 р. С. 177
7. Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Москва : Московская гос. консерватория, 2009. 220 с.
8. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с
9. Фоменко Н. В: STYLUS PHANTASTICUS В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КЛАВІРНОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII століть Спеціальність 17.00.03, Київ, 2021

10.Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии
11.Елькан О. Б. ФАНТАЗИЯ КАК ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
12.Marpung F.W.Historisch-critische Beyträge zur Aufgabe der Musik, Berlin, p. 754 - 758
13.Bocharov Yu.S. Syuita i sonata v epokhu barokko [Suite and Sonata in the Baroque Era]. Vestnik Sankt- Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art History], 2020, vol. 10, no. 2, pp. 210-229. (In Russ.).
14.Bocharov Yu.S. Syuita i sonata v epokhu barokko [Suite and Sonata in the Baroque Era]. Vestnik Sankt- Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University. Art History], 2020, vol. 10, no. 2, pp. 210-229. (In Russ.).
15.Brown R., Telemann Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration, p.3
16.Bukofcer M: Musyka w epoce baroku/ Od Monteverdi do Bacha/ Warszawa 1970
17.Elson L. C. Invention // Elson's Music Dictionary / ed. by L. C. Elson. Boston: O. Ditson company, 1933. – P. 148.
18.Eppinger S. G. F. Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo. Teil I. Tibia: MAGAZIN FÜR FREUNDE ALTER UND NEUEN BLÄSERMUSIK.
19.Handschin J: Musikgeschichte im Überblick, Luzern 1964, p. 294
20.Haußwald G: Telemann, Musikalische Werke,Bd. IV, S.XI
21.Kuijken B., 1987. Introduction to Telemann, 12 Fantasias for Flute, TWV 40:2-13 (Musica Rara).
22.Lange C. and Reipsch B. (eds.), Vom Umgang mit Telemanns Werk einst und jetzt: Telemannrezeption in drei Jahrhunderten: Bericht üer die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 15. und 16. Mgrz 2012, p. 58
23.Mattheson J., 1740. Grundlage einer Ehrenpforte (Hamburg). Reprinted Kassel: Byrenreiter, 1969.

24.Mattheson: Der vollkommene Capelmeister, Hamburg 1739, Reprint Kassel u.a. 1954, p. 87
25.Nettl P: Tanz und Tanzmusik, Freiburg 1962, p. 74-76
26.Quantz J.J., 1752. On Playing the Flute, ed. E.R. Reilly (Faber & Faber, 1966), pp. 99-100.
27.Quantz Johann Joachim, 'On the Use of the Tongue in Blowing upon the Flute' in On Playing the Flute, ed. Edward Reilly (Faber and Faber, 1966), 1752. VI, pp.
28.Rabey V.O. Georg Filipp Teleman: Biograficheskiy ocherk [Georg Philipp Telemann: A Biographical Sketch]. Moscow,Muzyka Publ., 1974. 64 p.
29.Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: LaaberVerlag, 2017. 569 S
30.Riemann H. Musik-Lexikon. Leipzig, 1882
31.Riemann H.: Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entsehung der Sonateform, Leipzig 1901, p. 157
32.Sato K., ‘Telemanns Notenstich und die Chronologie seiner Werke’
33.Silva A., 2012. A Performance Guide to Three of Telemann's Fantasias for solo flute (University of Alabama).
34.Szlagowska D. Muzyka baroku
35.Telemann G. F: Autobiographical Narrative, 1740
36.Telemann G.P., 1992. 12 Fantasien fьr Flцte solo, ed. Peter Reidemeister (Amadeus).
37.T e l e m a n n G. Ph. Zitate aus Telemanns Briefen und Autobiographien (AB 1718, 1729 und 1740) nach:. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, hg. von H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972; G. Ph. T e l e mann, Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung, hg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981. — Faksimile-Nachdruck der drei Autobiographien in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von In-stumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 3, hg. von E. Thom, Blankenburg/Harz 1980

38. Tromlitz Johann Georg, 1791. 'The ornaments' in The Virtuoso Flute-Player, ed. Ardal Powell (Cambridge, 1991), X, p.212ff.

39. Zohn S., 'Acquiring a Mixed Taste' in Music for a Mixed Taste (Oxford), 2008. p13

40. https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-fantazii-v-tvorchestve-georga-filippa-telemana-na-primere-sbornika-12-fantaziy-dlya-skripki-solo

Рецензія

на магістерську роботу студента VI курсу денної форми навчання за спеціалізацією «Народні інструменти» Мілости О. І. на тему

«12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО Г.Ф. ТЕЛЕМАНА: КОНЦЕПЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПУСУ»

поданої на здобуття кваліфікаційного ступеня магістр за спеціальністю 025 - «Музичне мистецтво»

Виконання музики, яку зазвичай називаємо «давньою», хоч вона скоріше є «ранньою», у фахових середовищах в Україні ще зовсім недавно мало характер експериментальний. Можливість залучення копій історичних інструментів, рівно ж, як і студіювання інструментальних шкіл XVI-XVIII століть, залишається у статусі незапотребованої опції для переважної більшості академічних музикантів, які опираються на «загальноприйняті традиції виконання», тобто на безпечну звичність інтерпретацій. Однак, в контексті сучасних культурних процесів, а саме асиміляції українською музичною культурою моди на історизацію, представлене на захист наукове дослідження видається ***актуальним***, а його поява – очікуваною.

Магістерське дослідження містить всі необхідні структурні елементи, які ознайомлюють читача із метою, завданнями і основним змістом роботи, що логічно розкривається у трьох диференційованих розділах.

На матеріалі першого розділу авторка відразу демонструє глибоке наукове зацікавлення, реалізоване у спробі вивчити саме поняття *фантазії*, як музичного жанру, що протягом кількох століть зазнавав неодноразової трансформації. Залучені до праці трактати формують переконливу базу історичних джерел.

Значної уваги приділено аналізу «репертуарних обставин», на тлі яких у флейтовій практиці музикування з'являється саме фантазія для *flauto traverso solo.*

У другому розділі об'єктом уваги магістрантки стає аналіз Фантазій Телемана, згрупований за принципом музичної форма-структури. Авторка підставно резюмує тезою про те, що аналізовані твори є, фактично, колекцією в мініатюрі, яка представляє більшість популярних у епоху Телемана музичних форм.

Третій розділ праці зосереджено на виокремленні із величезного різноманіття композиторських засобів тих рис флейтової фактури, які викристалізувалися у багатому на починання XVIII столітті, а саме, горизонтальну поліфонію, сформованої під впливом

віртуозного скрипкового виконавства і вільної та фіксованої орнаментики, як невід'ємної інструментальної і вокальної практики епохи.

Позитивної оцінки заслуговує також багата ілюстрація роботи музичними прикладами.

Дещо поверховими видаються висновки до заявленої теми дослідження, однак це не впливає на загальне, позитивне враження від роботи.

Магістерське дослідження заслуговує на високу оцінку, а його складова – малодосліджений оригінальний сопілковий репертуар – дозволяє стверджувати, що представлена робота є актуальною.

Не зважаючи на деякі недоліки, зокрема надто малу кількість проаналізованих творів, робота на **тему «12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО Г.Ф.ТЕЛЕМАНА: КОНЦЕПЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСЬКО ІНТЕРПРЕТЦІЇ ОПУСУ»** є актуальною, виконаною в достатньому обсязі, цілком відповідає встановленим вимогам до магістерських робіт, а її авторка, Мілоста Ольга Ігорівна, заслуговує на присвоєння кваліфікації магістр за спеціальністю 025– «Музичне мистецтво».

Рецензент

Кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри народних інструментів ЛНМА ім.М.В.Лисенка

Кужелєв Дмитро Олександрович