

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

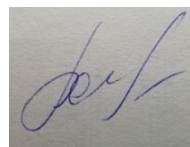
**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СКРИПКОВИХ
ФАНТАЗІЙ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В КОНТЕКСТІ *HIP***

**Магістерська робота –
ХОЛОДКОВОЇ Олени Сергіївни**

**Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства
доцент**

ВАЩЕНКО Олена Вікторівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Холодкова О.С.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА	9
1.1. Історія розвитку історичного виконавства	9
1.2. Сучасний теоретичний погляд на <i>HIP</i>	13
1.3. Сучасна виконавська практика.....	21
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. ФАНТАЗІЇ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЇ БАРОКОВОГО ЖАНРУ	27
2.1. Традиції барокової фантазії в творчості Г. Ф. Телемана та його сучасників.....	27
2.2. «12 фантазій для скрипки соло» Г. Ф. Телемана: композиція та типологія.....	33
Висновки до Розділу 2.....	70
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ 12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА.....	72
3.1. Виконавські особливості фантазій Г. Ф. Телемана.....	72
3.2. Виконавські версії фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана.....	83
Висновки до Розділу 3.....	98
ВИСНОВКИ.....	100
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	104
ДОДАТОК 1.....	114
ДОДАТОК 2.....	117

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасній музичній культурі мистецька спадщина епохи бароко займає одне з важливих місць. В даний час активно ведеться пошук незаслужено забутих опусів, які раніше не виконувалися, до виконавського життя відроджуються величезні пласти музичної спадщини. Концерти барокової музики проходять у багатьох провідних концертних залах Європи¹ і збирають велику слухацьку аудиторію. Паралельно зростає число нових колективів, які виконують старовинну музику², внаслідок чого розширюється освоєння барокового репертуару.

У руслі відновлення інтересу до барокової музики актуалізується спадщина багатьох композиторів цієї епохи, серед яких – Г. Ф. Телеман (1681 – 1767). До певного періоду творча постать Г. Ф. Телемана була в тіні монументальних задумів його сучасників – Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха. Не випадково дослідники відзначають, що «XIX століття, звеличивши Баха, немов за законом маятника відвернувся від Телемана» [52, с. 5]. Починаючи з кінця XX століття, завдяки бароковим колективам, які стали виконувати його музику, відбувається переосмислення естетичного значення спадщини композитора. Зокрема, В. Рабей (1974) стверджує, що багатогранна, бурхлива діяльність композитора постає перед нами в його справжньому значенні [52, с. 5]. Вільно володіючи технікою поліфонічного письма, композитор писав твори у всіх сучасних йому музичних жанрах. Г. Ф. Телеман був найбільш плідним композитором свого часу: його творча спадщина включає більше 3000 творів. Особливе місце в ній займає скрипкова музика – 12 фантазій для скрипки соло (BWV 40:14-25), 6 сонат для скрипки і клавесина (BWV 41:g1 – 41:A1), 6 сонатин для скрипки і клавесина

¹ Versailles (Франція), Opera Royal (Франція), Philharmonie de Paris (Франція), Theatre des Champs-Elysees (Франція), Prinzergentheater (Мюнхен), Le Sentier (Швейцарія), Victoria Hall (Женева), Elbphilharmonie (Гамбург).

² Ensemble Artaserse (Франція), Ensemble Matheus (Франція, 1991), Il Giardino Armonico (Мілан, Італія, 1989), Il Pomo D'oro (Італія, 2012), L'Arpeggiata (Франція, 2000), Modo Antiquo (Італія, 1984), Concerto Koln (Німеччина), Frieburger Barockorchester (Німеччина), Orkiestra Historyczna (Катовіце, Польща, 2012), La Voce strumentale (Москва, 2011).

(BWV 41:A2 – 41:F1), 24 концерти для скрипки з оркестром (BWV 51:A3 – 51:51h2), 4 концерти для чотирьох скрипок без баса (BWV 40:201-204), 12 Методичних сонат для скрипки (BWV 41:g1 – 41:C3), 6 Канонічних сонат для двох скрипок або флейт без баса (BWV 40:101 – 106), 6 сонат в стилі А. Кореллі для двох скрипок або флейт з цифрованим басом (BWV 42:F2 – 42:D8), Польська соната для двох скрипок або флейт з цифрованим басом (BWV 42:a8).

Разом з тим, літератури про музику Г. Ф. Телемана досить мало, що викликає певні проблеми при інтерпретації його творів. Незважаючи на переважно світський характер творчості композитора, він активно звертається до барокової символіки і широко застосовує риторичні фігури, гнучко поєднуючи їх з інтонаційними формулами, характерними для побутових жанрів і форм. В результаті навіть невеликі скрипкові п'єси виявляються багатограними і різнобічними за змістом, що вимагає від виконавця особливого вдумливого, інтелектуального підходу і делікатного осмислення образного змісту, що не представляється можливим без ґрунтовного аналізу всіх аспектів твору. Саме такий підхід може стати основою переконливою виконавської інтерпретації, що і підтверджує актуальність заявленої теми роботи.

Мета дослідження – виявити виконавську специфіку фантазії Г. Ф. Телемана в аспекті історично інформованого виконавства.

Вона зумовила постановку наступних завдань:

- визначити специфіку автентичної традиції виконання творів епохи бароко;
- розглянути трактати барокових теоретиків, а також дослідників напрямку *HIP* в ХХ ст. та сучасних музикантів
- розглянути особливості структури інструмента та техніки виконання на бароковій скрипці;
- розкрити принципи автентичного виконання творів епохи бароко;

- розглянути жанрові витоки фантазії в музиці епохи бароко;
- узагальнити відомості про жанр фантазії в творчості сучасників Г. Ф. Телемана;
- розглянути фантазії Г. Ф. Телемана з точки зору барокової риторики і теорії афектів;
- здійснити композиційний аналіз 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- здійснити спробу типології фантазій для скрипки соло в творчості Г. Ф. Телемана.
- порівняти виконавські версії скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана в інтерпретації Артюра Грюмьо (*Arthur Grumiaux*), Ендрю Манзе (*Andrew Manze*), Рейчел Поджер (*Rachel Podger*) та Жана Батиста Поярда (*Jean-Baptiste Poyard*)

Об'єктом дослідження виступає сучасна традиція виконання музики епохи бароко, його **предмет** – виконавська специфіка фантазій Г. Ф. Телемана в аспекті історично інформованого виконавства.

Методи дослідження:

- історичний – метод, що дозволяє досліджувати виникнення, формування і розвиток процесів і подій у хронологічній послідовності з метою виявити внутрішні і зовнішні зв'язки, закономірності і протиріччя;
- органологічний – дозволяє дослідити конструкцію, акустичні та художні ознаки інструменту;
- типологічний – метод, заснований на встановленні спільності ознак будь-яких предметів, явищ;
- семантичний – розкриває символіку тональності, риторичних фігур, ритмоформул, втілених в інтонаційній драматургії скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана;

- жанровий – моделює типологічний зміст «інтонаційного образу світу» засобами скрипкового мистецтва;
- структурно-функціональний – стосується компонентів композиторського тексту (поліфонічна фактура, гармонія, семантичне наповнення), об'єднаних у вищий художній синтез – стиль;
- компаративний – метод, що дозволяє шляхом порівняння виявляти загальне і особливе, причини подібностей і відмінностей;
- виконавський аналіз – що передбачає аналіз і музичного тексту з точки зору виконавських завдань, і виконавської інтерпретації.

Теоретична база. Велике значення для формування наукової позиції мали праці, що досліджують

- *проблему виконавства та інтерпретації* – Л. Ауера [3], Л. Булатова [9], С. Карся [20], Н. Корихалової [26], В. Рабея [53], Г. Тараєвої [59, 60]; A Dolmetsch'a [78];
- *органології та особливостей виконання на скрипці епохи бароко* – M. Praetorius'a [92] F. Geminiani [83], P. Nobes'a [90], R. Stowell'a [98], R Donington'a [79], G. Haußwald'a [84], О. Шликової [72];
- *питання сучасного виконання творів епохи бароко* – Л. Булатова [9], С. Карся [20], О. Катрича [21], А. Нікіша [44], Л. Раабена [51], N Luby [89]; S. Ritchie [95], R. Stowell'a [98];
- *історію виникнення жанру фантазії і її розвиток в творчості барокових композиторів* – В. Протопопова [50], В. Беркова [4], Г. Григор'євої [13], Т. Кюрегян [33];
- *барокову риторичу і теорію афектів* – праці R Donington [79], В. Носіної [46], І. Браудо [7], О. Захарової [15], Г. Рибінцивої [57], Л. Булатова [9], Н. Арнонкура [1, 2], О. Круглової [30], стаття І. Ханнанова [63];

- *творчість Г. Ф. Телемана* – А. Клостерманна [23], А. Головка [11], В. Рабея [53], Р. Роллана [56], Т. Полянської [48], С. Понятовського [49];
- *аналізу музичних форм* – В. Цуккермана [67], В. Рабея [53] та В. Лукова [36].

Матеріал дослідження – *Urtext* 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана (1735) [102]; аудіо- та відеозаписи виконавських версій фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана – *Arthur Grumiaux* (1970) [75], *Andrew Manze* (1996) [100], *Rachel Poger* (2003) [103] та *Jean-Baptiste Poyard* (2016) [101].

Наукова новизна. У даній роботі вперше:

- проаналізовано дослідження зарубіжних музикознавців, які написані англійською мовою і на сьогодні не є перекладені;
- здійснено композиційний аналіз всіх 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- зроблена жанрова типологія фантазії для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- 12 фантазій для скрипки соло вперше розглянуті з точки зору барокової риторики і теорії афектів;
- вперше пропонується порівняльний аналіз виконавських версій фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- вперше виявлено найбільш переконливі інтерпретації скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана.

Практичне значення. Матеріал може використовуватися в подальших наукових розробках, присвячених виконанню барокової музики в аутентичній традиції, в курсі історії західноєвропейської музики, в класі скрипки, в курсі аналізу музичних творів, при підготовці до виконання циклу в практиці виконавців, репертуар яких формує старовинна музика.

Структура роботи зумовлена предметом, метою і завданнями дослідження. Робота складається з Вступу, трьох розділів та Висновків. Вступ

розкриває актуальність, визначає мету, об'єкт, предмет, завдання і методи дослідження, розкриває теоретичну і практичну значимість роботи. У першому розділі «*Historically informed performance* у скрипковому мистецтві: історія, теорія, практика» розглядається історія розвитку автентичного виконавства (1.1.), представляється сучасний теоретичний погляд на *HIP* (1.2.) а також розглядається сучасна виконавська практика творів епохи бароко (1.3.). Другий розділ «Жанр фантазії для скрипки соло в творчості Г. Ф. Телемана» присвячений розгляду традиції барокової фантазії (2.1.), а також композиційному аналізу і створенню типології 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана (2.2.). В третьому розділі «Виконавська інтерпретація 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана» розглядаються виконавські особливості фантазій Г. Ф. Телемана (3.1.) та проводиться порівняльний аналіз виконавських версій фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана (3.2.). Загальний обсяг роботи становить 121 сторінку, список використаних джерел включає 108 позицій, з них 31 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Історичне інформоване виконавство в теорії та на практиці дійсно ствердилося як частина концертного музичного життя. В цілому світі виникла велика зацікавленість до розкриття початкових очікувань барокових композиторів щодо звуку та музичного стилю, а також до досягнення відповідних інструментальних прийомів для їх вірної реалізації. Цей рух є одним із найяскравіших подій в історії музичного виконавства. Зацікавленість артистів та аудиторії автентичністю змусила філософів та теоретиків замислитися над концепцією історичного виконавства [108, р. 452]. Пітер Ківі / *Peter Kivy* [87] висловив думку, що навряд чи існують більш ніж термінологічні розбіжності між автентичним та історично інформованим виконавством. Підтвердження цьому знаходимо у словах видатного барокового гобоїста Брюса Хейнса / *Bruce Haynes* [85, р. 10]: «автентизм є <...> центральним в концепції *HIP*». Брюс Ламотт / *Bruce Lamott* [107] визначає *HIP* як виконавство, котре базується на вивченні музичних джерел з метою відтворення стилістичних характеристик тої епохи, коли ця музика виконувалася, при застосуванні історичних інструментів та виконавських практик. «Ми вивчаємо, чому музичний твір був написаний, для кого, де він виконувався, використовуючи всі ці “інгредієнти” для “випікання музичного торта”, який, ми вважаємо, відповідає задумці композитора, часу та місцю, де цей твір був вперше почутий» (Бенджамін Сосланд / *Benjamin Sosland*) [107].

1.1. Історія розвитку історичного виконавства. Початок цього руху випав на ХХ століття, коли йшов пошук оригінальних історичних інструментів, почалося створювання копій інструментів, коли з'явилися перші записи барокової музики на автентичних інструментах [45, с. 187], а також коли були зроблені теоретичні дослідження. Так, найбільш фундаментальними працями вважаються «Виконання музики XVII–XVIII століття, за матеріалами

сучасників» А. Долмеча [78], котрий поклав початок практичного освоєння старовинної музики. Крім численних питань, присвячених інтерпретації музики та виконавським аспектам, автор торкнувся таких питань, як темп, ритмічні відхилення, дуже уважно була розглянута орнаментика, традиції застосування *basso continuo*, а також аплікатура. Останній розділ книги він присвятив періодичному інструментарію.

Наступним етапом вивчення аутентичного виконавства представляє собою праця Р. Донінгтона [79], учня А. Долмеча, «Барокова музика: стиль та виконання». Він висловив ще глибший та всеохоплюючий погляд на старовинну музику, приділивши увагу проблематиці стилю, теорії афектів, технічним питанням, теоретичним питанням, таким, як модус, ключ, гексахорди, *Musica ficta* та ін., різновиду орнаментации (яка притаманна ранньому чи пізньому бароко, вокальна чи інструментальна, різновиду аподжіатур, трелей, мордентів і т. ін.), застосуванню темпу (його позначенням, особливостям в залежності від часу, його відповідності танцям), ритму, динаміці, і також, як і його вчитель, зробив огляд інструментарію.

Саме в той час приходить розуміння того, що сучасна манера гри та сучасні інструменти не відтворюють те звучання барокової музики, котре передбачалося композиторами. Тому самі собою виникли питання, що ми можемо зробити, щоби наблизитися до того звучання? Чи обов'язково грати музику на старовинному інструменті? Чи може буде достатньо просто володіти основними знаннями і навичками «стильного» виконання і пристосувати їх до сучасного інструментарію? Чи буде це відноситися до *HIP*?

Саме історичне виконавство передбачає виконання музики на старовинних історичних інструментах (інформацію про які можемо знайти в трактатах) чи на їх копіях, котрі були зроблені пізніше, але за зразком старовинних. Авжеж, серед музичної спільноти існує полеміка щодо цього питання. Представники академічної традиції досить часто скептично відносяться до виконання

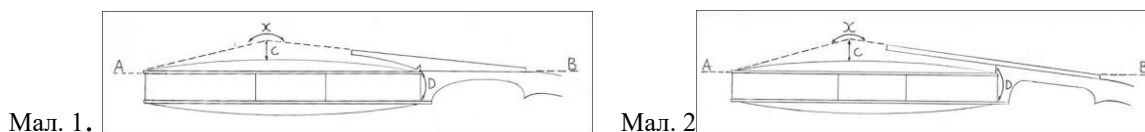
старовинної музики в стилі і на історичних інструментах, мовляв, навіщо «їздити в кареті, якщо винайшли лімузин». Отже, деякі музиканти, які професійно займаються бароковою музикою, відповідають, що грати барокову можна і на сучасному інструменті, але це вже не буде мати відношення до історично інформованого виконавства. Але «стильне» виконання на сучасній скрипці все одно ближче до традиції *HIP*, ніж академічна традиція.

Вагоме значення для вивчення періодичного інструментарію має 3-томний трактат М. Преторіуса (1571-1621) «*Syntagma Musicum*», де особливу увагу привертає другий том «*De organographia*» [92], в якому композитор класифікує всі відомі йому музичні інструменти і розглядає кожен в найдрібніших деталях: історію, варіанти назв, будову, звукові можливості та ін (Додаток 1, Ілюстрація 1). Як доповнення до другого тому в 1620 вийшов ілюстрований атлас музичних інструментів «*Theatrum instrumentorum*». Книга складається з докладних гравюр музичних інструментів, описаних у другому томі.

Як згадувалося вище, А. Долмеч в своїй праці присвятив розділ широкому огляду старовинного інструментарію, описавши його різновид, зміни, яких він зазнавав з часом, та майстрові школи. Історія скрипки також займає значне місце праці сучасного теоретика Р. Стовела. Вже з огляду на праці та трактати, які були написані до нього, автор описав різницю в будові та можливостях історичного та сучасного інструмента, доступно показавши, що зміна інструменту була зумовлена не «еволюцією», а технічними вимогами подальших епох.

На перший погляд, барокова скрипка відрізняється від сучасної відсутністю підборідника, іншою формою підгрифка, коротким грифом і жильними струнами. Але це не найголовніші відмінності. Суттєвою відмінною ознакою є напруження інструменту, котре залежить від конструкції кута шийки в поєднанні з напругою струн. У барокової скрипки товщина шиї в місті дотикання була такою же, як обичайка (D), сама шийка була розташована рівно, без нахилу (A-B) (мал.1). У сучасного інструмента шийка в місті дотикання до

обичайки значно більша (D), а кут нахилу шийки теж великий (A-B). Все це приводить до значно більшого кута розташування струни а також її напруження (мал.2) [106].



Зараз є досить багато майстрів, котрі роблять не тільки звичні нам (просто трохи інші) скрипки, а й відновлюють віоли д'амор, віолончелі да спала, гамби, різні лютні і т.д. Найвідомішими нині майстрами є Ф. Кьойкен, Д. Бадьяров, Markku Loulajan-Mikkola, Дж. Хілл / Jonathan Hill, Eva Lammle, Ulrike Dederer.

Звісно, зараз ми не можемо точно знати, яке звучання мали ті інструменти, також нам досить важко буде відтворити ту манеру тримання інструменту, але завдяки бароковим трактатам та сучасним дослідженням в нас є можливість наблизитися до історичного виконання у всіх його аспектах.

В другій половині ХХ століття збільшувалося число музикантів та музичних колективів, які займалися автентичним виконавством, серед яких були такі відомі постаті, як Н. Арнонкур, Дж. Е. Гардинер, К. Хогвуд та інші. В 1980-х з'явилися чисельні праці, в яких досліджувалося історично інформоване виконавство. Зокрема, вони обговорюють проблеми, пов'язані з автентичністю – що це? як цього досягти? чи актуально це для сучасного виконавця? Серед таких теоретиків можна виділити Л. Дрейфуса / *Laurence Dreyfus*, Д. Фуллера / *David Fuller*, Г. Хаскелла / *Harry Haskell*, чи, наприклад Р. Стовела та С. Рітчі, в працях яких, крім історичних даних, представлені критерії адекватної інтерпретації. З таким масивним теоретичним підґрунтям досить очікуваним є те, що зараз все більше музикантів приділяють значну увагу вивченню теоретичним аспектам *HIP*, знаходять нові грані та відкривають актуальність старовинної музики в сучасному світі.

2.1. Сучасний теоретичний погляд на *НПР*. Серед численних питань, які виникають при підготовці виконавської версії, можна виділити основні, базові, пов'язані з «вірним застосуванням» фразування, артикуляції, агогіки, темпу, динаміки, орнаментациї та ін. Тому музиканти та теоретики, такі як В. Рабей [53], Р. Стівел [99] та С. Рітчі [95], в своїх дослідницьких працях приділяють значну увагу саме цим аспектам, спираючись на слова майстрів барокового періоду та інших не менш досвідчених музикантів (на їх розсуд), а також на свій виконавський та педагогічний досвід. Порівняння їх думок стосовно цих моментів дає змогу сформуванню досить повне уявлення про те, що є необхідним при підготовці твору барокового періоду.

Одна з найбільш дискусійних тем – це вибір вірного і гармонійного **темпу**. Обидва дослідники (Р. Стівел та С. Рітчі) збігаються в думках щодо темпових позначень в нотному тексті, а також щодо їх тлумачення і вживання. Хоча С. Рітчі, на відміну від Р. Стівела, в своїй праці приділяє увагу практичним рекомендаціям. Зовсім іншу точку зору має автор редакції сонат та партит Й. С. Баха (котра досі є актуальною, на жаль) К. Мострас. Посилаючись на слова П. Казальса, він пише, що точно встановити точний темп твору не є можливим, а також, що в часи Й. С. Баха (і його сучасників – Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо, Д. Скарлатті) повільний темп був швидшим, а швидкий трактувався як стриманіший, порівняно з сучасністю [38, с. 3]. Хотілося б зауважити, що такій розповсюдженій думці (особливо у вітчизняній педагогіці) нема історичного та документального підтвердження.

С. Рітчі зазначає, що на вибір відповідної швидкості виконання впливають ряд факторів. Деякі з них пов'язані з формою, деякі – з технічною складністю або гармонічною структурою музики, а деякі – з періодом або країною, в якій жив композитор [95, р. 61]. Тому дослідник пропонує декілька способів вибору відповідного темпу. По-перше, він вважає, що показником темпу є розмір, що дає змогу зрозуміти кількість ударів (сильних і слабих) в такті. Це важлива функція,

яка дає змогу нам визначитися не тільки з основним темпом, а ще з темповими відхиленнями в середині твору. *Tempo ordinario* («загальний час») називається так, тому що базовий ритм приблизно дорівнює частоті нормального людського пульсу – близько 80 ударів в хвилину. Таким чином, при відсутності будь-яких позначок це зручний спосіб зрозуміти, який темп мав на увазі композитор при використанні символу «C». Вагома кількість барокових творів була написана в дводольному метрі, тому *alla breve* може застосовуватись всюди, де є «сильний» такт, за яким йде «слабкий» такт. Наприклад, Й. С. Бах для цього використовував неповні тактові риси (Куранта з сі мінорної партити для скрипки соло).

Ще один вагомий спосіб – це аналіз гармонічної структури твору. Чим складніше гармонічний план частини твору, тим повільніше буде її темп відносно інших частин. Наприклад, частина, в якій багато акордів, потребує більш врівноваженого та повільного темпу, ніж та, в якій гармонія змінюється кожні 1-2 такти.

Технічна складова твору також відіграє важливу роль. Перш за все, технічні складнощі повинні звучати переконливо та якісно, бо деякі музичні уривки потребують досить швидкого темпу, для того, щоби окреслено показати рух голосів в прихованій поліфонії (наприклад, як в *Allegro* фантазії Г. Ф. Телемна № 1, від т.10).

І Р. Стівел, і С. Рітчі відмічають, що сучасні музиканти сприймають позначення на початку твору як вказану швидкість виконання, хоча, перш за все, ці вказівки були позначенням настрою, характеру. Як приклад С. Рітчі наводить наступні позначки та їх розшифровки: *allegro* – весело, яскраво, *adagio* – з обережністю, ніжно, *andante* – крокуючий (*going*), *largo* – широко, *presto* – швидко, *vivace* – рухомо / спритно [95, р. 63]. Підтвердження цим тезам можемо знайти також на сторінках скрипкової школи Л. Моцарта, котрий пише, що «<...> і повільний, і швидкий, чи рухомий, темпи мають свою градацію. І навіть якщо композитор спромігся точніше пояснити характер руху завдяки додавання різних

епітетів, темп твору при виконанні визначає не він. Темп треба зрозуміти з самого твору. Тут і виявляється істинна сила знання музики. В кожному музичному творі є, крайньою мірою, одна фраза, показова з точки зору темпових співвідношень. Вона, якщо придивитися досить уважно, попросту примушує нас до природнього темпу» [39, с. 34].

Враховуючи, що часто музика мала танцювальний характер, виконавцю також слід пам'ятати, що кожний танець мав свої особливі рухи, кроки, то при виборі темпу варто замислитися, чи реально буде виконати в ньому ті чи інші танцювальні па. С. Рітчі пояснює основні характерні особливості найчастіше уживаних композиторами танців, а також стисло дає практичні рекомендації щодо штрихів, характеру та темпу виконання [95, р. 65-66].

Питання правильного та логічного застосування **динаміки** також є важливим при підготовці виконавської версії, і С. Рітчі досить розгорнуто коментує цю проблему. Перш за все він вказує на те, що для того, щоби логічно побудувати динаміку фрази, передусім необхідно зрозуміти її гармонічну, мелодичну та логічну структуру [95, р. 40]. Зокрема, динаміка залежить від взаємодії голосів, їх руху. Наприклад, в перших тактах Першої фантазії Г. Ф. Телемана бас спочатку віддаляється від верхнього голосу, а потім вони сходяться, отже, динамічна структура фрази буде відображати спочатку *crescendo*, а потім спад, *diminuendo*. Також і С. Рітчі, і Р. Стівел збігаються в думках, що дисонанс завжди буде сильніше за консонанс, отже, і звучати він буде голосніше (наприклад, каденції – V-I). Проаналізувавши рух мелодичної лінії, її графіку, часто можна спостерігати, що мелодія, котра рухається вверх, грається *crescendo*, а коли вниз – *diminuendo*. Музиканти мають зважати також на риторичні фігури³, такі як репетиції (*repetitions*), секвенції (*sequences*), питання (*questions*), вигуки (*exclamation*), мовчання (*silence*), щоби застосувати до них

³ *figures of musical speech* [95, p.56-57].

підходящу (в якомусь сенсі навіть стали) динаміку. Думки С. Рітчі і Р. Стівела також збігаються в тому, що динаміка може бути різноманітною, часто змінною, в залежності від характеру твору, від судження і смаку виконавця. На відміну від них В. Рабей вважає, що звучати з однією силою звуку можуть досить великі відрізки твору, бо, на його думку, це обумовлено естетичною природою твору, заснованого на контрастному співставленні його частин, з яких кожна характеризується певним стійким емоційно-психологічним станом [53, с. 149].

Питання **агогіки та артикуляції** в скрипковій музиці (і не лише) тісно пов'язане із застосуванням тих чи інших штрихів – точок, клинів, *detaché*, легато, різних ліг та різних штрихових комбінацій. Враховуючи, що композитори не часто виписували всі штрихи, це дає певну свободу виконавцю в застосуванні тієї чи іншої артикуляції, звісно, в залежності від характеру та змісту музики. С. Рітчі наголошує, що за використання тих чи інших штрихів виконавець несе відповідальність, тому приводить декілька простих «правил», на котрі можна звернути увагу: ноти, котрі розташовані в поступовому русі (але не тільки як гамма) граються зв'язним штрихом, а якщо мелодія наповнена різними стрибками, то штрих може бути більш легкий та пружний; сильні та відносно сильні (хороші) ноти краще грати вниз смичком, бо це є природно; ліги – двійки, трійки, будь-які інші – завжди граються з філіруванням («*diminuendo*»). «Звиклим» штрихом, найбільш застосованим, був напівкремий штрих, який зараз тлумачимо як «напівдеташе», чи так зване «бахівське» *detaché*, з відпусканнями. Також тому, хто цікавиться питанням застосування різних штрихів цікаво і корисно буде ознайомитися з правилами Г. Муффата [98, р. 96, 124], на котрі посилається і Р. Стівел:

1. Перша нота такту повинна бути зіграна вниз, незалежно від її тривалості.
2. Ноти на сильну долю повинні бути зіграні вниз, на слабу – вверх. Це також стосується розмірів 6/8 та 12/8.

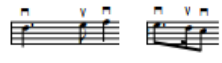
3. В тридольному розмірі також дійсним є правило 2, але в швидкому темпі можливим є варіант ПVV.

4. Ієрархія долей повинна зберігатися і в розмірах 6/4, 9/8 та 12/8 (з можливістю виконання двох нот в одному напрямку), за винятком тих випадків, коли замість сильної долі стоїть пауза. Звичайно нота після паузи грається вниз.

5. Декілька нот підряд тривалістю в один такт повинні бути зіграні вниз.

6. В синкопах смички чергуються.

7. В тактах з різними ритмічними вартостями сильні долі граються вниз, є можливість виконання нот в одному напрямку.

8. В фігурах з трьох нот, де перша з точкою (), першу слід грати вниз.

9. Поступові ноти, які стоять після паузи, слід грати змінними смичками.

10. Коротка нота на слабку долю після ноти з точкою грається V [98, р. 123-124].

Хоча вони і стосуються, перш за все, французької музики, також вони можуть бути застосованими в музиці інших композиторів, котрі мають твори в цьому стилі (Наприклад, як у «Лурі», «Гавоті», «Бурре» з Третьої партити Й. С. Баха).

В. Рабей на свій лад витлумачує скупі позначення артикуляційних позначок. Він вважає, що окремо написані ноти (в монументальних творах) логічно було б грати штрихом *detache* чи *martele*, а більш гострі штрихи будуть доречні в творах танцювального характеру. Також він вважає доречним комбінування штрихів, коли мова йде про співставлення чи так зване ехо, коли один мотив спочатку можна зіграти *forte* і *detache*, а потім *piano* і *spiccato*, наприклад [53, с. 142-143].

С. Рітчі приводить протилежну думку стосовно штрихів *martele* і *spiccato*: ні один з цих штрихів не може бути застосованим для музики епохи бароко та

класицизму, тому що *martele* є історично неприйнятним, а *spiccato* призначено для виконання смичком Турте, перші «проби» якого зафіксовані у Відні в кінці XVIII століття [95, р. 10-11]. Але відсутність таких звиклих і зрозумілих для нас штрихів зовсім не скорочує можливість різноманітної артикуляції. В підтвердження цього С. Рітчі подає приклади різноманітних ліг, пунктирів, варіантів «змішаних» («майже» спікато/маркато, наприклад) та «гострих» штрихів, а також дає конкретні практичні рекомендації щодо їх застосування.

Одним з найбільш дискусійних питань є питання виконання **акордів**. Цікаво, що всі дослідники згадують теорію А. Швейцера про старовинний смичок, яким можна було грати по всіх струнах одночасно, і також всі разом наголошують, що нема цій теорії історичного підтвердження. Також всі втрьох сходяться в думках, що акорди слід виконувати арпеджіато, але розбіжності спостерігаються саме в якості цього засобу. В. Рабей посилається на Л. Ауера, котрий доречним вважає «ламання» акордів по дві ноти (2+2) [53, с. 169]. Трохи глибше цікавиться цією темою Р. Стівел. Він пише, що «зламати» акорд можна по-різному (в залежності від контексту і поглядів виконавця): 2+2, 3+1, 1+1+2 чи 2+1+1. Також акорд може бути виконаний «в долю», чи «до долі» [98, р. 82]. Найбільш повно висвітлює це питання С. Рітчі, додаючи ще практичні вказівки. Він також вважає, що акорди в бароковій музиці повинні бути виконані арпеджіато [95, р. 15]. Саме арпеджіато буде продиктоване афектом, темпом, динамікою та функцією цього акорду в музичному контексті. Це може бути повільне чи швидке арпеджіато, по одній ноті, чи по дві, але бас цього акорду повинен бути виконаний «в долю». С. Рітчі також не заперечує, що можуть бути моменти звичного нам «ламання» акордів (2+2), якщо це зумовлено характером та контекстом твору.

Можливо, найбільш різноплановим, цікавим та глибоким питанням, яке потребує ґрунтовних знань та творчого підходу, є питання застосування **орнаментики**. Всі троє дослідників піднімають цю тему, але якщо В. Рабей

глибоко цікавить лише застосування трелей в бароковій музиці (у Й. С. Баха), то Р. Стівел та С. Рітчі більше уваги приділяють всьому розмаїттю барокових прикрас, а саме, *trillo*, *ribatutta*, *tremolo*, різним видам аподжіатур, а також С. Рітчі наводить приклади їх розшифровки. В своєму дослідженні Р. Стівел подає інформацію про орнаментику, спираючись на історію виконання старовинної музики. Він порівнює її застосування і позначення в нотах в залежності від національного стилю музики, а також на основі трактатів Ф. В. Марпурга, Й. Й. Кванца, Д. Г. Тюрка, а також К. Ф. Е. Баха. Звісно, значну увагу він приділяє різноманіттю трелей, а також застосуванню аподжіатур, спираючись на думку Д. Г. Тюрка, який пише, що аподжіатура часто займає половину тривалості основної ноти, іноді $2/3$, а іноді навіть $1/3$ – все це в залежності від гармонії [98, р 86]. Аподжіатура завжди грається в долю (за винятком *tierce coulee*) та трохи підкреслюється. Р. Стівел наголошує, що молодий музикант повинен проявляти судження і смак в застосуванні прикрас, а також йому бажано проаналізувати характер музики, стиль, гармонію, тому що від цього буде залежати тривалість застосованої прикраси, її швидкість, її розвиток, її закінчення, її сумісність.

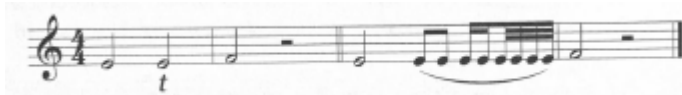
Більш детально різні види орнаментів розглядає в своїй книзі С. Рітчі [95, р. 67]. Він пише, що символічне позначення прикрас було найбільш розповсюджено у французькій музиці, але також було присутнім у всій музиці XVII-XVIII століття. Самі символи являються скороченими позначеннями прикрас, і їх значення варіювалося в залежності від країни. Як правило, їх точна розшифровка подається у вигляді таблиць чи описується в наукових трактатах. Сам же С. Рітчі виділяє наступні види орнаментики, які потрібно розрізнити виконавцю:

Gruppo/gropo. Найчастіше позначається самим словом, а швидкість та тривалість орнаменту залежить від контексту, в якому зустрічається. Як «ритмічна» трель.

Ribattuta. Варіант *gruppetto*, який починається зі слабкої долі, така собі «нерегулярна» трель з поступовим прискоренням:



Trillo (не плутати з *trill*). Прикраса, яка часто зустрічається в італійській музиці кінця XVI-поч XVII століття. Найчастіше використовувалась в каденціях шляхом поступового прискорення ноти. В тексті позначалася як *t* чи *tr*. Також можна було використовувати *trillo* за своїм виконавським судженням, там де не виписав композитор:



Tremolo. В XVII столітті мало інше значення, не те, що ми розуміємо під цим засобом виразності зараз. Тоді це було видом «смічкового вібрато». Зараз це можна пояснити як щось подібне до портаменто:



Dario Castello. Sonata Seconda A Sopran Solo

Appoggiatura. Прикраса, яку можна зустріти в творах епохи бароко, класицизму та навіть романтизму. Беручи до уваги, що вона може бути повністю ритмічно виписана, в бароковій та класичній музиці вона частіше зустрічається як символ, котрий часто невірно тлумачиться виконавцями. Назва походить від італійського слова *appoggiare* «спиратися», її головна мета полягає в тому, щоби підкреслити дисонуючу гармонію. Розділяють 5 типів аподжіатур: змінну (*the variable*), незмінну (*the invariable*), з вищої ноти (*the superior*), з нижньої ноти (*the inferior*), та складену (*the compound*).

В окрему категорію прикрас С. Рітчі виділяє трелі [95, р. 70]. Як і Р. Стівел, він зазначає, що трелі можуть бути різні: короткими, довгими, безперервними, з

чи без закінчення, тому виконавець повинен грамотно та зі смаком підійти до вибору орнаменту, згідно з контекстом твору.

З численної кількості прикрас В. Рабей вважає найбільш актуальним розгляд трелей. Він приділяє їм цілий розділ в своїй праці і дає чіткі інструкції виконавцю як правильно (на його думку) виконувати їх [53, с. 114-115]:

- Всі трелі починаються з верхнього допоміжного звука
- Якщо трель слідує після тону, котрий вище її на секунду, то вона починається з основної ноти.
- Якщо перед треллю стоїть нота на секунду нижче її, то трель можна розпочинати чи з верхньої, чи з нижньої ноти.
- Закінчувати трель краще на основній ноті
- Перехід від довгої трелі до наступної ноти потребує завершення (нахшлагу) у вигляді двох допоміжних звуків чи предйома, який сполучає трель з наступним звуком.
- Якщо трель завершується нахшлагом у вигляді двох допоміжних звуків, то трель повинна займати повну тривалість. А якщо вона закінчується предйомом, то краще скінчити раніше та показати основну ноту.

Можливо, такий скрупульозний підхід до орнаментики стане комусь у нагоді, але, все ж таки, вживання тієї чи іншої прикраси залежить від характеру музики, контексту, а також від судження та погляду виконавця.

1.3. Сучасна виконавська практика. Підтвердженням незмінного інтересу музикантів та дослідників до автентичного виконавства, є те, що практично в кожному крупному вищому музичному закладі є кафедри старовинної музики, де бажаючі можуть перейняти досвід гри на історичному інструменті, поглибити свої теоретичні знання. Такі відділи представлені у всій Європі – в музичних академіях в Польщі (Варшава, Краків, Катовіце, Лодзь, Гданськ, Познань), в вищих музичних школах Німеччини (Берлін, Веймар,

Мюнхен, Кельн та ін) та Австрії (Відень, Грац, Зальцбург – «Моцартеум»), а також Франції, Швейцарії, Італії, Англії, Нідерландах і США. Навчальна програма «барочників» складена таким чином, щоб студент зміг опанувати твори композиторів від ренесансу до високого бароко, вмів розрізняти стилістичні особливості італійської, німецької та французької старовинної музики, навчився використовувати стильну орнаментику, а також імпровізувати згідно з вимогами стилю [91]. Паралельно з опануванням основного інструменту а також додаткового (для інструменталістів це, найчастіше, клавесин) студенти вивчають теоретичні дисципліни такі, як контрапункт, інтерпретацію старовинної музики. На цих заняттях студенти знайомляться з правилами поліфонії, на котрих базувалася тогочасна музика, з трактатами Фукса, Царліно, Бурмайстра / Burmeister, Бернхарда / Bernhard та інших теоретиків, вчать розрізняти види контрапункту, читати нотні стародруки, різні табулатури, а також самостійно писати багатоголосся та орнаменталізації (за правилами). Особливою популярністю відрізняється такий предмет, як бароковий, ренесансний чи середньовічний танець, який дає необхідні знання для можливості кращого розуміння специфіки танцювальних частин музичних творів. Цікаво, що всі рухи і танцювальні па, які вивчаються студентами, були також записані в тогочасних танцювальних трактатах, таких, наприклад, як «*Il Ballarino*»(1581) та «*Nobita di Dame*» (1600) Фабриціо Карозо чи «*Le Gratie d'amore*»(1602) і «*Nuove Inventioni di Balli*» (1604) Чезаре Негрі. Такі трактати містять дві частини, де в першій описується техніка та правила виконання основних кроків, а в другій містяться описи конкретної хореографії в поєднанні з музичним супроводом (*Додаток 1, Ілюстрації 2-3*).

Випускники європейських кафедр старовинної музики, обізнані з *HIP*, володіючи бароковими інструментами, стають затребуваними та запрошуюються в барокові оркестри та ансамблі, котрих є досить багато. В репертуарі таких оркестрів є музика не тільки зрілого бароко, а і раннього, а також класичний репертуар, і все це виконується на історичних інструментах. Серед найвідоміших

колективів можна виділити «*Ensemble Artaserse*» (Франція), «*Ensemble Matheus*» (Франція, 1991), «*Il Giardino Armonico*» (Мілан, Італія, 1989), «*Il Pomo D'oro*» (Італія, 2012), «*L'Arpeggiata*» (Франція, 2000), «*Modo Antiquo*» (Італія, 1984), «*Concerto Koln*» (Німеччина), «*Frieburger Barockorchester*» (Німеччина), «*Orkiestra Historyczna*» (Катовіце, Польща, 2012) «*Capela Cracoviensis*» (Краків, Польща, 1970), «*La Voce strumentale*» (Москва, 2011). Такі колективи мають не тільки насичене сценічне життя, але й масивну дискографію. Також для таких оркестрів характерна плідна співпраця з провідними солістами-вокалістами в цій сфері – Філіп Жарускі / *Philippe Jaroussky*, Нурія Ріал / *Nuria Rial*, Чечілія Бартолі / *Cecilia Bartoli*, Якуб Юзеф Орліньські / *Jakub Józef Orliński*, Ксав'є Сабата / *Xavier Sabata* та багатьма іншими. Солістами-скрипачами доволі часто виступають концертмейстери чи учасники оркестру – Готтфрід фон дер Гольц / *Gottfried von der Goltz* з Фрайбургським оркестром, Рікардо Мінасі / *Riccardo Minasi* з «*Il Pomo D'oro*» (в 2012-2015 роках), Мартина Пастушка / *Martyna Pastuszka* і «*Orkiestra Historyczna*», Дмитро Сіньковський / *Дмитрий Синьковский* і «*La Voce strumentale*».

В наш час барокова музика набула широкого попиту. Люди об'єднуються задля того, щоб виконувати барокові твори, робити оперні постановки в історичному контексті, в наслідок чого виникають різноманітні фестивалі барокової музики, а знані фахівці дають майстер-класи охочим навчатися мистецтва виконання старовинної музики. Ось декілька найбільш популярних майстер-класів, та значущих фестивалів.

Одним з найвідоміших подібних заходів є *Sommerakademie fur Alte Music (Kloster Michaelstein / Blankenburg)* [97]. Ця літня музична академія призначена для аматорів а також для професійних музикантів, котрі займаються старовинною музикою і мають історичні інструменти. Під час майстер-класів пропонуються індивідуальні та групові заняття під керівництвом Антон Штек / *Anton Steck* (струнні високого регістру), Ян Фрайхайдт / *Jan Freiheit* (струнні нижчого

регістру), Едвард Дескур / *Edward Deskur* (валторна), Крістіан Райгер / *Christian Rieger* (клавесин), а також гра в оркестрі. Майстер-класи проводяться щорічно в кінці серпня.

Early music Summer Course Vorau (Австрія) [82] – на цих майстер-класах пропонуються групові та індивідуальні заняття з сольної та камерної музики від XVI до XVIII століття, уроки з історичного танцю, а також праця з доступними історичними джерелами. До участі запрошуюються музиканти достатнього та професійного рівня. Цікаво, що університет Граца, котрий організовує ці події, на період їх проведення дає учасникам в користування історичні інструменти, тому це особливо важливо музикантам, які збираються пов'язати своє професійне життя з бароковою музикою, чи які тільки «шукають себе». Ця літня академія запрошує щорічно в кінці серпня-на початку вересня.

Early music master classes (Bertinoro) [81] – майстер-класи, організовані трьома університетами – *Fondazione Alma Mater of Bologna* (Італія), *The Trossingen University of Music* (Німеччина) та *The Music and Arts University of the City of Vienna* (Австрія) на базі *Musical Institute “Dante Alighieri” of Bertinolo*. Це прекрасна можливість для музикантів вдосконалити свою майстерність під керівництвом Марко Амбросіні / *Marco Ambrosini*, Майкл Пош / *Michael Posch*, Марія Луїза Бальдассарі / *Maria Luisa Baldassari* та Франческа Тореллі / *Francesca Torelli*. Пропонуються заняття з сольного та камерного виконавства музики від епохи середньовіччя до бароко. Звично, майстер-класи проводяться в кінці липня-на початку червня. В 2020 році майстер-класи, організовані *Musical Institute “Dante Alighieri” of Bertinolo* планують проводити вже в 28-й раз.

The Amsterdam Early Music Summer School [104] – майстер-класи на базі консерваторії в Амстердамі, котрі фокусуються на історичному виконавстві барокової та класичної музики. До участі запрошуюються музиканти, які цікавляться історично інформованим виконавством і вже мають досвід гри старовинної музики (учні, студенти). Курс включає в себе індивідуальні заняття,

а також уроки ансамблю з педагогами кафедри старовинної музики консерваторії в Амстердамі. Окрім цього пропонуються семінари, лекції, концерти. Декілька найуспішніших ансамблів запрошуються до участі в концерті в Утрехтському фестивалі. В серпні 2020 року планували провести 13-ті майстер-класи, але з огляду на ситуацію, їх перенесли.

Утрехтський фестиваль старовинної музики (*Oude Muziek*) – міжнародний фестиваль, котрий проводиться щорічно з 1982 року. Репертуар фестивалю охоплює музику середньовіччя, ренесансу та бароко. В концертах фестивалю приймали участь такі видатні музиканти-автентисти та колективи, як Жорді Саваль / *Jordi Savall* і його ансамбль *Hesperion-XXI*, Тон Копман / *Ton Koopman*, Христина Плюхар / *Christina Pluhar* і «*L'Arpeggiata*» та багато інших. Також в рамках фестивалю з 1986 року проводиться міжнародний музикознавчий симпозіум, а також щоквартально випускається науково-популярний журнал «*Tijdschrift Oude Muziek*».

Фестиваль барокової музики в Амброне (Франція) *Festival de musique Baroque d'Ambronay* – один з найбільш відомих фестивалів старовинної музики в світі, котрий проводиться щорічно з 1980 року. В тематичних програмах фестивалю переважає музика бароко різних жанрів, в тому числі опери та ораторії, концерти барокових оркестрів та солістів. Гостями фестивалю в різні роки були Жорді Саваль / *Jordi Savall* зі своїм ансамблем *Hesperion-XXI*, Сігізвальд Кьойкен / *Sigiswald Kuijken* (та *La Petite Bande*), Тон Копман / *Ton Koopman* (та Амстердамський бароковий оркестр), Фабіо Бьонді / *Fabio Biondi* (та *Europa Galante*), Христина Плюхар / *Christina Pluhar* (і «*L'Arpeggiata*»), Густав Леонхардт, Рене Якобс, Філіп Жарускі, *Il Giardino Armonico*, *Concerto Koln*, *Freiburger Barockorchester*.

Misteria Paschalia (Краків) – один з найвідоміших фестивалів старовинної музики в Європі, котрий презентує найцікавіші твори періоду от середньовіччя до XVIII століття, у виконанні визнаних інтерпретаторів історично виконавства.

У програмі, поруч з найвидатнішими творами старовинних майстрів, можна знайти також забуті композиції, які є важливим свідченням виконавських та композиційних традицій епохи. Фестиваль приймав таких відомих музикантів, як Жорді Саваль / *Jordi Savall*, Фабіо Бьонді / *Fabio Biondi*, Оттавіо Дантоне / *Ottavio Dantone*, Дієго Фазоліс / *Diego Fasolis*, Крістоф Руссе / *Christophe Rousset*, а також такі барокові оркестри, як *Il Giardino Armonico*, *Europa Galante*, *Accademia Bizantina*. Особливою гордістю фестивалю є представлення власних польських колективів – між іншим, *Capella Cracoviensis* та *Orkiestra Historyczna*.

Висновки до Розділу 1. В першому розділі було знайдене історичне теоретичне підґрунтя витоків руху історично інформованого виконавства у вигляді старовинних трактатів (М. Преторіус, Й. Й. Кванц, Ф. Джемініані, Г. Муффат, Л. Моцарт) та досліджень музикантів початку ХХ століття та наших сучасників. Поштовхом до відродження традицій історичного виконавства стали праці А. Долмеча та його учня Р. Донінгтона, в яких вони розглядають стилістичні особливості інтонування та агогіки, артикуляційні принципи, застосування теорії афектів, а також, освітлюють історію та відмінності історичного інструментарію. В наш час є дуже багато майстрів, які за допомогою трактатів відтворюють старовинні інструменти. Але історичне виконавство включає в себе не тільки використання старовинного інструменту (чи копії), але й розуміння і застосування стилістичних вимог. В цьому розділі також були дані відповіді на основні питання, які є важливими для підготовки адекватної версії, наприклад, застосування вірного темпу, динаміки, агогіки, артикуляції та орнаментики, а також був представлений погляд сучасних теоретиків Р. Стівел та С. Рітчі на це і їх практичні рекомендації.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР ФАНТАЗІЇ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ТВОРЧОСТІ Г. Ф ТЕЛЕМАНА

2.1. Традиції барокової фантазії в творчості Г. Ф. Телемана та його сучасників

В музичній енциклопедії фантазія визначається як інструментальний жанр, який характеризується свободою побудови, відходом від прийнятих композиційних схем [33]. В. Протопопов [50] вважає, що походження фантазії як жанру інструментальної музики невідомо, але Т. Кюрегян зауважує, що вона сходить до традицій виконавської імпровізації XVI – XVII століть [33]. На думку В. Протопопова, межі жанру завжди залишалися розмитими: в XVI – XVII століттях фантазія близька річеркару і канцони у відношенні фугованих і варіаційних елементів, у 2-й половині XVIII століття – сонаті, в XIX столітті – поємі.

У XVII столітті фантазія стає популярною в Англії (в творчості Г. Перселла, Дж. Булла, Г. Берда, О. Гіббонса та інших вірджиналістів). Розквіт жанру пов'язаний з органною музикою (в творчості Дж. Фрескобальді, Я. Свелінка), тоді ж визначається ставлення до фантазії як до твору піднесеного, урочистого або драматичного характеру з типовою свободою чергування і розвитку образів, а також виявляється зв'язок з фугованим методом композиції. Фантазії і фуґи єдині за принципами розвитку і структурної логіки, але відрізняються тематично: якщо фантазії писали на нейтральні або запозичені теми, то фуґи – на власні. Згодом фантазія стала накопичувати в собі вільно імпровізаційні елементи, а далі об'єдналася в цикл з фуґою, досить часто могла виступати в якості вступної частини в сюїті або партиті, і нерідко навіть як самостійний твір.

Фантазія як самостійний твір представляє собою синкретичну єдність фугованого і варіаційного розвитку [46, с. 59]. Така фантазія представлена в

творчості Я. Свелінка, С. Шейдта і Й. Й. Фробергера. В. Берков зазначає, що фантазії Я. Свелінка представляються дослідникам творчим синтезом ряду досягнень італійської та англійської музики [4]. Це тричастинні композиції, для яких характерні однотемний, фугований виклад, насиченість варіювання. Серед таких також зустрічаються ехо-фантазії, які характеризуються насиченими регістровими перекликами. Як і інші інструментальні твори, фантазії Я. Свелінка чотириголосні. В них тема з'єднується з різними контрапунктами, гармонійно варіюється. Форма їх наближається до будови класичних фуг, де перша частина подібна до експозиції бахівської фуги, другі і треті частини насичені поліфонічними прийомами, а завершуються фантазії значними висновками-кодами. Крім того, в фантазіях композитора представлені численні проведення теми і відповіді з протискладеннями, а самі розгорнуті інтермедії поміщені в другі і треті частини композиції. У великих фантазіях Я Свелінк, через збільшення теми у другій частині і зменшення в третій, відокремлює кожен частину форми. Особливі поліфонічні варіації виникають завдяки тому, що другі і треті частини пронизані розробністю і варіюванням в поліфонічному дусі. В цілому великі фантазії Я. Свелінка визначають як фуги-варіації за рахунок поєднання форми фуг з поліфонічними варіаціями.

Згодом фантазія стала накопичувати вільно імпровізаційні елементи і стала використовуватися перед фугою як прелюдія, що видно в творчості Й. С. Баха, Д. Букстехуде, а пізніше у В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Фантазія в творчості Г. Ф. Телемана представлена в творах для клавіру – цикл з 36 фантазій в трьох зошитах (TWV 33:1 – 33:36), і інструментальних циклах – 12 фантазій для флейти соло (TWV 40:02 – 13), 12 фантазій для скрипки соло (TWV 40:14-25), 12 фантазій для віолі да гамба соло (TWV 40:26-37). Кожна фантазія представлена як самостійний циклічний твір, який складається з трьох або чотирьох частин, побудованих за принципом контрасту і нерідко має схожість з сюїтою або партитою.

Фантазія, як самостійна п'єса або частина циклу, близька до ричеркару, канцони, фуґи. З ними її об'єднує імітаційний принцип розвитку, поліфонічність, а також історична спадкоємність. Фуґа змінила ричеркар і канцону, перейнявши деякі їх особливості. Ричеркар спочатку являв собою рід невеликої прелюдії. Але минув час, перш ніж з'явилися зразки поліфонічних ричеркарів, котрі передвіщали імітаційну форму, запозичену з експозиційного викладу тем в мотетах та в інших вокальних творах того часу. Існували однотемні і багатотемні ричеркари, тематизм яких представляв собою лише вихідний інтонаційний осередок, як і в вокальних поліфонічних формах XVI століття. Іншим спорідненим до фантазії жанром є канцони. Існує думка, що канцона в інструментальній музиці була перекладанням вокальної п'єси, яка зберігала куплетну форму і ознаки пісні. Спочатку були поширені французькі канцони, потім набули популярності також і італійські, поки не пропала залежність інструментальної канцони від вокальної. Еволюціонувала канцона двома шляхами: 1 – зблизилася з раннім сонатним циклом через впровадження варіаційності та контрастності, 2 – через посилення імітаційності привела до фуґи. Розвиток жанру інструментальної канцони багато в чому схожий з ричеркаром, спорідненість з яким позначалася на формі.

В творчості Й. С. Баха фантазія як самостійна п'єса фактично не представлена, переважають фантазії в складі «малого» барокового циклу (фантазія + фуґа). Т. Кюрегян вважає фантазію найбільш патетичним жанром в музиці Й. С. Баха. У циклі з фуґою вона слугує для підготовки і відтінення наступної п'єси, як прелюдія або токато, іноді існує як самостійний твір. У бахівських фантазіях принципу вільного розвитку не суперечить строгість організації, свобода викладу виражається в сміливому поєднанні різних жанрових ознак – імпровізаційної фактури, речитативу і фігураційної обробки. Тональна логіка зрозуміла і прозора – від Т до D з наступною зупинкою на S і поверненням в Т. Особливий різновид фантазій складають бахівські хоральні

обробки. Їх принцип розвитку не порушує традиції написання хоралів [33], фантазія містить різні гармонічні пасажі і фігурації, які мають різні прийомами (наприклад, ламані акорди або різні види фігурацій).

Проблема розкриття сенсу барокової музики має велике значення, тому що, не розуміючи смислових структур барокової мови, не можна зрозуміти в них образного і філософського змісту. Як зазначає І. Ханнанов [63], з впровадженням риторики в теорію музики почалося створення класифікації музичних форм і систематизація теорії музики. Із залученням риторики стало можливим говорити про теорію композиції, про створення музики за правилами красномовності. Як говорить В. Носіна, «За певними музичними оборотами закріпилися стійкі семантичні значення для вираження будь-якого афекту або поняття» [46, с. 7]. В музичній практиці широко застосовувалися музично-риторичні фігури, які представляли послідовність мелодичних ступенів, акордів, контрапунктичні прийоми із закріпленою інтервального і ритмічною структурою, серед яких фігура подиху, сходження, низходження, повороту, хреста і т. ін. Найбільш яскраво властивості музично-риторичних фігур проявляються у вокальній музиці, але теоретики того часу (наприклад, І. А. Шайбі) різницю між інструментальною та вокальною музикою не вважали суттєвою, навпаки, за рахунок відсутності тексту в інструментальній музиці роль фігур ще більше зросла. Відомо, що фігури наслідували інтонації людської мови, а завдяки стійкій семантиці вони позначали певні почуття і поняття. І. Ханнанов зауважує, що риторика породила цілі музичні жанри, серед яких особливо виділяються фуга і фантазія.


Створення теорії афектів є одним з досягнень барокової епохи. Так в музиці ставилися нові завдання, вона стала висловлювати людські пристрасті. Згідно Кунау, не передача власних емоцій, але сугестія / вплив на слухача стає головним для композитора. Таким чином, музика зближується з поезією, для якої основним завданням є вплив, а не самовираження. Афекти класифікувалися на головні і

другорядні. Наприклад, К. Монтеверді виділяв 3 основні пристрасті: гнів, впевненість і смиренність (або благання), Кайзер – гнів, співчуття і любов. Інші теоретики основними афектами вважали афекти любові, плачу, сліз, смутку, радості і тріумфу, до решти інших відносили афекти подиву, завзятості, страху, відчаю, суворості і люті. Лобанова зазначає, що був розроблений строгий канон передачі афектів. Так, з афектом радості зв'язувалися лідійський і давньогрецький лади, досконала гармонійна тріада. Його реалізація передбачала помірне число дисонансів, заборона на збільшені та зменшені інтервали, бадьорий рух, переважно відсутність синкоп. Афект радості висловлювали терція, кварта, квінта, фігура *saltus*. Для афекту любові використовувалися слабкі інтервали, синкопи, дисонанси, плавний і м'який рух.

У творчості композиторів епохи бароко важливе значення для розкриття образу і змісту мала тональність, що можна спостерігати і в творчості Г. Ф. Телемана на прикладі його фантазій. Оскільки композитори епохи бароко в своїй творчості часто зверталися до жанру сюїти, можна провести аналогії з цим жанром в фантазіях Г. Ф. Телемана.

В. Носіна стверджує, що сучасниками Й. С. Баха його музика сприймалася як зрозуміла мова, сенс її представлявся в стійких мелодичних оборотах, наповнених конкретними образами і психологічним змістом, «Стійкі мелодичні звороти – інтонації, що виражають певні поняття, емоції, ідеї, складають основу музичної мови Й. С. Баха». Вона зазначає, що через музичну символіку розкривається смисловий світ музики Й. С. Баха. В. Рабей відзначає, що спроба охарактеризувати стиль Г. Ф. Телемана неминуче призводить до порівнянні з Бахом, тому що обох композиторів ріднить не тільки приналежність до однієї історичної епохи і національної культури, а й спільність стильових рис. Це дає привід говорити про таке ж важливе значення використання музичної символіки в творах Г. Ф. Телемана, як і в творчості Й. С. Баха.

Якщо звернутися до теорії риторичних фігур, то в розглянутому циклі «12 фантазій для скрипки без басу» можна знайти практично всі поширені в епоху бароко і творчості Й. С. Баха символи: інтонації *lamento* (в фантазіях №№ 1, 3, 6, 7, 9, 10, 12), фігури хреста (в фантазії №6), *suspiratio* (в фантазіях №№ 3, 6, 9, 10, 11), *passus duriusculus* (в фантазіях №№ 3, 6), *circulatio* (в фантазіях №№ 5, 7, 8, 9, 11, 12), *tirate* (в фантазіях №№ 2, 4, 10, 12), *exclamatio* (в фантазіях №№ 10, 11), *parrhesia* (в фантазії №№ 12, 9, 6), афекти радості (в фантазіях №№ 12, 11, 10, 8, 7, 5, 4, 2, 1), печалі (№№ 1, 3, 5, 6, 7, 10, 11) і гніву (в фантазіях №№ 12, 9). Наприклад, в першій частині фантазії №3 *f-moll* остинатні мелодичні фігури говорять про зумовленість, неминучість, а хроматичний хід чвертями вживається для вираження скорботи і страждання. Можна припустити, що використання цієї тональності і інтонацій *lamento*, *suspirato*, *passus duriusculus* Г. Ф. Телеманом в фантазії №3 (*f-moll*), проводить аналогію з образом *Stabat Mater*, через те, що в творчості А. Вівальді, Дж. Перголезі та Й. С. Баха з цим образом пов'язана тональність *f-moll*. А в першій частині фантазії № 5 *A-dur* мажорна світла тональність, активний рух, фігурації шістнадцятими передають радість, урочистість. До речі, згідно з афектною характеристикою тональностей М. А. Шарпантьє, тональність *A-dur* радісна і пасторальна. Якщо ж проводити аналогію з класифікацією тональностей, яку виробила неаполітанська опера, то *A-dur* використовується для вираження любовних почуттів.

Характерні для танців сюїти інтонації і ритмічні фігури можна спостерігати в фантазіях №№ 1, 2, 3, 4, 6, 9, 12. Наприклад, дуже часто композитор використовує ритми, характерні для жиги:  і т.ін. А перші частини фантазій досить часто нагадують сарабанду, оскільки композитор використовує пунктирні ритми, синкопи, інтонації *lamento*, мелізматіку, це можна спостерігати в фантазіях №№ 1, 3, 6, 12.

Г. Ф. Телеман, навіть в жанрі фантазії, який характеризується свободою побудови, композиційною свободою, залишається «сином своєї епохи», через те, що застосовує символіку тональності, ритму і інтонацій. Не дивлячись на те, що фантазія світський жанр, ми на підставі аналізу риторичних фігур розуміємо, що фантазії Г. Ф. Телемана насичені глибокою різноманітною символікою, що вимагає усвідомлення і осмислення для створення переконливої виконавської інтерпретації.

2.2. «12 фантазій для скрипки соло» Г. Ф. Телемана: композиція та типологія

Гюнтер Хаусвальд в передмові до «12 фантазій для скрипки без басу» (1735) Г. Ф. Телемана розкриває особливості циклу [84, с. 3]. Він пише про те, що «<...> композитор в своїй різноманітній творчості приділяв увагу камерній музиці без басу. До неї відносяться твори для скрипки і флейти, для одного, двох або чотирьох інструментів і призначені для цінителів цієї музики (аматорів) або студентів-інструменталістів» [переклад тут і далі наш – О. Холодкова, 84, с. 3].



«12 фантазій» формально відображають циклічну конструкцію з численними варіантами. Елементи сонати, концерту або сюїти використовуються і багато контрастують один з одним. Ясність поліфонічного мислення в поєднанні з різноманітним музичним письмом, дозволяють в повній мірі розкрити технічний потенціал інструменту.

Щодо манери виконання, Г. Хаусвальд зазначає, що динаміка, фразування і використання орнаментики залежить від навичок і вибору виконавця. Трель, яка завжди починається з верхньої допоміжної ноти, часто відтворюється без «виходу» з неї і повинна звучати всю тривалість ноти. Довгі апподжіатури (затримання), не завжди відмічені в уртексті, зазвичай складають половину основної тривалості. Г. Хаусвальд вказує, що акорди переважно виконувати арпеджіато. Редактор має на увазі, що їх потрібно грати не ламаючи (2 + 2 ноти), а брати і відпускати ноти по черзі [84].

Фантазія № 1 – *B-dur* – складається з трьох контрастних частин – *Largo*, *Allegro*, *Grave*; при цьому після III частини стоїть позначення «*Si replica l'allegro*», що фактично дає право говорити про наявність своєрідного «*da capo*» на рівні композиції циклу. Повторення *Allegro* після *Grave* утворює всередині циклу тричастинність (*Allegro – Grave – Allegro*), що відокремлює цей блок від початкового повільного *Largo*, надає можливість розглядати всю композицію як двочастинну контрастно-складену форму.

Починається фантазія з великого, спокійного, урочистого *Largo* (*B-dur*, 3/4). Характер основної теми близький сарабанді завдяки тридольному метру, повільному темпу, пунктирному ритму на другій долі. Синкопа на другій долі підкреслена фактурними особливостями – прихованою поліфонією. Початок такту (перша доля) сприймається як вступ басу, а на другій долі з інтервалом в дециму звучить мотив верхнього голосу. Ще яскравіше схожість з сарабандою проявляється в останньому епізоді *Largo* (від т. 28), де трелі на другу долю підкреслюють акцент. Перший етап являє собою експозицію теми (т. 8). На другому етапі (тт. 9 – 20) зіставляються низхідні мотиви у вигляді оспівування інтонації секунди в тріольному ритмі, що надає їм схожість з мелодичними фігурами *lamento*, та арпеджовані фігурації. Мотив *lamento* (т. 16) повертається в оберненні і потім повторюється на октаву нижче у вигляді своєрідного «відлуння». На третьому етапі (т. 20). з'являється новий варіант теми (*f-moll*), в якому використовується матеріал попередніх епізодів. Оновлення відбувається за рахунок більш активної ритмічної пульсації (з'являються восьмі і шістнадцяті), речитацій на одному звуці. Нова варіація, (т. 28) завдяки тому, що вона близька початковому варіанту теми, сприймається як тематична реприза. В цілому вся частина близька формі вільно побудованого періоду, де відбувається і варіювання теми, і підключення нових інтонацій.

Друга частина – енергійне, легке *Allegro* (*B-dur*, 4/4). В активній, витонченій, бадьорій темі присутні риси танцювальності завдяки характерній

повторюваній ритмічній фігурі . Г. Григор'єва зазначає, що для рондо характерна приналежність «<...> тематизму до певної жанрової сфери – пісенно-танцювальної, з виявленими контрастами розділів. Такими є численні рондо класичної техніко-стильової орієнтації «<...>». Чергування «різного з незмінним» лежить в основі принципу рондо [67, с. 4]. Можна виділити рефрени і епізоди, а так само своєрідні «*tutti*» і «*solì*» в них з огляду на явні відмінності у фактурному викладі. Рефрен викладений мотивом з ритмоформулою . Він розвивається у вигляді висхідної секвенції, при тому, що мотив ритмоформули поступово низхідний. Епізоди «*Tutti*» представлені матеріалом теми, котра виражена ритмічною формулою у двоголосному викладенні. А епізоди «*Solì*» характеризуються зміною фактури, фігураціями 16-ми, прихованою поліфонією, повторенням гармонічних послідовностей (дисонанс-розв'язання).

В першому викладенні «рефрену», що являє собою експозицію основної теми (тт. 1-2), початок такту (перша доля) сприймається як вступ басу, а на другій долі з інтервалом в дециму звучить мотив верхнього голосу, у другому такті на другій долі вступає середній голос, який імітує мотив верхнього голосу, а у верхньому проходить протискладення. У викладі теми можна умовно виділити три голоси. Ілюзія триголосся виникає завдяки контрасту регістра і повторення одного і того ж мотиву на різній висоті. Спочатку від III ступеню, а потім від VII. Це породжує аналогію з експозицією теми фуґи, яка проводиться від різних ступенів, при цьому на тлі другого проведення в верхньому голосі інтермедія. У «*solo*» (тт. 3-5,7-8) переважає прихована поліфонія, яка фактурно виражається фігураціями шістнадцятих, де між верхнім і нижнім голосами утворюються акценти на кожній 1-й з 4-х 16-х, що дозволяють чути рух в дециму. У кадансі відбувається фактурне повторення «*tutti*» і повернення двоголосся.

У першому «епізоді» розділ «*solo*» представлений мелодичним фігуративним і гамоподібним рухом шістнадцятих, а також арпеджію по звуках

септакордів (т. 13 – $c^2-e^2-g^2-b^2$, т. 14 – $b^2-d^2-f^2-a^2$, т. 15 – $a^1-cis^2-e^2-g^2$), і секвенції, яка модулює в домінанту тональності *g-moll*. В кульмінації епізоду – умовному «*tutti*», (тт. 16-17), рух відбувається ламаними акордами в низхідному русі на гармонічній опорі домінантового органного пункту *g-moll*.

Друге проведення рефрену розширено порівняно з першим за рахунок активного гармонійного розвитку. По-перше, тема повертається в новій тональності – *g-moll*. Поліфонічна фактура представлена явним двоголоссям, а верхній голос, вступаючи на 4-й долі (т. 18), підкреслює гармонічні функції, підсилює тяжіння. З 20 т голоси рухаються ламаними децимами в секвентній послідовності *db-tb.*, остання ланка (*t-s-d-t*) закріплює *g-moll*. У «*solo*» відбувається модуляція в *F-dur* через його домінанту, звук *h*-ввідний в домінанту.

Другий епізод побудований на тому ж матеріалі, що і перший. Мелодичний рух шістнадцятим, так само присутність септакордів і секвентний розвиток, що приводить до основної тональності.

Останнє проведення рефрену близько початковому і проходить в *B-dur*. Фактура поліфонічна, яка в «*tutti*» представлена явним двоголоссям. У момент кульмінації (тт. 38-39) фактура змінюється на акордову, де спочатку у верхньому голосі, потім в середньому чуємо секундове затримання. У «*solo*» переважає прихована поліфонія, яка фактурно виражається фігураціями шістнадцятих, де у верхньому голосі звучить висхідний послідовний мотив, який потім продублюється в нижньому голосі. У кадансі відбувається як би фактурне «повернення» «*tutti*», оскільки виразно чути рух верхнього голосу і басу.

Другий епізод (*solo*), як і перший, завдяки секвентному розвитку матеріалу підводить до основний тональності *B-dur*. Останнє проведення «*tutti*» виконує функції тематичної репризи, закріплює основну тональність.

A	B	A	B	A
B-dur	B-dur – g-moll	g-moll – F-dur	F-dur – B-dur	B-dur
тт. 1-9	тт.10-17	тт.18-29	тт. 30-35	тт. 36-46

III частина – *Grave*, розмір 3/2, *g-moll*, характер трагічної ходи, статичність руху нагадує сарабанду. Сарабанда III частини відрізняється від сарабанди I частини характером, викладом, тематизмом, способом розвитку.

Сувора, стримана тема викладається подібно до теми фуги – в повільному темпі, половинками. В мелодії бачимо спочатку стрибок на дециму вгору, потім на квінту і малу секунду вниз і за рахунок цього контрасту регістрів її початковий хід ($g-d^2-g^1-fis^1$) описує фігуру хреста. Початок такту (перша частка) сприймається як вступ басу, а на другій долі вступає середній голос.

У верхньому голосі з'являється новий тематичний матеріал, що контрастує темі, який можна сприймати як протискладення – для нього характерні інтонації малих секунд і низхідний рух по півтонам, близький інтонаціям *lamento*. Не можна говорити про явну фугу в цій частині, оскільки тут протискладення в верхньому голосі супроводжує тему в нижньому, що само по собі суперечить законам побудови фуги.

Проведення початкової теми в тональності мінорної домінанти (тт. 6-8) сприймається як тональна відповідь. Далі (тт. 11-15). відбувається розвиток матеріалу через послідовний низхідний мотив, котрий звучить спочатку у верхньому голосі, а потім на октаву нижче в середньому, ($D-t$ в *c-moll*, $D-T$ в *B-dur*, $D-t$ в *g-moll*), утворюючи своєрідний ланцюг секвенції, який проводиться спочатку в *c-moll*, потім в *B-dur*, а потім в *g-moll*, що призводить до своєрідної репризи, ще раз проведення основної теми і закріплення основної тональності.

Тема	Тема (як відповідь)	Інтермедія	Тема
<i>g-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>c-moll – g-moll</i>	<i>g-moll</i>
5	5	5	6

У фантазії №1, як і в фантазії №3, можна знайти асоціації як з сюїтним циклом за рахунок подібності повільних частин з сарабандою, так і з концертними *allegri* епохи бароко (друга частина). Використання ж принципу *da*


saro зближує цю фантазію з фантазією №11, де також спостерігається цей принцип.

Фантазія №2 – G-dur – складається з трьох частин – *Largo*, *Allegro* і ще одного *Allegro*. Перша частина асоціюється з повільною прелюдією, близькою за характером до оперної увертюри (*sinfonia*). Риси театральної патетики їй надає розмірений рух рівними тривалостями, штрих *marcato* (полегшений з філіруванням) (тт. 1-2, 14-15), репетиції в терцію і використанням трелей (тт. 6-10, 19-23), які надають «вагомості» кадансам. Друга частина – *Allegro* – насичена танцювальністю за рахунок розміру 3/8, легкого пружного руху восьмими і стрибків в мелодії і має схожість з курантою. Фінал фантазії – теж *Allegro* – сприймається як більш швидка частина в порівнянні з попередньою, а використання тріолей надає їй схожість з жигою.

Починається фантазія з урочистого, фанфарного *Largo* (G-dur, 3/4). Характер основної теми нагадує оркестрову *sinfonia* або увертюру через використання статичного маркатного руху, рухомої інтерваліки в голосах, зупинці на неповному великому мажорному септакорді IV ступеню (як інтонація питання), а далі речитацій в терцію на незмінній висоті (g¹-h¹). Ще наполегливіше, яскравіше фанфарний мотив звучить в тональності домінанти (від т. 14), а фермата на поліакорді (т. 16) надає мотиву ще більшої значущості завдяки гострому звучанню великої септими, створює драматичну «театральну» напругу. Завершує частину невелика кода, з лаконічними і пружними мотивами в верхньому голосі, за рахунок ритмічної лінії (підкреслення сильної долі за рахунок затакту), а нижній голос активно рухається по звуках тризвуків. В останніх трьох тактах затверджується *D-dur*.

Друга частина – наполегливе енергійне *Allegro* (G-dur, 3/8). Умовно ми можемо виділити в фантазії три великих розділи, де крайні мають схожість з фугою (через використання імітаційних проведень основної теми, в перервах між

якими звучать інтермедії), а середина виконує функцію розробки з елементами імпровізації.

Основна тема (тт. 1-4) характеризується розміром 3/8, жвавим темпом, пружним ритмом, рухом мелодії стрибками, напористим характером. Вона починається з V ступеню в низхідному русі, а подальший квартовий хід (h^1-e^2) і рух вниз по домінантовому нонакорду надає їй енергійності. Аналогію з фугою породжує те, що після проведення теми в нижньому голосі, вона далі звучить в тональності домінанти в верхньому голосі (*D-dur*). Протискладення звучить ще більш активно і напружено через певний інтервальний склад (третон і октавні стрибки). Інтермедійний розділ представлений енергійними, за рахунок ритму , висхідними фігураціями (тт. 9-10), а також розділом секвентної будови з контрастними перекликами, з наполегливою повторюваною інтонацією у верхньому голосі і м'якою низхідною в нижньому (тт. 11-15). У кадансі наполегливе повторення ноти *g* у верхньому голосі і зупинка на *D7* (для *D-dur*) (тт. 16-18) закріплює тональність *D-dur* і є ніби підсумком попереднього матеріалу. Подальше розв'язання являє собою фантазійні фігурації тріолями, де можна виділити приховане двоголосся на тонічному органному пункті і де *D-dur* затверджується.

В послідуєчій розробці (т. 27) тема проводиться в *C-dur* в верхньому голосі, зберігаючи характер, інтервальний склад, а так само інтерваліку в протискладеннях. В інтермедійному епізоді також проводяться переклички, а в кадансі наполегливе повторення ноти *f* в верхньому голосі і зупинка на *D7* підсилює тяжіння в *C-dur*. Тріольний розділ менше, без повторення з коротким кадансом, вже стверджують його.

У наступному розділі з'являється новий матеріал, в якому використовуються елементи інтермедійного епізоду. Наприклад, матеріал з перекликами (тт. 11-15 = тт. 52-56) і тріольні фігурації (тт. 41-42 = тт. 63-64).

Імпровізаційність підкреслюється ламаними низхідними арпеджіо (тт. 48-49, 59-60), трелями, секвенціями.

У третьому розділі (репризному) повертається початковий матеріал, тема проводиться в *D-dur* в верхньому голосі. Але інтермедійний розділ зазнає деяких змін завдяки використанню інтонацій з другого розділу, наприклад, тріольний мотив, який всюди висхідний, тут проводиться в низхідному русі. А далі знову повертаються пружні ритмічні фігурації, епізод перекликів із зупинкою на D7 в кадансі, але вже в *G-dur*. Але в якості розв'язання – повернення мотиву з трелями з другого розділу, через що композитор підсилює відчуття кадансу. Розв'язання же повторюється як у першому розділі – тріольні фігурації з прихованою поліфонією на тонічному органному пункті і де стверджується основна тональність. В кінці частини звучить розширений каданс.

Остання частина – *Allegro* – за жанром і характером нагадує жигу завдяки тріольності, стрімкому темпу. Основна тематична формула складається з трьох тактів з затактом, що представляють собою низхідні гамоподібні пасажі з опорою на два акорди (зм. 5 і її розв'язання) плюс ще два такту доповнення з повторенням цієї інтерваліки, що надає стійкості і наполегливості характеру. Починається тема «з вершини джерела», друга фраза, наступні 7 тактів – більш імпровізаційної будови, за рахунок використання секвенції, схвильованих висхідних мотивів. Потім тема модулює в *D-dur*.

Другий розділ складається з трьох елементів. У першому – характер більш неспокійний через використання інтонації питання і модуляції в *e-moll*. Незавершеності і запитальності надає їй м'яке розв'язання, а також високий регістр. А другий елемент виконує функцію відповіді. Він в низхідному поступовму русі на противагу руху по звуках арпеджіо в першому епізоді. Третій же повертає неспокійний секвентний рух по звуках арпеджіо, але в висхідному русі, призводить до кадансу і закріпленню *G-dur*.

Частини в фантазії №2 композитор розташував за принципом темпового контрасту між першою і другою частиною і темпового наростання між другою частиною і фіналом. Наявність повільної прелюдії, наступної за нею куранти і фіналу – жигі дає можливість розглядати композицію Фантазії № 2 як невелику сюїту.

Фантазія №3 – *f-moll* – складається з трьох частин – *Adagio*, *Presto*, *Grave-Vivace*. Перша частина асоціюється з алемандою, через те, що містить деякі характерні риси цього танцю – чотиридольний метр, помірний темп, рівність ритмічної пульсації. Друга частина має деяку схожість з другою частиною фантазії №1 і концертними *allegri* епохи бароко. Подібність спостерігається в жвавому темпі, в характері – бадьорому, досить енергійному, а ще в наявності умовних епізодів «*tutti*» і «*sol*». Третій частині – *Vivace* – передує повільне, навіть трагічне *Grave*, яке нагадує сарабанду і виконує функцію вступу до частини. Сам фінал асоціюється з жигою за рахунок тридольного розміру (3/8), швидкого темпу, пружного ритму і активного характеру.

Перша частина – *Adagio* (4/4, *f-moll*) жанрово нагадує алеманду. Її характеризує повільний темп, чотиридольний метр, плавний рух мелодії, затактова побудова фрази. Перше речення починається в основній тональності з квартової інтонації. Низхідний рух і інтонації *lamento* в кінці фрази надають музиці скорботний характер. Завершується перша фраза ствердним кадансом в *f-moll*. Друга фраза починається секвенцією з трьох ланцюгів в середньому голосі, яка рухається поступово вниз. Цей мотив має характер страждання, а наполегливий ритм, остинатні мелодичні фігури говорять про зумовленість, неминучості. В цей час в верхньому голосі проходить хроматичний хід чвертями, який, мабуть як і в творчості Й. С. Баха, вживається для вираження скорботи і страждання (*passus duriusculus*). Контрапунктом в нижньому голосі проводяться низхідні секундові інтонації, інтонації подиху – *suspiration*. Нестійкість першого речення підкреслює його зупинка на домінанті до *c-moll* (*G-dur*). Розв'язання ж

приходить в наступному реченні. Проводиться тема в *c-moll*. Перші фрази обох речень ідентичні. Друге речення представлено секвенцією, яка побудована на низхідних «питальних» інтонаціях в нижньому голосі і «інтонаціях відповіді» в верхньому голосі. Перед закріпленням в *As-dur* секвенція проходить через *c-moll* і *b-moll*. *As-dur* затверджується двома впевненими, наполегливими, ритмічно пружними фігураціями в верхньому (тт. 11-12). Наступне речення знову починається висхідною секвенцією у верхньому голосі і зупинкою на домінанті до *f-moll*. Композитор свідомо відтягує затвердження основної тональності, в результаті чого частина завершується невеликим речитативом у верхньому голосі із зупинкою на домінанті до *f-moll*, що передбачає початок наступної частини в основній тональності.

Друга частина – енергійне *Presto (f-moll, 4/4)*. Характер теми наполегливий, цілеспрямований. Як і в другій частині фантазії №1, тут можна виділити епізоди «*tutti*» і «*soli*» за рахунок явних відмінностей у фактурному викладі. Тема першого речення епізоду «*tutti*» (тт. 1-6) жвава, наполеглива. Вона починається зі слабкою долі висхідним рухом і стрибком на сексту, що надає темі пружності і енергії. Ще більше наполегливість підкреслюється повторенням одного звуку в верхньому голосі і посиленням тяжіння до сильної долі в нижньому голосі. Наступний потім епізод «*solo*» (тт. 7-15) (його ж можна розцінювати як «інтермедійний» епізод) контрастний початковій темі (рефрену). Змінюється характер, змінюється фактура викладу, з'являються фігурації восьмими, які побудовані у вигляді трьох ланцюгів низхідної секвенції. Це надає характеру легкість, деяку танцювальність. Все це приводить до *c-moll*. І тут же закінчення цього епізоду підхоплює наступний епізод «*tutti*», який побудований точно так же, як і перший епізод «*tutti*», тільки в тональності домінанти. В основі тематичного розвитку наступного інтермедійного епізоду лежить секвенція. Танцювальності характеру додає виклад мелодії стрибками, рух голосів ламаними децимами (тт. 26-27), ритмічні фігурації. У закінченні розділу ясно

виділяються два голоси: верхній рухається великими тривалостями, а нижній зберігає початковий характер і рух. Наступне проведення «*tutti*» в проходить в *Es-dur* і модулює через *f-moll* в *b-moll*. У «*solo*» представлено новий матеріал. Це спочатку арпеджовані низхідні фігурації восьмими, а далі рух двох голосів ламаними децимами і терціями. Цей епізод через низку модуляцій повертає основну тональність *f-moll*, в якій останній раз проводиться «*tutti*», що є своєрідною репрізою. Тут голоси міняються місцями, що є вертикальним контрапунктом. Завершується частина кодою (з т. 70), в якій використані низхідні в нижньому голосі і висхідні в верхньому, секундові інтонації *lamento*. В кадансі затверджується *f-moll*.

Grave – (3/2, *c-moll*) відтіняє і розділяє сусідні швидкі частини – *Presto* і *Vivace*, виконуючи функцію контрастного вступу до фіналу. Хоч частина за розмірами дуже мала (всього 3 такту), все одно в ній чутні риси сарабанди. Це повільний темп, акордової виклад і трель на другій долі, що ще більше загострює синкопу характерну для ритміки цього танцю.

Остання частина – *Vivace* (3/8, *f-moll*) жанрово нагадує жигу за рахунок розміру 3/8, жвавого темпу, пружного ритму. Тут досить ясна форма – старовинна двочастинна, в якій другий розділ набуває самостійного значення, ґрунтуючись на новій тональності. У першому розділі 2 речення повторної будови. Рух мелодії в основному висхідний по звуках акордів. Наприклад, в першому такті композитор починає тему зі звуків тонічного акорду, але як би «розосереджуючи» їх за регістрами, що надає мотиву пружності, танцювальності, спрямованості. Висхідний рух шістнадцятим по звуках тонічного та домінантового тризвуків ще більше підкреслює танцювальність і стрімкість, легкість.

Другий розділ також чітко структурований, складається з 4-х речень. Перші два речення представляють собою секвенції. Якщо перший розділ викладається одноголосно, то тут тепер підключається другий голос. Рух мелодії низхідний.

Третє речення нагадує інтонації з першого розділу – вони такі ж висхідні по звуках акорду. Останнє речення містить в собі інтонації початкової теми і виконує функцію невеликої репризи.

У фантазії № 3 спостерігається схожість як з сюїтним циклом, тому що частини тут розташовані за принципом контрасту «повільно – швидко – повільно – швидко» і крайні частини асоціюються з сюїтними танцями – алемандою та жигою. Цікаво те, що друга частина, як і друга частина фантазії № 1, виявляє схожість з концертними *allegri* епохи бароко.

Фантазія №4 – *D-dur* – складається з трьох частин – *Vivace*, *Grave*, *Allegro*. Першу частину – *Vivace* – можна розцінювати як концертне рондо за рахунок наявності рефренів і епізодів, жвавого темпу, а також характеру – бадьорого і енергійного. Друга частина – драматичне *Grave* – розділяє дві крайніх життєрадісних частини. Третя частина – *Allegro* – асоціюється з жигою за рахунок тридольної пульсації (12/8), швидкого темпу, пружного ритму і активного характеру.

Перша частина *Vivace* (*D-dur*, 3/4) написана в формі концертного рондо. Воно складається з дев'яти розділів, з яких 4 рефрена (а, а¹, а², а³) і 5 епізодів (b, c, b¹, c¹, d). Це рондо відрізняється танцювальним рухом за рахунок розміру 3/4, ритмічних фігурацій, пружних повторюваних інтонацій, жвавого темпу, життєрадісним характером. Матеріал рефренів та епізодів практично не контрастує. Така будова частини передбачає окремий розгляд всіх рефренів і епізодів.

Перше проведення рефрену починається висхідним рухом восьмих по звуках арпеджіо. Стрибковий рух мелодії надає танцювальності цій темі. Далі (т. 3) вступає верхній голос наполегливими інтонаціями, які засновані на призовній кварті і на повторенні одного звуку. Все це рухається до D7 (т. 5) і завершується кадансом в *D-dur*.

Друге проведення рефрену « a_1 » (з т. 15) проходить в *A-dur*. Він викладений двоголосно. Мелодія восьмими в верхньому голосі підкріплюється чвертями в нижньому. Це надає стійкості і визначеності характеру. *A-dur* затверджується кадансом.

Рефрен « a_2 » відрізняється від попередніх наявністю спочатку двох «зайвих» додаткових тактів (тт. 34-35), які побудовані на матеріалі рефрену і виконують функцію зв'язки попереднього епізоду з цим рефреном, а також функцію введення в тональність *G-dur*.

Рефрен « a_3 » проводиться в *D-dur* і співзвучний за характером рефрену « a_1 », тому що проводиться двоголосно. Композитор замість затвердження основної тональності в кінці, відхиляється в *h-moll* і проводить ще один епізод – «*D*». Він побудований на використанні секвенції, де через ряд модуляцій все-таки затверджується *D-dur*.

Перший епізод «*b*» в *D-dur* побудовано на використанні низхідної секвенції. Він ілюструє новий відтінок танцювальності. На зміну простоті ритмічного пульсу і мелодичних ліній рефрену перший епізод характеризується мінливістю, регістровими змінами, легкими синкопами, що додає йому більшу граціозність. Ланцюг секвенції – це низхідні фігурації, які чергуються з інтонаціями остинатних восьмих. В результаті секвенції відбувається модуляція в *A-dur*.

Другий епізод «*c*» (т. 21) найбільш контрастний по відношенню до рефрену, тому що тонально нестійкий. На відміну від попередніх розділів, тут переважають мінорні тональності, що зумовило настрій епізоду – більш м'який і сумний. Розвиток матеріалу теж побудований на низхідній секвенції. Тут стверджується тональність *e-moll*.

Третій епізод об'єднує матеріал двох попередніх (*b*, *c*). В «*b1*» характер не змінюється, але в результаті модуляційних секвенцій затверджується *h-moll*. Далі звучить матеріал епізоду «*c1*», який починається в *A-dur*, а через модуляцію

приводить в основну тональність. На відміну від епізоду «с», цей, у зв'язку з мажорною тональністю звучить оптимістично і яскраво.

a	b	a1	c	a2	b1	c1	a3	d
1-6	7-14	15-20	21-33	34-41	42-49	50-56	57-62	63-72
D-dur	D-dur- A-dur	A-dur	A-dur – e-moll	e-moll- G-dur	G-dur- h-moll	h-moll- D-dur	D-dur	h-moll- D-dur

Наступна частина – *Grave (h-moll, 4/4)* невелика за розміром і виконує функцію розмежування двох крайніх рухливих, веселих, життєрадісних частин. Мінорна тональність, акордовий виклад, пунктирний ритм, напружена гармонія надають частині драматичності і емоційної піднесеності. Зупинка мотивів на септакордах ще більше підсилює відчуття драматизму.

Особливої напруги надають трелі і тріольний ритм (тт. 4-6). Драматичний речитативний пасаж, що піднімається вгору двома хроматичними хвилями і обривається вниз по звуках тризвуку *h-moll*, символізує гостру печаль і біль. Він є кульмінацією частини. Каданс звучить приречено і закріплює *h-moll*.

Третя частина – *Allegro (D-dur, 12/8)* асоціюється з жигою, як і фінали фантазій № 2, 3, 9 і 10. Це розмір 12/8, характерний штрих (дві восьмих виконуються на легато, одна окремо), наполегливі повторювані інтонації, заводний веселий характер.

У першому розділі можемо виділити три речення. Перше (тт. 1-2) проводиться в основній тональності. Друге речення (тт. 3-7) протягом одного такту модулює а *A-dur*, який затверджується за секстою (в т. 5) і висхідним ходом по *A-dur*'ному тризвуку (в т. 6). Третє речення починається впевненим ходом по звуках тризвуку, але не стверджує *A-dur*, а рухається через ряд тональностей до нього.

Другий розділ розгорнутий в порівнянні з першим. Перше речення починається в тональності *A-dur* і своїм початком перекликається з першим

реченням першого розділу. Далі воно звучить більш м'яко, радше з сумнівом завдяки повторюваним інтонаціям і модуляції в *e-moll*. Інтонаційне оновлення має наступне речення. Якщо раніше домінували стрибки, то тут з'являється рух по звуках арпеджіо. Ця середина побудована на новому матеріалі. Далі (з т. 21) відбувається повернення до тональності *D-dur* і основної теми частини, що можна розцінювати як своєрідну репризу.

Частини в фантазії №4 розташовані за принципом контрасту «жваво – повільно – швидко», де повільна друга частина, як і в фантазії № 5, контрастує жвавим крайнім: першій, яка має риси концертного рондо, і фіналу – жвавій жигі, як в фантазіях № 2, 3, 9 і 10.

Фантазія № 5 – *A-dur* – складається з трьох контрастних частин – *Allegro-Presto*, *Andante* і *Allegro*. Як і в попередній фантазії (№4 *D-dur*), крайнім жвавим енергійним частинам контрастує повільна, навіть трагічна центральна частина. Перша частина *Allegro-Presto* асоціюється з токатою і фугою, де натхненне енергійне *Allegro* виконує роль токати, а *Presto*, в якому ясно чутні проведення теми в різних голосах, можна назвати фугою. Друга частина – *Andante* – близька повільним частинам барокових концертів. Розміреність руху в поєднанні з уривчастістю мелодичної лінії паузами підкреслює інструментальну природу *Andante*. На відміну від попередніх фантазій, фінал фантазії № 5 – фанфарне *Allegro* – не асоціюється з танцем, а скоріш відсилає до тематизму оперних увертюр.

Перша частина починається активним *Allegro* (*A-dur*, 3/4), яке за наявності стрімкого безперервного руху шістнадцятих, швидкого темпу нагадує токату, що передує фузі. Мелодія, яка простежується у верхньому голосі прихованої поліфонії, поступово і неухильно піднімається до кульмінаційної вершини (т. 6) і потім досить швидко (протягом півтора такту) спускається по звуках тризвуку *A-dur* і стверджує основну тональність урочистим акордом.

Allegro змінюється розділом *Presto* (*A-dur*, 4/4) який близький фузі. Перше проведення теми проходить в середньому голосі – це тритактова побудова рішучого вольового характеру. Спочатку рух великими тривалостями по звуках низхідного тонічного тризвуку, а потім висхідними квартами, пом'якшується наступним поступовим і більш м'яким рухом восьмих і шістнадцятих (т. 3). Друге проведення теми звучить в тональності *E-dur* в верхньому голосі. При тому, що тема зберігає вольовий характер, протискладення пом'якшує її звучання поступовим рухом і рухом по терціях. Третій раз тема проводиться в нижньому голосі, вона злегка змінюється (проводиться не точно) в зв'язку з особливостями інструменту, в зв'язку з чим всю фактуру відтворити досить складно. Експозиційний розділ фуги завершується модуляцією в *h-moll*. Наступний розділ можна вважати інтермедійним, тому що з'являється новий матеріал, за характером близький початковій токаті і контрастує темі. Інтермедійний розділ досить великий, за кількістю тактів він дорівнює експозиції. Мелодія, яка проходить в нижньому голосі прихованої поліфонії, побудована на оспівуванні і повторях. Рух шістнадцяті змінюється танцювальними пружними восьмими. Танцювальності надають акорди на перші і треті долі, через які посилюється акцентуація сильних долей, а також полегшені за рахунок репетицій слабкі долі. Завершується інтермедія кадансом в *E-dur*, який тонально пов'язує цей розділ з наступним токатним *Allegro*. Будується цей розділ точно так, як і перший токатний розділ. Наступне *Presto* побудовано аналогічно першому, але порядок проведення тем в голосах змінюється. Спочатку тема проводиться в *E-dur* в середньому голосі, потім друге проведення теми звучить в нижньому голосі в *A-dur* (тон-ть *S*), на відміну від першого *Presto*, в якому друге проведення теми звучало у верхньому голосі. Третій раз тема проводить в *cis-moll*. Така тональна нестабільність нашоухує на думку про те, що цей розділ на кшталт розробці фуги. Наступний інтермедійний епізод через ряд модуляцій призводить до основної тональності всієї частини радісному і урочистому *A-dur*.

A			A1		
a	b	c	a1	b1	c1
1-8	9-20	21-32	33-40	41-52	53-63
A-dur	h-moll	E-dur	E-dur	cis-moll	A-dur

Друга частина *Andante (fis-moll 4/4)* співзвучна повільним другим частинам інструментальних концертів Й. С. Баха і А. Вівальді. Частина викладена двоголосно. Нижній голос нагадує безперервні фігурації *circulatio* (обертання), що є символом «чаші страждань» [46, с. 17]. Мелодія верхнього голосу переривається паузами, що створює відчуття зітхань, страждання. Це посилюється ще і використанням наступних інтонацій: починаючи з висхідній кварта мелодія поступово спадає секундовими інтонаціями *lamento*. Завершується частина дуже нестійко на домінанті до *fis-moll* без розв'язання в тоніку.

Третя частина *Allegro (A-dur, 2/4)* яскраво контрастна як в тональному, так і в емоційному плані попередньому *Andante*. Вона написана в двочастинній репризній формі. Яскраві фанфарні інтонації і пунктирний ритм чергуються з ніжними мотивами в ритмі тріолей. Перший розділ завершується в *E-dur*. Другий розділ має характер розробки. Він більш різноманітний ритмічно (тріольний ритм ускладнюється шістнадцятимі) і інтонаційно, хоч і зберігаються основні образи, властиві першому розділу. Реприза тематично повторює перший розділ. В тональному плані стверджує *A-dur*.

Частини фантазії № 5 розташовані за принципом контрасту, де повільна друга частина, яка асоціюється з повільними частинами інструментальних концертів, контрастує жвавим крайнім: першій частині – токаті, і фіналу, який відсилає до тематизму оперних увертюр. Таким чином, в фантазії можна побачити змішання різних жанрів.

Фантазія №6 – *e-moll* – на відміну від попередніх чотирьох попередніх фантазій (№2-№5), складається з чотирьох частин – *Grave, Presto, Siciliana* і

Allegro. За будовою вона нагадує сюїту. Композитор підкріплює цю асоціацію, даючи одній з частин жанрове найменування *Siciliana*.

Перша частина *Grave* (3/2, *e-moll*) жанрово близька сарабанді через використання повільного темпу, розміру 3/2, викладу матеріалу великими тривалості. В основній темі початковий спокійний послідовний рух раптом переривається висхідною напруженою інтонацією зб. 4 і наступним розв'язанням. У нижньому голосі проходить імітація теми, але з невеликою зміною: квартова інтонація змінюється великий терцією, що надає фразі м'якості. Далі чутні переклички голосів з секундовими інтонаціями *lamento*, які змінюються «злетом» на сексту в верхньому голосі, через що між голосами утворюється децима. Наступне поступове низхідний хід мелодії в верхньому голосі призводить до домінанти. При наступному розв'язанні стійкість не настає, тому що звучить органний пункт домінанти. При тому, що протягом всього розділу голоси імітували один одного, перекликалися, створюючи ілюзію діалогу, тепер, в кінці розділу, вони прийшли до повної згоди в русі паралельними секстами і завершили розділ на домінанті. Середній розділ побудований на використанні секвенції. Її ланцюг – це рух двох голосів половинними тривалостями, де один голос рухається крупними тривалостями, а інший представляє собою розгорнуту мелодичну лінію, наполегливе повторення одного і того ж звуку, а далі «сольне» висловлювання верхнього голосу дрібними тривалостями в низхідному русі. Сама секвенція висхідна і другий її ланцюг звучить більш напружено. Розділ закінчується в *G-dur*, в якому і починається третій розділ. Перша тема тепер проводиться в верхньому голосі. Інтервально вона збігається з першим проведенням теми. Далі будова цього розділу практично збігається з першим. Вся частина завершується невеликою чотиритактовою кодою, яка закріплює основну тональність.

Контрастом до першої частини є наступна частина – *Presto* (4/4, *e-moll*). Контраст проявляється в зміні темпу, руху, характеру. Це фуга, вона дуже

енергійна, вольова. Тема, яка викладена цілими тривалостями, акумулює в собі енергію дрібних тривалостей, якими викладено подальший матеріал, в контраст темі. Тут втілюється принцип, характерний для поліфонічного імітаційного типу – ядро і його розгортання. Тема піднімається вгору поступово на терцію і спускається назад до тоніки. Протискладення (т. 3) вступає якраз на інтонаційному піку теми, ніби вриваючись в цей розмірений рух. Воно викладено чвертями і восьмими в низхідному русі. Після теми звучить невелика інтермедія (т. 5) з секвентним розвитком, яка доручена середньому і нижньому голосу. Друге проведення теми проходить в середньому голосі в тональності домінанти (*h-moll*), а в верхньому проходить протискладення. Це утворює вертикальний контрапункт. Невелика зв'язка призводить до третього проведення теми в басу (*G-dur*). Після нього звучить досить розгорнута інтермедія (т. 21), викладена паралельними терціями і секстами – її початковою ланкою є тема фуги в зменшенні і ракоході. Настанню середнього розділу і проведенню теми в середньому голосі в *D-dur* передуює невеликий висхідний хроматичний хід в нижньому голосі (*c-cis*) від VI ступені *e-moll* (*C-dur*) до домінантової гармонії *D-dur* (*A-dur*). Він надалі буде проходити через всю частину як символ гострої печалі і болю. Далі тема проводиться в середньому голосі в тональності *D-dur*, а після неї настає інтермедія, що завершується хроматичним ходом в верхньому голосі. Наступне проведення теми проходить у вигляді стретти: спочатку вступає верхній голос вступає *e-moll* (в усіченому варіанті), а на другому звуці теми підключається другий голос в *a-moll*. Наступна невелика за розмірами інтермедія знову готує проведення теми і цікава тим, що хроматичний хід проходить одночасно в двох голосах: в нижньому голосі він звучить половинним, а у верхньому – в зменшенні, чвертями. Останнє проведення теми відбувається в основній тональності в нижньому голосі. Після нього настає інтермедія, яка побудована на використанні секвенції, а такий же подвійний хроматичний хід, який проводився в попередній інтермедії, призводить до кадансу. Композитор

спеціально відтягує розв'язання, для того, щоб наступними перекличками хроматичних висхідних ходів підготувати драматичну кульмінацію всієї частини, вся напруга якої концентрується на звуці *dis*³. Тільки після цієї драматичної кульмінації настає розв'язка. Завершується частина в *e-moll*.

Третя частина циклу – *Siciliana* (6/8, *G-dur*). Давши назву частини, композитор свідомо визначив характер виконання сициліани: розмір 6/8, помірний рух, пунктирний ритм. Ця частина є світлим ліричним центром всієї фантазії. Вона написана в двочастинній формі. Перший розділ спокійного ніжнього характеру, рух в основному викладено терціями і секстами, при цьому досить окреслено виписана лінія басу. Другий розділ більш напружений за рахунок секвентного розвитку. Напруга ця дуже невелика, безконфліктна. Вона швидко минає і завершується частина заспокійливим *G-dur*.

Завершується фантазія танцювальним *Allegro* (2/4, *e-moll*). Написано воно в тричастинній формі, де середню частину можна трактувати як розділ тріо. Розділи супроводжуються ремарками *Minore*, *Maggiore* і *Maggiore da capo*, що дає підстави розглядати розділ *Maggiore* як елемент, характерний для контрастноладових варіацій. Перша частина двочастинної будови в тональності *e-moll* являє собою малюнок статичного підголоску в нижньому голосі і виклад більш розгорнутої мелодії в верхньому голосі, ритмічні особливості якої дають право говорити про риси мюзета, але відсутність гармонійного супроводу у вигляді бурдону змушують шукати інші аналогії. Другий розділ першої частини більш динамічний і напружений за своїм розвитком, у зв'язку з використанням секвенцій. Середня частина звучить в однойменному мажорі. Спочатку мелодія звучить у верхньому голосі, а потім імітується в нижньому. У другому розділі середньої частини через використання прихованої поліфонії і тризвучних акордів створюється ефект триголосся. Після закінчення середньої частини повторюється перша частина *da capo*.

Фантазія №6 змушує проводити аналогію з сюїтою. Частини розташовані за принципом контрасту «повільно – жваво – стримано – швидко». Підкріплює цю аналогію перша частина, яка асоціюється з сарабандою, друга частина – fuga, третя частина, зумовлена композитором як сициліана і фінал, в якому видно риси танцювальності.

Фантазія № 7 – *Es-dur* – подібно попередній, складається з чотирьох частин – *Dolce*, *Allegro*, *Largo* і *Presto*. Як і в № 6, Г. Ф. Телеман розмістив частини за принципом темпового контрасту, починаючи цикл з повільної частини і формуючи послідовність «повільно – швидко – повільно – швидко». Повільні частини фантазії асоціюються з вокальними аріями, за рахунок розвиненої мелодичної лінії, яка нагадує «вокальну партію», і басового супроводу, що характерно для барокової музики. А швидкі частини можна вважати виключно інструментальними за жанровою природою, через використання швидкого темпу, фактури, використання широких стрибків, дрібних фігурацій, які складно було б застосувати у вокальній музиці.

Перша частина – *Dolce* (*Es-dur*, 4/4) – жанрово близька вокальній арії. Мелодія співоча, в ній використовуються ритмічні фігурації і фіоритури, характерні для барокових арій (це тріолі, ліги-двійки, секундові інтонації.) Композитор вказує тільки характер частини (*dolce*), але оскільки музична тканина викладена дрібними тривалостями (шістнадцятими і тридцять другими), можна припустити, що темп буде досить повільний, подібний до других частин концертів Й. С. Баха, А. Вівальді та навіть повільних частин сонат Й. Гайдна.

Перший розділ складається з двох речень. Перше речення, в сутності, і є «інструментальна арія». Лінія басу являє собою гармонійну опору, нагадуючи гамбовий супровід. Сама мелодія ніжного піднесеного характеру, яка асоціюється з ангельським співом. Всі її низхідні секундові інтонації групуються по дві ноти, нагадуючи «зітхання» – *lamento*. Але завдяки світлій тональності, ці мотиви мають відтінок не стільки трагічний, а, скоріше, умиротворений,

споглядальний. Хід по звуках нонакорда ($f^1-a^1-c^2-es^2-g^2$) – це кульмінація першого речення, яка в подальшому поступово, дуже плавно спадає ніжними тріольними інтонаціями. Друга фраза цього речення вже відразу звучить в тональності *c-moll*, що вносить нотку тривоги, смутку, а потім модулює в *g-moll* – тональність, яка надає мелодії схвильованості. Друге речення являє собою фігурації 32-х з прихованим голосом в басу і сопрано (приховане триголосся), що можна асоціювати з інструментальним відіграшем. Це речення, завершуючись, стверджує *g-moll*.

Середній розділ (від т. 8) складається з двох речень. Перше речення секвентної будови, де перший ланцюг завершується інтонацією питання. Стан невизначеності посилюється зб. 2 (des^2-e^2). Другий ланцюг звучить як заспокійлива відповідь. Закінчення цього речення плавно переходить в наступне, теж секвентної будови, яке складається з тріольних інтонацій, які надають схвильованості. Висхідна секвенція через ряд модуляцій повертає основну тональність і призводить до репризи.

Реприза починається так само мирно, як перший розділ, але раптом переривається зупинкою на D^6_5 , як рішучість у прийнятті майбутнього. Далі частина завершується невеликою кодою, яка представляє собою низхідний рух по звуках тризвуків і завершується кадансом, що стверджує *Es-dur*.

Друга частина – *Allegro (Es-dur, 3/4)* – складається з двох розділів. Вона стрімкого, заводного, танцювального характеру. Танцювальності їй надають рухливий темп, синкопи, широкі стрибки в мелодії. У частині чергуються дві теми. Одна з них – енергійна, синкопована, з використанням широких стрибків, яка асоціюється з чоловічим танцем, а друга – викладена шістнадцятими, що описують мелодичну фігуру обертання, заводна, стрімка.

Перший розділ починається «чоловічою» темою, в якій використовуються і синкопи, і стрибки. Вона змінюється «жіночою» темою, в якій використовується моторний рух шістнадцятих з прихованою поліфонією, де прихований нижній

голос рухається «по колу». Завершується частина знову проведенням першої енергійної теми, яка через ряд модуляцій приводить в *B-dur*.

Другий розділ (т. 24) починається проведенням «чоловічої» теми в *B-dur*. Але тепер в музичну тканину вплітається інтонаційно новий матеріал. Це фігурації шістнадцятими, восьмі, які сходять по звуках тризвуку і м'яко спадають секундовими інтонаціями, що надає характеру деяку м'якість. Також м'якості, нестійкості і деякого сумніву надають ще модуляції в мінорні тональності (*f-moll*, *g-moll*).

Третій розділ (т. 40), не дивлячись на те, що теми повторюються не дослівно, все одно можна розглядати як репризу. Проте, ці дві теми присутні в розділі, хоч і з невеликими змінами. Знову проводиться первісна тема. Але звучить вона нестійко через те, що модулює спочатку в *As-dur*, а потім в *B-dur*. Потім друга тема проводиться в *Es-dur*. Далі «чоловіча» тема звучить дещо в іншому вигляді (рух восьмими, широка відстань між голосами, поступовий низхідний рух верхнього голосу), але тепер в ній видно деякі риси попереднього матеріалу (з тт. 15, 17). Закінчується частина ствердним кадансом в *Es-dur*.

Цікава ця частина тим, що теми в ній не тільки чергуються, але і взаємодіють. У енергійну тему проникає м'якість і нестійкість, а сам характер взаємодії тем може дати привід порівняння з сонатною формою, особливо коли другий розділ починається в тональності домінанти, а в завершенні часто обидві теми проводяться в *Es-dur* на протигагу співвідношенню їх в експозиції.

Третю частину – *Largo* ($3/2$, *c-moll*), як і першу частину фантазії, можна співвідносити з бароковою арією *lamento*. Повільний темп, розмір $3/2$, мірний рух великих тривалостей, низхідні секунди в верхньому голосі створюють трагічний настрій. Фактура частини двоголосна, і оскільки відстань між голосами досить широка, можна асоціювати верхній голос з вокальною партією, а нижній – з басовим супроводом. Верхній голос, на відміну від першої частини, складається не з довгих побудов, а з лаконічних, стислих мотивів, що надає характеру відтінок

глибокої скорботи і страждання. Можна сказати, що це найтрагічніша частина циклу.

Фінал фантазії – *Presto* (Es-dur, 4/4), так само, як і друга частина, за своєю природою і інструментальна, і танцювальна. У ній можна побачити риси гавоту – це розмір 4/4, затактова побудова фрази, рух чвертями і восьмими, стрибки мелодії, веселий характер.

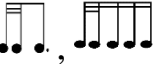
Перший розділ складається з двох ідентичних побудов, з тією лише різницею, що друга модулює в *B-dur*. Характер теми життєрадісний, веселий, за рахунок дводольного затакту, опори на бас, пружного ритму, спадного руху секстових стрибків, а потім руху восьмих по звуках тризвуків.

Другий розділ (т. 9) за обсягом значно більше, ніж перший. У ньому можна виділити три речення. Перше речення викладено, в основному, низхідними децимами. Зберігається рух широкими інтервалами, але сильний час припадає на верхній голос, на відміну від першого розділу. Останні чотири такти тематично близькі початку, внаслідок чого формується певна завершеність. Протягом всієї частини зберігається світлий, життєрадісний, активний характер.

У фантазії №7 композитор поєднує риси барокової вокальної арії і танцювальності. Частини розташовані за принципом контрасту «повільно – швидко – повільно – швидко», де повільні частини асоціюються з інструментальними аріями, а швидкі можна вважати танцювальними за своєю жанровою природою.

Фантазія № 8 – *E-dur* – складається з трьох частин, які на відміну від частин попередніх фантазій, не асоціюються з будь-якими конкретними жанрами, і цикл, на перший погляд, не має аналогій з традиційними циклічними формами, тому в композиції фантазії на перший план виступають свобода і імпровізаційність. Композитор, на відміну від попередніх фантазій, дає частинам не темпові або жанрові характеристики, а описує настрій – *Piacevolmente*, *Spiritoso*, і в тому ж ключі можна розглядати фінал – *Allegro* – як позначення

характеру (весело), а не темпу. Завдяки імпровізаційній побудові частин, а також їх незвичайній назві, можна провести аналогію з циклом «*Davidsbündlertänze*» Р. Шумана, в якому назви мініатюр мають емоційне забарвлення, наприклад «*Innig*» – душевно, «*Frisch*» – свіжо, «*Mit guten Humor*» – з хорошим гумором.

Перша частина – *Piacevolmente* (*E-dur*, 4/4) – дуже вільно побудована. Тут важко виділити якусь чітку форму. Умовно намічені розділи плавно перетікають один в інший. Назва частини перекладається як «красиво, приємно», що і визначає її характер. У жанровому відношенні частина близька вокальному речитативу, тому що ритмічний малюнок, плавний рух мелодії і речитації на одній висоті нагадують вокальне висловлювання. Ритмічний малюнок частини вельми фантазійний. Композитор використовує пунктирний ритм, секстолі, рясно використовує мелізматіку, ритмічні фігури . Мелодія рухається плавно – або поступово, або по звуках акордів, немає широких стрибків. Вона граціозна, витончена, примхлива, мінлива, вільна. Навіть гармонічний план частини спокійний, присутні відхилення виключно в близькі родинні тональності (*cis-moll*, *fis-moll*).

Друга частина – *Spiritoso* (*E-dur*, 3/4) – рвучка, стрімка, натхнена, віртуозна. У ній поєднуються риси танцювальності і вокальної мелодики, яка виявляє ознаки віртуозної вокальної колоратури, що асоціюється з швидкими частинами белькантових арій. В свою чергу, «механістичний» рух, як переміщення по колу, представлений тут рухом 16-х, змушує згадати, що «<...> особливої актуальності в суспільній свідомості барокової епохи знайшла концепція часу-кругообігу» [57, с. 17].

Частина має риси старосонатної форми. Це два розділи, в першому з яких закріплюється сфера другої тональності (домінантової), де можна виділити побічну партію, яка протиставляється головній поки що тільки в тональному відношенні, а в другому розділі тематичний матеріал експозиції викладається в

зміненому вигляді, а пізніше повертається до тематизму побічної партії вже в основній тональності.

У першому розділі («експозиції») перша тема, умовно «головна», починається з синкопованого зльоту по T^6_4 і динамічного, енергійного спуску шістнадцятими. Вона виявляє риси моторності і танцювальності в польотному русі 16-х. В процесі розвитку вона модулює в тональність домінанти. Друга тема, «побічна» (т. 9), більш врівноважена і витончена через ритмізоване групето шістнадцятими і енергійні стрибки восьмих. Характер її танцювальний, цьому сприяють штрихові особливості викладу (ліги-двійки, три легато і одна окремо). Завершується експозиція «заключною партією» (т. 16), викладеною енергійними наполегливими шістнадцятими, які стверджують тональність домінанти.

Другий розділ, умовна «розробка» (т. 19), починається тематичним матеріалом головної теми в зміненому вигляді, в зверненні, в тональності домінанти. Подальший розвиток цієї теми приводить до проведення «заключної партії» в *A-dur*. Далі композитор вводить новий тематичний матеріал (т. 31), який контрастує попередньому матеріалу за характером і типом викладу – рухом восьмих, зміною ладу, наявністю інтонацій «питання» і «відповіді». Це можна вважати таким собі «ліричним відступом». Далі повертається «головна партія» (т. 39) в зміненому вигляді, що завершується в тональності *H-dur*. Далі слідує «побічна партія» (т. 45) в тональності *E-dur* і «заключна» (т. 52), яка стверджує основну тональність. Проведення в кінці «побічної» і «заключної» партій і є своєрідною репризою частини.

Третя частина – *Allegro (E-dur, 3/8)* – складається з двох розділів. У ній лише вгадуються риси танцювальності. Це рухливий темп, розмір 3/8, ліги-двійки. Перший розділ невеликий, становить всього 4 такту. Він являє собою безперервний рух шістнадцятих, які спочатку плавно спускаються, а потім звучать в висхідному русі. Другий розділ (від т. 5) набагато більший, за рахунок введення нового матеріалу. Початок його побудовано на видозміненому

матеріалі першого розділу. Новий матеріал відрізняється від попереднього ритмічним малюнком, тут укрупнюються тривалості, використовується гармонічне ущільнення (тонічна квінта) на слабких долях, що зміщує інтонаційні акценти на третю долю. Все це надає музиці віддалені риси селянського танцю. Завершується розділ проведенням точної репризи (т. 21).

Фантазія № 8, мабуть, єдина в цьому циклі, яка містить в собі риси вокального речитативу, віртуозною вокальною арії, танцювальності, і яку можна розглядати як передбачення романтичного циклу мініатюр. У свою чергу, наявність двох жанрових одиниць, які відсилають до вокальної музики – речитативу і віртуозною арії, дозволяє говорити про аналогії зі структурою оперних сцен.

Фантазія № 9 – *h-moll* – складається з трьох частин – *Siciliana*, *Vivace* і *Allegro*. Тональність цієї фантазії має трагічну семантику, наприклад, у Й. С. Баха *h-moll* символізує найдраматичніші, важкі моменти Священної історії (суд Пілата, хід на Голгофу).

Перша частина, *Siciliana* (*h-moll*, 12/8), яка часто звучить світло і ніжно, тут набуває скорботних, сумних рис. Композитор використовує ритмічний малюнок, який характерний для сициліани. Він чітко розділяє регістри, завдяки чому ясно виділяється лінія верхнього голосу і басу, що асоціюється з протиставленнями образів світла й темряви. У мелодиці рясно використовується хроматика, що, в поєднанні з гострими пунктирними ритмами, ступінчастим низхідним або ламаним рухом, надає музиці відчуття журби та глибокої печалі.

Частина складається з трьох розділів. Перший розділ сумний, в ньому ясно представлені зіставлення регістрів, домінує діатоніка, підкреслюється гармонія основних тризвуків. Другий розділ (т. 8) більш трагічний і насичений через використання секвенції, яка швидко, за два такти, приводить до «болючої», «надламаной» кульмінації (т. 10). Потім повільно відбувається «спуск» з використанням хроматизмів. Третій розділ можна вважати репризою. Спочатку

повертається матеріал першого розділу, але він не розвивається, а зупиняється на зм. 5 (ais-e¹). Як останній сплеск горя і відчаю, звучить висхідний хід (т. 15) з використанням поспіль зм. 4 (d²-ais¹), зм. 4 (g²-dis²) і зм. 5 (h²-eis²), і як констатація доконаного – заключний каданс.

Друга частина – енергійне, вольове *Vivace* (*h-moll*, 2/4). Частина складається з двох розділів. У першому реченні першого розділу висхідні сплески шістнадцятих перериваються наполегливими синкопами. Далі вибаглива мелодична лінія у другому реченні (т. 5) змінюється низхідними стрибками в дециму, а завершується період невеликим кадансовим зворотом, який приводить до *D-dur*. Другий період (т. 14) починається висхідними фігураціями шістнадцятих по звуках тонічного і субдомінантового тризвуків, що звучить бадьоро і оптимістично в досить суворій сі-мінорній частини. Шістнадцяті змінюються стрибками децим, а далі ланцюг модуляцій приводить до *fis-moll*. Останнє речення (т. 24) є ствердженням тональності, завдяки наполегливо повторюваним інтонаціям і звуку *fis*² в верхньому голосі.

У другому розділі (т. 29) розвивається основна тема, проте він більше за обсягом, ніж перший, завдяки введенню епізоду, який виконує функцію розробки. Розділ починається в паралельній тональності (*D-dur*), тим самим змінюючи характер теми. Вона стає сміливою і оптимістичною, вольові риси, які притаманні першому розділу, тепер набувають радісного і натхненного забарвлення. Друге речення (т. 33) побудовано на матеріалі другого речення першої розділу, але стрибки децим тут замінені на плавні низхідні пасажі, що надає характеру музики деяку м'якість. Матеріал третього речення в першому розділі тут представлений в скороченому варіанті і розцінюється не як самостійне речення, а як розширений каданс, що закріплює *G-dur*. В середньому епізоді (т. 45) Г. Ф. Телеман вводить нові танцювальні інтонації, чергуючи їх з уже наявним матеріалом. Ритмічний малюнок стає більш різноманітним, тому що композитор використовує тріолі, що надають музиці більшої стрімкості і

активності. В результаті секвенцій і модуляцій (через *A-dur*, *h-moll*, *e-moll*, *D-dur*, *fis-moll*) наполегливими тріолями затверджується основна тональність. Але завершується розділ нестійкою домінантою, щоб в наступному розділі (репризному) (т. 63) знову пролунав основний матеріал і частина завершилася в *h-moll*.

Третя частина – *Allegro (h-moll, 9/8)* – жанрово нагадує жигу. На відміну від звичних життєрадісних жиг, характер цієї колючий і злий. Частина складається з двох нерівноцінних за обсягом розділів. Перший розділ починається «дзвінками» остинатними октавами, які змінюються незграбними синкопами, зміщуючи акцент з першої ноти тріолі на другу. Лінія нижнього голосу в прихованому двоголоссі дуже лаконічна і скупа, вона містить ритм, характерний для жиги. У другому розділі (т. 9) трелі на повторюваній ноті передають стан трепету і страху, а інтонаційно повторювані тріолі (т. 15) ще більше підсилюють відчуття напруги і тривоги, яке знаходить вирішення в остинатних октавах наступного розділу (третій розділ (т. 17) в *D-dur*. Завдяки мажорній тональності цей епізод звучить яскраво і оптимістично. Він побудований на тематичному матеріалі першого епізоду (октави, ритм, мелодика). Далі композитор вводить невеликий епізод в *h-moll*, який вносить ліричний відтінок в виклад. Мелодика тут побудована за принципом синкопованих епізодів, але тільки в одному такті (т. 25), і звучать вже не синкопи, а характерний для жиги ритм (чверть і восьма), як прояв «природного» і «не зламаного». Частина закінчується повторенням тріольного матеріалу з першого епізоду, який закріплює основну тональність.

Ця фантазія нагадує сюїту, тому що в неї включені танці, властиві сюїті. Перша частина – *Siciliana*, яка позначена самим композитором, і третя – *Allegro*, яка виконує функцію заключного сюїтного танцю – жиги. Так само, як і в сюїті, частини тут темпово контрастують: «стримано – швидко – стрімко».



Фантазія № 10 – *D-dur* – складається з трьох частин – *Presto*, *Largo* і *Allegro*. Перша частина – *Presto* – нагадує фугу, оскільки в ній чітко видна тема,

відповідь в тональності домінанти та окреслено інтермедійні розділи. Друга частина – *Largo* – контрастує з крайніми частинами, оскільки написана в трагічній тональності *h-moll*, і виконує функцію їх поділу. Третя частина – *Allegro* – асоціюється з жигою за рахунок тридольному пульсації (9/8), швидкого темпу, пружного ритму і активного характеру.

Перша частина – *Presto (D-dur, 4/4)* – починається вольовою наполегливою темою в *D-dur*. Сама тема (т. 1-4) складається з двох нерівноцінних елементів. Перший – це висхідний вольовий октавний хід половинними. Другий – поступовий спуск і рух восьмими по тонічному і субдомінантовому тризвукам. Після проведення теми звучить відповідь в тональності домінанти. Вона така ж за розміром і будовою, але тема доповнюється підголоском – низхідним квінтовым ходом на 4-й і 1-й долях, що надає ще більшої пружності мотиву. Перше інтермедійне проведення (т. 9) звучить в *e-moll*, викладається двоголосно. Воно теж складається з двох контрастних елементів. У першому верхній голос являє собою секвенції в висхідному русі з використанням тріолей на 4-х долях, що підсилює спрямованість в перші долі. Нижній голос врівноважує цей рух повторюваними чвертями на 2-й і 3-й долях, а також підкреслює гармонічне забарвлення (*t-D-t*). А другий елемент являє собою рух восьмими. Мелодія, яка проходить в нижньому голосі прихованої поліфонії, побудована на поступовому низхідному русі і доповнюється висхідним мелодичним тетрахордом, що підсилює тяжіння в *e-moll*. Невелика двотактова двоголосна зв'язка, заснована на русі по звуках *e-moll*'ного тризвуку і *A-dur*'ного тризвуку, приводить до проведення знову першого елемента інтермедії вже в *D-dur*. Наступний потім другий елемент інтермедії приводить до проведення теми в основній тональності (т. 23). Слідом за проведенням теми проводиться спадна модулююча секвенція, яка призводить до проведення основної теми тепер в *h-moll*. Можна сказати, що з цього моменту починається середній розділ частини (т. 33). Після проведення основної теми в *h-moll*, чвертями викладається низхідна секвенція, яка проходить

через *h-moll*, *e-moll* і *A-dur*, підводячи до наступного проведення теми, вже в *A-dur* (т. 42). Далі звучить невелика інтермедія, що представляє собою перекличку двох голосів в прихованій поліфонії. Нижній рухається вгору поступово, а верхній відповідає поступово низхідними інтонаціями на одній висоті. Завершується розділ енергійним кадансом, що стверджує *fis-moll*. Середній розділ від заключного відділений цезурою (половинна пауза). В останній раз проводиться основна тема в *D-dur* (т. 53). Після теми наполеглива висхідна секвенція призводить до коди і кульмінації частини (т. 63). Кода являє собою триразове повторення музичного матеріалу, але друге проведення більш розгорнуте, за рахунок чого яскравіше відчувається кульмінація і наступний каданс. Г. Ф. Телеман для ще більшої значущості використовує спочатку перерваний каданс, після чого урочисто і велично завершує частину в *D-dur*.

Друга частина – *Largo* (*h-moll*, 3/4) – жанрово і за настроєм близька *Largo* (*c-moll*) з фантазії №7 *Es-dur*, завдяки трагічній тональності, повільному темпу, тридольному метру, двоголосній фактурі, інтонаціям *lamento*. Широка відстань між двома голосами, розміреному руху нижнього голосу в поєднанні з більш синкопованою ритмічною фігурацією верхнього, ця частина нагадує барокову арію з басовим супроводом.

У першому реченні нижній голос рухається поступово по сильним долям, а у верхньому звучать короткі інтонації *lamento*, характерні для вираження скорботи і страждання. Цей стан ще більше підсилює ритмічний малюнок, , , а ще спадні синкоповані інтонації. Друге речення повторюється без змін, але в динаміці *piano*. Наступний епізод (т. 9) секвентної побудови. Він більш драматичний і напружений за своїм змістом. Починається він в більш високому регістрі активними синкопованими висхідними інтонаціями, а далі мелодія повільно спускається. Другий ланцюг звучить ще більш напружено за рахунок зміни тональності (*fis-moll*). Секвенція підводить до кульмінації розділу –

стрибка на дециму ($h^1 - d^3$). Відчуття напруги та інтонаційного натягу інтервалу підсилює підготовка його повторюваними на одній висоті тріолями. Поступовий спад призводить до тональності *fis-moll*. Наступний розділ (т. 18) можна уявити як розмову двох голосів. Питальні висхідні інтонації верхнього голосу перериваються скупими низхідними лаконічними відповідями нижнього голосу. Завершується цей розділ так само, як і перше речення – низхідними синкопованими терцієвими ходами і повторенням цього закінчення ще раз на *piano* (т. 3-4 = т. 22-23). Наступний розділ (т. 26) є кульмінаційним. Він готується поступово. Верхній голос по сильним долям спрямовується вгору, а нижній, виражений тріольними інтонаціями, повторюваними на одній висоті. Все це приводить до кульмінації (т. 28) і подальшого поступового спаду, побудованому на секундових інтонаціях. Завершується розділ перерваним кадансом, а далі, в наступних чотирьох тактах затверджується *h-moll*.

Можна сказати, що в цій частині чергуються епізоди трагічного плану з драматичними, напруженими фрагментами. Це і відрізняє цю частину від «*Largo*» в 7-й фантазії, яке залишається в межах однієї образної сфери.

Третя частина – *Allegro (D-dur, 9/8)* – звучить дуже світло, весело і невимушено, контрастуючи з попередньою. Жанрово вона нагадує жигу (розмір, рухливий темп, ритм), але музика набагато легша, вона не має тієї наполегливості, вона легка, витончена, навіть дещо наївна.

За формою вона тричастинна репризна Перший розділ складається з двох однакових речень і являє собою перекличку двох голосів. Середній розділ (т. 9) набуває рис наполегливості через триразове повторення однієї і тієї ж ритмічної та інтонаційної фігури, а ще використання стрибків на сексту. Друге речення середнього розділу являє собою поступовий висхідний рух терцових інтонацій у верхньому голосі, які готують кульмінацію (т. 15). Маленька віртуозна зв'язка призводить до заключного розділу – репризи.

За рахунок послідовності жанрових елементів – фуги в якості першої частини, повільної частини, що нагадує арію – фантазія виявляє схожість з сюїтою, а фінал, близький до жиги, аналогічний фіналу баховських партит.

Фантазія №11 – *F-dur* – складається з трьох частин: фантазійного *Un poco vivace*, ніжного *Soave* і стрімкого *Allegro*. Наприкінці частини *Soave* є авторське позначення «*Da capo Un poco vivace*», що дає привід розглядати *Soave* як тріо першої частини.

Перша частина – *Un poco vivace (F-dur, 2/4)* – фантазійна за будовою і асоціюється з мозаїкою, де окремі елементи створюють цілісну картину. У частині можна виділити два великих варіантних розділи, які є варіантами розвитку однієї і тієї ж теми. Перший розділ пасторального, безтурботного характеру. Його ритмічний малюнок спокійний, використовуються рівномірні восьмі, ліги-двійки, заліговані перші долі, що надає музиці плавності, нівелює квадратність. Мелодія викладена в основному в поступовому русі, іноді тільки використовуються неширокі інтервали. В кінці речення відбувається модуляція в *C-dur*. Наступна фраза (т. 20) знову звучить в *F-dur* і являє собою характерну для того часу імпровізовану варіацію першого розділу. Композитор ускладнює ритм і мелодичну тканину: використовує фігурації 16-х, синкопи, тріолі; в мелодію додає обспівування, вводить стрибки на широкі інтервали, що надає звучанню розділу витонченість і ажурність. Другий великий розділ (т. 39) за характером і будовою мелодії нагадує перший розділ (та ж ритмічна організація), але інтонаційно він нестійкий і різноманітний. Розділ модулює з *B-dur* в *d-moll*. Наступний розділ (т. 51) схвильованого характеру, оскільки композитор використовує фігурації 16-х з чітким поділом нижнього і верхнього голосів. У кульмінації змінюється ритм (синкопи), використання зм. 3 на першій долі надає особливої напруженості. Закінчується розділ спокійним кадансом в тональності *d-moll*. Останній розділ (т. 61) повертає в основну тональність, характеризується

танцювальним ритмом, різноманітною мелодикою, легким витонченим характером.

Частина *Soave*, що означає «ніжно, м'яко», (*g-moll*, 3/8) нагадує граціозний і ніжний менует, для якого характерні помірний темп, тридольний метр, ритмічне підкреслення першої долі. Частину можна умовно розділити на два розділи. Перший розділ починається з поступового висхідного ходу, невеликої інтонаційної кульмінації і низхідної поступової «відповіді». Друге речення повторює перше, але в динаміці *piano*, створюючи ефект луни. Третє речення секвентної будови, є кульмінацією розділу. Низхідна секвенція приводить в тональність *d-moll*. Другий розділ (т. 17) секвентної будови. Перший ланцюг приводить в *c-moll*, а другий в *g-moll*. Наступне речення (т. 25) побудовано на висхідній секвенції і зупиняється на домінанті до *g-moll*, є ніби «інтонаційним питанням». Останнє речення як «інтонаційна відповідь», в якій всі висхідні репліки змінюються низхідними фразами і затверджується тональність *g-moll*.

Остання частина фантазії – стрімке веселе *Allegro (F-dur, 3/4)* – нагадує бранль або ж інший жвавий танець. Тридольний метр, швидкий темп, повторювані фігурації 16-х створюють враження безперервного руху. Частина складається з двох розділів. Перший складається з двох повторюваних речень. Другий розділ секвентної будови, ланцюгом якого є висхідний рух фігурацій 16-х і спад по звуках тризвуку. Далі змінюється характер руху, набуваючи рис галантності та витонченості завдяки використанню ясної акцентуації, трелей на сильних долях, секст в мелодії, більш спокійного ритмічного малюнку. В цьому розділі проступають деякі риси танцювальності, які проявляються в ритмічному малюнку, в штрихах і артикуляції (три ноти під лігою, одна окремо). Подальший висхідний рух 16-х приводить до останнього речення, яке побудоване на тематичному матеріалі першого розділу, і виконує функцію репризи.



Для фантазії №11 властива гнучка драматургія і нестандартна циклічна структура. Перша частина побудована за принципом постійного темпового

прискорення, а повернення першої частини *Soave* привносить деякий дисбаланс в пропорції частин, дозволяючи сприймати її або як чотиричастинну (при співвідношенні пропорцій), або як двочастинну (з великою першою частиною, в середині якої тріо, і невеликою другою). Використання принципу *da capo* зближує цю фантазію з фантазією №1, де також спостерігається цей принцип.

Фантазія №12 – *a-moll* – завершує весь цикл 12 фантазій для скрипки соло. Можна сказати, що жанрово вона споріднена сюїті, тому що кожна з частин нагадує один з танців сюїти. Перша (*Moderato*) – сарабанду, завдяки тридольному метру, повільному темпу, пунктирному ритму. Друга (*Vivace*) – стрімку жигу, за рахунок розміру, жвавого темпу, характерного ритму. А третя частина (*Presto*) близька веселому гавоту. Тональний план цієї фантазії відмінний від попередніх, тому що цикл завершується в однойменному мажорі, при тому, що попередні фантазії стверджують основну тональність.

Перша частина – *Moderato (a-moll, 3/4)* – перекидає арку до першої частини першої фантазії, яка теж має ознаки сарабанди. Мінорна тональність, пунктирний ритм надають характеру музики мужності, волі і енергії. У ній використовуються елементи прихованого двоголосся. Частина написана в двочастинній формі, але кордони розділів дещо розмиті, умовно намічені розділи плавно перетікають один в інший. Кожен умовний розділ має свої особливості – фактурні, гармонічні і ритмічні. Починається фантазія енергійним пунктирним ритмом. Лінія басу в нижньому регістрі і квартові ходи у верхньому голосі надають мелодії дуже вольовий, сміливий і наполегливий характер, який до закінчення фрази пом'якшується поступовим рухом мелодії і розв'язанням в тоніку. Наступне речення (т. 6) характеризується імітаціями в двох голосах, як розмова двох суворих персонажів. Інтонації, засновані на повторюваних нотах і використання пунктирного ритму з трелями, надають наполегливості мотиву. Це речення плавно перетікає в наступне (т. 12), характерною особливістю якого є низхідний рух по звуках тризвуків в ритмі 32-х. Матеріал розвивається секвентно, а

подальша модуляція призводить до такого ж побудови речення, тільки в тональності *e-moll*. Весь перший розділ завершується проведенням початкового тематичного матеріалу в *e-moll*. Другий розділ (т. 27) відрізняється більш спокійною ритмічною організацією і побудований на імітації. Спочатку мелодія стриманого характеру проводиться в нижньому голосі в *a-moll*, потім у верхньому голосі звучить відповідь в *d-moll*. У наступних тактах паузи на перших долях і секундові інтонації надають музиці відтінок печалі і смутку. Самі секундові інтонації сприймаються як скорботні зітхання, а через відсутність перших долей це відчуття ще більше посилюється. Наступне речення (т. 35) повертає до початкових образів частини, але навіть тут композитор пом'якшує характер, замінюючи пунктирний ритм тріолями. Активний висхідний хід в пунктирному ритмі приводить до кадансу в *a-moll*, і потім в наступному реченні знову проводиться цей тематичний матеріал, але вже в нижньому голосі. Завершується частина урочистим кадансом в *a-moll*.

Наступна частина – стрімке темпераментне *Vivace* (*a-moll*, 6/8). За характером воно нагадує жигу завдяки розміру 6/8, характерному для цього танцю ритму, швидкому темпу. У цій частині використовуються всього 3 типа руху, які постійно комбінуються композитором: це дві ритмічні формули – 1  , 2  і моторний рух 16-х. Комбінування Г. Ф. Телеманом цих трьох типів руху створює враження варіантності, «мозаїчності» форми. Репризність же виявляється лише одного разу (т. 29) і сприймається як новий варіант першої частини, що дозволяє сприймати композицію частини як двочастинну.

Перша частина побудована на використанні вузьких хитких секундових інтонаціях в верхньому голосі і статичного бурдонного басу «a¹» в нижньому голосі. Композитор підкреслює першу долю трелями, що надає характеру наполегливості. Використання хроматизмів посилює відчуття колючості, надає музиці занепокоєння. Кульмінація розділу – це переклички верхнього та

нижнього голосів. Короткі і стрімкі інтонації верхнього голосу в високому регістрі перекликаються з врівноваженими поступовими інтонаціями нижнього голосу. Завершується розділ віртуозними низхідними пасажами. Наступний розділ (т. 17) більш спокійний, сприймається як невеликий контраст по відношенню до першого розділу. Тут використовуються хроматизми, більш спокійна ритмічна організація. Друга частина побудована на тематичному матеріалі першого розділу і має такий же схвильований і стрімкий характер. Другий розділ другої частини (т. 41) складається з двох фактурних особливостей – з одного боку це колючі восьмі в прихованій поліфонії, а з іншого це стрімкі, віртуозні висхідні і низхідні пасажі. Останній розділ є кульмінацією всієї частини. Спочатку звучить дещо видозмінений матеріал першого розділу. У верхньому голосі змінюється ритм, але зберігається інтонаційна основа. А нижній голос тепер посилює гармонічне тяжіння, завдяки ходу на зб .4 (a^1 -dis²). Стрімкий висхідний секвентний хід, а потім синкоповані стрибки призводять до кульмінації – октавного стрибку (e^2 - e^3). Потім поступовий низхідний рух приводить до закінчення розділу, яке представлено стрімкими пасажами і затвердженням *a-moll*.

Третя частина – *Presto* (*A-dur*, 4/4), як оптимістичний фінал не тільки всієї фантазії, але і всього циклу, являє собою веселий завзятий гавот в двочастній репрізній формі. У першому розділі використання характерних інтонацій і ритмів (рух по звуках тризвуку, а далі «кружляння» восьмих на одному місці в межах терції) створює асоціації з народною музикою, сільським святом. У другому розділі (т. 8) трохи змінюється тип мелодії, через використання широких інтервалів, при цьому характер залишається незмінним. Закінчується частина проведенням початкового матеріалу і затвердженням *A-dur*.

Як і фантазія № 9, ця фантазія має схожість з сюїтою, тому що в її композицію включені частини, які асоціюються з сарабандою, жигою і гавотом,

а також, тому що розташування цих частин komponується за принципом «стримано – швидко – жваво».

Висновки до Розділу 2. В цьому розділі були розглянуті жанрові витоки фантазії в музиці епохи бароко, узагальнені відомості про жанр фантазії в творчості сучасників Г. Ф. Телемана. При проведенні дослідження фантазій і порівняльного аналізу з творами Й. С. Баха, було встановлено, що безліч риторичних фігур Г. Ф. Телеман використовує як втілення певних символів.

Було здійснено композиційний аналіз всіх 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана, на підставі якого запропонована жанрова типологія фантазій для скрипки соло в творчості композитора. Фантазії №№ 1, 2, 3, 4, 6, 9, 12 ми відносимо до фантазій сюїтного типу, оскільки в них обов'язково є один або кілька сюїтних танців: досить часто зустрічається сарабанда (фантазії №№ 1, 3, 6, 12), нерідко жига (фантазії №№ 3, 4, 9, 12), також є алеманда (фантазія №3), куранта (фантазія №2), сициліана (фантазії №№ 6, 9), гавот (фантазії №№ 7, 12). До партитного типу були віднесені фантазії №№ 5, частково 6, 10, 11, тому що в них присутні не тільки танцювальні частини, а й жанри «високого» бароко, а також частини з вокальними витоками тематизму. У фантазії №5 є токата, а також риси повільної частини барочного концерту і тематизм інструментальної арії, в фантазії № 10 фіналу – жигі – передують fuga і арія, фантазію № 11 з партитою ріднить наявність прелюдії, фантазію № 6 можна віднести як до сюїтного, так і до партитного типу: сарабанду і сициліану розділяє fuga, а фінал тут – не звична жига, а граціозний танець, цілком можливо, мюзет.

Третій тип можна визначити як «вокальні сцени». Він представлений фантазіями №№ 7 і 8. Назви частин в них не пов'язані з танцями, вокальними жанрами, скоріше вони несуть в собі позначення характеру і стану, наприклад, *Piacevolmente*, *Spirituoso* або *Dolce*. Одні подібні частини викликають аналогії з речитативними сценами, інші – з діалогічними, треті – з танцювальними. Деякі, за рахунок використання композитором в них характерних вокальних інтонацій

(*lamento, suspirato*), речитативності і декламаційності, виявляють близькість оперним аріям епохи бароко. Таке контрастне поєднання (контрастно-скаладена форма) є характерним для оперних сцен як розгорнутих одиниць дії, що поєднують і речитативи, і арії, і інші типи номерів, і це дає право називати такі фантазії типом «вокальної сцени». Оскільки «вокальні» частини чергуються з «танцювальними», можна також відносити ці фантазії до типу танцювальної сюїти. Таким чином, в циклі 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана всі фантазії можна віднести до трьох типів: сюїтного, партитного і змішаного (вокальна сцена + танцювальна сюїта).

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ 12 ФАНТАЗІЙ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА

3.1. Виконавські особливості фантазій Г. Ф. Телемана

Розглядаючи питання виконавських особливостей барокової музики, ми звернулися до трактатів старовинних майстрів, а також до праць наших сучасників – Р. Стовела та С. Рітчі. Свої судження, котрі часто ґрунтуються на вивченні старовинних трактатів, ці теоретики підкріплюють музичними прикладами – найчастіше з творів Й. С. Баха, А. Кореллі, Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Нажаль, творчість Г. Ф. Телемана не була освітлена достатньою мірою. Як виключення, можна навести С. Рітчі, котрий ілюструє логічне застосування динаміки на прикладі першої частини Фантазії №1 Г. Ф. Телемана [95, pp. 39-40] Тому, в цьому розділі ми розглядаємо і аналізуємо виконавські аспекти барокової музики з проекцією на скрипкові фантазії композитора.

Відповідні якості трьох **провідних національних стилів** барокового періоду – італійського, французького та німецького – обговорювалися досить докладно. Й. Й. Кванц, як і Г. Муффат, а також інші композитори до нього, висвітлює їх вплив на композицію, спів і гру [93]. Він особливо підкреслює вільний, виразний і віртуозний підхід італійської школи до композиції і виконання, на відміну від формальної строгості, витонченої точності, ретельно вивіреного підходу французької школи. Він віддає перевагу німецькому «змішаному» стилю, який увібрав в себе кращі риси всіх видів зарубіжної музики, що відбилося у розвитку виразних, орнаментованих, галантних засобів виразності та реалізації його версії «гарного універсального стилю».

Розмірковуючи про історичне виконання, ми повинні пам'ятати, що композитори асимілювали і часто використовували засоби виразності, що не були притаманні їх національній школі. Одним із прикладів є творчість Й. С. Баха. Навіть з появою більш космополітичного стилю в епоху класицизму,

національні особливості часто очевидні, і в XIX столітті було безліч тенденцій, які відрізняли музику однієї країни від іншої, і навіть стиль одного композитора від іншого за рахунок використання елементів фольклору, позамузичних ідей або інших елементів. П. Байо зауважує: «Кожен композитор залишає відбиток в своїх творах – індивідуальний штамп, його власний стиль – який виходить від його манери відчуття і вираження. Виконавець може мати здатність до виконання музики одного композитора і не зможе грати музику іншого. Його пальці, його смичок, його техніка і він сам не володіє гнучкістю, необхідною для сприйняття всіх стилів або він недостатньо підготовлений, щоб зрозуміти різне фразування і акценти» [цит. по 98, р. 84].

Традиції специфічної та імпровізаційної орнаментики протягом кінця XVII-початку XVIII століття варіювалися згідно з національними уподобаннями. У Франції на можливі прикраси (апподжіатури, морденти, трелі) або частоту їх використання вказували конкретні ознаки, в той час як італійські музиканти дотримувалися власних традицій і поклалися на своє судження і смак, вставляючи, наприклад, каденційні трелі. Італійська свобода в орнаментиці також поширювалася на введення імпровізаційної орнаментики. Вільний розвиток орнаментики зіграв порівняно незначну роль у французькій практиці, виконавці не повинні відчувати себе скуто при використанні орнаментики, але повинні це робити «зі смаком». Німецький підхід був ніби «компромісом» між італійським та французьким. Деякі композитори ще задовго до 1750 р. стали точно занотовувати варіанти імпровізації своїх творів і таким чином писати досить орнаментовані мелодії.

Якщо звернутися до фантазій Г. Ф. Телемана, то слід відзначити, що він досить ретельно занотовує орнаментацию, але не можна сказати, що вона різноманітна. Це скоріше за все свідчить про те, що виконавець повинен використовувати на свій смак, що підтверджує Гюнтер Хаусвальд у передмові до urtext'у фантазій [84, с. 3].

Найчастіше в *utrecht*'і використані трелі, наприклад:

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 1, I ч., т. 38-40*



Приклад невеликої каденції можна побачити в *Grave* з четвертої фантазії, де виконавець має можливість вільно інтерпретувати ритміку і відступити від визначеного темпу (*tempo rubato*):

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 4 II ч, т. 5*




Протягом другої половини XVIII століття три підходи до орнаментациї почали поступово зливатися в дещо єдине [98]. Це була в основному робота Й. Й. Кванца, Ф. В. Марпурга, А. Агріколи і особливо К. Ф. Е. Баха, який на початку зародження галантного гомофонного стилю, модифікував і розширив французьку практику в інтернаціональну мову орнаментики, керовану афектацією. Бахівська спроба стала моделлю для численних подальших трактатів на цю тему. Його послідовники поступово послабили його суворі, дещо негнучкі інструкції, зберігаючи всю природу і функцію прикрас.

До кінця XVIII століття функція орнаментациї змінилася від досягнення мелодійної безперервності до артикуляційної структурності. Більш того, надзвичайна розмаїтість можливих інтерпретацій і зростаюча індивідуальність багатьох композиторських стилів призвели до більш точного позначення окремих прикрас. Стали використовувати мінімальну кількість знаків, а складні прикраси записували якнайбільш повно (в нотах, з чітким ритмом), таким чином, що їх інтерпретація, крім свободи виконання, не могла бути поставлена під сумнів.

Виконавці повинні виявляти відповідний смак і судження в підході до орнаментациї. Вони повинні розглянути деякі або всі з наступних питань, намагаючись правильно інтерпретувати прикраси: з якої ноти повинна

починатися прикраса? Повинна вона починатися в долю або до долі? Наскільки вона повинна бути швидкою? Яке гармонічне значення і як довго має тривати дисонанс (якщо він є)? Чи потрібно додавати нюансування? Як потрібно закінчити прикрасу? Відповіді на ці питання неминуче будуть варіюватися в залежності від стилю, характеру і національної приналежності музики, контексту або типу прикраси, а також поглядів тих теоретиків, чії трактати вважаються найбільш придатними для інтерпретації прикрас.

Ритм також зазнав впливу національних традицій, особливо в епоху бароко, коли певні ритмічні фігури не обов'язково виконувалися так, як написано. Виконавці повинні пам'ятати про так зване «перебільшення» (коли пунктирний ритм виконується гостріше), *assimilation of “clashing” rhythms* (ритмічне зіткнення) і французьку традицію «нерівності» (*notes inégales*). Більша частина даних виходить від німецьких теоретиків, таких, як Агрикола, К. Ф. Е. Бах і Л. Моцарт, і має відношення переважно до німецької та італійської музики. Відносно пунктирних ритмів, Л. Моцарт говорив, що нота з крапкою повинна бути проведена трохи довше, але час для розширення, повинен був взятий від ноти, яка стоїть після крапки (тобто нота після крапки виходить коротше, а та, яка з крапкою – «видувається»). Аналогічна порада може бути дана для виконання короткої ноти в ломбардському ритмі. Пунктирна нерівність особливо актуальна у французьких увертюрах; коли в двох партіях одночасно є пунктирні

фігури різного типу ()¹, то остання 8 нота була настільки короткою, щоб співпасти з шістнадцятою в іншому голосі.

Звернувшись до Urtext'у фантазій Г. Ф. Телемана, ми можемо зробити висновок, що виконавець повинен розуміти всю специфіку «нерівностей», оскільки композитор щедро використовує пунктирні ритми:

Г. Ф. Телеман, Фантазія для скрипки соло № 1, I ч, тт. 1-7



Г. Ф. Телеман, Фантазія для скрипки соло № 4, II ч, тт. 1-3



Г. Ф. Телеман, Фантазія для скрипки соло № 12, I ч, тт. 1-6



а також ломбардські:

Г. Ф. Телеман, Фантазія для скрипки соло № 8, II ч, тт. 43-44



Виконання тріолей в XVII-XVIII століття варіювалося відповідно до національних традицій, але синхронність дуольних та тріольних фігур в бароковій музиці доречна, коли виконується дуоль на тріоль і пунктирний ритм на тріоль або секстоль. Звичайно, це залежить від смаку виконавця, його уваги до гармонічних і ритмічних аспектів музичного контексту і характеру твору. Й. Й. Кванцу це не подобалося, він говорив, що результат виходить «кульгавий і позбавлений смаку, а не діамантовий і величний» [98, р. 90], він вважав, що дуоль повинна збігатися з тріоллю (не як 2 на 3, а як 3 на 3).

Артикуляційні позначення були рідкісним явищем до XVII століття і протягом всієї епохи бароко. Отже, виконавці несли відповідальність за розуміння і осмислену реалізацію цього фундаментального риторичного елемента. Й. Й. Кванц пояснює: «музичні мотиви не повинні бути роз'єднані; з іншого боку, потрібно відокремити мотиви, які закінчують стару думку і починають нову, навіть якщо немає цезури або паузи. Це також вірно, якщо стара фраза закінчується на тій же ноті, з якої починається нова» [цит. по 98, р. 93].

Ноти в послідовному русі (без стрибків), як правило, грали плавно, якщо не вказувалося інше, тоді як стрибки зазвичай гралися окремим штрихом. Більшість

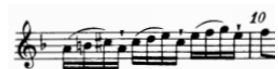
теоретиків XVIII століття виділяють три широкі категорії артикуляції: *staccato* і *legato*, як дві крайності, і напів-деташе, «звичайна» манера гри в середині смичка. Сучасні знаки артикуляції, більш абстрактного типу (наприклад, крапки, рисочки або клини) стали більш поширеними до кінця століття, але їх використання було непослідовним і їх смисл часто неоднозначним. Крапка використовувалася для позначення більш легкого і менш різкого стаккато, ніж клин.

Нотний текст фантазій Г. Ф. Телемана цілком відповідає традиціям часу. В *urtext*'і можна досить часто зустріти в позначках клини, в основному, в рухливих частинах:

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 4 III ч, тт. 25-27*



Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 11, III ч, т. 9*



або урочистих частинах:

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 2, I ч, тт. 1-3*



Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 8, I ч, т. 6*



Інколи крапки під лігою в повільних частинах, які не виконуються гостро, а скоріше, як портаменто:

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 8, I ч, тт. 3-4*



Композитор не виписує крапки над кожною нотою в швидких частинах, бо сам характер музики обумовлює використання легкого штриху:

Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 8, II ч, тт. 9-12*



Г. Ф. Телеман, *Фантазія для скрипки соло № 10, I ч, тт. 15-19*



Остаточний вибір і інтерпретація артикуляції залежали від засобів виразності, темпу і характеру частини, також, як і від індивідуального смаку виконавця і акустики.

Володіння смичком забезпечувало основний ресурс артикуляції для скрипалів і альтистів. Принципи аплікатури були також тісно пов'язані з артикуляцією. Звичайний штрих, що виконується смичком до «епохи Турте» (барокові) був *non-legato* (особливо у верхній третині смичка). Звук в кінці і на початку смичка – легкий, до середини – більш щільний, шляхом поступового додавання волосу. Для таких смичків (з легким кінчиком і з точкою опори нижче середини, ближче до руки) такий спосіб звуковидобування був типовим.

На відміну від сучасного *staccato*, *staccato* XVIII століття вимагає більшого люфту між нотами, ніж артикуляція звичайного штриха. Дж. Тартіні вважав, що нота *staccato* повинна звучати в половину її тривалості (коротше) [цит. по 98, р. 94]. Це часто реалізовувалося шляхом підняття смичка зі струни після кожного звуку, особливо в повільних темпах, і мало на увазі використання сухого, окремого штриха в нижній частині смичка з деяким «почуттям акценту» (невеликою атакою). У швидких частинах смичок обов'язково залишається на струні вище центру тяжіння, виконуючи штрих, що нагадує сучасне *spiccato*. За рахунок люфтів між нотами (в штрихах) виконавець міг спокійно робити переходи.

Щоб надати музиці відповідну форму і значення, виконавець повинен визначитися з точками опори всередині фрази (акцентуванням). Така опора зазвичай здійснюється за рахунок трохи більшого проведення смичка (якби з рискою) або невеликого акценту. Все це включає в себе також збереження ієрархії долей всередині такту і акцентування важливих нот всередині такту («агогічні акценти») і є одним з основних принципів барокової музики. Це також відноситься до груп тактів, фраз і навіть частин і цілих творів, пропонуючи складну, але чітко впізнавану структуру опори і відпускання (напруги-розслаблення), що посилюється схожими структурами, такими як дисонанс-розв'язання. Дисонанс завжди був опорним, навіть якщо він був на слабкій долі, а розв'язання було «ненаголошеним», легким. Якщо за короткою нотою слідувала довга, то остання зазвичай підкреслювалася, навіть якщо вона була на слабкий час (як в *Folia*).

Розуміння ієрархії долей в такті мало на увазі необхідність приділити належну увагу «хорошим нотам». Ця концепція, розвинена до кінця XVI століття була знову викладена в трактатах XVIII століття «Хороші ноти» – це ноти з природною опорою в такті, особливо це перша доля такту, але також і інші (наприклад, 3-тя, відносно сильна в 4/4 такті), в залежності від темпу. Все це також пов'язано з веденням смичка. «Хороші», опорні долі зазвичай гралися вниз смичком (природна опора, природна вага), а «погані» – вгору. У тактах з нерівною кількістю нот виконавцю треба стежити за правильними штрихами відповідно до правил. Це правило було особливо застосовано для гри у французькому стилі в XVII століття і сформувало основу ведення смичка стилю Люллі. Особливо характерною була «*reprise d'archet*» (репріз д'арше), метод, який став стилістичним нюансом, що включає перенесення смичка вниз (П П V П), щоб зберегти ієрархію долей в такті і «*craquer*», коли грається два рази вгору (П V V П).

Скупе позначення **динаміки**, відсутність *crescendo* і *diminuendo* в музиці барочного і класичного періоду призвело до того, що деякі музиканти неправильно витлумачили і відтворили принцип терасоподібної динаміки, протиставляючи великі музичні фрагменти, які звучать однаково тихо або голосно. Хоча «ефект луни» був поширений в бароковій музиці, така інтерпретація ігнорує той факт, що динамічні позначення зазвичай слугували основою структури твору або частини, з динамічним контрастом між розділами (хоча і не обов'язково терасоподібно) в якості переважаючої ознаки. Серед інших позначень, які вводять в оману є *p*, за яким слідує *f*, яке може, в залежності від характеру музики, вказувати на *crescendo* (і, отже, *p*, яке вказує на *diminuendo*), а не на різкий контраст. Крім того, деякі відтінки мали різні значення для різних композиторів – Вальтер, наприклад, використовував *pp* для позначення «більшого» піано («*piu piano*»), а не *pianissimo*.

Стильна інтерпретація вимагає більш уважного підходу до динаміки для різноманітності мелодичної лінії. Наприклад, було б природно грати дисонанси голосніше, ніж розв'язання, оскільки перші пробуджують емоції, а другі заспокоюють; можна додати *messa di voce*, тобто видути довгі ноти, часто з вібрацією; зробити невелике *crescendo* на висхідному мотиві і *diminuendo* на низхідному.

Ф. Джемініані прирівнює *f* і *p* до ефектів, які оратор досягає «підвищуючи і знижуючи голос» [98, р. 97], в той час, як Л. Моцарт наводить численні приклади, де ледь помітні нюанси, незважаючи на те, записані вони чи ні, впливають на виконання [98]. Він пропонує 4 способи нюансування смичком: <; >; <>; <> <>.

З огляду на зазначені принципи, розглянемо фантазії Г. Ф. Телемана №№ 7, 10, 12. Як властиво для барокової музики, в *urtext*'і фантазій динаміка позначена досить скупо. Наприклад, в фантазіях № 10 та 12 лише раз зустрічаються позначки *f* і *p*, а в фантазії № 7 – два, а в інших (№ 4, 6) вони

відсутні взагалі. Таким чином композитор давав свободу виконавцю, покладаючись на його знання та смак

До певного часу (1815 р.) позначення на початку п'єси або частини означали не швидкість відтворення музики, а її характер. Вказівки, зазвичай у вигляді італійських термінів, часто передавали настрій, характер і стиль частини на додаток до **темпу**. Л. Моцарт вважав їх необхідними для того, щоб вказати швидкість, з якою має бути виконано твір, і те, як висловити емоції відповідно до задуму композитора. Значення того чи іншого позначення могло бути неоднозначним і трактуватися з деякими відмінностями в тій чи іншій країні або часовому періоді. Також до виникнення метронома були викладені різні способи вимірювання темпу. З них найбільш систематизоване – відношення темпу до людського пульсу.

Найбільш поширеними бароковими італійськими темповими позначеннями були в звичайному порядку від повільного до швидкого: *adagio*; *largo*; *andante*; *allegro*; *vivace*; і *presto*. Проте, плутанина, викликана невідповідністю опису і відтворенням темпових позначень, часто лягала на виконавця обов'язком самостійно визначати швидкість відтворення. Л. Моцарт вважає цей процес найбільшим досягненням в музичному мистецтві: «в кожному творі є фраза, з якої можна чітко зрозуміти темп, який підходить музиці. Ця фраза часто змушує людину до її власної природної швидкості» [цит. по 98, р. 98].

Г. Ф. Телеман в своїх фантазіях використовує як і усталені терміни (*andante*, *allegro*, *presto*, *vivace*, *moderato*, *largo*, *adagio*), які сучасні академічні виконавці переважно сприймаються як позначення темпу; так і терміни, які вказують виключно на характер виконання – *dolce* («ніжно»), *piacevolmente* («красиво, приємно»), *spirituoso* («натхненно»), *soave* («ніжно, м'яко»). Ця риса вирізняє Г. Ф. Телемана з-поміж барокових композиторів. Наприклад, Й. С. Бах в його сонатах та партитах для скрипки соло використав лише темпові позначення та назви танців (*Allemande*, *Courante*, *Loure*, *Gavotte etc.*) Стає

зрозуміло, що для Г. Ф. Телемана є важливим якнайточніше передати характер музики. І дійсно, такі позначення допомагають виконавцям відтворити різні відтінки експресії.

Tempo rubato (буквально «вкрадений час»), вираз, який було введено П. Ф. Тозі (1723) для техніки, яка застосовувалася за часів Середньовіччя і Ренесансу для виразного мелодичного ефекту. Техніка рубато пов'язана з принципами акцентуації, також вона часто розглядається як вид орнаментации. Найбільш поширеним прикладом застосування рубато є свобода написаного ритму в межах незмінного темпу, своєрідна «метрична свобода». У деяких випадках термін поширювався на зміну динаміки і зміщення природних акцентів, розширення такту, якщо треба було зіграти багато нот, або на гнучкість темпу шляхом введення довільних, не виписаних прискорень або уповільнень протягом тривалого музичного уривку.

Ритмічна свобода була дозволена в пасажах, які не змінювали гармонію, розділах імпровізаційного характеру в італійських сонатах XVII століття, наприклад, сонати Д. Кастелло, Дж. А. Пандольфі, М. Учелліні, А. Кореллі. П. Ф. Тозі стверджував, що той, хто не знає, як користуватися рубато, позбавлений будь-якого смаку і найбільшого знання. Ф. Джемініані піддався критиці з боку Ш. Берні, за його стиль «досить дикий і нестійкий», який «бентежить оперний оркестр в Неаполі темпами рубато і іншими несподіваними прискореннями і уповільненнями метру» [98, р. 100]. Хоча Л. Моцарт був прихильником суворого метричного контролю, він визнавав, що рубато входить в сферу віртуозності.

Останнім критерієм при інтерпретації історичних джерел, що включають вихідні матеріали, органологічні проблеми, інструментальну техніку або елементи музичного стилю, є **смак**.

Л. Шпор, підсумовуючи думки своїх попередників та сучасників, пише, що «всі засоби виразності, які формують стилістично вірне виконання, досягають

своєї мети тільки тоді, коли витончений смак керує їх роботою і коли душа митця направляє його смичок і оживляє його пальці. Отже, якщо виконавець вільно володіє технікою, то він повинен з ентузіазмом присвятити себе вихованню свого смаку і всього, що може пробудити і якнайкраще розкрити його почуття. Немає нічого більш сприятливого для цього розвитку, ніж часта нагода слухати кращі зразки стилю у виконанні найбільш досвідчених музикантів, і розумно розподіляти свою увагу на красу різних композицій і на засоби, що використовуються виконавцями для досягнення бажаного ефекту в їх інтерпретації» [цит. по 98, р. 104].

Виконавці старовинної музики повинні отримати широкий діапазон знань, технічну оснащеність і багатий досвід, а також проявляти виключно високий рівень інтелекту, музикальності і смаку, якщо вони хочуть знайти вірне рішення в питаннях інтерпретації, на які немає однозначних або загальноприйнятих відповідей. Мета молодих музикантів полягає в тому, щоб вміти грати зі смаком, виражати себе в рамках стилю і музичної мови, не будучи введеними в оману стандартами виконання минулих років. Таким чином, вони зможуть відтворити стилістично вірну інтерпретацію, яка буде переконливою і в той же час індивідуальною та яскравою.

3.2. Виконавські версії фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Для порівняльного аналізу були використані аудіо- та відеозаписи виконавських версій фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана – Артюра Грюмбо [75], Ендрю Манзе [100], Рейчел Поджер [103] та Жана-Батіста Поярда [101]. Ці виконавці є представниками різних виконавських шкіл та різних поколінь, а їхні записи уособлюють в собі різні світогляди виконавської інтерпретації.

Артюр Грюмбо / *Arthur Grumiaux* (1921 – 1986) – бельгійський скрипаль, життя і творчість якого випала ХХ століття. Він був учнем відомого румунського скрипаля і композитора Джордже Енеску, виконавські та педагогічні принципи якого склались під впливом європейського романтизму. Артюр Грюмбо став

достойним учнем свого вчителя і в його виконаннях втілилися романтичні тенденції, притаманні тогочасним вимогам.

Ендрю Манзе / *Andrew Manze* (1965) – британський бароковий скрипаль (*baroque violinist*), диригент та викладач в Королівській музичній академії та Академії в Осло. Він широко відомий як один з ініціативних та натхненних диригентів нашого часу. Його всеохоплююче знання репертуару, науковий підхід до його вивчення в поєднанні з рідкісним вмінням комунікувати і його безмежною енергією виділяють Ендрю Манзе серед інших музикантів.

Рейчел Поджер / *Rachel Podger* (1968) – британська скрипалька, засновниця двох камерних ансамблів барокової музики – *Palladian Ensemble* і *Florilegium*, перша скрипка в ансамблі Тревора Піннока *English Concert* (1997-2002). У 2004 – запрошена директорка *Orchestra of the Age of Enlightenment* та інших оркестрів Європи і США, солістка автентичного оркестру *The Academy of Ancient Music* Крістофера Хогвуда. Її дискографія включає твори Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, А. Вівальді, Г. Перселла та В. А. Моцарта.

Жан-Батіст Поярд / *Jean-Baptiste Poyard* (1983) – представник молодого покоління виконавців. Діапазон його репертуару достатньо широкий – від творів епохи бароко до сучасності. Як соліст та камерний музикант він бере участь в багатьох музичних фестивалях в Європі, США та Росії. Наразі викладає в «*Ecole de Musique de Lausanne*» та «*Ecole de Musique d'Epalinges*» в Лозанні, Швейцарія.

На теренах пострадянського простору, в музичних закладах різного рівня освіти, при вивченні фантазій Г. Ф. Телемана найчастіше за еталон приймається виконання А. Грюмьо. І це зрозуміло, бо його виконання дуже емоційно насичене, яскраво та впевнено подане. Масштабне фразування, інтенсивне вібрато, наповнений соковитий тон – все це приваблює слухачів, але ці якості є ознаками романтичного стилю. Якщо ж аналізувати виконання А. Грюмьо з боку барокової традиції, стає зрозуміло, що багато нюансів не відповідає вимогам стилю. Фразуючи масштабно, виконавець проходить повз безліч мотивів,

інтонацій, риторичних фігур, не надаючи їм достатньої уваги та не враховуючи, що це є важливою складовою барокового виконання. Виконавець витримує частину фантазії в одному характері, в одному досить напруженому темпі, максимально ритмічно, але при рівному метрі не даючи внутрішньотактової свободи. Це не дає можливості рельєфно подати поліфонічну фактуру, а також виразно проінтонувати кожний мотив. Не менш важливими є питання артикуляції та використання мелізматики. Всі трелі були виконані з основної ноти, в той час як барочним стилем передбачено виконання їх з верхньої ноти. Штрихи не різноманітні – в основному були використані *détache*, *legato*, іноді *martele* в звичному нам романтичному вигляді, тобто без філірування, відпускання. Бажаною для виконання в стилі була б імпровізація, але А. Грюмьо не використовує цей засіб виразності.

Виконавська версія Е. Манзе є повністю протилежною до виконання А. Грюмьо. Мало сказати, що фантазії виконані в стилі, важливо відзначити, що саме виконавське трактування цікаве та неповторне. На відміну від записів А. Грюмьо, в записах Е. Манзе відчутно його виключно поліфонічне мислення, виражене в чіткому тембральному і метричному розмежуванні між басом і голосами. Він дуже тонко відчуває зміни в гармонії, що відразу виразно окреслює образи, змушуючи замислитися про символіку, яку композитор вклав в цю музику. Чітке, тонке інтонування, різноманітна артикуляція, володіння часом і штрихами – все це відрізняє інтерпретацію Е. Манзе від інших скрипалів. Фантазії в його версії наповнені різними імпровізаціями і мелізмами, характерними для стилю бароко, а їх виконання на бароковій скрипці ще більше наближає слухача до розуміння і відчуття музики бароко. Звичайно, на бароковому інструменті всі філірування та відпускання звучать більш гармонійно, а акорди – м'якше, що обумовлено специфікою барокового інструментарію.

Виконання Р. Поджер співзвучно версії Е. Манзе. Як і він, Поджер грає барокову музику на старовинному інструменті і її інтерпретація стилістично бездоганна. В її виконанні голоси набувають особливої поліфонічної окресленості і навіть «об'ємності». Це відчуття підтримується і детальним інтонуванням. Трактовка Р. Поджер відрізняється яскравою подачею, динамічністю і захопленістю, що не залишає слухачів байдужими і що виділяє її серед інших виконавців.

Версія Ж. Б. Поярда може бути тим еталоном для музикантів, які не мають барокового інструменту, але воліють максимально наблизитися до виконання в стилі. Він грає досить яскраво і цілісно, що ріднить його з інтерпретацією А. Грюмьо. Але при цьому його виконання поліфонічне, добре прослуховуються лінії голосів, він виразно інтонує, чітко подає різні образи. У плані стилістики його трактовка відповідає вимогам виконання барокової музики – він широко використовує мелізматику, імпровізує. Важливо відзначити, що Ж. Б. Поярд вільно володіє часом, при цьому чітко відчуваючи форму. Порівнюючи версії Е. Манзе і Ж. Б. Поярада, можна помітити, що акорди у виконанні французького скрипаля досить громіздкі та різкі, хоча, це можна виправдати відсутністю барокового інструменту. Крім того, у виконанні Е. Манзе відразу відчувається жанрова природа кожної частини фантазій, а Ж. Б. Поярд декілька згладжує це, наприклад, фінал фантазії № 12 (гавот) був виконаний в занадто рухливому темпі, в якому неможливо виповнювати характерні для гавоту танцювальні кроки. Але разом з тим, прагнення Ж. Б. Поярда грати музику Г. Ф. Телемана на сучасній скрипці в бароковому стилі спонукає до вивчення традицій барокового виконання, до прагнення наблизитися до автентичного звучання і інтонування, розуміння символіки, а відповідно, до правильного трактування образів з урахуванням стилістичної природи цієї музики.

Перша частина фантазії № 12 – *Moderato* – кожним виконавцем інтерпретується по-різному, кожен грає її в своєму стилі, переконливо

розкриваючи образи і характер цієї музики. Артур Грюмьо (*Додаток 2, Схема 1*) представляє першу частину в досить наполегливому героїчному характері. Темп її значно швидше, ніж передбачалося композитором ($\downarrow = 102-103$), але він чітко витриманий протягом усієї частини, за рахунок чого вона постає перед слухачем монолітною і цілісною. Практично вся частина витримана в динаміці *forte*, за винятком деяких фраз, які виконані в динаміці *mf* (тт. 26-27, 34-35, 46-48). Варто також відзначити, що така невелика градація відтінків сприяє створенню відчуття наскрізного розвитку, що притаманне романтичному стилю, а не бароко. А. Грюмьо дуже скрупульозно ставиться до тексту, так що трелі були виконані тільки там, де вони виписані композитором.

Пунктирний ритм А. Грюмьо виконує не так коротко, як вимагає стиль⁴, але за рахунок швидкого темпу він звучить досить гостро, тому невідповідність традиції виконання пом'якшується. Акорди були розцінені виконавцем як технічна складність, з якою він чудово впорався, жоден з них не взявши арпеджіато, в романтичній манері. Особливу увагу привертають мотиви з фігураціями 32-ми (тт. 12-14, 18-20), оскільки кожен виконавець інтонує їх по-різному, від чого змінюється характер цього епізоду. А. Грюмьо, незважаючи на вказану лігу, підкреслює третю долю, чим ілюструє своє бачення побудови мотиву (від третьої долі до першої). Певні особливості відзначають виконання затримання (т. 24). А. Грюмьо не витримує його пів тривалості основної ноти, а грає як шістнадцятку. Відділяючи під лігою останню ноту тріолі на третій долі (тт. 42-43), виконавець додає дискретності мотивам, що підкреслює патетичний образ усієї частини.

Ця ж частина у виконанні Ендрю Манзе (*Додаток 2, Схема 2*) контрастує трактовці Артура Грюмьо як в образному, так і технічному плані. Темп частини

⁴ Виконавський принцип своєрідних ритмічних прикрас яскраво виявляється в так званих нерівностях. О. Круглова відзначає, що «<...>саме в пунктирному ритмі втілюється принцип відтворення «нерівних нот»». Виконавцям барокової музики необхідно пам'ятати про необхідність виконувати пунктирний ритм гостріше, артикулюючи наступну ноту після пунктиру коротше.

значно повільніший ($\downarrow = 62-67$), але він не залишається незмінним протягом усієї частини. У другому розділі (т. 27) виконавець знижує темп, щоб з ще більшою виразністю показати зміну характеру, ще ясніше показати інтонації печалі та смутку. Звичайно, з поверненням наполегливих інтонацій (т. 35) виконавець повертає і початковий темп. Варто відзначити у Е. Манзе прекрасне володіння часом, таким чином невеликі темпові відхилення не викликають у слухача дисонансу. Він прекрасно відчуває форму частини і твору в цілому, даючи на стику розділів досить повітря, щоб насолодитися гармонією і налаштуватися на інший відтінок настрою. Такі люфти були допущені частіше, ніж у А. Грюмьо (тт. 6, 20-21, 24, 26, 45-46). Ендрю Манзе дуже тонко відчуває цю музику, про що свідчить не тільки дбайливе інтонування, а й взаємозв'язок між гармонією і динамікою. Наприклад, на відміну від інших виконавців, він робить *diminuendo* до т. 11, м'яко показуючи *F-dur* в світлі «тихої» кульмінації. Варто відзначити, що при тому, що композитором не була виписана динаміка, динамічний план Е. Манзе дуже різноманітний – від різних градацій *p* і *mp* до яскравого і насиченого *f*. Вибудовується динаміка терасоподібно, що відповідає вимогам барокового стилю. Крім трелей, виписаних композитором, Е. Манзе додає власні прикраси (тт. 4, 40, 44) і виконує їх з верхньої ноти, що й відповідає бароковій традиції виконання. Більшість акордів він грає арпеджіато, що ясно розмежовує бас і голоси. Деякі акорди були виконані в долю (тт. 18, 19, 21, 40), оскільки за задумом скрипаля це ще ясніше підкреслює активний, наполегливий характер. Пунктирний ритм протягом частини виконується досить гостро (32-га замість 16-ї), що відповідає образу і стилю і, звичайно, прекрасно слухається в такому стриманому темпі. На відміну від А. Грюмьо, Е. Манзе мотиви з фігураціями (тт. 12-14, 18-20) інтонує дуже ніжно, полегшуючи третю долю, немов граючи «на видиху», за винятком тактів з геміолою (тт. 14-15, 16-17). Затримання (т. 24) зайняло половину тривалості основної ноти і прозвучало природніше, ніж у

А. Грюмьо. Важливо відзначити, що образна сфера цієї частини дуже різноманітна – наполегливий і активний, ніжний і сумний відтінки подаються Е. Манзе з ясністю і усвідомленням символічного наповнення. Він дуже тонко відчуває тональність *a-moll*, яка, на думку дослідників творчості Й. С. Баха, символізує митарства Христа. Пунктирний ритм, який зазвичай використовувався для передачі патетичного і величного в музиці, у виконанні Е. Манзе набуває відтінку невідворотності долі. Дуже контрастно представлений у Е. Манзе протилежний образ – ніжний і скорботний. Інтонації *suspirato* (тт. 31-32) були виконані їм тремтливо і проникливо. Також у виконанні чутно виключно поліфонічне мислення виконавця, поділ голосів відбувається не тільки тембрально, а й метрично, за рахунок внутрішньотактового часу.

Інтерпретація Ж. Б. Поярда (*Додаток 2, Схема 3*) є деяким компромісом між версіями А. Грюмьо і Е. Манзе, хоча в багатьох моментах воно все ж ближче до виконання останнього. Темп тут значно повільніше, ніж у А. Грюмьо, але рухливіший, ніж у Е. Манзе ($\downarrow = 77-79$). Так само, як і Е. Манзе, Ж. Б. Поярд у другому розділі (т. 27) грає трохи стриманіше ($\downarrow = 65$) для вираження сумного настрою. Він досить вільно володіє часом і тонко відчуває зміни настрою музики, про що можуть свідчити досить часті люфти (тт. 6, 24, 26, 37, 40, 45, 46), але всі вони не впливають на метричну рівність. Динамічна палітра однозначно різноманітніше, ніж у А. Грюмьо, але досить передбачувана, вона не так тонко вибудована, як у Е. Манзе. Відчувається індивідуальний творчий підхід виконавця до трелей і апподжіатур. Крім трелей, виписаних композитором, Ж. Б. Поярд додає свої прикраси у вигляді трелей і пасажів (тт. 4, 16, 19, 45), також замість затримання (т. 24) він виконує мордент.

Все це робить його виконання значно цікавіше, ніж у Ендрю Манзе і Артюра Грюмьо. Як і А. Грюмьо, в мотивах з фігураціями 32-ми (з т. 12) Жан-Батіст підкреслює третю долю, інтонуючи від третьої долі до першої. Тріолі

(тт. 42-43) були виконані дуже вільно, дуже виразно. Образна сфера не настільки різноманітна, як у Е. Манзе, але чітко можна виділити два образи – героїчний і ніжний, сумний.

Виконання двох наступних частин А. Грюмьо та Е. Манзе також є протилежним один одному, Ж. Б. Поярд же часом наближається то до одного, то до іншого варіанту.

Друга частина – темпераментне *Vivace*, яке за характером нагадує жигу.

Повільніше за всіх відчуває цю частину А. Грюмьо (♩ = 90). Мотив «відлуння» на *p* (т. 53-54) А. Грюмьо на відміну від інших музикантів виконує абсолютно рівно, роблячи невеликий люфт тільки перед репризним проведенням теми (т. 29). Цікаво, що фігурації 16-ми (тт. 15-16, 47-50), котрі кожний виконавець інтерпретує по-різному, але виразно, а А. Грюмьо грає абсолютно рівно. Проте запропонованого композитором *f* (т. 55) дотримується тільки він. Затримання в т. 66 – А. Грюмьо грає як 32-у, що не зовсім відповідає вимогам виконання затримань в бароковому стилі, проте може бути допустимий як задум виконавця.

В порівнянні з А. Грюмьо Е. Манзе дотримується авторського темпового задуму – *Vivace* (♩ = 122). Важливо відзначити, що не дивлячись на такий швидкий темп, у виконанні Е. Манзе найбільше відчувається повітря і свобода. Чути, що кожен мотив відокремлений один від одного, при цьому не втрачається відчуття форми. Е. Манзе мотив «відлуння» на *p* (т. 53-54) виконує не так рівно, як А. Грюмьо, а значно повільніше, для більш чутливої передачі зміни характеру, після чого (т. 55) повертається в початковий темп. Особливий інтерес представляє інтонування фігурацій 16-ми. Е. Манзе інтонує від слабкої долі до сильної, таким чином показуючи рух верхнього голосу в прихованій поліфонії. Але скрипаль не дотримується авторської позначки *f* (т.55) як А. Грюмьо – Е. Манзе роблять ефектне *crescendo* і приходять до яскравої кульмінації, де виразно представляє рух верхнього голосу. Затримання в т. 66 Е. Манзе витримує

пів тривалості основної ноти, що відповідає вимогам виконання затримання в бароковому стилі.

У темповому відношенні виконання Ж. Б. Поярда ближче до виконання А. Грюмьо ($\bullet \downarrow = 95$). Але, як і Е. Манзе мотив «відлуння» на *p* (т. 53-54) він виконує повільніше, після чого (т. 55) повертається в початковий темп. Фігурації 16-ми, як було вже сказано, всі скрипалі інтерпретують по-різному: Е. Манзе грає їх вільно, виразно інтонує, а А. Грюмо виконує дуже метрично. Ж. Б. Поярд же зайняв середню позицію: фігурації в тт. 15-16, 38 виконує метрично, а в тт. 47-49 виразно інтонує. Як і Е. Манзе, Ж. Б. Поярд не грає авторське *f* (т. 55), а робить ефектне *crescendo* і приходиться до яскравої кульмінації, де на відміну від Е. Манзе більше спирається на лінію нижнього голосу. Проблему затримання в (т. 66) Ж. Б. Поярд вирішив дуже творчо – він виконує трель.

У **фіналі** більше, ніж в інших частинах відчувається танцювальна природа – гавот, причому Е. Манзе і Ж. Б. Поярд позиціонують його як веселий народний танець, підкреслюючи його витоки використанням відкритих струн в підголосках, великою кількістю апподжіатур і прикрас. Проте, найбільш вдалий темп для танцю вибрав А. Грюмьо ($\downarrow = 99$), але оскільки він виконує все в динаміці форте, грає масивні акорди, що ускладнює виконання, робить його декілька прямолінійним. У Е. Манзе навіть в досить рухливому темпі ($\downarrow = 115$) ясно відчувається танцювальність за рахунок виразного інтонування, полегшення ліг-двійок і володіння часом. У Ж. Б. Поярда переважає масштабне фразування, що не сприяє виділенню дрібних мотивів, які асоціювалися б з танцювальними па (на відміну від Е. Манзе). Крім того, в такому швидкому темпі ($\downarrow = 125$) цю частину було б складно танцювати. Разом з цим він чудово передає веселий, грайливий характер частини.

У **фантазії №7** Г. Ф. Телеман поєднує риси вокальної сцени та танцювальної сюїти. Частини розташовані за принципом контрасту «повільно-


швидко-повільно-швидко». Повільні частини фантазії асоціюються з вокальними аріями, а швидкі частини можна вважати виключно інструментальними за жанровою природою.

Першу частину – *Dolce*, яка жанрово близька до вокальної арії, А. Грюмьо не асоціює з арією, його виконання скоріше ближче до природи танцю, оскільки темп досить жвавий ($\downarrow = 43-45$). Оскільки відстань між голосами досить широка, вони виділяються тембрально, але у А. Грюмьо фактура сприймається не як приховане двоголосся, а як одноголосся з масштабними за діапазоном фразами, що не дає можливості розділити фактуру на передбачуваний супровід і вокальну партію. Це одна з небагатьох фантазій, де Г. Ф. Телеман вказує характер (ніжно), а не темп, а А. Грюмьо грає досить наполегливо й активно, що не повною мірою відповідає авторському задуму. Динаміка в епізоді з тріольними фігураціями романтична – він робить одне велике наскрізне *crescendo*, в той час як для барокової музики характерна терасоподібна динаміка. Всі трелі були виконані з основної ноти, форшлагги не витримані в пів основної тривалості, а акорд (т. 7) не був узятий арпеджіато – це все суперечить вимогам барокової епохи. А. Грюмьо грає натхненно, але користується засобами виразності, притаманними романтичній музиці. Наприклад, використовує безперервне насичене вібрато, яке доречно було б використовувати в концертах Г. Венявського. Хоча, можливо саме таким чином, на думку А. Грюмьо, він втілює авторську ремарку *dolce*.

Е. Манзе, на відміну від А. Грюмьо, дуже чутливо ставиться до авторського задуму, характер виконання відповідає назві частини, він виконує частину в такому темпі, в якому її можна виразно і ніжно проспівати ($\downarrow = 30-31$). У його виконанні завдяки поліфонічному мисленню прекрасно відчувається різноплановість голосів: вокальна природа верхнього голосу і глибокий «гамбовий» супровід нижнього. Захоплює майстерність Е. Манзе чути в одному рядку триголосся (тт. 5-6): глибокі басы, дзвінкий верхній голос і м'який середній.

Для динамічного розвитку, особливо в секвенціях, він використовує терасоподібну динаміку, що є одним з основних способів розвитку в бароковій музиці. На відміну від А. Грюмьо, Е. Манзе дуже чутливо ставиться до гармонічних барв, завдяки чому виконання набуває об'ємності і виразності. Все трелі він виконує з верхньої ноти, акорди бере дуже м'яко арпеджіато. У репрізі (т. 11), згідно з бароковою традицією, він прикрашає своє виконання імпровізацією.

По відчуттю музики виконання Ж. Б. Поярда співзвучно виконанню Е. Манзе. Не дивлячись на те, що його темп більш рухливий ($\downarrow = 38-42$), це не змінює характер музики, не заважає поліфонічному голосоведенню. Ж. Б. Поярд дуже вільно відчуває час, іноді навіть занадто, виходячи за рамки метричності. Наприклад, відчуваючи зміну настрою (тт. 5-6, 9-10) зі споглядального на схвильований, він досить різко прискорює темп, а це ознака романтичного стилю. У репрізі (т. 11) він прикрашає своє виконання імпровізацією, запозиченою у Е. Манзе, додаючи свій форшлаг тільки в кульмінації мотиву (т. 13).

Друга частина – *Allegro* – має легкий, танцювальний характер, а А. Грюмьо скоріш відчуває його дещо маршоподібно, чому сприяє і досить повільний темп ($\downarrow = 113$). Навіть восьмі тривалості, які виконуються легко і коротко, він грає *martele*. Прагнучи все виконати рівно і цільно, однаковим якісним штрихом, він нівелює поліфонію. У синкопах він спирається на слабкий час (на чверть у групі ) і в деяких епізодах це виправдано (тт. 16, 18, 53, 54), оскільки це інтонаційна вершина розвитку верхнього голосу, але іноді (тт. 2, 25, 41, 44) доречніше було б інтонувати синкопу від першої восьмої. А. Грюмьо ігнорує авторські ліги-двійки (тт. 31, 35, 42), виконуючи їх *portamento*, змінюючи вказану автором артикуляцію. В кінці частини він робить масштабне *ritenuto*, що не зовсім доречно в середині циклу, достатньо було б зробити невелику цезуру перед тонікою.

Е. Манзе переконливо втілює характер цієї музики і підносить його різноманітно, чітко показуючи дві різнопланові теми – одна з синкопами, а друга моторна з фігураціями 16-х. Завдяки досить рухливому темпу ($\downarrow = 133$), і тому, що він грає легким і витонченим штрихом (з точками), створюється відчуття веселого і пустотливого танцю, на відміну від А. Грюмьо, який відчуває цей танець більш ґрунтовним, дещо важкуватим, оскільки використовує штрих *martele*. Синкопи він інтонує від першої вісімки (тт. 2,25,41,44), але в деяких епізодах, щоб показати інтонаційну вершину (тт. 16,18,53,54) він спирається на чверть, завдяки чому ще яскравіше відчувається спрямованість до вершини. Дуже ясно артикулює Е. Манзе авторські ліги-двійки, філірує їх, згідно вимогам стилю. Цікаво, що навіть в швидкому темпі він не відступає від традиції прикрашати своє виконання в репрізі, наприклад, заповнює інтервал «*b-as*» звуками септакорду – «*b-d-f-as*», а також додає іноді свої трелі.

Виконання Ж. Б. Поярда відмінно від двох попередніх інтерпретацій. Він користується часом дуже вільно, підкреслюючи рух голосів не тільки тембрально, але і за рахунок часу. Протягом всієї частини він дуже окреслено проводить лінію баса, яка є для нього об'єднуючим формотворчим фактором (тт. 2-3, 13-14, 15-18). Не дивлячись на не дуже швидкий темп ($\downarrow = 125$), але за рахунок такого вільного володіння часом і опори на бас, жанрово ця частина нагадує веселий, може, дещо незграбний, народний танець, на відміну від інтерпретації А. Грюмьо. Прагнучи більш окреслено показати танцювальну природу частини, Ж. Б. Поярд іноді замінює авторські великі ліги короткими лігами-двійками (тт. 19-20, 55-56). Зовсім відмінно від Е. Манзе підносить Ж. Б. Поярд епізод з фігураціями 16-х у другому розділі (тт. 28-29, 32-33). Якщо Е. Манзе ці фігурації чує як підголосок, то Ж. Б. Поярд виводить їх на перший план, представляючи як одну мелодійну лінію і додає до неї свій підголосок (тт. 28-29 – *e*, 32-33 – *fis*).

Третю частину – *Largo* – А. Грюмьо грає драматично, глибоким звуком, використовує насичене вібрато. Дійсно, це найбільш трагічна частина циклу і його інтерпретація була б виправдана, якщо б це був твір романтичного композитора. Але для твору барочного стилю такі засоби виразності недоречні. Не зрозуміло, чому він не грає один з повторюваних тактів (т. 5-6), можливо, вважає недоречним, хоча Г. Ф. Телеман в цих тактах використовує прийом луни, виставляючи тут контрастну динаміку. При повторі А. Грюмьо імпровізує, що трапляється не часто, тим більше це цінно при виконанні музики барокового стилю.

Е. Манзе, як і А. Грюмьо, добре відчуває трагічний настрій частини, але передає його зовсім іншими засобами, властивими бароковій традиції – він тонко інтонує (низхідні секунди – інтонації зітхання), використовує філірування звуку, майже не застосовуючи вібрато. На відміну від А. Грюмьо, Е. Манзе точно виконує авторські динамічні вказівки. Його імпровізації цікаві, виразні, яскраво підкреслюють характер музики.

Виконання Ж. Б. Поярда витримано в бароковій традиції. Він помірно користується вібрацією, точно виконує вказівки композитора. Ж. Б. Поярд також адекватно інтерпретує характер музики, як і попередні виконавці. У інтонуванні спирається на лінію баса, що надає виконанню ґрунтовності, стійкості, вагомості.

А. Грюмьо виконує **четверту** частину – *Presto* – дуже ритмічно, сухо, що абсолютно нівелює танцювальність, передбачувану композитором в цій частині (гавот) Він виконує її одноголосно, тоді як Г. Ф. Телеманом передбачене приховане, ансамблеве багатоголосся. Занадто повільний для *Presto* темп ($\downarrow = 96$) і одноманітний штрих ще більше погіршують це враження. На жаль, він не вважає за необхідне ясно показувати голосоведіння, хоча геніальна музика Г. Ф. Телемана сприяє цьому. Динамічна палітра частини у виконанні А. Грюмьо не різноманітна. Акорди були виконані дуже жорстко і не арпеджіато, що призвело до деякої різкості звучання.

На відміну від попереднього виконавця, Е. Манзе чудово відчуває танцювальність цієї частини, характер гавоту – веселий і життєрадісний. Це відбувається завдяки жвавому темпу ($\downarrow = 102$), спрямуванню затакту до першої долі, а також м'якому її підкресленню. З перших тактів відчутна темброва різноманітність – насичені чверті в середньому регістрі і легкі дзвінки восьмі у верхньому. Е. Манзе ретельно інтонує двоголосну фактуру частини, він прослуховує обидва голоси, по-різному артикулюючи їх і наділяючи кожен голос власним тембром. Акорди, за його бажанням, були взяті в долю, але виконані м'яко і витончено.

Ж. Б. Поярд найбільш близький до авторського темпового визначення частини ($\downarrow = 129$). Як і Е. Манзе, він підкреслює танцювальність цієї частини невеликим акцентом на сильних долях, легким штрихом, агогічною свободою, що співзвучно більш розкутому, вільному народному танцю. На відміну від А. Грюмьо, Ж. Б. Поярд окреслено підносить двоголосну фактуру, відчуваючи темброве забарвлення голосів, чітко артикулюючи. Різноманітні прикраси Ж. Б. Поярда у вигляді трелей і мордентів надають виконанню легкості і вишуканості.

У даній роботі **фантазія №10** була віднесена до партитного типу, в якій перша частина була визначена як фуга, друга має схожість з вокальною арією, а третя танцювальна за своєю природою – жига.

Перша частина – *Presto* – у виконанні А. Грюмьо звучить дуже масштабно, деякою мірою лапідарно. Ще більше посилює відчуття ваговитості досить повільний темп ($\downarrow = 97$), який не відповідає авторським вказівкам. А. Грюмьо відчуває частину одним монолітом, не вдаючись у тонкощі голосоведіння та інтонування, що створює відчуття одноголосності фактури. До того ж, всі акорди не були розглянуті як триголосся, і були виконані не арпеджіато. А. Грюмьо грає

всю частину одним якісним, але важким *détache*, що нівелює агогіку. Динамічний план не достатньо різноманітний – він обмежується контрастами *f* і *p*.

Е. Манзе прекрасно прослуховує поліфонічну структуру цієї частини. У його виконанні ясно простежуються тематичні проведення та інтермедійні розділи, тембрального забарвлення набуває кожен голос. Він тонко відноситься до тональних змін музики, тому кожен розділ набуває певного забарвлення і змістовного наповнення. Наприклад, тема в *h-moll* (т. 33) звучить більш м'яко і приглушено, на відміну від яскравої і життєрадісної початкової теми в *D-dur*. На відміну від А. Грюмьо, Е. Манзе виконує авторську темповим вказівку (*presto*, $\downarrow = 118$), що сприяє легкому руху. Він виконує фантазію легким *détache*, використовуючи філірування і відпускання, а акорди грає арпеджіато. Все це створює настрій радості, тріумфу, що відповідає семантичному значенню тональності *D-dur* – тональності Абсолюта (І. Король).

Рейчел Поджер, на відміну від попередніх виконавців, рельєфно і різноманітно інтонує. Її пильна увага до дрібних мотивів не руйнує цілісність композиторського задуму, що можна порівняти з середньовічними мозаїками – коли безліч дрібних деталей зливаються в одну масштабну картину. Її виконання сприймається природно за рахунок виразної, чіткої артикуляції. Такий детальний підхід до інтонування вимагає більш стриманого темпу, ніж у Е. Манзе, але цей темп ($\downarrow = 108$) не суперечить характеру музики, на відміну від інтерпретації А. Грюмо. Як і Е. Манзе, Р. Поджер прекрасно прослуховує поліфонічну фактуру частини.

Друга частина фантазії – трагічне *Largo*, і А. Грюмьо, безумовно, відчуває настрій цієї частини. Але для його втілення він використовує романтичні засоби виразності – густий звук, насичене інтенсивне вібрато, наскрізний динамічний розвиток. Але все це зовсім нівелює поліфонію, що не дає можливості сприймати цю частину як барокову арію з гамбовим супроводом, ознаки якої вона виявляє.

Інтонації *lamento*, настільки характерні для такої арії, в трактовці А. Грюмьо пов'язані в одну мелодійну лінію, що також в корені змінює зміст частини.

Виконання Е. Манзе відразу асоціюється з кращими зразками трагічних барокових арій з опер Г. Перселла, Г. Ф. Генделя, Й. А. Хассе. Він чітко подає дві поліфонічні лінії: лінія баса як асоціація з гамбовим супроводом, і верхній голос як сама арія. Трагічність арії він підкреслює алогічними прийомами – тонким інтонуванням інтонацій *lamento*, відпусканнями та філіруваннями. Привертають увагу динамічні зіставлення в цій частині: *f* у Е. Манзе дуже наповнене, драматичне, *p* ніжне і м'яке, але при цьому не втрачає свого драматичного змісту.

Інтерпретація Р. Поджер співзвучна версії Е. Манзе за виконавчими бароковими принципами, за відчуттям характеру, поліфонії. В той же час, гра в дуже повільному темпі ($\downarrow = 36$) і при такому детальному інтонуванні позначаються на цілісності форми.

У виконанні всіх трьох музикантів **фінал** фантазії – *Allegro* – звучить яскраво і життєрадісно. Всі вони відчувають жанрову танцювальну природу частини (жига). Хоча у виконанні А. Грюмьо ця жига дещо прямолінійна, оскільки грає він дуже стримано, метрично і густим звуком. Е. Манзе і Р. Поджер трактують музику частини більш легко і витончено. Але Р. Поджер більше протиставляє характери голосів – легкий, польотний верхній, і напористий, впевнений нижній, в той час як у Е. Манзе голоси скоріш доповнюють один одного, відрізняючись тільки тембрально.

Висновки до Розділу 3. В цьому розділі були коротко розкриті особливості виконання фантазій Г. Ф. Телемана, котрі включають в себе основні питання, які є важливими при підготовці стилістично вірної версії. Це і звичні нам проблеми фразування, динаміки, а також більш глибокий погляд на застосування специфічної орнаментики, агогіки, ритмічних відхилень. Всі ці висвітлені моменти є основними, з якими стикається виконавець при інтерпретації старовинної музики.

Для проведення виконавського аналізу було обрано три фантазії, що належать до трьох різних типів – сюїтного (№12), партитного (№10) і змішаного (№7). Безумовно, всі виконання цікаві і різняться між собою. Незважаючи на жанрову відмінність цих фантазій, А. Грюмбо не підкреслює це в своєму виконанні. За основу він бере загальноприйняті характери «маркери» (героїчний, драматичний, трагічний та ін.), які в контексті барокової музики виглядають дещо прямолінійно. А. Грюмбо не приділяє достатньо уваги поліфонії і розглядає цю музику виключно з романтичної позиції, що позбавляє її тонкості і належної різноманітності.

Найбільш відповідають бароковим традиціям інтерпретації Е. Манзе та Р. Поджер. Вони підкреслюють жанровість кожної фантазії, прекрасно відчують поліфонічну фактуру, уважно і дбайливо ставляться до символіки і артикуляції, тонко інтонують. Спектр образів і нюансування в їх виконаннях дуже різноманітний. Не дивлячись на те, що вони грають на барокових інструментах і дотримуються традицій автентичного виконавства, інтерпретація кожного індивідуальна і неповторна. Це виражається і в їх імпровізаціях, артикуляції та інтонуванні.

Інтерпретація Ж. Б. Поярда заслуговує на увагу і повагу, оскільки він дає сучасним скрипалям надію долучитися до барокової традиції, показуючи своїм прикладом, що наявність старовинного інструменту не є вирішальним фактором в «стильному» виконанні. Він відчуває поліфонічність фактури і підносить її тембрально і артикуляційно. Образна драматургія в його трактовці відповідає бароковій символіці. Звичайно, використання сучасної скрипки впливає на технічну сторону виконання, наприклад, на виконання акордів, на штрихову різноманітність, але Ж. Б. Поярд максимально намагається відповідати автентичному звучанню.

ВИСНОВКИ

Аналіз праць музикантів-автентистів, починаючи від витоків історично інформованого виконавства – А. Долмеча, Р. Донінгтона і закінчуючи музикантами ХХІ століття, а саме теоретиками Р. Ствелом та С. Рітчі, Брюсом Хейнсом і сучасними виконавцями Брюсом Ламоттом, Бенджамін Сосландом, дає право стверджувати, що напрямок історично інформованого виконавства має солідне науково-теоретичне підґрунтя. Крім того, більшість музичних ВНЗ мають кафедри старовинної музики, де бажаючі можуть перейняти досвід гри на історичному інструменті (Польща, Чехія, Угорщина, Німеччина, Франція, Італія, Англія, Нідерланди, США), поглибити свої теоретичні знання з контрапункту, інтерпретації старовинної музики, *continuo*, а також старовинного танцю (ренесансний, середньовічний, бароковий). В Європі дуже розповсюджена діяльність чисельних фестивалів (Утрехтський фестиваль старовинної музики *Oude Muziek*; *Festival de musique Baroque d'Ambronay* – Франція; *Misteria Paschalia* – Польща), майстер-класів (*The Amsterdam Early Music Summer School*; *Early music master classes (Bertinoro)*; *Early music Summer Course Vorau*), музичних колективів («*Il Giardino Armonico*», «*Il Pomo D'oro*», «*L'Arpeggiata*», «*Orkiestra Historyczna*», «*Capela Cracoviensis*»), що підтверджує зростаючу актуальність цієї музичної практики. Все це дозволяє музикантові максимально наблизитися до адекватної стильової інтерпретації барокової музики.

Важливе значення для виконавської автентичної практики мають історичні інструменти. В наш час такі відомі майстри, як Ф. Кьойкен, Д. Бадьяров, Markku Loulajan-Mikkola, Дж. Хілл / Jonathan Hill, Eva Lammle, Ulrike Dederer і багато інших замаються відтворенням барокових скрипок, віол д'амор, віолончель да спала, віол да гамба, різних лютень та іншого періодичного інструментарію, враховуючі всі його найтонші особливості та відмінності. Найголовнішою відмінністю барокової скрипки від сучасної є напруження інструменту, котре залежить від конструкції кута шийки в поєднанні з напругою струн. Крім того,

барокова скрипка відрізняється відсутністю підборідника, іншою формою підгрифка, коротким грифом і жильними струнами. Такий інструмент, не перевантажений «фурнітурою», є легшим і мобільнішим, а отже – пристосованим до технічних вимог того часу, а використання жильних струн дає більш м'який тембр, що гармонійно поєднується з іншим періодичним інструментарієм (лютня, гамба, барокова флейта, бароковий гобой та ін.).

В праці нами були сформульовані основні засади для вибору коректного темпу, динаміки, питання агогіки та артикуляції, а також застосування орнаментики. В ході дослідження було виявлено, що на вибір відповідної швидкості виконання впливають ряд факторів, а саме, форма, його жанрові витоки, період і країна написання твору, розмір, гармонічна структура, характер твору, технічні особливості. Застосування динаміки залежить не тільки від смаку виконавця, але й від мелодичної, гармонічної, поліфонічної структури твору, наявності тих чи інших риторичних фігур, і, авжеж, від музичного образу. Враховуючи, що композитори не часто виписували всі штрихи, це дає певну свободу виконавцю в застосуванні тієї чи іншої артикуляції. В скрипковій музиці це тісно пов'язане із застосуванням тих чи інших штрихів – точок, клинів, *detaché*, легато, різних ліг та різних штрихових комбінацій. Але за використання тих чи інших штрихів відповідальність несе виконавець. Існує велика кількість різноманітних *прикрас*, які можна використовувати в бароковій музиці – *gruppo/groppo*, *ribattuta*, *trillo* (не плутати з *trill*), *tremolo*, *appoggiatura*. Застосування орнаментики залежить від національного стилю музики (німецьке, італійське, французьке бароко), часу її написання, гармонії, судження та смаку виконавця.

В роботі були окреслені жанрові витоки фантазії в музиці епохи бароко, узагальнені відомості про жанр фантазії в творчості сучасників Г. Ф. Телемана (Я. Свелінк, Й. С. Бах), здійснено детальний аналіз всіх 12 фантазій для скрипки соло (1735) Г. Ф. Телемана, на підставі якого запропонована жанрова типологія

фантазій для скрипки соло в творчості композитора. Таким чином, в цьому циклі всі фантазії були віднесені до трьох типів – сюїтного, партитного та змішаного (вокальна сцена + танцювальна сюїта). Більшість фантазій (№№ 1, 2, 3, 4, 6, 9, 12) близькі сюїтам, чотири фантазії (№№ 5, частково 6, 10, 11) були віднесені до партитного типу. І тільки 2 фантазії (№№ 7 і 8) можна віднести до типу вокальної сцени і частково до типу танцювальної сюїти.

12 фантазій Г. Ф. Телемана вперше були проаналізовані в світлі барокової риторики і теорії афектів. Було встановлено, що в циклі можна знайти практично всі поширені в епоху бароко і творчості Й. С. Баха символи – інтонації *lamento*, фігури хреста, *suspiratio*, *passus duriusculus*, *circulatio*, *tirate*, *exclamatio*, *parrhesia*, афекти радості, печалі і гніву.

В результаті порівняльного аналізу виконавських версій скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана – Артюра Грюмбо (*Arthur Grumiaux*), Ендрю Манзе (*Andrew Manze*), Рейчел Поджер (*Rachel Podger*) та Жана Батиста Поярда (*Jean-Baptiste Poyard*) – було з'ясовано, що серед різних інтерпретацій найближчими до принципів історично інформованого виконавства є записи Е. Манзе та Р. Поджер, не тільки через використання скрипалями старовинного інструменту, а й через усвідомлення стильової барокової специфіки, її яскравого представлення слухачеві, що відбилося у окресленому фразуванні, філігранній артикуляції, неповторних орнаментациях, різноманітній динаміці, підкресленій увазі до жанрових витоків частин фантазії. Навпаки, найбільш далекою від стилістично вірної інтерпретації є версія А. Грюмбо, оскільки він масштабно фразує, не виокремлюючи мотиви, виконує все чітко метрично, не користуючись принципом «нерівних нот». В прагненні яскраво подати музичний матеріал, А. Грюмбо майже все грає в динаміці *f* та *mf*, в результаті чого музика стає одноманітною та громіздкою. «Компромісним варіантом» виявилася виконавська версія Ж. Б. Поярда. Він грає на сучасному інструменті, але з урахуванням

стилістичних вимог – виразно фразує, філігранно інтонує, використовує оригінальну орнаментику.

Дослідження показало, що фантазії Г. Ф. Телемана представляють значний інтерес для музикантів, бо вони насичені глибоким змістом, яскравими образами, різноманітними технічними особливостями. Тому для адекватного представлення цієї музики слухачам, важливим є розуміння і слідування традиціям *HIP*, що відображені в барокових трактатах, наукових дослідженнях сучасних теоретиків, в записах виконавців, які відновлюють та зберігають їх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер с нем. М.: Классика XXI, 2005. 280 с.
2. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию: Nicolaus Harnoncourt. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. И. Приходько, 2005. 235 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
4. Берков В. Хроматическая фантазия Яна Свелинка. Из истории гармонии. М., 1972. 134 с.
5. Браудо Е. Всеобщая история музыки: [в 3 т.]. 2 изд. Петербург: Гос. изд-во, Музык. сектор, Т. 2: (от начала 17 до середины 19 столетия), 1930. 266 с.
6. Браудо Е. Иоганн Себастьян Бах. Опыт характеристики. Петербург: Светозар, 1922. 45 с.
7. Браудо И. Артикуляция. (О произношении мелодии). Под ред. Х. Кушнарера. Изд. 2-е. Л., 1973. 198 с.
8. Брендель Ф. Основная история западноевропейской музыки. Пер. с нем. Зиновьева. СПб, 1877. 203 с.
9. Булатов Л. Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя. Скрипка; альт: история, музыкальное наследие, педагогика: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. Вып. 112. С.45–64.
10. Гинзбург Л, Григорьев В. История скрипичного искусства. М., 1990. 398 с.
11. Головкин А. 12 фантазий для флейты соло Г. Ф. Телемана: исполнительские принципы барочного стиля: магистерская работа. Харьков, 2011. 90 с.
12. Горбачевська Я. Ідеї автентизму в теоретичній думці та виконавській практиці ХХ століття (на матеріалі творів для струнних соло). *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. №2 С. 65–72.

13. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализа музыкальных произведений», М., 2004. 175 с.
14. Эндрю Манзе, офіційний сайт. URL: <https://andrewmanze.com/> (дата звернення: 02.03.2020)
15. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983. 77 с.
16. Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977. 372 с.
17. Исторично інформоване виконавство: проєкції «минуле–майбутнє». URL: <http://mus.art.co.ua/istorychno-informovane-vykonavstvo-proektsiji-mynule-majbutnje/> (дата звернення: 08.06.2019)
18. Йорг Галубек: «Музыка бароко — це завжди вид камерної, поліфонія є в ній основним музичним принципом і характеризує рівність голосів між собою». URL: <https://m.tyzhden.ua/publication/235440?fbclid=IwAR2H4qNCRNFDRNyG1Ry6kCyHakGiekTtnxwLaRH569Jn6XQMqWwELnI0pbI> (дата звернення: 21.10.2019)
19. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков, 1994. 187 с.
20. Карась С. До питання інтерпретації барокової музики (спроба порівняльного аналізу). *Науковий вісник*: [всеукр. темат. зб.]. К., 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 74–82.
21. Катрич О. Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2012. Вип. 27. С. 94–101.
22. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник*: [темат. зб.]. К., 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 115–123.
23. Клостерманн А. Г. Ф. Телеман в музыкальной истории Гамбурга. Киев, 2004. 521 с.

24. Клюевская Е. Жанровое обновление барочного камерно-инструментального музицирования в «Застольной музыке» Г. Ф. Телемана. *Искусство на рубежах веков: Материалы*, Ростов-на-Дону, 1999. С. 186–189.
25. Колоней В. Художественная ценность в исполнительском интонировании. *Науковий вісник: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. Вип. 48.* С. 262–268.
26. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной музыкальной эстетике. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
27. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности. *Київське музикознавство: зб. статей. К., 1998. Вип. 1.* С. 167–177.
28. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. Вип. 37.* С. 37–43.
29. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. Вип. 38.* С. 67–80.
30. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя: дис. Е. Круглова. М., 2007. 288 с.
31. Кулешова А. Специфика «чувствительного» стиля XVIII века в Германии и эстетика «Empfindsamkeit». *Музыковедение*, 2012. № 12 С. 7–15.
32. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1937. 152 с.
33. Кюрегян. Т. Фантазия. *Музыкальная энциклопедия, Том 5. М., 1981.* Стб. 767–771.

- 34.Ландовская В. Старинная музыка. Пренебрежение к старинным мастерам. Сила звучности. Стилль. Исполнение. Virtuozы. Меценаты в музыке. М.: П. Юргенсон, 1913. 133 с.
- 35.Лесман И. О чистоте интонации на смычковых инструментах: автореф. дис. М.,1954. 14 с.
- 36.Луков В. Предромантизм. М., 2006. 683 с.
- 37.Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971. 247 с.
- 38.Мострас К. И. С. Бах Сонаты и партиты для скрипки соло. М., 1981. с. 3–4.
- 39.Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры: Ноты. Пер. с нем. М. А. Куперман, СПб.: Издательство «Лань», 2017. 216 с.
- 40.Музыка барокко и теория аффектов. URL: <http://www.5arts.info/musika-barocco-i-theoria-affectov> (дата звернення: 11.05.2019).
- 41.Назайкинский Е. О музыкальном темпе. М.,1965. 94 с.
- 42.Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 383 с.
- 43.Нестеров С. Соната или фантазия? *Старинная музыка сегодня*: материалы научно-практической конференции, Ростов-на-Дону, 2004. С. 92 – 100.
- 44.Никиш А. Об интерпретации старинной музыки. *Советская музыка*, № 12, 1956. 160 с. С. 65–67.
- 45.Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180-198.
- 46.Носина В. Символика музыки И. С. Баха. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. 56 с.
- 47.Павлова В., Дідок С. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *«Молодий вчений»*. 2017. № 8 (48) С. 67-72.
- 48.Полянская Т. Жанр трио-сонаты в творчестве Г. Ф. Телемана как представителя немецкой музыкальной традиции. *Проблемы современности*:

- культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць. Луганськ, 2011. Вип. 18. С. 162–170.
- 49.Понятовский С. К интерпретациям концерта для альты с оркестром Г. Ф. Телемана. *Вопросы музыкальной педагогики*. М., 1987. Вып. 8. С. 77 – 89.
- 50.Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI- начала XIX века. М., 1979. 326 с.
- 51.Раабен Л. Музыка барокко. *Вопросы музыкального стиля: сб. статей*. Л.,1978. С. 4 – 10.
- 52.Рабей В. Георг Филипп Телеман. М., 1974. 64 с.
- 53.Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970. 212 с.
- 54.Рейчел Поджер, офіційний сайт. URL: <http://www.rachelpodger.com/> (дата звернення: 02.03.2020)
- 55.Роде П., Байо П., Крейцер Р. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. Санкт-Петербург, 3-е издание., 2018. 88 с.
- 56.Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. Ред., сост. и комм. В. Брянцевой. М., 1988. с. 311–341.
- 57.Рыбинцева Г. Музыкальное искусство барокко и механицизм XVII-XVIII столетий. Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2014. 97 с. С. 17–23.
- 58.Сокол А. Теория музыкальной артикуляции.Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Одесса: ОКФА, 1996. 205 с.
- 59.Тараева Г. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах. *Старинная музыка сегодня*. Материалы науч.-практ. конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 101–119.

- 60.Тараева Г. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация. *Старинная музыка сегодня*. Материалы науч.-практ. конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 8–23.
- 61.Терехов С. Агогика как индикатор стиля: сравнительная типология. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 40. С. 102–117.
- 62.Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции: дис. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 219 с.
- 63.Токина Н. Типологический анализ музыкально-исполнительских стилей (на материале смычкового исполнительства). М., 1978. 20 с.
- 64.Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1974. 359 с.
- 65.Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm (дата звернення: 21.03.2018)
- 66.Холопов Ю. О принципах композиции старинной музыки. М., 2015. 520 с.
- 67.Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988. 174 с.
- 68.Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.2. М., 1990. 127 с.
- 69.Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 28 с.
- 70.Чулок Е. О некоторых проблемах исполнения полифонических произведений композиторов разных эпох и стилевые особенности их письма: метод. разработка. Харьков, 1970. 28 с.
- 71.Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. 835 с.

- 72.Шлыкова Е. Современное исполнение произведений эпохи барокко на струнно-смычковых инструментах: автореф. дис. Ростов-на-Дону, 2008. 39 с.
- 73.Эмери У. Орнаментика Баха. М., 1996. 160 с.
- 74.Янкелевич Ю. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке. Педагогическое наследие. М., 2009. С. 37 – 242.
- 75.Arthur Grumiaux Twelve Fantasias for Violin Solo TWV 40:14-25 by G. P. Telemann. URL: <https://youtu.be/ycuBaY7fnVA> (дата звернения: 24.10.2018)
- 76.Arthur Grumiaux. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Arthur_Grumiaux (дата звернения: 18.04.2019)
- 77.Butt J. Playing with history: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge University Press, 2002. 267 p.
- 78.Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries. Dover Publications, 2005. 528 p.
- 79.Donington R. The interpretation of Early Music. Faber and Faber, London, 1963. 608 p.
- 80.Dreyfus L. Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century, Musical Quarterly 49, 1983. pp. 297–322
- 81.Early music master classes. URL: <https://early-music-summer-master-classes.jimdosite.com/> (дата звернения: 04.05.2020)
- 82.Early music Summer Course Vorau. URL: <https://altemusik.kug.ac.at/en/early-music-summer-course-vorau-2021/> (дата звернения: 04.05.2020)
- 83.Geminiani F. The art of playing on the violin, 1751. Edited, with an introduction, by David D. Boyden. Facsim. ed. London: Oxford University Press, 1951. 61 p.
- 84.Haußwald G. Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass 1735 (Vorwort). By Bärenreiter-Verlag, Kassel., 1955. P. 3.

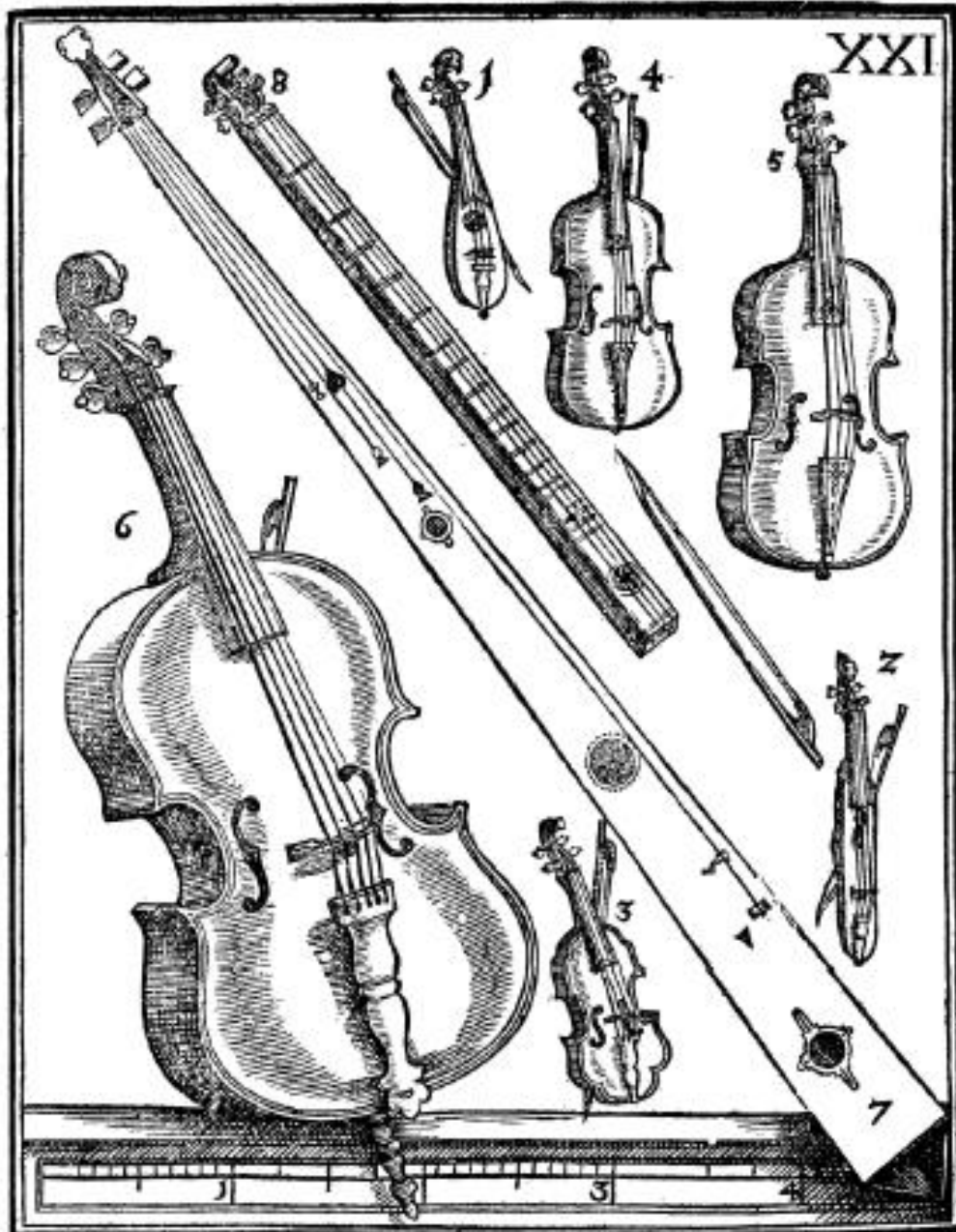
85. Haynes B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, 2007. Oxford University Press. 304 p.
86. Jun He. *Contemporary and historical performance practice in late eighteenth-century violin repertoire*: New Zealand School of Music, 2014. 129 p.
87. Kivy P. *On the Historically Informed Performance*, 2002. *British Journal of Aesthetics* 42: p. 128–44.
88. Lubarsky E. M. *Reviving Early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance*. University of Rochester, New York, 2017. 302 p.
89. Luby N. *Authenticity in Musical Performance: An Analytical Critique*. Wesleyan University, 2011. 26 p.
90. Nobes P. *A beginner's guide to Baroque violin*. URL: <https://www.thestrads.com/a-beginners-guide-to-baroque-violin/205.article>
(дата звернення: 13.12.2018)
91. *Plany studiów*. URL: <https://nesos.amuz.krakow.pl/plany/planystudiow.aspx>
(дата звернення: 16.05.2020)
92. Praetorius M. *Syntagma Musicum II: De Organographia*, 1615. Translated and edited by Quentin Faulkner. University of Nebraska – Lincoln, 2014. 174 p.
93. Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. 1752, англ. пер. Reilly E. R. *On Playing the Flute*, 1966. 365 p.
94. Reul B. M. *The Sacred Cantatas of Johann Friedrich Fasch (1688-1758)*. UMI, 307 p.
95. Ritchie S. *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of pre-Chinrest Technique and Style*. Indiana University Press, 2012. 147 p.
96. Rush Ph. E. *A String player's guide to improvisation in western art music*. Florida State University Libraries, 2002. 55 p.
97. Sommerakademie für Alte Music. URL: <https://www.kloster-michaelstein.de/veranstaltungen/kloster-michaelstein-blankenburg->

- [harz/sommerakademie-fuer-alte-musik-vokales-und-instrumentales-musizieren-um-michael-praetorius-629-3285](#) (дата звернення: 04.05.2020)
98. Stowell R. The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge University Press, 2003. 252 p.
99. Tartini G. Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino. 34 p. URL: [https://www.academia.edu/1251898/Tartini - Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino](https://www.academia.edu/1251898/Tartini_-_Regole_per_arrivare_a_saper_ben_suonar_il_Violino) (дата звернення: 13.12.2018)
100. Telemann – 12 Fantasias for violin solo. Andrew Manze. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLPQoVyifkrAsHJs1JaJvrI_CyeQrU4C (дата звернення: 01.06.2020)
101. Telemann violin fantasias. Jean Baptiste Poyard. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLLPQoVyifkrDB3gsQABBFusF1gZHRXprY> (дата звернення: 01.06.2020)
102. Telemann Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass, 1735 by Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1955. 27 P.
103. Telemann: Twelve Fantasies for Solo Violin. Rachel Pogder. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mxWifagPu54TGbhkk1nQkE1iDu6SKXsic (дата звернення: 13.03.2019)
104. The Amsterdam Early Music Summer School. URL: <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/emss/> (дата звернення: 04.05.2020)
105. The Baroque violin – more than catgut strings. URL: <https://www.corilon.com/shop/en/info/baroque-violins.html> (дата звернення: 13.12.2018).
106. Violin Maker Filip Kuijken: URL: <http://www.kuijkenviolins.com/> (дата звернення: 05.05.2020)

107. What is HIP? URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=KSI78cgCutA&t=31s> (дата звернення:
16.04.2020)
108. Young J. O. Authenticity in performance. British journal of Aesthetic.
2002. P. 452-461

ДОДАТОК 1

Ілюстрація 1.



1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher.
 4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de braccio. 7. Trombschode.
 8. Scheidholst.

€ flj

Інструменти скрипкової родини, описані М. Преторіусом: 1. і 2. Пошетта, має стрій на октаву вище, ніж стандартний стрій скрипки. 3. Скрипка пікколо: має стрій на чверть тону вище, ніж стандартний стрій. За сучасними мірками корпус $\frac{1}{4}$ розміру, шийка $\frac{1}{2}$, голова $\frac{3}{4}$. 4. Сучасна скрипка 5. Тенорова скрипка (як альт). 6. 5-струнна віола да браччо. 7. *Tromba marina* 8. *Psaltery* (різновид гуслей)

Ілюстрація 2.



Fig. 2. *L'ancêtre de la barre*, d'après *LE GRATIE D'AMORE* de C. Négri (Bibliothèque Nationale).

Ілюстрація з танцювального трактату *Le Gratie D'amore* Ч. Негрі

Trattato Terzo .

123

.S. vno indietro , l'altro innanzi , toccando ambedue le mani della dama con vn poco d'inchino e si fanno quattro .SP. indietro fiancheggiando due .S. inuolta alla sinistra , e fanno li medesimi .D. eli .P. eli .S. che si sono fatti , e la dama tocca ambe le mani al caualiero , e fanno li .SP. indietro , & la ga

Mutatione della sonata .

NONA PARTE .

Fanno insieme all'incontro co'l sinistro quattro .SP. & quattro .c. breui in saltino , la prima alla sinistra dando il caualiero sopra le mani della dama ; la seconda la dama da sopra la mano di lui , la terza , si da con la destra , l'altra co' la sinistra , e fanno due .c. graui poscia pigliano la man destra , e fanno la .x. graue .

DECIMA PARTE .

Mutatione della sonata in gagliarda .

Lasciata la mano fanno insieme quattro .S. in gagliarda co'l sinistro , andando indietro fiancheggiando ; poi fanno quattro .S. due intorno ad essa mano , & due intorno alla destra : e volgendosi à faccia à faccia , fanno quattro .SP. all'incontro fiancheggiando , e contrapassandosi vn poco fanno due .S. la dama si volge alla destra , e va in capo del ballo , & il caualiero volta alla sinistra , & va a pigliarle la mano , e fanno la .x. insieme danato fine al ballo .

La Musica della sonata con l'inuolantaria si liuto della Barrera . La prima parte si fa sette volte , la seconda due volte ; la terza una volta , la quarta due volte , & la quinta parte una volta , e si finisce al ballo .



ДОДАТОК 2

ТАБЛИЦІ ТА СХЕМ

Таблиця 1.

Типи фантазій в циклі «Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass» (1735)

№	Кількість частин	Темпова логіка циклу	Тональний план	Жанрове наповнення циклу	Тип Композиції
№ 1 (B-dur)	3	I. Largo – II. Allegro III. Grave	I. B-dur – II. B-dur – III. g-moll	Сарабанда – концертне <i>allegro</i> – сарабанда	своїтний
№ 2 (G-dur)	3	I. Largo – II. Allegro – III. Allegro	I. G-dur – II. G-dur – III. G-dur	Прелюдія – куранта – жига	своїтний
№ 3 (f-moll)	3 (4)	I. Adagio – II. Presto III. Grave- (IV) Vivace	I. f-moll – II. f-moll – III. c-moll- IV. f-moll	Алеманда – концертне <i>allegro</i> – сарабанда – жига	своїтний
№ 4 (D-dur)	3	I. Vivace – II. Grave – III. Allegro	I. D-dur – II. h-moll – III. D-dur	Концертне рондо – повільна частина (речитатив) – жига	своїтний
№ 5 (A-dur)	3	I. Allegro-Presto – II. Andante – III. Allegro	I. A-dur – II. fis-moll – III. A-dur	Токата – тематизм повільної частини барокового концерту – тематизм оперної увертюри	партичний
№ 6 (e-moll)	4	I. Grave – II. Presto – III. Siciliana – IV. Allegro	I. e-moll – II. e-moll – III. G-dur – IV. e-moll	Сарабанда – fuga – сициліана – танець (мюзетт)	своїтний / партичний
№ 7 (Es-dur)	4	I. Dolce – II. Allegro – III. Largo – IV. Presto	I. Es-dur – II. Es-dur – III. c-moll – IV. Es-dur	Вокальна арія – танець – арія <i>lamento</i> – гавот	вокальна сцена / танцювальна сцена
№ 8 (E-dur)	3	I. Piacevolmente – II. Spirituoso – III. Allegro	I. E-dur – II. E-dur – III. E-dur	Вокальний речитатив – віртуозна арія – танець (3/8)	вокальна сцена + танець
№ 9 (h-moll)	3	I. Siciliana – II. Vivace – III. Allegro	I. h-moll – II. h-moll – III. h-moll	Сициліана – рухлива частина (2/4) – жига	своїтний
№ 10 (D-dur)	3	I. Presto – II. Largo – III. Allegro	I. D-dur – II. h-moll – III. D-dur	Fuga – арія – жига	партичний
№ 11 (F-dur)	2 (4)	I. Un poco vivace – II. Soave III. (da capo Un poco Vivace) – IV. Allegro	I. F-dur – II. g-moll – III. F-dur IV. F-dur	прелюдія – менует – брабль	партичний
№ 12 (a-moll)	3	I. Moderato – II. Vivace – III. Presto	I. a-moll – II. a-moll – III. A-dur	Сарабанда – жига – гавот	своїтний

Таблиця 2. Критерії виконання Фантазії № 12 Г. Ф. Телемана трьома виконавцями – А. Грюмьом у співставленні із Urtext'ом:

Критерії виконання	urtext	Виконання «у стилі»	А. Грюмьом	Е. Манзе	Ж. Б. Појрд
Виконавські версії					
Ритмічні відхилення	(т. 1) 	Ритмічні «нерівності» та «відхилення»			
Нерівні ноти (II ч.-Presto)					
Динаміка	-	Терасоподібна динаміка, яка передбачає (в залежності від тексту) динамічні переходи-	<i>f, mf</i>	<i>pp, p, mp, mf, f</i>	<i>p, mp, mf, f</i>
Темп	<i>Moderato</i>	в залежності від характеру (і не тільки) музики	♩ =102-103	♩ =62-67	♩ =77-79
Орнаментика		на розсуд і смак виконавця			
Трелі (Ф. №12, II ч, т.28)					

Схема 1. «Драматургія» виконавської інтерпретації А. Грюмбо І частини 12-ї фантазії Г. Ф. Телемана

12. FANTASIE
für Violine ohne Baß, a-moll

TWV 40:25

Moderato

Violine

Умовні позначення






	<i>crescendo</i>
	<i>diminuendo</i>
	невелика цезура
	опора (тенуто)
	акцент

Схема 2. «Драматургія» виконавської версії Е. Манзе І частини 12-ї фантазії Г. Ф. Телемана

12. FANTASIE
für Violine ohne Baß, a-moll

TWV 40:25

Moderato

Violine

Умовні позначення

	<i>crescendo</i>
	<i>diminuendo</i>
	невелика цезура
	опора (тенуто)
	акцент
	«хороші», «сильні» такти
	«погані», «слабкі» такти
	велика цезура
	відокремлення інтонацій, мотивів

Схема 3. «Драматургія» виконавської інтерпретації Ж. Б. Поярда І частини 12-ї фантазії Г. Ф. Телемана

12. FANTASIE
für Violine ohne Baß, a-moll

TWV 40:25

Moderato

Violine

Умовні позначення

	<i>crescendo</i>
	<i>diminuendo</i>
	невелика цезура
	опора (тенуто)
	акцент
	«хороші», «сильні» такти
	«погані», «слабкі» такти
	велика цезура
	відокремлення інтонацій, мотивів