

music education in Germany in the XIX century in connection with the activities of Leipzig and Weimar school, grouped around the figures of F. Mendelssohn-Bartholdy and F. Liszt. There have been determined features of the propagation of pedagogical traditions in the context of the existence of higher music education institutions and beyond, taking into consideration the creative activity of students of outstanding musicians of this time.

Keywords: higher piano school, state music education, German piano tradition, pedagogical tradition, artistic direction.



УДК 782.1+781.68

В. Бендеров

ДИАЛОГ ЭПОХ В ОПЕРЕ (К ВОПРОСУ ПОДГОТОВКИ АРТИСТА ПРИ ВОПЛОЩЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ОПЕРНОГО ПЕРСОНАЖА)

В статье приводится план анализа художественного образа оперного персонажа и анализируются возможные случаи соотношения эпох действия оперы, создания первоисточника (если он имеется), либретто и самой оперы. При несовпадении исторических периодов перечисленных факторов возникает диалог эпох, обнаруживающийся в разной степени и различных сферах. При этом, конечно, необходимо учитывать и национальный аспект: место действия оперы, страну, в которой был создан первоисточник, национальность создателей оперы.

Ключевые слова: опера, персонаж, художественный образ, артист.

В начале XXI столетия опера переживает подлинный подъем, ее былая популярность возрождается среди различных слоев населения. Следует признать, что значительную роль в этом сыграла оперная режиссура, стремящаяся к обновлению постановочных концепций и приемов и борющаяся с многочисленными оперными штампами, сложившимися на протяжении столетий существования оперного жанра. Значительную роль в процессе возрождения оперы сыграл выдающийся режиссер и теоретик оперного искусства второй половины прошлого столетия Б. А. Покровский, определивший сущность оперы и основополагающие принципы ее постановки. Его основные положения сводятся к следующим тезисам:

1. «Оперный театр — самая демократическая трибуна для серьезного разговора музыканта с народом...» [3, с. 41]. Заметим, что По-

кровский говорит о музыканте, то есть обо всех создателях оперного спектакля, в том числе и об артисте — исполнителе роли оперного персонажа.

2. «Опера есть театр! Театр особого рода, где главным выразителем действия является музыка» [5, с. 6].

3. «Подлинный оперный композитор пишет не музыку, а *драму музыкой*» [3, с. 31].

4. «Единственным автором-драматургом для оперного режиссера является музыкальный драматург — композитор» [4, с. 27].

5. «Музыка оперы — это не просто музыка, а оперная музыка, пение — не просто пение, а оперное пение» [4, с. 21].

Подытоживая данные тезисы, заметим, что главное для Покровского — создание оперного спектакля в соответствии с замыслом композитора, а не вопреки ему. При этом в постановочном процессе оперы знаменитый режиссер отводит почетное место артисту — исполнителю оперной роли, отмечая новаторство Ф. И. Шаляпина, успех которого, по словам Покровского, «гениальное предвидение» возможностей оперы и будущего, «ибо в великом артисте объединились музыка, вокал, изобразительная пластика, актерство. Это была заря, возвещающая новый день» [4, с. 29].

Для темы нашей статьи последняя мысль чрезвычайно важна, так как в ней заключается положение о синтетической природе исполнительской деятельности оперного артиста. Актуальность же нашего исследования видится в том, что в современной оперной практике получил распространение так называемый «режиссерский оперный театр», представители которого, стремясь приобщить публику к оперному искусству с помощью дешевых постановочных эффектов, противоречащих его природе, и ложно понимаемой современности, довольно часто ставят спектакли вопреки замыслу авторов оперы, а не следуя ему, что приводит к явно негативным результатам, не воспитывая слушателей-зрителей, не поднимая их уровень, а потворствуя их зачастую низкопробным вкусам.

Отталкиваясь от высказанных положений, видим, что при подготовке к исполнению партии оперного персонажа, чтобы постичь замысел авторов оперы (либреттиста и композитора), необходимо осуществить музыкально-теоретический и культурологический анализ как оперы в целом, так и исполняемой вокальной партии. Имеются многочисленные рекомендации выдающихся оперных артистов, дирижеров, режиссеров по методике подготовки оперной

партии к исполнению, однако целостная система в музыковедческой и театроведческой литературе отсутствует. Поэтому цель данной статьи — выработать стройный и четкий план анализа партии оперного персонажа, без которого полноценное и высокохудожественное ее исполнение невозможно.

Мы предлагаем следующий план анализа оперной партии:

1. Изучение эпохи, в рамках которой развивается действие оперы, исторических и художественных событий, связанных с ней.
2. Изучение произведений различных видов искусства, связанных с эпохой создания первоисточника оперы.
3. Изучение первоисточника (при его наличии): идейное содержание, концепция, анализ художественного образа персонажа по первоисточнику.
4. История создания оперы.
5. Концепция оперы.
6. Жанр оперы.
7. Оперные формы.
8. Степень переосмысления образа оперного персонажа по сравнению с первоисточником.
9. Либретто оперы.
10. Роль данного персонажа в опере. Взаимоотношения его с другими действующими лицами.
11. Анализ вокальной партии оперного персонажа: общий характер вокальной партии (речитатив, кантилена), оперные формы, относящиеся к данному персонажу, тематизм (лейттемы, музыкально-тематические повторения), диапазон, тесситура, ладовая основа, интервалика, ритмика.
12. Анализ оркестровой партии, относящейся к данному персонажу: проведение тематизма, гармония, ритмика, оркестровый стиль.
13. Взаимоотношение вокальной партии с оркестром.
14. Исполнительский анализ крупнейших исполнительских интерпретаций оперы в целом и данного персонажа.
15. Исполнительские трудности и пути их преодоления.
16. Создание собственной интерпретации, собственного исполнительского плана во взаимодействии с общей исполнительской (дирижерской и режиссерской) концепцией.

Необходимо определить направление анализа художественного образа оперного персонажа и проанализировать возможные случаи соотношения эпох действия оперы, создания первоисточника (если

он имеется), либретто и самой оперы. При несовпадении исторических периодов перечисленных факторов возникает временной диалог двух, трех, а иногда и четырех эпох между собой, обнаруживающийся в разной степени и различных сферах. При этом, конечно, важно учитывать и национальный аспект: место действия оперы, страну появления первоисточника (первоисточников), национальность создателей оперы.

Прежде всего рассмотрим вопрос: имеется ли необходимость изучения эпохи, в которой происходит действие оперы, если да, то почему и в какой мере? Некоторые незадачливые исполнители, особенно начинающие, готовы ответить на этот вопрос отрицательно. Но Б. А. Покровский весьма убедительно разъясняет: «Величайшие произведения оперного искусства как бы обобщают, концентрируют в себе все лучшее из духовных достижений эпохи, обогащая, углубляя, очищая от всего мелкого или случайного ее стилевые черты... В этом смысле искусство оперной драматургии никогда не было обособлено от общего исторического пути развития искусств... Оно естественно тяготело к тематике, языку, формам, к приемам обработки драматического материала, характерным для господствующего в данное время художественного направления... Поэтому изучать оперное произведение, его драматургию, его стилевые черты нельзя без параллельного изучения эпохи, породившей этот стиль» [5, с. 6].

Из ответа выдающегося оперного режиссера на данный вопрос вытекает, что необходимо изучать не только исторические события, происходившие в эпоху, в которой происходит действие в опере, а и культурно-художественные события, то есть иметь полное, разностороннее представление о данном историческом периоде в целом. Такое многогранное изучение эпохи действия оперы необходимо для верного понимания артистом замысла авторов оперы, которое поможет интерпретатору создать сценическое воплощение художественного образа оперного персонажа.

Об этом в свое время писал и Ф. И. Шаляпин: «Если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, я знаю о нем все, что мне нужно и возможно знать из партитуры, — он весь в этом произведении. Побочного света на его личность я не найду. И не ищу. Иное дело, если персонаж — лицо историческое. В этом случае я обязан обратиться еще к истории. Я должен изучить, какие действительные события происходили вокруг него и через него, чем он был отличен от других людей его времени и его окружения, каким он представлял-

ся современникам и каким его рисуют историки. Это для чего нужно? Ведь играть я должен не историю, а лицо, изображенное в данном художественном произведении, как бы оно ни противоречило исторической истине. Нужно это вот для чего. Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всесторонне прочитать его замысел; если же художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла» [6, с. 66].

И вот великий артист рассказывает, как он готовил роль Иоанна Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка»: «Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью» [6, с. 58].

Но мало знания эпохи действия оперы. Если она имеет литературный (или какой-либо иной) первоисточник, то необходимо изучить и эпоху его создания. А это еще зачем? — может спросить начинающий певец (мы в данном случае не можем сказать «артист»), особенно, если концепция оперы и трактовка ее персонажей значительно отличаются от первоисточника оперы. Выдающийся артист Е. Е. Нестеренко категорически заявляет: «Ответ однозначен: знать литературные источники *совершенно необходимо*. И не только знать, но и тщательнейшим образом изучить их, потому что только так можно лучше и глубже понять замысел композитора, определить, какие стороны произведения привлекли его, почему он отступил от текста литературного первоисточника, изменил его или использовал лишь какую-либо часть» [2, с. 35].

Но и этого мало. Артисту, воплощающему определенный художественный образ персонажа, необходимо представлять себе и эпоху создания оперы во всей ее полноте, а также историю создания произведения и личность и черты стиля композитора готовящейся к постановке оперы. Об этом также пишет Нестеренко: «Всегда полезно познакомиться (на наш взгляд, абсолютно необходимо. — В. Б.) с историей создания как литературного первоисточника, так и музыкального произведения, им вдохновленного: когда и почему создана Пушкиным трагедия «Борис Годунов» и по какой причине и в каких условиях писалась Мусоргским его первая народная музыкальная драма? ...А уж если брать оптимальный вариант, надо не только из-

учать историю создания произведений и знать биографию композитора, но и хорошо бы представлять его себе как живого, знакомого человека и творца» [2, с. 41].

Таким образом, еще перед анализом художественного образа оперного персонажа и его вокальной партии необходимо основательно изучить эпоху происходящих в опере событий, время создания литературного первоисточника, если он имеется, исторический период создания самой оперы (отдельно либретто и музыки, если они написаны в разное время, что бывает достаточно редко). Иногда может возникнуть отображение или даже сопоставление в опере совершенно различных эпох и географических точек, как в «Мастере и Маргарите» С. М. Слонимского; в этом случае необходимо наличие представлений об обеих эпохах и странах. Подчеркнем, что при определении степени погружения в ту или иную эпоху и изучения ее исполнителями оперы необходимо учитывать жанр произведения: если опера историческая, то, естественно, изучение отображенных в произведении событий должно быть более тщательным, в иных оперных жанрах — менее, хотя в любом случае игнорирование эпохи действия оперы недопустимо даже в комической опере, которая, казалось бы, наименее связана с определенным историческим периодом. Необходимо учитывать и место действия оперы, поэтому изучение эпохи сочетается и с познанием страны, в которой происходят события в опере.

Интересные случаи возникают при игнорировании авторами оперы национальных особенностей страны и особенностей времени действия, что чаще всего обусловлено наивными представлениями о них создателями произведения (это становится очевидным в наше время). Например, в таких операх прошлых столетий, как «Галантная Индия» Ж. Ф. Рамо, «Американцы» Е. И. Фомина, «Фернан Кортес, или Завоевание Мексики» Г. Спонтини, «Иоанн Грозный» Ж. Бизе и многих других (в исторических операх Г. Доницетти, например) события представлены далекими от действительности со значительным искажением обычаев изображаемой страны и эпохи. Представляется, что в этих случаях при постановке оперы не возникает необходимости придерживаться этнографической точности, а исполнителю-артисту — стремиться к достоверности в воплощении образов персонажей, изображаемых в опере далекими от исторической правды; следует опираться на музыкальную драматургию исполняемого произведения, не вступая с нею в противоречие. Однако

и в этих случаях знание пусть даже условно изображаемой эпохи и места действия оперы необходимо, а решение, в какой степени следует придерживаться исторических и этнографических особенностей, остается за исполнителями.

При постановке символической музыкальной драмы (например, «Пеллеаса и Мелисанды» К. Дебюсси) или оперы-сказки («Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова) необходимость изучения и воплощения конкретной исторической эпохи и возможного места действия отпадает, однако в этом случае следует стремиться к такой степени обобщения, чтобы постановочные и исполнительские приемы все-таки не противоречили имеющимся указаниям авторов произведения, воплощенных в либретто и, особенно, в музыке. Так, сказочные оперы русского композитора имеют все-таки ярко выраженную национальную определенность. Подобную национальную принадлежность, но уже к китайской культуре, обнаруживает и «Турнадот» Дж. Пуччини, имеющая в своей основе сказку. А вот «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева в большей степени имеет интернациональную природу, что может сказаться на постановке оперы и ее интерпретации исполнителями.

Составим таблицу возможных совпадений и несовпадений исторических эпох, учитывая время действия оперы, создания первоисточника, либретто и самой оперы. При этом несущественную разницу во времени (несколько десятилетий) мы во внимание не принимаем, так как это обычно одна эпоха. В приводимой таблице одной и той же цифрой обозначены одна и та же эпоха, а неодинаковые цифры показывают различия, минус — отсутствие какого-либо первоисточника, то есть создание оперы только на основе специально написанного либретто, что встречается значительно реже. Для полноты картины мы приводим все возможные случаи диалога эпох, в том числе включая и несозданные оперы как по имеющемуся либретто, так и без него.

В «Мастере и Маргарите» С. С. Слонимского действие развивается в двух значительно отдаленных друг от друга по времени эпохах, но одна из них совпадает со временем создания литературного первоисточника — романа М. А. Булгакова, поэтому мы воспользовались двойным цифровым обозначением в двух первых столбцах. В «Детях Розенталя» действие охватывает три различных исторических периода, последовательно сменяющих друг друга, что находит выражение в использовании в соответствующем столбце трех цифр.

Время действия	Первоисточник	Либретто	Опера	Примеры опер
1	1	1	1	Многие оперы-буффа, «Травиата» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, многие оперы советского времени
1	2	3	4	«Армида» К. В. Глюка
1	2	3	3	Опера-seria, Grand opéra, «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, «Пиковая дама» П. Чайковского, Борис Годунов» М. Мусоргского, «Гамлет» С. Слонимского
1	1	2	2	«Хованщина» М. Мусоргского, «Князь Игорь» А. Бородина, «Братья Карамазовы» А. Сметков
1	–	2	2	«Галантная Европа» Кампра, «Галантная Индия» Рамо, «Аида» Дж. Верди
1, 2, 3	–	3	3	«Дети Розенталя» Л. Десятникова
1, 2	1 (3)	4	4	«Мастер и Маргарита» С. Слонимского
1	2	2	2	«Воевода» и «Чародейка» П. Чайковского, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке
1	2	2	3	Примеры отсутствуют
1	–	2	–	Либретто М. Булгакова к ненаписанным по ним операм «Черное море», «Минин и Пожарский», «Петр Великий» (на сегодняшний день)
1	1	2	–	Либретто М. А. Булгакова к ненаписанной опере «Рашель» (на сегодняшний день)
1	1	–	–	Замыслы несозданных опер по имеющемуся первоисточнику (примеры многочисленны)
1	–	–	–	Замыслы несозданных опер без наличия первоисточника «Пугачевщина» М. Мусоргского

Проанализируем некоторые типичные случаи, дифференцируя наличие или отсутствие литературного первоисточника, совпадение эпох создания первоисточника с оперой или наоборот, а также распределим оперные произведения по степени близости к своим первоисточникам.

Обычно время создания либретто и самой оперы совпадают. Редкий случай их несовпадения по времени написания — «Армида» К. В. Глюка. Великий оперный реформатор примерно через сто лет

после Ж. Б. Люлли, написавшего одноименную оперу на либретто своего современника Ф. Кино, еще раз использовал этот текст для создания своей оперы.

В одну эпоху можно объединить создание рассказа В. Ерофеева «Жизнь с идиотом» (1980 г., по своему содержанию рассказ предвещает эпоху перестройки), его же либретто по данному первоисточнику и оперу А. Шнитке (1990–1991 гг.). Но время действия рассказа и оперы относится к предшествующей эпохе — доперестроечной.

У «Хованщины» один автор (имеется в виду либретто и музыка) — М. П. Мусоргский. Литературный первоисточник отсутствует, либретто оперы написал сам композитор на основе исторических документов. Поэтому сравнивать персонажи оперы можно только с их историческими прототипами по трудам историков и полотнам живописцев. В опере возникает уникальный случай диалога нескольких эпох, когда действие протекает в один и тот же исторический период (конец XVII века), однако фактически в опере сталкиваются две эпохи: допетровская Русь и новый уклад жизни, свойственный последующей эпохе. В то же время имеется переключки с современной для Мусоргского эпохой (вспомним высказывание композитора — «Прошедшее в настоящем — вот моя задача» [1, с. 100]) и с настоящей, так как произведение актуально и для нашего времени.

В основу оперы И. Ф. Стравинского «Похождения повесы» (премьера — 1951 г.) положены, как известно, гравюры выдающегося живописца У. Хоггарта — его цикл «Карьера мота» (1735 г.). В этом случае сравнивается произведение изобразительного искусства, либретто (создатели его — У. Оден и Ч. Кальман) и сама опера. Либреттисты значительно обогатили сюжет, намеченный в гравюрах, ввели новых действующих лиц и создали свою оригинальную концепцию. Трактовка главного персонажа оперы — Тома Рейкуэлла — стала несоизмеримо более глубокой и разносторонней по сравнению с первоисточником. Однако визуальное знакомство с гравюрами дает возможность исполнителю роли Тома представить внешний облик его героя, костюм, манеры поведения (на гравюрах очень выразительно запечатлены мимика и позы, принимаемые персонажем).

При анализе образа оперного персонажа необходимо, естественно, определить степень его близости к литературному первоисточнику, если он имеется. При этом следует сравнить три произведения — сам литературный первоисточник, либретто, написанное по нему, и оперу. Сравнительный анализ произведений столь различных жанров

позволит сделать определенные выводы относительно образа оперного персонажа и значительно углубит его понимание и трактовку, а также более ярко выявит диалог эпох.

Наибольшую близость к литературному первоисточнику обнаруживают те оперы, либретто которых с ним полностью (или почти полностью) совпадают. Это, как известно, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Женитьба» М. П. Мусоргского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова и некоторые другие. В этих случаях интересно проследить отличия трактовки действующих лиц драматургом и композитором, а так как вербальные тексты совпадают, то это становится возможным только благодаря музыке. Композитор может усиливать или сглаживать те или иные черты личности персонажа, но ни о каких более или менее существенных отличиях не может идти речи. Так, представляется, что Дон Гуан в опере Даргомыжского показан глубже и многограннее, нежели у Пушкина. Именно благодаря музыке можно поверить в искренность чувств столь ветреного поклонника женщин к своей последней возлюбленной — Донне Анне. В этом убеждает сравнение его чувств к Лауре. Судя по музыке, Лаура — одно из случайных увлечений Дон Гуана, тогда как к Донне Анне он испытывает действительно глубокое чувство, которое уже можно назвать любовью.

В тех же случаях, когда имеется либретто, написанное по имеющемуся литературному первоисточнику, то близость его к нему может быть различной в плане создания образа персонажа. Например, образы Татьяны Лариной в романе А. С. Пушкина и лирических сценах П. И. Чайковского почти идентичны (по крайней мере, в окончательной редакции оперы), в то время как в «Пиковой даме» тех же авторов Герман в повести и Герман в опере — совершенно разные личности. Пожалуй, последний случай — самое радикальное переосмысление образа литературного персонажа в оперном искусстве. И музыка еще более усиливает кардинальные отличия в трактовке действующего лица по сравнению с либретто — музыка убеждает нас в искренности чувств Германа к Лизе, в то время как либретто может оставлять какие-то сомнения.

В случае отсутствия литературного первоисточника, как, например, в «Аиде» Дж. Верди, становится возможным лишь сравнение либретто и оперы. Как известно, в основу сюжета оперы легла древняя египетская легенда, изложенная французским ученым-египтологом О. Ф. Мариеттом. Сценарий оперы (то есть изложение сюжета) худо-

жественного значения не имеет. А. Гисланцони создал либретто оперы, но так как композитор активно участвовал в процессе создания вербального текста, то об отличиях в трактовке образов действующих лиц поэта и композитора говорить не приходится. В «Аиде» возникает диалог древнеегипетской эпохи и современной, который ярко обнаруживается в музыке — «восточные» сцены со своим стремлением к созданию архаического и неевропейского колорита по музыкальному языку значительно отличаются от основных, написанных современным композитору языком с ярко выраженным авторским стилем и итальянской национальной спецификой. В результате главный конфликт в опере — между государством как аппаратом насилия и угнетения и миром человеческих чувств — воспринимается как актуальный для всех времен и народов.

Рамки статьи не позволяют более детально рассмотреть и охватить все возможные случаи возникающего диалога эпох в опере; мы их наметили и классифицировали. Данный вопрос требует дальнейшей разработки. Однако, без всякого сомнения, исполнительскому коллективу, в том числе артисту-вокалисту, необходимо глубоко вникнуть в диалог времен в воплощаемой на сцене опере, учитывая к тому же и национальную специфику. Артист должен абсолютно точно представлять себе оперного персонажа, роль которого он готовится исполнить, каким его создали авторы оперы с учетом времени и места действия, со всеми особенностями временного диалога.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мусоргский М. П. Письма / М. П. Мусоргский. — М. : Музыка, 1981. — 359 с. : портр., нот.
2. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. — М. : Искусство, 1985. — 184 с. : 47 л. ил.
3. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. — М. : Всероссийское театральное общество, 1973. — 308 с.
4. Покровский Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский. — М. : Советский композитор, 1979. — 280 с.
5. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру : учебное пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студентов театроведческих вузов / Б. А. Покровский. — М. : ГИТИС, 2009. — 88 с.
6. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах / Ф. И. Шаляпин. — М. : Союзтеатр, Главная редакция театральной литературы, 1990. — 320 с.

Бендеров В. Діалог епох в опері (до питання підготовки артиста при втіленні художнього образу оперного персонажу). У статті приводиться план аналізу художнього образу оперного персонажу й аналізуються можливі випадки співвідношення епох дії опери, створення першоджерела, лібрето і самої опери. При неспівпаданні історичних періодів перерахованих чинників виникає діалог епох, що виявляється різною мірою і в різних сферах. При цьому, звичайно, необхідно враховувати і національний аспект: місце дії опери, країну, в якій було створено першоджерело, національність творців опери.

Ключові слова: опера, персонаж, художній образ, артист.

Benderov V. Dialogue of epochs in opera (on the issue of an artist preparation for presentation of the artistic image of an opera character). The paper describes a plan of analysis of the artistic image of an opera character and analysis of possible cases of correlation between various epochs of opera scenes, creation of the primary source (if available), the book of the opera and the opera proper. If the historical periods of the above circumstances do not coincide, a dialogue of epochs arises which reveals itself to a various degree and in various spheres. At that it is certainly required to account for the national aspect: locality of the opera, the country where the initial source was created and the nationality of the opera creators.

Keywords: opera, character, artistic image, artist.



УДК 78.03+78.082.2/78.087.63

Т. Полянська

ТРІО-СОНАТИ А. ВІВАЛЬДІ ТА Г. ТЕЛЕМАНА В СВІТЛІ ВЗАЄМОДІЇ ТА ПРОТИСТОЯННЯ ІТАЛО-НІМЕЦЬКИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ

У статті дано порівняння Тріо-сонат Г. Телемана (D-dur) і А. Вівальді (g-moll) в спрямуванні на прослідковування специфіки німецької та італійської традиції у трактовці цього жанру.

Ключові слова: тріо-соната, інструменталізм, церковна соната, бароко.

Значущість для культурного сьогодення музики бароко/необароко, в якому переплелися церковні та світські художні позиції визначає актуальність теми дослідження. Ім'я А. Вівальді не було помітним у ХІХ сторіччі, його творчість стала здобутком визнання докласичного мистецтва у минулому віці. Г. Телеман привернув до себе увагу в період поставангарду і властивої останньому полістилістики в худож-