

**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-

ній творчості, оскільки його музична спадщина втілювала ідею «смаку, що змінюється» [10, с. 1], коли традиційне переплетення шляхів німецького та італійського мистецтва, що сформувалося від часів «Священної Римської імперії німецької нації» Карла Великого і Фрідріха Барбаросси і від XVI ст. корегувалося впливом протестантизму, у XVIII стало активно вбирати надбання культури Франції.

Остання збудована була в річищі Православ'я Галлії IV–VI ст. [11], а потім Галіканської церкви [4, с. 398–399], оригінальним внеском її в європейське мистецтво стали показові для даної нації напрями класицизму і рококо. Саме освоєння французьких художніх відкриттів визначило динаміку німецького художнього життя названого періоду — в біографії Г. Телемана поїздка до Парижа в 1737 році і успіх там виконання його музики створив йому європейську славу [8, с. 541]. Контакт італійського мистецтва із художніми досягненнями Франції підтримувався політично-династичними факторами — у творчості А. Вівальді одним із найбільш значних його досягнень стала компонування скрипкових Концертів, в яких базовою структурною ознакою була рондальність, сформована і розроблена в надрах французької релігійної ідеї [9, с.767]

Об'єкт дослідження — творчість Г. Телемана та А. Вівальді, предмет — інструментальні їх твори. Мета роботи — виявлення на прикладі Тріо-сонат названих авторів стильових показників даного жанру у відмінностях «мінливого смаку» німецького композитора і одухотвореної патетики італійського майстра, що активно поєднували італо-німецькі ознаки «серйозної» (sonata da chiesa) сонати з показниками французького стилю.

Г. Телеман, сучасник Й. С. Баха і Г. Генделя, від 1970-х років — епохи поставангарду — став викликати пильну увагу як представник німецького бароко, що відмінно проявляється в його творчості в порівнянні з Й. С. Бахом і Г. Генделем, що уособлювали німецький стиль відповідного періоду в культурному тандемі з італійськими традиціями. Цей італо-німецький «сплав» демонстрував і Телеман, створивши сценічне інтермецо «Пімпіноне» (1728), що став передвісником опери-буф [8, с. 541], класичний зразок якої представив Дж. Перголезі («Служниця-пані», 1731).

Охоплення Телеманом практично всіх сучасних йому жанрів професійної музики, включаючи і оперу, і пасіони, і різновиди інструментальних творів — відрізняє його від великих сучасників, Й. С. Баха і Г. Генделя. У роботі А. Панаскіна констатується: «Пасіон Телемана

демонструє «гіперметафору» в «музичній поетиці» барочного мистецтва, допускаючи змішання церковного — світського, високого — профанного, театрального-нетеатрального в масштабах і пропорціях, що невідомі його сучасникам. І найкраще тому свідчення — Пасіон від Луки Й. С. Баха, створений в ту ж епоху, але в принципово іншому стильовому вигляді [7, с. 56].

Аналіз Тріо-сонати Телемана покликаний продемонструвати самостійність шляху цього композитора в тій же мірі, в якій самостійність вибору відзначає творчість цього автора в жанрі пасіонів, в оперному жанрі та ін. Тріо-соната у «французькому стилі», що знаходиться у нашому розпорядженні написана приблизно до 1730-х років [10, с. 1]. Соната складається з чотирьох частин, що підпорядковані в композиційному плані парному сполученню повільно — швидко в I-II та III-IV чч., тобто у спадкуванні сонатно-сюїтних сполучень першосонатних двочастинних композицій quasi-вокальність першої, яка є більш повільною, в двох-чотиридольному розмірі частини і специфічно інструментальної моторної в тридольному в більш жвавому русі у другій. Правда, у даному творі перша частина Largo і третя Adagio показані в розмірі 3/2, тоді як швидкі II та IV частини — на 4/4.

В даному випадку виявляється та комбінаторна свобода, яку знаходимо в співвідношеннях прелюдія (фантазія) — fuga у попередників Й. С. Баха, також у самого Баха, яка згодом затверджується в італійській сонаті Дж. Саммартіні і Дж. Мартіні в середині XVIII ст. Телеман солідаризується з Й. С. Бахом у трактуванні III частини сонати-сюїти: рух сарабанди, виражений ліричний тонус, що відрізняється від інших жанрових моделей циклу, а також тематично та драматургічно, як окрема жанрова складова.

У проаналізованій Сонаті третя частина Adagio виділена тематичною самостійністю псалмодичного, відверто молитовного типу звучання, тоді як теми всіх інших частин мають загальну інтервальну опірність на квартовому обороті. Ця особливість образу Adagio вирішена також за допомогою тонально-ладового контрасту цієї частини по відношенню до всіх інших: b-moll, тоді як I, II і IV чч. — в D-dur. Як і в інших частинах циклу, початкова тема Adagio (псалмодування на високих *fis* — *e*) утворює канонічну імітацію, в якій вихідний мотив подається у верхньому голосі чембало, тоді як партія першої скрипки у ритмічному зменшенні показує цей же мелодійний малюнок, «ущільнений» паралельним (в основному в терцію) рухом Violino II.

Взаємозв'язок тем I та IV чч., що є особливо виділеним, виявляється підкресленою канонічною імітаційною фігурою (див. співвідношення *Basso continuo* і *Violino I, II* в *Largo* і теж саме в *Allegro IV* частини). Разом з тим темповий контраст I та IV частин визначає їх принципову смислову поляризацію. І ця обставина підкреслена виділеним басовим ходом *anabasis* у вигляді послідовності *d-cis-h-a-g-f* в обсязі сексти, тобто у вигляді звернення пощаблової структури теми, яку ми можемо трактувати в даному випадку як тему Покаяння.

Повнотою рондально-строфічного оформлення відзначена друга частина, перше *Allegro*, циклу. Проведення теми, що підкреслена (фуга як риторичний акцент) канонічною імітацією і яка змінюється вільно-інтермедійним викладом тематичних складових у паралельному русі скрипок I та II, — повторюється тричі, в тональностях *-D-dur — A-dur* (тт. 1–15), *A-dur/a- moll — h-moll* (тт. 16–26), *h-moll — D-dur* (тт. 27–41).

Відносно будови першої частини Сонати, помічаємо дві строфічні частини, кожна з яких містить по дві теми-образи, що розрізняються не тільки мелодійно-мотивно, а й тонально, що створює передумови сонатних співвідношень в межах двухчастинної строфічності. Так, зазначена вище перша тема з квартовими ходами та імітацією тонально-відповідного типу, покладених на імітаційно-інверсійно вибудовану фігуру в *Basso continuo* з ходом *anabasis* в нижньому голосі представлена в тт. 1–10 в *D-dur*. У сукупності, як зазначено вище, вимальовуються контури старосонатної форми, принципово співвідносні з двухчастинною строфічною композицією. Про будову другої частини зазначалося вище, рондально-строфічний склад виділяє її серед інших частин Сонати.

III частина, *Adagio*, уявляє собою компактну 13-тактову побудову, в якій закінчені музичні речення, як міністрофи, розмежовані своєрідним «приспівом» (рефренообразний оборот), який заповнює ходу *catabasis* четвертними долями, що сполучений з компенсативним квартовим оборотом (див. тт. 3–4 у першої скрипки, 7–8, 11–12 у другій скрипки з роллю квартового елемента в тематизмі інших частин циклу). Причому, зазначені «міністрофи» задані в різних тональностях, відповідно, в *h* (тт. 1–4), в *h / e* (тт. 5–8) і в *e / h* (тт. 9–13). Тим самим *Adagio* виявляється зменшеною «варіацією на структуру» по відношенню до попереднього *Allegro* другої частини.

Побудова фінальної четвертої частини *Allegro* вельми співвіднесено з першою частиною *Largo*, оскільки тут також дві частини з

вираженими двома темами в середині кожної з частин, а тональні контрасти в середині зазначеної схеми ще більш демонстративні, ніж у початковому Largo. Перша (тт. 1–8) тема фіналу, зазначена неодноразово згадуваною квартово-канонічною імітацією, тоді як друга тема (тт. 9–15) вирішена в іншому фактурному плані — партії I та II скрипок ритмічно та мотивно доповнюють між собою.

Друга частина починається проведенням першої теми — в розгортанні та розвитку її якості (від т. 16) в h-moll, що аналогічна до ідеї канонічної імітації на початку фіналу. На тт. 24–28 виявляється принципово новий — розроблюваний — фрагмент, в якому матеріалом імітаційних «укрупнень» виступає — інтерваліка квінти. Крім того, виявляється нова ритмофігура з пунктиром, яка в русі Allegro, реалізуючи свій вольовий характер, «висвітлюється» як музичний архетип, та показана в ослабленому варіанті в повільних частинах циклу і в одиничному прояві відрізняє другу тему фіналу (побічну партію в старосонатній структурі, див тт. 9 в експозиції і т. 29 в репризному прояві). Ця друга — побічна партія в сонатному(старосонатному) розкладі — виявляється від т. 29 як репризний показ в основній тональності D-dur.

Саме в репризному проведенні більш висока, ніж в експозиції, теситура прояви побічної партії робить особливо помітним *passus duriscuelus* октавного обороту, що рухається вгору (див. хід  $d^2$ -  $d^3$  в тт. 32 і 33 — в порівнянні з  $a^1$ - $a^2$  в тт. 12–13 експозиційного показу). Величальна дзвонівість завершення фінальної частини Сонати відповідає «гловізній» символіці D як сфери «medium» [3, с. 239].

Отже, Тріо-соната Телемана в D-dur являє собою 4-х частний цикл, у якому, завдяки поліфонічним фактурним «зачинам» кожної частини і передумов фугованому викладу у II та IV чч., заявлена приналежність до «церковного» різновиду цієї жанрової типології. Більше того, наявність у кожній з частин ознак поліфонічної фактури як знаку релігійної риторики, укладеної в звучання Сонати, вказує на *гіпертрофію серйозності- церковності* в такому викладі, відмежування від сюїти як танцювального циклу — вимальовується як німецька специфіка сонатного мислення. Бо і в Шести сонатах і партитах І. С. Баха чітко розмежування танцювального і модульованого церковно-хорового-вокального звучання створює приналежність до типології сюїти і сонати як нетанцювальної музики.

Якщо порівняти зазначену Сонату Телемана із зразками Тріо-сонат його славнозвісного італійського сучасника А. Вівальді, то в останньо-

го знаходимо досить гнучкі взаємопереходи сюїтного і сонатного типів. Прикладом може бути Соната для двох скрипок і basso continuo (Sonata per due violini e basso continuo) F XIII, 51 (RV 74) А. Вівальді в g-moll. У цій Сонаті, також, як і у Телемана, чотири частини, з'єднані попарно в темпових контрастах: Andante, Allegro, Andante, Allegro assai. Однак у циклі відсутні тональні протиставлення (всі частини Сонати Вівальді у g-moll), але жодна з п'єс циклу безпосередньо не відтворює фактуру церковної канцони, а наявні імітаційні фактурні зачини органічно вплавлені в танцювальну чітко ритмізовану моторику.

Як бачимо, у Вівальді також виділеною виявляється третя п'єса в 4-частній послідовності двох пар рухів повільно — швидко. Але ця єдина в даному циклі тридольна ритміка Andante — відверто танцювальна, з настільки чіткою зміною гармонії по такту, з мелодикою тем інструментального типу, що розкидана по регістрах, виключає будь-які було співвідношення з церковно-канцонним типом викладу.

Безумовно, церковність-серйозність даного циклу відзначена тим, що відсутні прямі посилання на танцювальні образи, а тема кожної частини Сонати, як і в Тріо-сонаті Телемана, підкреслена імітаційним фактурним прийомом, що свідчить про наявність риторичної височини висловлення, яке асоціюється з уявою церковної ідеальності.

Всі частини Сонати Вівальді містять ознаки варіації на структуру старовинної 2-частної форми, в якій інструментально-моторний склад звучання покриває нюанси мотивно-тематичного розмежування, що намічаються в межах кожної з п'єс. Відповідно, сукупний характер звучання циклу виявляється досить однорідним, оскільки очевидно тут має місце уникнення контрастів, а, не виражених театральних ефектів.

Виходячи з наведеного порівняння, відзначаємо в Тріо-сонаті Телемана такі загальні риси з італійським типом цього жанрового рішення, обумовленого глибокою історичною спорідненістю шляхів музично-культурного становлення:

1) циклічність, складена з двох пар п'єс, сполучених по принципу темпового контрасту, позбавлених конкретно-жанрової танцювальності, а також принципове однотональне рішення цілого;

2) структурна уподібненість всіх п'єс циклу, рондально-строфічна у Телемана, та звернена до старовинної 2-частності у Вівальді;

3) наявність риторики імітаційних подач тематично значущих початкових побудов, загострюють увагу на риторичній високості звучання, що викладається.

Однак тим більш рельєфно проступають відмінності, які свідчать і про індивідуальний підхід майстра, і про співвіднесення з представниками німецького музичного світу, що позначає свій шлях у інструменталізму, відмінний від італійських моделей:

1) виділення контрастів тем і частин циклу, у тому числі тональний контраст I-II-IV частин по відношенню до III п'єси;

2) наявність безпосередніх стильових моделей молитовного співу в зіставленні з інструментальною моторикою, що підкреслює, *театралізує* концепцію тем-образів циклу;

3) активну співучасть чембало у вибудовуванні поліфонічної фактури, тоді як у Вівальді клавир має виключно підтримуючу функцію.

Здійснений аналіз Тріо-сонат Телемана та Вівальді дозволяє оцінити особливості витоків німецького інструменталізму, що склалися у взаємодіях з італійською традицією, однак визначеної в опорі на театралізованість богослужбової практики протестантизму [см. в роботі О. Овсянникової-Трель, б, с. 6]. Оригінальність і майстерність Телемана визначили затребуваність його інструментальної та іншої творчості у виконавців і слухачів XXI століття. Що стосується твору А. Вівальді, то апробація його здобутків звершилася у минулому сторіччі, його ім'я відзначає найвищі щабелі музично-художньої композиторської діяльності, виконання його Тріо-сонати засвідчує італійську специфіку вибудови даного жанру, який у двоїстості церковного (*da chiesa*) — світського (*da camera*) дотримувався духовного генезису сонатного інструменталізму.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 264 с.
2. Венецианская школа. Венеция // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 1, А-ГОНГ. — М. : Сов.энциклопедия, 1973. — С. 723–726.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Ассоц. Духовного Единения «Золотой век», 1995. — 289 с.
4. Лопухин А. Галликанизм // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1. — М., 1993. — С. 398–399.
5. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб. научных статей / отв. редактор-составитель В. В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова — Москва-Уфа, 2007. — 219 с.
6. Овсянникова-Трель О. Національна ідея Німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть : автореф. канд. дис. — Одеса, 2007. — 15 с.

7. Панаскін А. Німецький Пассіон. Витоки та перспективи. Диплом. роб. — Одеса, 2004. — 79 с.
8. Телеман Георг Филипп // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов.энциклопедия, 1990. — С. 541.
9. Ямпольский И. Вивальди Антонио // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 1, А-ГОНГ. — М. : Сов.энциклопедия, 1973. — С. 766–770.
10. Georg Phillip Telemann (1681–1767). 37. Trio-sonate in D-dur fur zwei violinen und basso contiunuo Herausgegeben von Willi Hess. — Winterthur / Schwaiz: Amadeus Verlag, 1994. — 9 s.
11. Vita partum. Житие отцов, составленное святителем Григорием Турским / предисловие отца Серафима (Роуза). — М. : Издатдом Русский Паломник. — 2005. — 370 с.

*Полянская Т. Трио-сонаты А. Вивальди та Г. Телемана в свете взаимодействия и противостояния итало-немецких художественных традиций.* В статье дано сравнение Трио-сонат Г. Телемана (D-dur) и А. Вивальди (g-moll) в направленности на прослеживание специфики немецкой и итальянской школ в трактовке этого жанра.

Ключевые слова: трио-соната, инструментализм, церковная соната, барокко.

*Polyanskaya T. German — an Italian artistic traditions in shaping the genre trio-sonatas (on example of the comparison of the compositions Teleman and Vivaldi).* In article is given comparison Trio-sonatas G. Teleman (D-dur) and A. Vivaldi (g-moll) in directivities on trailing of specifics german and italian schools in interpretation of this genre.

Keywords: Trio Sonata, instrumentalism, church sonata, baroque.

