

АНОТАЦІЯ

Бабіхівський Василь Васильович. Й.Мольтер та Г. Телеман в мистецтві XVIII століття і у виконавстві поставангарду. – Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2024.

Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування присвячен виявленню виразності творів Й. Мольтера та Г. Телемана в культурній обумовленості її визнання у вік Просвітництва і в поставангардному бутті сучасності. В науковому обґрунтуванні представлено осмислення шляхів німецького докласичного інструменталізму з аналізом творів Г. Телемана та Й. Мольтера, що зайняли чинне місце у виконавських і педагогічних зусиллях сучасних кларнетистів, зокрема, у вихованців школи З. Буркацького як провідного спеціаліста в представництві одеської кларнетової школи.

В науковому обґрунтуванні узагальнені історичні відомості про генезу і еволюцію кларнетового мистецтва в межах німецького докласичного інструменталізму в націленості на відкриття Віденської школи і їх спадкоємців у наступні століття. Проаналізована концертна типологічна лінія в кларнетовому інструменталізмі XVIII ст. як представительство докласичного – барокового – періоду в історії світового інструментального здобутку. Виявлена специфіка творчого внеску Г. Телемана, Й. Мольтера в мистецтво «перехідного» - від бароко до класицизму – етапу історичних стильових змін через усвідомлення кларнетових напрацювань обох авторів в контексті їх сукупної творчої діяльності. Також в науковому обґрунтуванні намічені виконавські позиції стильового втілення докласичного інструменталізму і конкретно вказаних творів у засадах виконавчої поетики сьогодення.

При цьому уперше в Україні німецька докласична кларнетова музика виділена у якості спеціального предмету дослідження. Уперше в Україні названі твори Г. Телемана та Й.Мольтера стали предметом стильово-компаративного аналізу. Оригінальним є тлумачення авторського стильового комплексу названих майстрів пізньобарокової доби першої половини XVIII століття. У зв'язку із зробленою працею поглиблене подання про стильові перетини у трактуванні жанрових типологій і форм названого історичного охоплення. Виявлений стильовий діапазон виконавських прочитань кларнетової музики середини і першої половини XVIII століття у руслі поставангардних тенденцій мистецтва сьогодення.

Німецька інструментальна концертність засвідчила виділення із єдності італо-німецького творчого світу, що історично склався від VIII ст., специфічно німецьке національне утворення, відмітною ознакою якого постала «німецька еклектика» як породження «німецької культурної ідеї». Остання засвідчила відрив від церковного ґрунту музики і інструменталізму в ній, оскільки заради торжества національного об'єднання захищала надконфесійний і, звідти, взагалі надцерковний зміст музичного вираження в інструментальному ігровому просторі. На тому «зламі» від процерковного мислення до театралізованої секуляризації Віденців» піднялася лінія кларнетових композицій, які щиро співставляли із написаним для шалюмо, в якому вбачали, у цілому, аналог, угрунтований у вжитковому обігу німецького інструменталізму.

Становлення німецького бароко у першій половині XVIII ст. склалося у щільній взаємодії з французьким класицизмом, який сприймався, само собою, з відстороненням від галліканської релігійної підоснови його раціоналістичних засад. В результаті вибудовується особливого роду строката за своїми національно-етнічними коренями єдність різних музично-мистецьких надбань, з яких найголовнішими ставали невідрунені зв'язки з італійськими творчими здобутками, але в поєднанні із французькими

втіленнями високої танцювальності-моторики. Ці останні своєрідно й високоталановито продемонстрував Г. Телеман у своїх інструментальних композиціях, які склали апогей його визнання від другої половини ХХ століття до сьогодні.

Кларнетова концертність, як і всі концертні форми вказаного періоду, похідні від скрипкової й клавірної концертної вираженості, виявляла через творчість Г.Генделя увагу до французького витока шалюмо (Концерт для двох кларнетів-шалюмо й скрипкового ансамблю-оркестру) – і знов аналогія до Г. Телемана. З кола названих в даному огляді сучасників Майстра він виділяється спеціальною увагою до контрапунктного мислення, особливо що стосується ознак старовинної французької контрастної поліфонії, що в умовах німецького протестантизму звучить досить секуляритативно. Одночасно зіставлення тих компонентів французької готичної фактури із засобами популярної німецької прокларнетової музики надає особливого роду театралізованість вираження, що не має проєкцій в майбутній Віденський інструменталізм – як телеманівський пасіон не подає ніяких «упереджень» бахівського пасіону.

Концертна творчість Й.Мольтера, що стала також предметом даного дослідження, звернена до кларнетових можливостей, і на рівних обернена була й до трубної сольної концертної втіленості - нагадуємо, що саме для французької традиції труба відігравала ту ж роль, яку скрипка і флейта для італійської: навчання співу під такого роду інструментальну підтримку.

Кларнетовий концерт Мольтера втілює і так звану *концертну форму*, в якій впізнаною є контактність і з концертністю А.Вівальді, з його «концертним універсумом» епохи пізнього бароко, і з передуючими Віденцям відкриттями тетралізованої сонатності-симфонічності і вже від неї вибудованої концертності. Останнє чуйно втілюють сучасні виконавці, які ігнорують облігатні засади тих концертних виявлень, демонструють, попри нотного тексту, розподіл, у передуванні «подвійній експозиції» Віденських

класиків, ансамблево-оркестрових і сольних звучань заради створення *театрально-діалогічної* концепції гри.

Засвоєння кларнетових можливостей гри зі спадщини Г. Телемана доповнює бароковою варіабільністю і «змішанням» звуковідчуття, що йде від голосового звукотворення і саме інструментального режиму. Витриманість регістрових вимог до інструментального включення в ансамбль в поєднанні із гнучкістю щодо вимог тембральних точностей виконання – то якість барокових композицій Телемана, які йдуть на сьогодні поряд із вокальним вжитком, творче наповнення якого незрівняне із вимогами до співаків ще кілька десятиліть тому. Адже поряд з нами співають оперні солісти, сьогодні подаючи партії «вердієвських», тобто «баритонізованих» тенорів, а завтра виконуючи контртенорові партії. І якщо така «варіабільність» була одиничним явищем у минулому столітті і усвідомлювалася як дещо індивідуалізоване у обдарованості П. Пірса, постійного виконавця тенорових – і сопранових партій в операх Б. Бріттена, то на сьогодні таке вирішення репертуару стало достоїнством провідних виконавців різних оперних театрів – і зовсім не столичного рівня.

На тому тлі барокових творчих відкриттів німецько-французького подання епохальної ідеї, невідривної від німецького культурного «піднесення» над релігійно-конфесійними надбаннями, самостійно й несхоже з протівіденськими спрямуваннями величної осі Й.С. Бах – Г. Гендель вибудувався у барокових вимірах італійсько-німецької палітри, з особливим акцентуванням італійських засад Й. Мольтера. Його особлива довіра до духового мелодичного втілення демонструвала незатронутий його ж сучасниками ракурс – у просуванні не до оркестральності-концертності Брандербургських концертів Лейпцігського кантора, але до самозначущої концертності, ясно, у вимірах її *облігатної* специфіки.

Останнє складає особливого типу *поєднальну барокову* сторону мислення Телемана – Мольтера, для яких не риторична репрезентативність імітаційної поліфонії Й.С. Баха – Г. Генделя, але спирання на контрапункт

старовинно-поліфонічного мислення, що наслідувало корені європейського Християнства від Нерозділеної церкви, складало самостійну реакцію на втілення *німецької культурної ідеї* і уготовлюваного через неї Йозефенізму. І в цій, в певній мірі «антикласичній» тенденції (на відміну від «прокласичних» намірів Й.С. Баха – Г. Генделя) Телемана – Мольтера криється особлива привабливість створеної ними музики для сучасності, її пост-поставангардній схильності до пафосу «життєвого фактажу».

Остання – в самій речовості кларнета, уподібнюваного вжитковому шалюмо у Телемана, в довірі до кларнетово-трубних мелодійних виражень у скрипаля за виконавською базою Мольтера (адже перші – духові – асоціювалися із буттєвою вродистістю виходів і представлень, а другі – струнні смичкові – чітко асоціювалися із процерковними настановами). Виконавці з певною «жадністю» потягнулися в останні роки до барокових «акласичних» надбань, які склали органічну паралель до поставангардного «накладення» академічного-класичного і модерно-акласичних здобутків.

Одеська кларнетова школа, започаткована професором К.Мюльбергом і на сьогодні гідно пілнесена професором З.Буркацьким, демонструвала й демонструє уважне ставлення до «вітру змін», які відбуваються під тиском покликів часу і відповідних запитів публіки. Таким запитом став інтерес до барокових інструментальних накопичень, у тому числі до спадку імен, несправедливо забутих, а тепер відроджуаних у творчих зусиллях бути цікавими для слухачів академічних концертів і найширших кіл, здатних до музичного співпереживання у засвоєнні Краси.

Мислення Г.Телемана, Й. Мольтера не співпадає з критеріями авторського твору Нового часу, але є співвідносним із необароковими наповненнями поставангарду композиціями, відзначеними церковним естетизмом в обминанням критерію художності, що й зазначаємо терміном «необароко поставангарду» в музиці. А присутність тембральної варіабільності в озвучуванні фактурно необхідних регістрових виходів (як це відверто демонструє Г. Телеман і не відсторонює Й. Мольтер) виводить на

наближення до тої «генеративної» музики, яка стала індексом виступів сьогодення і відроджує «композиторство у виконавців» в опозицію до академічної дихотомії композитор – виконавець. Раціоналізм останнього поділу не відповідає антираціоналістичним спрямуванням світосприйняття сучасності – а музика від Первісності до сьогодення чесно й ретельно втілює у фактурних розподілах моделі соціального буття.

Ключові слова: бароко, класицизм, стиль в музиці, музичний жанр, поставангард, полістилістика, виконавство, музичні інструменти.

ANNOTATION

Babikhivsky Vasyl. Y. Molter AND H. Telemann in the art of the 18th century and in the performance of the post-avant-garde. - Scientific justification of a creative art project.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 Musical art. - Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odesa, 2024.

The creative artistic project and its scientific rationale are devoted to revealing the expressiveness of the works of J. Molter and H. Telemann in the cultural conditioning of its recognition in the Age of Enlightenment and in the post-avant-garde being of modernity. The scientific rationale presents an understanding of the ways of German pre-classical instrumentalism with an analysis of the works of H. Telemann and J. Molter, which have taken an active place in the performing and pedagogical efforts of modern clarinetists, in particular, among the pupils of Z. Burkatsky's school as a leading specialist in the representation of the Odesa clarinet school.

The scientific rationale summarizes historical information about the genesis and evolution of the clarinet art within the framework of German pre-classical instrumentalism, aiming at the discovery of the Viennese school and their successors in the following centuries. The concert typological line in clarinet

instrumentalism of the 18th century is analyzed. as a representation of the pre-classical - baroque - period in the history of world instrumental production. The specificity of the creative contribution of H. Telemann and J. Mollater to the art of the "transitional" period - from baroque to classicism - the stage of historical stylistic changes due to the awareness of the clarinet works of both authors in the context of their collective creative activity is revealed. Also, in the scientific justification, the performing positions of the stylistic embodiment of pre-classical instrumentalism and specifically specified works are outlined in the foundations of performing poetics today.

At the same time, for the first time in Ukraine, German pre-classical clarinet music was selected as a special subject of research. For the first time in Ukraine, the named works of H. Telemann and J. Mollater became the subject of stylistic and comparative analysis. The interpretation of the author's stylistic complex of the named masters of the late baroque period of the first half of the 18th century is original. In connection with the completed work, an in-depth presentation of stylistic intersections in the interpretation of genre typologies and forms of the named historical coverage. The stylistic range of performance readings of clarinet music of the middle and first half of the 18th century in line with the post-avant-garde tendencies of today's art is revealed.

German instrumental concertism proved the separation from the unity of the Italo-German creative world, which historically formed from the 8th century, a specifically German national formation, the distinguishing feature of which was "German eclecticism" as a product of the "German cultural idea". The latter testified to the separation from the church ground of music and instrumentalism in it, since for the sake of the triumph of national unification it defended the supra-denominational and, hence, generally supra-ecclesiastical meaning of musical expression in the instrumental playing space. At that "break" from pro-church thinking to the theatrical secularization of the Viennese" arose a line of clarinet compositions that were sincerely compared to those written for Shalumo, in which

they saw, on the whole, an analogue grounded in the popular circulation of German instrumentalism.

The formation of German Baroque in the first half of the 18th century. developed in close interaction with French classicism, which was perceived, as a matter of course, with the removal of its rationalist foundations from the Gallican religious sub-base. As a result, a special kind of variegated unity of various musical and artistic heritages is built based on its national and ethnic roots, the most important of which were the unrejected connections with Italian creative achievements, but in combination with French embodiments of high dance-motor skills.

These last ones were uniquely and highly talentedly demonstrated by H. Telemann in his instrumental compositions, which were the apogee of his recognition from the second half of the 20th century to the present day.

Clarinet concert performance, like all concert forms of the specified period, derived from violin and piano concert expressiveness, showed attention to the French origin of chalumeau through the work of G. Handel (Concerto for two clarinets-chalumeau and violin ensemble-orchestra) - and again the analogy to G. Telemann. Among the contemporaries of the Master named in this review, he stands out for his special attention to contrapuntal thinking, especially regarding the features of the old French contrasting polyphony, which in the conditions of German Protestantism sounds quite secular. At the same time, the juxtaposition of those components of the French Gothic texture with the means of popular German pro-clarinet music gives a special kind of theatricality to the expression, which has no projections into the future Viennese instrumentalism - just as the Telemann passion does not present any "prejudices" of the Bach passion.

J. Molter's concert work, which was also the subject of this study, addressed the possibilities of the clarinet, and was equally addressed to the trumpet solo concert incarnation - we remind you that it was for the French tradition that the trumpet played the same role as the violin and the flute for the Italian one: learning to sing under this kind of instrumental support.

Molter's clarinet concerto also embodied the so-called concert form, in which contact is recognizable with A. Vivaldi's concertism, with his "concert universe" of the late Baroque era, and with the Viennese discoveries of tetralized sonata-symphonicness and the concertism already built from it. The latter is sensitively embodied by modern performers who ignore the mandatory principles of those concert performances, demonstrate, despite the musical text, the distribution, in the lead-up to the "double exposure" of the Viennese classics, ensemble-orchestral and solo sounds for the sake of creating a theatrical-dialogical concept of the game.

The assimilation of clarinet playing possibilities from the legacy of H. Telemann complements the baroque variability and "mixing" of the sound sensation, which comes from vocal sound production and the instrumental mode itself. Durability of register requirements for instrumental inclusion in the ensemble combined with flexibility regarding the requirements of timbral accuracy of performance is the quality of Telemann's baroque compositions, which today go hand in hand with vocal usage, the creative content of which is incomparable with the requirements for singers a few decades ago.

After all, opera soloists sing alongside us, today performing the parts of "Verdi", i.e. "baritone" tenors, and tomorrow performing countertenor parts. And if such "variability" was a unique phenomenon in the last century and was perceived as somewhat individualized in the talent of P. Pearce, a permanent performer of tenor and soprano parts in B. Britten's operas, today such a solution to the repertoire has become the merit of leading performers of various opera houses - and not at all capital level.

Against the background of the baroque creative discoveries of the German-French presentation of the epochal idea, inseparable from the German cultural "exaltation" over religious and confessional possessions, independently and unlike the proto-Viennese directions of the great axis of J.S. Bach - H. Handel was built in the baroque dimensions of the Italian-German palette, with a special emphasis on the Italian foundations of J. Molter. His special trust in spiritual melodic

embodiment demonstrated an angle untouched by his contemporaries – in the promotion not to the orchestral-concertness of the Brandenburg Concertos of the Leipzig Cantor, but to self-meaning concertness, clearly, in the dimensions of its obligatory specificity. The latter constitutes a special type of connecting baroque side of the thinking of Telemann and Molter, for whom the rhetorical representativeness of the imitative polyphony of J.S. Bach - G. Handel, but relying on the counterpoint of ancient polyphonic thinking, which imitated the roots of European Christianity from the Undivided Church, constituted an independent reaction to the embodiment of the German cultural idea and the Josephism prepared through it. And in this, to a certain extent, "anti-classical" tendency (in contrast to the "pro-classical" intentions of J.S. Bach - H. Handel) of Telemann - Molter lies the special appeal of the music they created for modernity, its post-avant-garde tendency to the pathos of "life factoring".

The latter is in the very materiality of the clarinet, likened to the utilitarian shalom in Telemann, in the confidence of the clarinet-trumpet melodic expressions in the violinist based on Molter's performance base (because the first – brass – were associated with the material solemnity of exits and performances, and the second – string bows – were clearly associated with pro-church instructions). In recent years, performers with a certain "greed" reached for baroque "a-classical" possessions, which created an organic parallel to the post-avant-garde "imposition" of academic-classical and modern-a-classical achievements.

The Odesa Clarinet School, founded by Professor K. Mühlberg and today well-founded by Professor Z. Burkatskyi, demonstrated and continues to demonstrate a careful attitude to the "wind of change" that takes place under the pressure of the times and the corresponding requests of the public. Such a request became an interest in baroque instrumental collections, including the legacy of names unjustly forgotten, but now revived in creative efforts to be interesting for listeners of academic concerts and the widest circles capable of musical empathy in the assimilation of Beauty.

The thinking of H. Telemann, J. Moltzer does not coincide with the criteria of the author's work of the New Age, but is relevant to the neo-baroque fillings of the post-avant-garde compositions marked by church aestheticism in bypassing the criterion of artistry, which is what we denote by the term "neo-baroque post-avant-garde" in music. And the presence of timbral variability in the voicing of texturally necessary register outputs (as G. Telemann openly demonstrates and Y. Moltzer does not exclude) brings us closer to that "generative" music that has become an index of today's performances and revives "composing in performers" in opposition to the academic composer-performer dichotomy.

The rationalism of the last division does not correspond to the anti-rationalist directions of modern worldview - and music from the Primordial to the present honestly and carefully embodies the models of social existence in textured divisions.

Keywords: baroque, classicism, style in music, musical genre, post-avant-garde, polystylistics, performance, musical instruments.