

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**БАБУХІВСЬКИЙ ВАСИЛЬ ВАСИЛЬОВИЧ**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту  
**Й.МОЛЬТЕР ТА Г. ТЕЛЕМАН В МИСТЕЦТВІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ І У  
ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПОСТАВАНГАРДУ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
Галузь знань 02 «Культура та мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв

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

\_\_\_\_\_ *Бабухівський В.В.*

Творчий керівник –  
**Буркацький Зіновій Павлович,**  
заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор

**ОДЕСА – 2024**

## 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 представлене 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 сьогоденного дня.

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 еkleктика» 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 невідрунуті 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 сьогодення.

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, самотійно й несхоже з протовіденськими 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. Teleman 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. Teleman 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. Teleman 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. Mollter 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. Mollter 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.

### **Список опублікованих праць за темою роботи:**

1. Бабухівський В. Німецький інструменталізм XVIII сторіччя в перетині із поставангардними надбаннями сьогодення. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 157–162.
2. Бабухівський В. В. Поставангард і німецьке необароко XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 225–229.

### **Інформація про апробацію результатів дослідження:**

1. Бабухівський В. Проіталійські риси німецького бароко у першій половині XVIII століття // Трансформація музичної культури і освітньої діяльності: традиція в сучасності. До 110-річчя Одеської консерваторії і 25-річчя конференції. Пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О. В. Козаренка присвячується. Тези та матеріали Міжнародної науково-творчої конференції 29–30 квітня 2023 року (педагогічно-творчі секції), 1 травня 2023 року (студентська секція). Одеса: «Астропринт», 2023.
2. Бабухівський В. Й. Мольтер та неоготика поставангарду // Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України. Присвячується ювілею Г. Сковороди. Збірник наукових праць. До 110-річчя Одеської консерваторії. Київ: Видавництво Ліра – К., 2023. С. 40–42.

### **Участь у конференціях**

1. Трансформація музичної культури і освітньої діяльності: традиція в сучасності. До 110-річчя Одеської консерваторії і 25-річчя конференції. Пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О. В. Козаренка присвячується. Тези та матеріали Міжнародної науково-творчої конференції 29–30 квітня 2023 року (педагогічно-творчі секції), 1 травня 2023 року (студентська секція). Одеса, 2023.

2. Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України. Присвячується ювілею Г. Сковороди. До 110-річчя Одеської консерваторії. Одеса, 2023.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ЗМІСТ.....	15
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. КЛАРНЕТОВНЕ МИСТЕЦТВО НІМЕЦЬКИХ НАЦІЙ В КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕЇ XVIII СТ.....	19
1.1 Генеза та буття мистецтва німецького інструменталізму в епоху Нового часу.....	19
1.2 Завоювання мистецтва концертної гри у XVIII сторіччі .....	35
Висновки до Розділу 1.....	43
РОЗДІЛ 2. Й. МОЛЬТЕР В НІМЕЦЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ТА ЙОГО КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА .....	46
2.1 Творчі завоювання німецького концертного інструменталізму в паралелях і в окремоті по відношенню до італійської школи.....	46
2.2 Творчі виходи Г.Телемана і його Концерт для шалюмо і струнних у виконавських перевагах поставангарду .....	61
2.3 Кларнетовий концерт Й.Мольтера в ряду концертної кларнетової музики XVIII століття і сучасності.....	74
Висновки до Розділу 2.....	86
ВИСНОВКИ .....	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	98
ДОДАТКИ.....	107

## ВСТУП

**Актуальність** теми дослідження визначена вагомістю німецької кларнетової школи у сучасних професійних колах музикантів і цінителів інструментальної гри, а також цікавістю до докласичного етапу інструменталізму. Останнє відповідає «мозаїчності» культурно-мистецьких вподобань доби постмодерну, в якому на першому плані стоїть «еклектика» поєднань стильових компонентів модерну-авангарду і традиціоналізму, утворюючи, за О. Марковою, «неосимволізм» [53, с. 99-134] полістилістичних нашарувань. Розгорнутість оцінок німецької школи у перспективі зосередження її достоїнств в інструменталізмі Віденської школи, а також наслідуючих її ранніх романтиків Л.Шпора і К.Вебера, що вибудували основи кларнетового репертуару, на сьогодні не знімає питань щодо вагомості авторів, які передували Віденцям і їх творчим нащадкам у XIX-XXI ст.

В концертних програмах фестивалів і творчих зустрічей імена Й. Мольтера та Г. Телемана ставлять поряд з іменами Г.Генделя і Й.С. Баха, визначаючи тим самим суттєвість внеску цих авторів у німецьку й світову музику - в успадкування завоювань великого Й.С. Баха і в упередження відкриттів Віденської школи. Ім'я Й.Мольтера у вітчизняних довідкових виданнях не виділене, а Й. Телеман згадується в характеристиці його діяльній активності у Гамбурзі, однак спеціально не приділена увага його *найчисленнішим* інструментальним надбанням, а також розгорнутим композиціям вокально-хорового спадку. Правда, і в німецькій спеціальній літературі тих два автори стали привертати до себе увагу десь після 1970-х, отримавши регулярне звернення науковців в останні десятиріччя.

А при цьому в сучасних умовах практикуються сумісні виступи німецьких і українських виконавців в Україні і поза її межами, що неодноразово демонструвало увагу до композицій з духовими інструментами (у тому числі для труби, валторни, кларнета, різновидів останнього) у названих авторів. Духовики-спеціалісти Одеської національної музичної

академії імені А.В. Нежданової з шануванням ставилися і ставляться відносно виконавських виборів у європейських і позаєвропейських масштабах, у тому числі це й репертуар провідних оркестрових колективів України, також чуйний до переваг у репертуарних коливаннях, підказуваних виступами на численій публіці, цікавими гастрольними поїздками за межі України.

У музикознавчій літературі приділена пильна увага німецькому інструменталізму XVIII ст., у тому числі то праці Д.Андросової, Б.Асаф'єва, З.Буркацького, Я. Друскіна, В. Конен, Т. Ливанової, О. Маркової, О. Муравської, Т. Полянської [6; 13; 21; 31; 43; 48; 53; 57; 62], багатьох ін.авторів. Також суттєвими є розробки щодо кларнетової гри і концертного репертуару в ній в дослідженнях названих науковців та інших спеціалістів. Але докласичний кларнетовий концерт не ставав предметом осмислення, ім'я Г. Телемана і Й.Мольтера, чії композиції увійшли в репертуарний список музичних фахівців, не виділялися в описах спеціальної літератури, що стимулювало виділення тематики даної роботи.

**Метою** даного дослідження є осмислення шляхів німецького докласичного інструменталізму з аналізом творів Г. Телемана та Й.Мольтера, складених у концертному жанрі, 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.

**Конкретні завдання** роботи такі:

- узагальнити 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;
- проаналізувати концертну типологічну лінію в кларнетовому інструменталізмі XVIII ст. як представительства докласичного – барокового – періоду в історії світового інструментального здобутку;

- виявити специфіку 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;
- проаналізувати Концерти Г. Телемана та Й. Мольтера для шаломо/кларнету, кларнету як такому у світлі специфіки барокових переломлень, вироблених тими авторами і відмінних від прийнятих провіденських барокових відкриттів величних Г. Генделя і Й.С. Баха;
- намітити виконавські позиції стильового втілення докласичного інструменталізму і конкретно вказаних творів у засадах виконавчої поетики сьогодення.

**Методологічна** основа роботи – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [13; 14] в Україні [6; 21; 53; 57, ін.] у спрямованості на компаративні аспекти стилістичного аналізу, як це має місце в роботах Д.Андросової [6], З. Буркацького [21], Е. Маркової [53], К. Мюльберга [58] та ін.

**Об'єкт** дослідження – твори для кларнету концертного типологічного напрямку у німецьких композиторів XVIII століття, **предмет** – кларнетові Концерти Г. Телемана та Й. Мольтера в контексті стильових перетинів німецької музики епохи Просвіщення першої половини XVIII століття.

**Наукова новизна** дослідження:

- 1) уперше в Україні німецька докласична кларнетова музика виділена у якості спеціального предмету дослідження;
- 2) уперше в Україні названі твори Г. Телемана та Й. Мольтера стали предметом стильово-компаративного аналізу;
- 3) оригінальним є тлумачення авторського стильового комплексу названих майстрів пізньобарокової доби першої половини XVIII століття.

У зв'язку із зробленою працею поглиблене подання:

- 1) про стильові перетини у трактуванні жанрових типологій і форм названого історичного періоду;

2) про стильовий діапазон виконавських прочитань кларнетової музики першої половини і середини XVIII століття у руслі поставангардних тенденцій мистецтва сьогодення.

**Практична цінність** роботи обумовлена можливістю розширення методів викладання в спеціальному класі академічної кларнетової гри, із включенням техніки гри на шалюмо як попередника кларнета. Матеріали дослідження можуть збагатити курси теорії й історії кларнетового виконавства у вищих й середніх навчальних музичних закладах.

## РОЗДІЛ 1.

### КЛАРНЕТОВНЕ МИСТЕЦТВО НІМЕЦЬКИХ НАЦІЙ В КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕЇ ХVІІІ СТ.

#### 1.1. Генеза та буття мистецтва німецького інструменталізму в епоху Нового часу

Буття народів Європи визначилося історичними обставинами, що висунули на провідне положення в музичному світі дві самостійні стилістичні тенденції: італійську-німецьку й французьку. У цьому випадку мова йде про країни Західної Європи, для яких історія склалася так, що від VIII століття народи Італії й німецьких земель виявилися в межах однієї держави, що одержало вочисту назву «Священної Римської імперії германської нації». Від імператора цієї Священної імперії, заснованої Фрідріхом Барбаросса, недовгий час залежала й Галія-Франція, що була в V-VII ст. сильною Православною державою під правлінням Меровінгів [див. 57, с. 61-77].

Однак вже від часу Карла Великого (злам VIII - IX ст.) Франція затверджує свою самостійність у державному й релігійному плані – див. про Галліканську церкву [26, с. 398-399]. Італійські ж і німецькі міста зберігали більше 8-ми століть спільність віросповідання – Католицтво. Цими історико-політичними й віросповідальними причинами пояснюється культурна солідарність італійської і німецької композиторських шкіл, які розрізнялися в інструменталізмі від XV до XVII сторіч не як різнонаціональні, але як ті представляли Південну й Північну школи клавірно-органної й іншої інструментальної творчості [48, с. 258].

І навіть Реформація XVI століття, що порвала зв'язок із Римом німецької Півночі і Сходу, не перешкодила культурній спільності націй, про що свідчать біографії Й.С. Баха й Г. Генделя, які постійно зверталися до італійських джерел, при тім що вони чітко усвідомлювали належність до «німецької ідеї» у своїй діяльності. Ще більш послідовно ту культурну

єдність, зовсім у злагодженні з «німецькою культурною ідеєю» кінця XVII – XVIII століть [61, с. 8-16], втілював Й. Мольтер, що зв'язував свою італійську виучку (скрипаль за виконавчою і сукупною професійною підготовкою) із базуванням композицій на саме німецькому духовому інструменталізмі (не чужого і італійцям),

І все ж, саме події Реформації, виділення національної Лютеранської церкви визначили німецький пріоритет у становленні національної музики як тої, що протиставляла себе католицькій традиції, містичній основі Вселенської церкви, висуваючи на перший план *теологічний* аспект в охопленні питань Віри, тобто раціоналістичний принцип як основу її пізнання. Звідси - категоричне неприйняття відовства і «полювання за відьмами» (і «відьмаками») як дещо гіперболізоване по відношенню до новокатолицького переслідування того інституту соціальних відносин і потреб.

Звідси - трагічна історія реального Доктора Фаустуса, вченого, якого не допускали до університетів як знавця «білої магії», але того, що читав відповідний курс у Краківському *ягеллонському* університеті, де наявність «старокатолицької» традиції на рівних вшановувати Православ'я и Католицтво (як у часи Нерозділеної церкви) допускала й містицизм «вигнання бісів» священниками, які змогли оволодіти цим психологічно-сугестивним комплексом вмінь, знімаючи тим самим «відьмовські» переслідування.

Ранній протестантизм, сповіданий засновником тої церкви М.Лютером, мав певні контакти з Православним Сходом (як про це докладно дано у книзі О.Муравської [57, с. 142-143 ]), які зумовили заснування в Москві Німецької слободи ще на грані XV – XVI ст. Ці ж контакти були основою запозичення акордового співу (взагалі взятого у галлікан, спадкоємців Візантії, де така практика усвідомлювалася у вигляді «ізоритмічного мотету» і до яких звертався й Петро Могила) для партесу. Такий «погляд на Схід» у лютеран живився солідаризацію їх із чеськими гуситами, які називали себе

«моравськими братами» на честь Православної Моравії, знищеної у XIII ст. і яку гусити вважали відроджуваною в їх церкві, об'єктивно національною протестантською.

Так, у згаданій роботі О.Муравської відмічається:

«Батьком візантистики в Німеччині XVII ст. по праву вважається Ієронім Вольф..., який, на правах учня Ф.Меланхтона, був досить близьким до німецьких протестантських кіл. Останні, як відомо, ще на на ранніх етапах становлення протестантського вчення проявляли великий інтерес до православ'я, а також виявляли велике прагнення до встановлення міцних контактів з його церковними ієрархіями. Істотну роль в цих процесах відіграла особистість і ерудиція одного з лідерів німецької реформації - Філіпа Меланхтона. ... Відомий факт листування Ф.Меланхтона з православним греками, в числі яких Антоній Спарх Корциренць, який Діасоріннос, диякон Димитрій Мізос...» [57, с. 142]

Таким чином, у XV-XVI ст. контакт німецького протестантизму із православною Московією був органічним, як і з Християнським лицарством Запорізької Січі (див.у Г.де Боплана [12]), від яких гусити взяли ідею пересувних фортець-«таборів» (звідчи їх назва гусити-таборити). У книзі Р. Грубера безпосередньо вказано на наслідування Лютером вчення Я.Гуса [29, с.384], а продовженням того віросповідального союзу є особлива традиція в лютеранстві, яка має місце до сьогоднішнього дня і називається «пієтизмом» чи традицією «моравських братів». Дані відомості важливі для розуміння багатьох музичних подій XVII-XVIII ст., і про це неодноразово нагадується в тексті роботи надалі, але на даному етапі дослідження це важливо у зв'язку посиланням на Й.С.Баха, що усвідомлював себе у представництві пієтизму [104, с. 140-143].

На честь тої пам'яті про православні контакти лютеранства у Й.С.Баха маємо центральний його твір у жанрі духовної кантати, яка нумерується як 80-та і має назву Реформаційної. Вона написана на головний гімн лютеран, текст якого вважається складеним самим Лютером, в ній 8 номерів (це

більше, ніж у будь-якої іншої - а їх більше 600 у Баха, символіка ж числа 8 - Вічність, що відповідає ідеї ушлявлення лютеранства в даній святковій Кантаті). І в центрі тої Кантати - № 5, що йде унісонно, і це унікальний варіант фактури у Баха, який, зі всього, живився уявленнями про унісонний спів гуситів і сповіданої ними солідарності з Православ'ям.

Але так чи інакше, історично встановлення Лютеранства в німецьких землях, попри Австрії, відділило німецький світ, музичний у тому числі від Католицтвом охопленої Італії, хоча контакти з останньою на рівні культурних відносин аж до ХІХ ст. були дійовими - і мали тенденцію відновлення вже у ХХ ст. Свідомство останнього - творчість «бахіанця» А. Казелли, З. Вагнера, що поєднував стилістичні настанови Р. Вагнера і Дж. Пуччіні, італійське орієнтування композитора Х. Хенце тощо. І це при тому, що італійська школа у ХІХ столітті різко себе протиставляла німецькій, і навпаки, німецький музичний світ, устами Р. Вагнера, таврував італійську оперність зосередженням в ній світового музичного регресу.

Але сказане – наступні щабелі співвідношень генетично пов'язаних німецької та італійської традицій, які містили протилежно орієнтовані тенденції на формування класичного інструменталізму Віденської школи (Й.С. Бах, Г. Гендель), а також збереження зв'язків з музичною Італією (Й. Мольтер), висування профранцузьких установлень (Г. Телеман), що також мало своє «продовження» у німецькій музиці ХІХ століття (А. Лорцінг, О. Ніколаї).

Німецький інструменталізм віку класичної фізики і класики німецької ж філософської школи в особах І Канта і Г. Гегеля заклав основи музичного бароко і класицизму, відтіснивши з провідного положення італійську та французьку інструменталістку, що панувала в постренесансній Європі. Визнання Й.С. Баха та Г. Генделя, лідерів Віденської школи складало безумовний здобуток мистецтва ХІХ і ХХ століть саме в інструментальній іпостасі їх значення, хоча цілий ряд імен, надзвичайно авторитетних у визнанні їх сучасниками, не мали прийняття у минулі століття. І тільки в

умовах зламу від ХХ до ХХІ століття імена Г. Телемана, Й. Мольтера, Ф. Гьослера-Россетті та деяких інших авторів постали у широті визнання у співвіднесеності з їх шануванням сучасниками.

За цими нерівностями прийняття-неприйняття творчості тих високоталановитих митців стоять стильові переваги, з яких особливе значення набуло відродження ранньо-барокової і ранньо-класичної продукції, в котрій церковні стимули адраматичної концертності народжували особливу значущість радісно-піднесеного вираження, у тому числі з екстатичною складовою звучання віртуозного подання натурального валторнового звучання чи віртуозно-славильного потоку нововідкритої палітри кларнетових надбань. В «мозаїчній-ігровій» культурі поставангарду саме та «дифузність» барокових і класицистичних надбань, що минали протиставлення надособистісного та індивідуалізованого ліризму (див.про це в публікації Д. Андросової [6]), показових для класики минулих століть, вказаний тип ігрової радісності звукотворення став зрозумілим і прийнятним.

Ці відомості з буття національних відносин, сформованих релігійним відлученням від Католицизму, важливі для усвідомлення особливої функції музики у протестантській Німеччині, висунення в ній значущості інструментальної культури на провідне положення - у зв'язку з виділенням жанру *німецького пасіону*. Останній, фактично, був збереженою поза сценічного представлення містерією, забороненої Католицизмом на початку Контрреформації в середині ХVІ століття (у православній Русі збереглася аж до середини ХVІІ століття – а з руським Православ'ям, як відзначалося вище ранне Лютеранство вельми контактувало). З прийняттям німецької культурної ідеї у ХVІІ-ХVІІІ ст. здобутки німців-протестантів стали національним надбанням і німців-католиків в Австрії і на Півдні Німеччини.

Як відомо, німецький пасіон склав різновид пасхальної містерії, яку у площадницькому варіанті вистави заборонила Контрреформація. Але Лютер зберіг це як церковну виставу без сценічної дії, оскільки для Лютеранства, як і для всіх протестантських церков, мучеництво Христа і апостолів

заборонено було в наслідуванні. А це, у вигляді чернецтва, особливо у вигляді православного затворництва, становить привілею Вселенської церкви у варіантах Православ'я і Католицизму. Відповідно, залучення до розуміння ідеї мучеництва, надто важливої для розуміння Християнства в цілому, йде у протестантів через *співчуття, спів переживання*, втілюваних в абстракції музики-слова пасіону. Саме в лютеранському пасіоні отримує втілення драматизм і трагізм, які за знаком винятку, допускаються в Католицизмі і неможливі в Православ'ї. Так релігійно-внутрішнім порядком сакралізувалася театральність драматизму-трагізму в лютеранському пасіоні і стала допустимою в церковному дійстві (спеціально про це в роботі О. Панаскіна [62]).

Участь інструментів у такого роду театралізації стала бажаною і згодом суттєвою, надихаючи відповідним принципом духовну лютеранську музику взагалі, ілюстрацією чого є спадок духовних Кантат Й.С.Баха, написаних суто для церковних акцій (за що їх ігнорували шанувальники творчості композитора до ХХ сторіччя). А в духовних Кантатах, як і в Пасіонах Баха, базовими були початковий, мадригально написаний номер на мелодію богослужбового призначення на день Свят, тобто це складна і вишукано виконана композиція, після якої йшов ряд перехідних номерів, а кінцевим є хоровий номер спрощеного викладу, щоб до його озвучування могла приєднатися уся община.

Ця логіка протестантської духовної Кантати запліднила, на хвилі визнання «німецької культурної ідеї» (яка демонструвала вищість культурних надбань нації відносно релігійно-державних показників), концепцію віденської симфонії, в якій перша і фінальна частина виділяються масштабністю і особливого роду серйозним (духовно-філософським) quasi-сакральним навантаженням. Так здобуток протестантського світу, будучи поєднаним з католицькою частиною вірувань німецького народу в усвідомлюваній культурній єдності, став ознакою трактування сонати-симфонії-концерту Віденської школи, які прийняті у якості класики

німецького інструменталізму і німецького національного втілення музики у цілому.

Останній з названих факторів заслуговує на особливу увагу, оскільки у протестантських країнах в силу специфіки релігійного світобачення у національній свідомості «відсікається» уявлення про архаїчний фольклор, який зберігався селянським шаром. Протестантизм - релігійна концепція міського населення, не дарма в Німеччині встановлення лютеранства супроводжувалося Селянською війною (1525), в результаті якої селянський шар був винищений - селяни не хотіли приймати лютеранство, а лицарство підтримало заможні пласти міщан.

Тому в Німеччині в цілому архаїчний, бувший збереженим селянами, фольклор не існує - хіба що на Півдні, де змішане населення, вплив католицької Австрії і наявність зв'язків із кельтським і слов'янським етносами («баварський синдром») зумовлює елементи фольклорної архаїки, тобто фольклору у вітчизняно прийнятому значенні. Тому саме через Баварію у ХХ столітті в Німеччині сталося складування неофольклоризму у композиторській творчості: К. Орф, через спирання на баварський фольклор живив фольклоризмом увесь німецький світ, залучаючи до цього і австрійський південний захід з концентрацією в Зальцбургу.

Однак маємо певні наскрізні лінії німецької культури, які в тих чи інших формах проявлялися і в глибоку Давнину, і існують на сьогодні, і в тих землях, які зберігають Катлицтво, і ці, що охоплені лютеранським Протестантизмом.

Так, від глибокої Античності - 1 тисячоліття до н.е. - прийшли відомості про затребуваність у древньогерманських племен гри на *лурі* [94, с. 282], тобто на духовому мундштучному інструменті, що виготовлявся з бронзи і мав воєнне й ритуальне значення, згодом отримав пастушеське застосування в Скандинавії [50]. Звідти, судячи з усього, походить зацікавленість в музичному інструментарії німців мідною духовою групою, особливо таких наступників древнього лура як труба і валторна.

І все ж вирішення національного аспекту німецької музики не могло у XVIII триматися на фольклоризмі, але лише на популярній, перш за все, на духовній сфері, що складає органічну частину популярного шару - у вигляді його серйозної і сутнісної складової. Популярна ж музика - авторська, хоча вона вибудовується зовсім не геніями, але як говорив Г. Адлер, «стилі в музиці робляться не геніями, але музикантами середньої руки» [90, с. 2]. При тому геній в музиці від XVIII століття ототожнювався із композиторською творчістю, а саме виконавська геніальність невіддільна від композиторської ж активності. Тому посилення Г. Адлера на «музиканта середньої руки» стосувалося, перш за все, виконавців, які, за узагальненням цього видатного музикознавця, і були, за тою логікою, «творцями стилів». Аналізи і спостереження О. Маркової [52] підтвердили ту тезу Г. Адлера посиленнями на генезу основних стилів-напрямків Нового часу.

Таким чином, виділення німецької національної специфіки із вихідного італо-германського симбіозу склалося на основі виявлення Лютеранства як релігійно-національного показника, який в руслі «німецької культурної ідеї» XVII-XVIII ст. охоплював не тільки німців-протестантів, але орієнтував стильові переваги й католицької Австрії. І не забуваємо, що той особливий статус національної єдності попри релігійних і державних розміжевань, підтримувався внутрішньо-церковними узгодженнями німецького Католицизму і Лютеранства, що народило поняття сумарної Західної церкви.

Чималу роль у підтримці цієї італо-німецької культурної єдності зіграв і той факт, що Австрія як частина німецького культурного простору зберегла, як і Італія, свою прихильність до Католицизму, через що імператор Австрії (тобто Oesterreich, Східної імперії) до 1804 року, до прийняття титулу імператора Наполеоном Бонапартом і його коронації, носив старовинний і гарний титул «Імператора Священної Римської імперії германської нації». Силевий злам того титулування мав болісні для нації наслідки, аж до Австро-Пруської війни 1866 року, що підтвердила недоторканість Австрії до буття Прусії.

Французька культурна й релігійна («Галліканізм», див. вище) відособленість виявилася від епохи Каролінгського ренесансу IX-XI ст., а у всій повноті виявилася специфіка французької культури від XIII до XVII сторіччя. Відмовившись від Православ'я у середині XIII століття, Франція, тим не менш, зберігла візантійську спадкоємність у віросповіданні у вигляді Галліканізму, не поєднуючись з Католицизмом, підтримуючі мілітарно-політичні стосунки з Польщею і Україною, із Запорозькою Січчю особливо [див. у Г. де Боплана, 12]. Франція стала найсильнішою у військово-політичному відношенні країною Західної Європи, склавши щось відмінне від мистецтва Італії й країн німецької культурної сфери. І тим культурно-музичним чинником відмін став фактор танцювальності в музиці.

Танцювальність у галліканській церковній традиції, зберігаючи першохристиянську, доіконоборчу лінію Віри, відстоювала сакральність танцювальної культури: балет - дітище сакрально налаштованого відношення до танцювальної пластики, відмітимо, *чоловічого* типу в першу чергу (пор.з українською танцювальністю, в якій лицарський гопак і козачок еμβлематизували національне вираження, жіноча танцювальність тут теж вторинна). Тому сюїта, жанр, що став надбанням інструменталізму, генетично зазначав церковний спів – у вигляді варіацій на дискант [69], народжений у православної Франції. Певні частини сюїти називалися «аріями» - як і номери в балеті.

В інструментальному потоці Європи XVIII ст. французька школа висунула чимало композиторів-інструменталістів, в основному, у сфері камерної музики. Але на часи французької революції стало надзвичайно відомим ім'я бельгійця за походженням, французького композитора Ф. Госсека, музика для площі якого і особливо його жалобні марші справили винятково сильний вплив на Л.Бетховена. А до цього названий композитор свідомо звертався до досвіду мангеймців, увівши у свої зразки *французької симфонії* кларнети, тромбони, валторни. А взагалі симфонічний жанр увертюри Бетховен писав за зразком увертюр особистого композитора

революційного Конвенту Л. Керубіні. А підготовлений той інструменталізм у Франції інструментальними композиціями Ф. Рамо, визначного теоретика, композитора, який своєю теоретичною і творчою, в основному, оперною продукцією надзвичайно глибоко впливав на увесь європейський світ.

В італо-німецькому вираженні відштовхування від посткаролінгських завоювань, визначився в цьому ареалі вплив іконоборчих заборонень VIII-VIII століть, які стосувалися й сакральної танцювальності. Тому для італо-німецького світу арія і танець протистоять як одухотворенне, високе - і побутове, тоді як для Франції, що зберігала доіконоборчі настанови ранньої Візантійської церкви в музиці, танцювальні частини поєднані із сакральністю [2, с. 95-102, 156] і називаються, як вже відмічалось вище, «аріями».

В німецькій та італійській музиці розрізнення сонати-концерта як церковних і камерних здійснюється за ознаками наявності процерковної «канцонності» і танцювальних частин, що зовсім неоднозначно (про це йшлося вище), все ж, вказує на різницю церковності і «нецерковності». Тоді як для Франції протиставлення сонати й сюїти не існувало, залучення жанру італійської тріо-сонати вказувало на сакральні показники виразності, у тому числі із танцювальними вставками.

У музичній області така «двоспрямованість» культурних установок, з яких одна поєднувала згодом самостійні лінії Італії й Германії-Австрії, а друга представлена була Францією, - найбільше чітко позначилася в оперній творчості (див. італійську, за участю німецьких майстрів, - і французьку оперні школи). В інструменталізмі ж виявилися традиції італійської й німецької сонати-сюїти, з розрізненням *sonata da chiesa* і *sonata da camera*, відповідно, і близького до сонати жанру *concerto da chiesa* і *concerto da camera* (см. про генетичне споріднення цих жанрів у довідковій літературі [94, с. 472-473]).

Дані узагальнення щодо історичної «зрощеності» художніх традицій німецьких-італійської націй має спеціальний сенс у зв'язку із предметом аналізу творів Г. Телемана і Ф. Мольтера. З них перший, Телеман,

уособлював, переважно, французький вплив, який показав у першій половині XVIII століття тотальну проникливість, не обходячи, звичайно, природні для німця, італо-німецькі торкання. А у персоні другого (Мольтер) постає очевидно «перетікаємість» німецьких і італійських національно-культурних показників. Однак в обох випадках, і в творчості Г. Телемана, і Й. Мольтера ми спостерігаємо розворот прийняття «німецької культурної ідеї», згідно якої усі народи Європи, оскільки історично-культурно були дотичними до об'єднань типу Священної Римської імперії германської нації в тій чи іншій мірі, усвідомлювалися «втягнутими» у німецьке культурно-мистецьке коло.

Продовжуючи лінію порівняння художніх блоків німецьких і італійських шкіл із французькою традицією, відзначаємо, що для Франції «точкою відштовхування» у будівництві інструменталізму стала прелюдія-сюїта (див. про вокально-церковні витoki сюїти [69]), у тому числі ансамблево-концертного типу. Написані для Парижа Концерти Моцарта бувають ансамблевими виходами - ілюстрація того Концерт для фагота ор. 191. Але це - підсумковий Віденський етап розвитку німецької концертної музики, початки якої схилилися до клавірно-органного втілення як безпосереднього спадкоємця церковного *хорового* концерту.

Сольний концерт визначився провідним положенням скрипкової гри в музичній Італії XVII-XVIII століть, серед яких виділяються як виконавці і композитори Т. Альбіноні, А. Вівальді, Дж. Тартіні, Дж. Віотті, ін., для яких скрипковий концерт став одним з базових жанрів у їх творчій продукції (доречі, скрипкова культура Італії склалася у наслідуванні візантійської «ліри де браччо», відчого самостійну путь проклала скрипка і в музичній Франції, яка усвідомлювала себе на Заході безпосередньою спадкоємницею Візантії).

Сольний інструментальний духовий концерт визначився у взаємодії ансамблевого концерту *concerto grosso* і сольного скрипкового концерту. Краще тому свідчення – Бранденбурзькі концерти Й. С. Баха, із шести

композицій яких Четвертий становить «майже» сольний скрипковий варіант, а в інших істотні валторнові, флейтові й ін. сольні партії. Нагадуємо про глибинність взаємодій німецької й італійської шкіл, німецького і чеського в першій, що добре проглядається за біографією Баха, протестанта-пієтиста, що постійно звертався до досвіду свого сучасника італійця-католика А. Вівальді.

При цьому Бах «переносив» з інструмента в інструмент композиції - за регістровою подобою партій, що стало приводом аранжувань бахівських композицій для нових інструментів, у тому числі виконання на саксофоні написаних для іншого інструментального складу.

Концертні твори для духових інструментів одержали широке поширення в другій половині XVIII століття, у пору ствердження самостійного шляху німецької музики й впливу останньої на французьку школу. Флейтові Концерти писали Й.С. Бах і Г. Гендель. Особливу вагу отримала концертна музика для духових інструментів у зв'язку з діяльністю імператора Фрідріха Великого, імператора-флейтиста, покровителя Ф.Е. Баха, високоталановитого сина свого геніального отця Й.С. Баха. Співдружність названих музикантів демонструвала зрослий престиж концертності гри на духових інструментах у цілому.

Мангеймська школа, що стала початком Віденської класичної школи, специфіку якої як німецького стилю гри відзначила участь чеських, французьких, окрім органічних, але автономізованих на той час італійських складових, - див. винайдення чехами оркестрового крещендо у культурне відродження будителями пам'яті про гуситів (детальніше [53, с.59]), введення у якості обов'язкової частини менуету і т.п. Саме мангеймці вперше ввели в оркестровий склад кларнети й валторни, а А. Стамиць, син знаменитого засновника Мангеймської капели Я. Стамиця, широко використовував концертну форму для показу віртуозних можливостей різних інструментів, у тому числі духових. Нагадуємо, що саме Я. Стамицю належить перший в історії музики Концерт для кларнета з оркестром.

Правда, відомості щодо творчості Й. Мольтера, Концерти якого для кларнета пов'язують із 1730-ими [96; 97], дещо проблематизують уявлення про першість в цьому ділі Я. Стамиця.

Вертаючись до питання органіки культурно-історичних єднань німецького та італійського шарів, відмічаємо таку незрозумілу на сьогодні практику, коли одна й та ж особа мала два варіанти імен і прізвищ - італійською і німецькою мовами («римська» ознака в просторах «германської нації» - у пам'ять про вищезгадану корону Австрійського імператора як глави Священної римської імперії германської нації).

З посиланням на статтю М. Микелі в роботі Ду Джундяо наводиться список відомих німецьких музикантів, «итальянізувавших» свої імена й прізвища:

Композитори - Генріх Шютц = Энрико Саггитариус, Кристиан Бах = Sigr. Vacchi;

Виконавці – співак Йоганн Валлихуазен = Джаванни Валези, а його учень Валентин Адамбергер = Валентино Адамонте; валторніст Ян Штих = Джованни Пунто, учениця Сальери австрійка Катарина Кавальєр = К. Кавальєрі й ін. [35, с. 14].

Особливу заслугу німецької музики склали органічні здобутки, а також тісно зв'язані з нею розробки музики для інших клавірів - тут виділяються імена І.Пахельбеля, І. Фробергера, І. Кунау, ін. Їх діяльність розгорнулася, будучи натхненою творчістю С.Шейдта, учня нідерландського майстра Я.Свелінка, а також І.Фробергера, вихованця голови Південної школи італійського майстра Дж.Фрескобальді. В даній роботі акцентуються розробки ансамблевого і сольного, духового зокрема, інструменталізму, це ціла низка славних імен - Х.Хаслер, М. Франк, І. Штаден, П. Пойєрль, І.Шейн, А. Хаммершмідт. Виділяються камерні Сонати І. Роземюллера, І. Куссера, Г. Муффата, Ф.Ерлебаха, І.К.Фішера та ін. [60].

Безпосередніми попередниками Й.С.Баха були Я.Рейнкен, І.Керль, Г.Бьом, а також знамениті І.Пахельбель (Нюрнберг) і (швед за

національністю) Д.Букстехуде (Любек). У 1660 р. органіст М.Векман заснував у Гамбургу аматорську спільноту, що називалася «Collegium musicum», і яка займалася організацією концертів [там же]. Подібні ж збори стали виникати і в інших містах, у тому числі це організовані Д.Букстехуде в Любеку щорічні різдвяні і недільні концерти у церкві св.Марії. Мали місце товариства більш світського напрямку, в якому діяли такі авторитетні музиканти як І.Пахнельбель, І. Фробергер, І.Кунау.

Вказаний розквіт німецького інструменталізму склався в руслі успіхів теоретичної роботи німецьких музикантів. Особливо тут виділяємо органіста, теоретика і акустика А. Веркмейстера, що розробив у 1697 р. систему рівномірної темперації. Заслугою німецьких митців і музикознавців стала концепція теорії афектів, яка знайшла собі такого прихильника як Ф.Е.Бах. Відомо також, що у період від XVII на XVIII ст. склався оригінальний німецький жанр пасіону, який згодом мав тотальний вплив на європейську художню практику аж до XX - XXI ст.

Від Г.Щютца до Г.Телемана й Й.С. Баха вибудовувалися оригінально-національні форми мислення, причому з тенденцією наростання інструментальної участі, ансамблевого інструментального початку у тих композиціях, що зберегли ознаки візантійської християнської містерії від першохристиянської епохи Європи. Розвиток пасіону компенсував як би брак оперної творчості, яка вибудовувалася по лінії автоматизованого італійського мистецтва, тоді як спроби в Гамбургу, здійснені у тому числі Г. Телеманом, відкривали нові можливості театралізації, нажалі ті, що увішли в художній вжиток того часу.

Так, стильова еkleктика барокового і ранньокласичного періоду німецького мистецтва угрунтована, по-перше, релігійно-вжитковою нероздільністю принципів італійського та німецького інструменталізму XVIII століття на тлі буття німецької культурної ідеї та співіснування з нею національних традицій та інерції єдності останніх у культурному вжитку. А, по-друге, невираженість в оперній творчості німецької присутності аж до

1780-х років, в якій зосереджувалися антитетичні позиції напрямків-стилів, стимулювала в інструменталізмі типологічні пересічення, оцінені в їх художній значущості ігрової концертності в поставангардному бутті.

Підводячи підсумки сказаному, відмічаємо:

- початки німецького мистецтва тісно зв'язані через Візантійське Православ'я і від XIII ст. через Католицизм з італійськими, франко-кельтськими, чеськими творчими традиціями, що зумовило в «німецькій культурній ідеї» XVII-XVIII ст. спираючись на так звану «німецьку еkleктику», символом якої стала класична німецька «інтернаціональна» сюїта, де вихідний номер, алеманда, вказує на значимість алеманів-швабів, які історично тяжіли до культурних перетинів із візантійсько-кельтським оточенням;

- введення матеріалів щодо творчості Г. Телемана та Й. Мольтера суттєво доповнює відомості щодо шляхів німецького Просвітництва XVIII сторіччя, в якому співіснували протилежно спрямовані релігійні традиції (Католицизм і Лютеранство) і музика в них, однак домінування «політики лавірування», уведене компромісництвом Йозефа II для німецького світу, виключило то страшне соціальне протистояння в нації, яке охопило Францію у другій половині XVIII сторіччя, одночасно давши невивчену до сьогодні широту стильово-типологічних перетинів, які просто ігнорувалися щодо періоду музичної історії і яка стало предметом вивчення в цій роботі;

- історичні віросповідальні розподіли визначили чітке стильове розмежування французької та італійської шкіл, з яких остання традиційно не відділялася від німецької, про що свідчить традиція «перекладу» німецьких імен та прізвищ на італійську і навпаки, що знайшло згодом відображення у діяльності Мангеймської капели, де німецький компонент постав у культурному відбитті досвіду чеських музикантів, пов'язаних через пієтизм у лютеранстві з пам'яттю про «моравських братів»-гуситів;

- торжество у XVIII ст. «німецької культурної ідеї» як єднання німецького музично-філософського світу попри державних і релігійних

розмежувань і з відкритістю до різнонаціональних спілкувань у пам'ять про візантійсько-кельтські контакти алеманів-швабів зумовило театралізацію інструменталізму, вихід за межі церковно-орієнтованого мистецтва; для музики висловлення про «філософське насичення» музичного вираження стало органічною заміною принципу релігійно-ідеального насичення, яке трималося на високій абстракції музичного подання у Вселенських церквах;

- розширення уявлень про досягнення німецької школи у XVIII столітті виглядає категорично неповним

- сказане склало специфіку секуляризованої Віденської школи як вмістилища Жозефінівського класицизму, в інструменталізмі якої німецько-італійські історично-органічні взаємодії доповнювалися відгомінами пам'яті чеських «будителів» про спів гуситів у вигляді «гроголасного crescendo», нарешті, чіткими тяжіннями до мистецтва Франції й культури британсько-англійської й т.п., що й породило «німецьку еkleктику», закріплену «інтернаціоналізмом» німецької класичної сюїти й німецької сонати-концерту-симфонії 1730--х - 1750-х рр.

## **1.2. Завоювання мистецтва концертної гри у XVIII сторіччі**

XVIII сторіччя пройшло під знаком опери в музичному розкладі взагалі, а в інструменталізмі явно передував жанр концерта. Останній старанно зберігав свою спорідненість з ансамблевою сонатою - і це так наочно у практиці «великого» (concerto grosso) концерту, - а також зумовив вихід симфонії і вже через симфонію - на оркестралізацію своєї жанрової сутності.

Нагадуємо спеціально про духовні витoki сонати і нею народженої жанрової тріади соната-концерт-симфонія, оскільки першосоната - це наслідування інструментальною грою арії [94, с. 472], її багатоголосного різновиду - кантати, що вивело ансамблеву, згодом оркестрову втіленість того «сонатного поклику» [94, с. 473] на рівень концерту-симфонії, нарешті

концерту й спеціально симфонії. У зв'язку із сказаним підкреслюємо духовні й позаоперні засади арії як вираження, що породило сонатно-концертно-симфонічну творчість.

Заявлені у трьох започаткованих типах арії як «церковної», «духовної позацерковної» і «придворної» духовний смисл перших двох беззаперечний, а щодо «придворності-куртуазності» третього, то в основі тої культури була строга галліканська, похідно візантійська-гальська віросповідальність, яка спиралася на «древле-західне Православ'я» Гальської церкви до середини XIII ст. [57, с.61-77] і на провізантійський галліканізм від середини XIII аж до фатального 1789, формально до 1792 рр. [26, с. 398-399].

Слово *концерт* етимологічно визначається двома різноспрямованими значеннями: концерт – від німецького *Konzert*, італійського *concerto*, що означає буквально - згода, злагодження, а від латинського *concerto*, італійського *concertato* - змагаюсь. Вказані відтінки етимологічного смислу слова «концерт» відображають історичні стадії його формування від початкової, безпосередньо похідної від церковної музики, основою якої була і залишається ідея «злагодженості» основних для людського буття цінностей: Неба і земної соціальної розкладеності.

Від початків термін “концерт” вживався відносно вокальної хорової музики: тим словом позначалися твори *для декількох хорів* (див.хорові концерти Андреа й Джованні Габріелі 1587 р., як вони склалися в умовах *венеціанської школи*). Такого роду церковна поліфонічна музика вибудувалася під впливом опер-бароко (для яких суттєвими були торкання містеріальних традицій) і була заснована фламандським композитором А. Віллартом (1520-ті роки), спадкоємцем грецько-кельтської церковної музичної традиції. Сказане ніби підкреслює протееатральні стильові риси венеціанського духу, але не забуваємо, що саме Венеція зберігала церковний жанр опери-*seria*, коли вже від нього стала відмежовуватися батьківщина того жанру – Неаполь.

У цілому в Венеції складно взаємодіяли церковне й світське мистецтво, породивши стиль - раннього італійського бароко, риси якого визначаються в спеціальній літературі характеристиками того, що майстри Венеціанської школи створювали монументально-декоративний стиль вокальної поліфонії. Для останньої характерні барвистість, пишність, повнота звучання, мальовничі контрасти крупних пластів, чергування tutti хору й соло, а також інструментальних й вокальних звучань. Однак в цьому вбачається і наслідуванні від Візантії (не забуваємо, що назва міста – від «венедів», протослав'янського етносу, чутливого до візантійства) богослужбової імперської маестозності і пишності. А одним з нововведень венеціанців був поділ хорів, що подавало передоснови діалогізації у звучанні. А останнє і стало ознакою *концертної* фактури, хоча церковний монологізм був відначальним показником композицій цього типу.

Даний опис дозволяє усвідомити дієвість для джерел *концерту* єдності техніки *узгодження* різних груп і тембрів звучання, з одного боку, а з іншого боку - *змагання* складових цілого солістів, груп і тембрів. А основою був *церковний, храмовий* спів. І показово що вже в 1602 р., тобто двома роками пізніше народження опери як нового жанру, Л. Віадан, чернець-композитор, написав “100 церковних концертів”, де застосував генерал-бас, увів клавірний супровід хорової композиції. Такі хорові концерти, з одного боку, мало чим відрізнялися від мотетів як майстерної церковної поліфонії, а з другого - були порубіжними до “священної симфонії” - музики голосів і інструментів, що символізували єдність Небесного і земного початків.

Хорові концерти стали органічною частиною музики Німеччини (це основа композицій генію Х.Шютца), послуживши моделлю для відповідних інструментальних пошуків, у тому числі зазначивши український духовний жанр для творчості українських і російських композиторів Д. Бортнянського – М. Березовського – А. Веделя і їх спадкоємців у наступні епохи.

У Венеції ж вибудувався могутній пласт інструментальних концертів - від *concerto grosso*, що успадковували відкриття Болоньї (А. Кореллі), до

концертів-соло. Тут виділяємо монументальну фігуру А.Вівальді, скрипкова виконавська специфіка якого не закривала його інструментальної «всеядності» (називають надмірну численість його Концертів для різного складу) [94, с. 550]. Оскільки органні, скрипкові, альтові, віолончелеві, флейтові, гобойні, фаготові, мандолінні, валторнові й т.ін. концерти, ансамблеві *concerto grosso*, - все це обсяг, який плідно живив усю музичну Європу. А великий Й.С.Бах переклав кілька 20 скрипкових концертів Вівальді для клавесина й органа.

Сонати та інструментальні концерти інтенсивно самостійно розвивалися, і перші, і другі розділялися на *sonati da chiesa* (сонати церковні) – *sonati da camera* (сонати салонні), *concerti da chiesa* (концерти церковні) - *concerti da camera* (концерти салонні). Ознакою перших була наявність розвиненої поліфонічної частини типу “канцони” (поліфонічна пісня, порівн. французький “шансон”, іспанська “кансьон”, тобто різновид канту), що від XV ст. жили месо, звідки чітко розділяли останню на «мадригальний» і «шансонний» типи [103, с. 15-16]). Ознакою других (камерних-салонних сонат і концертів) виявлялося включення танцювальних номерів, що неоднозначно вказувало на «світськість» в силу впливової французької традиції, що, за Галліканізмом, сакралізувала танцювальний початок у вираженні. Наприкінці XVII в. у творчості А. Страделли визначилася *діалогічність* інструментів, що концертують («*concertino*»), і складу в цілому (*concerto grosso*), яку ускладнювала церковно-монологічні засади пов’язаної з релігійністю музики, намічаючи подальшу театралізацію-секуляризацію інструменталізму.

Із практики *concerto grosso* відбулася установка на так звану *облігатну* (“обов’язкову”) партію, тобто солюючий голос виступав як постійно звучний, і в цій значущості базисний для концерту, тоді як в оркестрових партіях можливо паузування, незайнятість на окремих ділянках партитури. Облігатний концерт зберігав, у принципі, монологічність церковної за генезою сонатної-концертної гри, заохочуючи гомофонну виділеність

солюючого голосу в синкретизмі ансамблю сонати-концерта-симфонії. Найбільш показовим в цьому плані став концерт для клавiра, зокрема знаменитий Органний концерт d-moll А. Вiвальдi, у якому широко використовуються прийоми *музичної екстатки*, «iгровi фiгури» за Х. Бесселером [92], що надихнуло Й.С.Баха на створення його Концертiв для одного, двох, чотирьох клавiрiв.

Щодо впливу А.Вiвальдi на нiмецький музичний свiт, то причиною постає надширока охопленiсть ним iнструментальних концертних втiлень. Щодо логiки втiлення даним автором iдеї концерту, звертаємося до авторитетного нарису у нацiональному довідковому виданнi [23]. В ньому констатується що передкласичний сольний iнструментальний концерт Вiвальдi - ансамблева п'єса для невеликого складу смичкових iнструментiв на чолi зi скрипкою (це найбiльш типовий ансамбль, хоча численнi сольнi концерти Вiвальдi писав для самих рiзних iнструментiв: вiолончелi, вiоль д'амур, мандолiни, флейти, гобою, фагота, *труби* та iн. [23].

Гнучкiсть концертної типологiї у XVIII ст., її «ковзання» мiж облiгатним-монологiчним i народжуваним симфонiчно-оркестральним дiалогiчним пiдходом засвiдчували шлях цього жанру вiд церкви й салону (не забуваємо, що салоннi зiбрання не були «свiтськими» у бiльш пiзньому значеннi того термiну, наслiдуючи духовнi спiлкування першохристиянських общин [31, с. 21-24]), i в цiй якостi салоннiсть складала опозицiю до пiзніше оформлених театралiзованих *фiлармонiчних зiбрань*.

Особливою виступає значущiсть концертуючих iнструментiв вiдносно уподiбнення їх виразного значення практицi спiву - кларнет включають у якостi концертуючого iнструмента, замiняючи флейтою (див.Концерт для двох кларнетiв-шалюмо Г.Генделя). Але вiдомо, що флейта була «супутницею» скрипки у пiдготовцi церковного й оперного спiву, оскiльки i перша, i друга складали як би модель iдеального *свiтлого* сопрано - спiву кастрата-фальцетиста.

Але саме скрипка названа була «ідеальним інструментом бароко», оскільки давала можливості виявлення високої моторики і надповільної кантילени, що перевершувало можливості флейти. «Конкуруючий» із флейтою кларнет надавав допоміжні можливості виразу. І не випадково вибір Генделя для концерту двох кларнетів-шалюмо, оскільки саме нижній регістр був (і є) слабким у флейти у втіленні моторики, тоді як кларнетовий розбіг представляв більш широкі можливості втілювання сопранового співу. І цей потенціал паралелей кларнета й голосу повною мірою оцінив В.Моцарт, який виділяв даний інструмент, усвідомлюючи його виразну перспективність і *звучність* у поданні виразних засобів.

В інструментальній музиці від XVII на першу половину XVIII ст. вибудовується спеціальна *концертна форма* як найбільш крупна й типова для будови частин циклічних творів. Ця форма ґрунтована була на чередуванні відносно сталої теми та інтермедій чи епізодів (однакових чи різних за матеріалом). Тобто очевидно є установка на *рондальність* (не забуваємо, що буквально «рондо» - це коло, круг, тобто символічне зазначення Бога, і це ще від дохристиянських часів і навіть давніше). Відзначається, що «концертна форма відрізняється від класичного рондо (1) тональними змінами при проведенні теми (загальний модуляційний план - T-D-S-T) та ходообразністю епізодів та інтермедій» [46, с. 270]. Концертна форма мала застосування в перших і других частинах концертів - як приклад перші частини Брандебергських концертів Й.С.Баха. Знаходимо її у в сонатах і прелюдиях названого автора і багатьох інших композиторів.

Концертна форма виникла в розвиток поліфонічних форм, варіантності, що лежить в основі останньої, розвиток в ній не сягає розробковості, тобто виходу на нову якість вираження, що стане атрибутом класичної сонатності. Для концертної форми показові більш крупні побудови у крайніх розділах, у тому числі із застосуванням форми *Da capo*, і більш дрібні в середині. Вироблення цього роду форми висуває концертність на провідне положення

в музиці першої половини XVIII ст., оскільки соната й відповідні для її типового принципу тріо-сонати побудови виходили з варіацій на арію.

Концертна ж форма включає формотворчі можливості саме інструментального викладення, заґрунтовуючи показники майбутньої сонатно-симфонічної класики, де, згідно вказаної термінологічної зв'язки, сонатно-симфонічні відносини *діалогічності й розробковості* відсторонюють ускладнену монологічність варіантного викладення темпово-жанровою, тональною зміною частин циклу і таким же чином вибудованого тематичного наповнення в кожній з частин.

Концертне втілення кларнету у вигляді спеціально написаної композиції для соліста і оркестра завжди зв'язувалося з іменем Я.Стаміца, видатного музиканта, фактичного засновника оркестральності Мангеймської школи в її етнічно-чеському наповненні. А от разворот виконання творів Й.Мольтера і його ж кларнетових Концертів демонструє спірність першого твердження, оскільки є відомості щодо написання деяких з них уже у 1730-ті роки.

Історична основа викладення музичних подій зміни панування барокового мислення у першій половині XVIII сторіччя і розквітом Віденського класицизму у 1760-ті – 1810-ті роки уґрунтована, як вище вже відзначалося, прийняттям «німецької культурної ідеї», тобто вищості культурно-мистецького надбання для німецької нації відповідно до релігійно-державних розмежувань. Але особливою значущістю відмчена робота «революціонера на троні» («реформатора на троні») імператора Йозефа II, який спрямував вищеназвану «німецьку культурну ідею» на конкретні політично-культурні рішення Австрії 1770-х – 1790-х років, тим самим виділивши Віденську школу на положення першої історично музичної спільності, відділеної від безпосереднього керівництва церкви. Сукупно ці дії імператора-реформатора назвали «йозефінізмом», установлення якого на культурне групування поза церковно-віросповідальних та державно-правових

відносин усім ходом стосунків нарізно віруючих німців і їх оточуючих націй і етнічних угруповань.

Узагальнюючи приведені історичні відомості щодо реалій розвитку концертного жанру до середини XVIII в., відзначаємо:

- духовний початок сонати і генетично синонімізованих з нею концерту і симфонії закладений їх наслідуванням арії як церковного-духовного жанру, що виник поза оперою у XIII-XV ст., а згодом був «втягнутий» у оперну дію, ставши провідним жанровим типом висловлення від грані XVII-XVIII вв., коли ствердилася Неаполітанська школа *bel canto*;

- перший етап розвитку концерту підпорядкований ансамблевості *облігатного* концерту, класику якого представляє Венеціанська школа і персонально А.Вівальді, для якого церковність була необговорюваним знаком вираження (священик-абат у храмовій ієрархії) і достоїнством розгалуженого монологічного викладення композиції;

- облігатний тип концерту найбільш виразно представляє клавірний концерт, який у різновидах соло, концерту для двох - чотирьох виконавців засвідчував складну монологічну концепцію, «підсвічувану» театралізованою діалогічністю голосів-регістрів і тембрально-динамічних зіставлень;

-народження симфонії як оркестрального явища невідривне від введення театрального типу динаміки *crescendo-diminuendo* і динамічної ж «розшарованості» фактури, народженої життєподобою музично-мислительних застав і відмежованих від церковного уявлення про строгість двоїчної динаміки (*piano - forte*) церковного музичного розкладу;

- тенденції симфонізації-театралізації симфонії, закладені ансамблево-оркестровою музикою Й.С.Баха і його сучасників, зумовили тенденції відповідної симфонізації-театралізації концертного жанру, вихідною позицією якого ставала зіставленість-діалогічність концертуючих-концертуючої парній із ансамблево-оркестровою інструментальною єдністю.

-концерт як жанр XVII-XVIII століть склав самозначущу виразну систему інструментальної гри, хорова генеза якого забезпечувала монологічний базис вираження, що органічно доповнювався авторською імпровізацією, чи то вписану в композиторський нотний текст, чи закладену свобідним трактуванням виконавського складу і темпово-ритмічними варіабільностями.

## **Висновки до Розділу 1**

Інструменталізм європейської традиції професійного мистецтва закладався історично могутніми засадами культури Візантії, які в тій чи іншій мірі направляли шляхи музики Європи у цілому і інструменталізму в ній - як *одухотвореного релігійною ідеєю висловлення*. А це виявлялося в різних вимірах в спадкоємності італійської, змішанної з нащадків римлян і завойовників-германців культурної лінії, по відношенню до римсько-візантійського церковно-мистецького світу.

Уривчасті відомості щодо архаїчної значущості в побуті древніх германців гри на лурі, мідному мундштуковому духовому інструменті, який може вважатися певним попередником труби й валторни, не можуть замінити опори на архаїчний фольклор у цілому, що неприродно для націй, які усвідомлювали своє історичне призначення через прийняття протестантизму з показовою для останнього відмовою від тягара ритуальної давнини, нероздільної з містичним навантаженням мислення, оскільки протестантська версія Християнства є *раціоналізованою* ланкою християнського Віровчення.

Італійсько-німецький симбіоз, що об'єктивно склався із соціально-релігійних посилянь, живив німецьку музичну творчість, що автономізувалася в релігійно-національному відношенні від XVI ст. і свтердилася в самостійній якості у XVII-XVIII ст. на основі «німецької культурної ідеї», в якій національна еkleктика німецько-італійського, ірландсько-англійського, французького та ін. складових скріплялася

візантійсько-кельтським стимулом алемано-швабського культурного шару, на тлі якого вибудувалася й Мангеймська школа як реальний початок Віденського інструменталізму.

Вказаний процес виявлення «німецької культурної ідеї» в музиці спирався на усталені зв'язки німецького й італійсько-гно музичних світів, що найбільш наочно прослідковується на прикладі концертного жанру в якому високі досягнення Венеціанської школи сприймалися лідерами німецької музики і Й.С.Баха в першу чергу у якості плідного джерела й ґрунту національних музичних побудов, у тому числі церковної і процерковної музики, хоча наявним були глибокі конфесійно-релігійні розмежування.

Одночасно шанування величі культурно-мистецької традиції Франції, яке надихало в першу чергу шанувальників Йозефінізму, зумовлювало, у тому числі, прийняття засад театралізованої концертності, яке йшло від культурних й мистецьких надбань Галліканської Франції, сприяючи певному «змішанню» конфесійних релігійних і на перетинах останніх складених ліній творчості, типологічних зразків в останній, залученню народного мистецького досвіду у професійну вишуканість салонної і концертно-церковної культури, як то маємо у становленні кларнетового репертуару, що споріднювався із навичками гри на інших духових інструментах і на народних попередниках того професійно прийнятого інструменталізму.

Висунення концертного жанру на положення провідної лінії інструментальної творчості у XVIII ст. базувалося на збереженні аж до виходу Віденської школи *синкретизму* типологічних показників сонати-концерту-симфонії, віддаючи в концертній типології першість принципу монологічної облігатності, при тому що суттєвими були й паростки діалогізацій. Останні засвідчували перспективи секуляризованої-театралізованої інструментальної музики, яка свтердилася у другій половині XVIII ст. спочатку в Берлінській, остаточно й могутньо у Віденській школах.

Кларнетовий нахил у концертуючих-солуючих партіях зазначив пошуки аналогій у концертній за своєю природою церковно-оперній сфері

співу, складаючи певну паралель флейтовому концертному виконавству, яке усвідомлювалося у паралелі духових можливостей вираження - струнно-смичковій виразності скрипки. Саме скрипковий концерт склав зразкову модель концертного жанру, який в різних напрямках інструментального соло розроблявся в музиці XVIII сторіччя.

Кларнетові аналогії, наряду із флейтовими, суттєво доповнювали те музичне «царювання скрипки», моторна рухливість якої легко переймалася саме кларнетовими можливостями, тоді як кантиленна здатність названого духового інструменту забезпечувала виражальні паралелі до виражальних принад провідного барокового інструментарію.

## РОЗДІЛ 2.

### Г. ТЕЛЕМАН ТА Й. МОЛЬТЕР В НІМЕЦЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ТА ЇХ КОНЦЕРТИ ДЛЯ ШАЛЮМО І КЛАРНЕТА

#### **2.1. Творчі завоювання німецького концертного інструменталізму в паралелях і в окремоті по відношенню до італійської й інших шкіл**

Як вже неодноразово відмічалось вище, історично італійські й німецькі мистецькі розробки не мали причин до жорсткого протиставлення, як це об'єктивно все ж сталося на початку ХІХ ст. і відверто відчувалося у бутті Віденської школи і хронологічно співпадавших з нею італійських мистецьких осередків. Торжество у ХVІІІ ст. позацерковного Просвіщення й одночасно сприйняття (в руслі раціоналізму останнього) протестантського раціоналізованого Християнства як деякої більш прийнятної для просвітителів релігійної позиції, ніж похідне від традиційних церков мистецтво.

Показовими є - відверта підтримка німецької мистецької продукції, в особі Х.Глюка в першу чергу, прореволюційною «партією королеви» в Парижі у 1770-ті - 1780-ті рр., заохочення революційним Конвентом у 1789-1793 рр. класти в основу революційних гімнів мелодії гугенотських псалмів [85, с. 135-138], ін. Взагалі, передреволюційна Франція і революційні події здійснила *германізацію* французької музики. А це мало відверту протилежність відносно італо-французького наповнення виділеного вже в самостійну якість німецького музичного світу.

До середини ХVІІІ сторіччя творча взаємодія німецьких та італійських музикантів виявилася у жанрово-видовому розподілі опера - інструментальна музика, з яких перше, оперне творення, стало переважно досягненням італійців, а друге, інструментальна сфера, при активності італійських майстрів, з винаходом мангеймцями оркестру як функціонально

організованої єдності в грі провідне місце стала посідати німецька школа (а не так, як у XVII ст. називали географічно-абстрактно, не розділяючи на нації - Південна й Північна школи [47]).

Пов'язаність музики із церквою диктувала ініціативу італійців, безпосередніх спадкоємців Риму, у розробці не тільки опери, а й інструментальної музики. Але німецьким музичним принципом стала надконфесійна музика, тобто театралізована і відлучена від безпосереднього церковного впливу, висуваючи вперше в історії музичного мистецтва критерій художньої самодостатньої творчості. На відміну від Франції та італійських земель, де музичні виступи здійснювалися в церкві чи в салоні, в Німеччині церков приймала на себе основну роль у вибудові концертів, тоді як зібрання типу салонів почали утворюватися силами самих музикантів (Г.Телеман, Д.Букстехуде, ін.).

Згодом Мангеймський курфюрстерський та ін., Берлінський та Віденський імператорські двори взяли на себе функцію утворювачів концертних зборів - див. щовечірні музичні зібрання у Фрідріха Великого у партнерстві з Ф.Е.Бахом тощо. І розгортання тих музичних зібрань набирали силу в умовах наближення революції у Франції, коли салонні акції тут ставали недійовими в улаштуванні творчих виступів (саме в таких умовах склалося неприйняття В. Моцарта Парижем на грані 1770-х – 1780-х, де переконаний монархіст Моцарт дотримувався оточення короля, а не «прореволюційно» налаштованої королеви, до якої апелював Х. Глюк). І все ж саме з Францією пов'язане установлення перших публічних концертів, які були організовані А.Філідором, що належав до відомої музичної сім'ї, а його нащадок Ф.А.Філідор згодом уславився як один із створювачів французької комічної опери.

У 1725 р. були засновані «Духовні концерти», які адміністративно підлягали театру Королівської академії музики Франції і організовувалися у святкові дні церкви, коли театри закривалися. А проходили концерти у «швейцарському» залі Тюільрійського палацу. У склад виконавців входили

артисти опери і придворні музиканти [60]. Спочатку тут виконувалася тільки релігійна музика, що дало назву тим зібранням, але поступово програми розширювалися за рахунок включення світських композицій. Після смерті Філідора у 1728 р. на чолі «Духовних концертів» стояли видатні музиканти, у тому числі П.Гавиньє і Ф.Госсек. Аж до 1789 р. ця музична організація успішно діяла, а після революції Ф. Госсек успішно перейшов на служіння революційному Конвенту.

За зразком паризьких «Духовних концертів» відкривалися подібні зібрання в Німеччині, Англії, Австрії, в Росії (від 1770-х років, силами придворних акторських труп - у дні Великого поста).

В історичному плані становлення Й. Мольтера направлялося його знаменитими сучасниками, з яких до 1720-х років висунулися три таких музичних гіганта, трохи старші за нього за віком, як Г.Телеман, Г.Гендель та І.С.Бах. Всі три названих автора приділяли вирішальну увагу концертному жанру, в межах якого *concerto grosso* явно відтіснявся на користь сольних концертних композицій. Вражаюча кількісно (мабуть, перевершує зроблене І.С.Бахом) спадщина Телемана охоплює опери (40), пасіони (44), цикли (33) «Капітанської музики», річні цикли (23) духовних кантат, кантати та ораторії на нагоди (святкові, весільні, похоронні і т.п.), більше 700 пісень і т.п. Особливий сенс мали пасіони Телемана, які суттєво відрізнялися від тих, які творив його дещо молодший сучасник Й.С.Бах.

В роботі О.Панаскіна відмічається:

«Тут більше виражені риси стилю *Barocco*. ... Г. Вьольфлін ... основною тенденцією називає «змішання» ...Саме «змішанням» (порівн. застосовуване до оперних добутоків поняття «пастиччіо») варто назвати загальну структуру пасіона Г. Телемана.

В основі тексту - сполучення Євангелія із фрагментами Старого Завіту. У цій версії пасіон у Телемена складається з п'яти частин, що зовні нагадує будову французької опери, а також католицької меси (і – додамо – неаполітанської опери в повноті містеріальної вистави, - В.Б.). Інший момент

театральності - наявність музичного вступу до частин дії, подібно до інтермедій між актами в операх (але тут ця тенденція представлена в зовсім несподіваному світлі)» [62, с. 51].

Надалі вказаний автор пояснює детальніше телеманівський пасіон як *відмінний від створюваного Й.С.Бахом* (вони були сучасниками):

«Так, вступ 1 - це аналогії зі Старого Завіту до історії Ісуса, у сюжеті яких мова йде про образи, пов'язані зі спокутною жертвовністю. Тим самим, у вступі 1 і далі фігурують образи Йосифа, Давида, Самсона, Іони. Примітно те, що ці 'образи-доповнення' перевищують обсяг основної частини, що йдуть за євангельським сюжетом. Так виявляється одна з характерних рис стилю Телеманна як представника німецького барокко, досить відмінного за стилем від складу його *сучасника* Й.С. Баха» [62, с. 51-52].

Суттєвим є коментар до вписаності Телемана щодо ідеолого-естетичних тенденцій німецького творчого світу першої половини XVIII ст.:

«Відзначимо, що цей пасіон Телемана був написаний в 1728 р., тобто в 1720-ті роки, відмічені особливою активністю Й. Вінкельмана - ідеолога французького класицизму, що щиро вірив у цінність французького внеску в німецьку національну культуру» [62, с. 52].

Вінкельман був глибоко правим - про це свідчить вищеприведений опис «німецької культурної ідеї» в музиці, втілюваних в «інтернаціональному» складі класичної сюїти і, особливо, в структурі сонати-симфонії Віденських класиків, де *французький* знак у вигляді Менуета як частини *німецької* симфонії є самозначимим. Але ознаки бароко щиро корегували принципи Віденського класицизму - французький класицизм був дітищем галліканізмом освяченого картезіанства, а творчість Телемана і його знаменитих німецьких сучасників-музикантів відверто демонструвала ознаки «пізнього бароко». Незважаючи на те, що деякі з них, Й.С.Бах, наприклад, щиро вважали свою позицію (приміром, у композиції Італійського концерту) відповідною до класицистських засад.

Дане посилання на структуру Пасіона Г.Телемана зроблене заради демонстрації нерозробленості у вітчизняній літературі і в наукових розвідках ближнього зарубіжжя проблем бароко і телеманівського внеску. Ілюстрацією останнього являється опис німецького пасіону у М.Друскіна, який вказує на двочастинність останнього як «традиційну» [33, с. 18], тоді як остання є унікальною в ряду пасіонних концепцій Г.Шютца, Г.Телемана та ін.

А от після Баха-*ніетиста* [105, с. 120-142] та концепція двочастинності, що вільно співвідносилася із православною двочастинною літургією, стала *метажанровим* показником на ХХ ст. - то це, безумовно, вибудовує традицію, формує останню самим жорстким способом. Сказане засвідчує важливість на сьогодні наукових розвідок щодо німецького бароко, твори представників якого мають високий виконавський запит в Україні.

Концепція телеманівських Пасіонів вражає аналогією композиціям «шкільних драм», що побутували в Україні у ХVI-ХVIII століттях і досягли високого визнання з часів могилянства (перша половина ХVII століття) і мали запит на імперському Сході у кінці ХVII – на початку ХVIII століття, уособленого діяльністю Ф. Прокоповича. То була практика композиційно-музичного оформлення тих вистав із вставними номерами комедійного насичення. А подібні вставки складали продовження містерії, яка практикувалася на слов'янському Сході аж до середини ХVII, будучи забороненою Католицизмом із середини ХVI століття, і спасенної для німецької церкви Лютеранством у вигляді представлень Пасіонів за типом містерії без сценічного дійства.

Саме телеманівський Пасіон віддзеркалював ту послідовно барокову практику єднання священої і комедійно-побутової сюжетики, в пам'ять про візантійський містеріальний здобуток, у своїх композиціях, суміщаючи із саме пасіонним ще 2-3 сюжетні лінії, у тому числі позбавлені драматично-трагічної підоснови вираження. Ця «лицедійська», але невідривна від церкви робота Г. Телемана, обіймала усю сукупність його творчих акцій, у тому

числі його інструментальні композиції, які вражають їх кількісною надмірністю і різноспрямованістю стильово-жанрових вирішень.

Є ще одна галузь творчості, в якій розгорнувся дар Г. Телемана: взаємодія музичних інтервалів і кольорового спектра зорових вражень. Адже ще у XVII столітті І. Ньютон, спираючись на космологічні ідеї, пов'язує музичні інтервали з кольоровими смугами спектра. Ці дослідження дозволили французькому математику та філософу Луї-Бертрану Кастелю знайти нові родинні зв'язки між музикою та образотворчим мистецтвом, що відтворилося у винаході своєї системи кольорової гами та побудові «оптичного клавесину», який є першим серйозним дослідженням зв'язку звуку та кольору. Також Л.Кастель відзначав, що «художники часто переймають словниковий запас музики, говорячи про колір тонів, гармоній і навіть дисонансів, в той час як музиканти описують змішані акорди які імітують світлотінь» [100].

Спираючись на ці ідеї Л.Кастеля, німецький композитмайстер Георг Філіпп Телеман визначив низку «істин», які можна звести до наступних принципів: «компас нот проходить від низького через середній до високого, а діапазон кольорів – від темного через середній до світлого; рух нот, як і кольорів, або зростає, або падає і коливається від швидкого до повільного» [100]. Крім цього, Г.Телеман виявив схожість між кольором і звуком, відзначивши, що «фугу в звуках можна зробити фугою в кольорах» [100]. Це було першою згадкою про кольорову фугу. Експерименти Л.Кастеля в області кольорової музики, а також теоретичне обґрунтування її Г.Телеманом, можливо, стали причиною зростання інтересу до візуалізації музики в епоху романтизму.

В ряду інструментальних творів Телемана - біля 600 оркестрових сюїт та 170 концертів із солюючими інструментами, *concerti grossi*, 36 фантазій для клавіра і т.п. [70]. Не всі з тих творів збереглися, але навіть з того переліку видно, що концертні здобутки численні й значущі в спадщині

майстра. У числі тих концертних творів Г.Телемана - часто виконуваний в Німеччині *Концерт для двох кларнетів шалюмо, струнних і клавiра d-moll* .

Відомі також трактування партій обох кларнетів для двох флейт: кларнет явно співвідноситься із можливостями гобоїв чи флейт, демонструючи певні *наростаючі* важливі показники звуковираження, які в мелодійному викладенні направлялися змінюваними запитами вокального подання музики: у європейських умовах вокальна сфера складала і складає провідний ряд в естетиці звуковедення академічного музичного мистецтва.

Багатство спадщини Г.Генделя не потребує пояснень, поряд з десятками опер, ораторій, пасіонів, сценічних композицій - величезний запас інструментальної музики, у тому числі 6 ор.3 і 12 ор.6 Концерти гроссі, сюїти і концерти для солістів з оркестром, у тому числі для духових. У російсько- і україномовній літературі не вказується на написання творів для кларнету. Але концертна практика Німеччини відмічена виконанням Adagio для кларнета зі струнним оркестром, що є частиною з Концерту для кларнета зі струнним оркестром [65].

У творчій спадщині Генделя жанр концерту, як вже відзначено вище, займає важливе місце - і цей жанр невіддільний від *концертно-артистичних виступів самого автора*. Відомо, що даний майстер належав, наряду із Й.С.Бахом, до найзнаменитіших віртуозів-органістів свого часу. Але на відміну від останнього і багатьох інших німецьких музикантів його сучасників, Г.Гендель «грав звично в театральному залі Ковент-Гардена, імпровізуючи в антрактах між виконанням окремих частин своїх ораторій» [65, с. 322]. І далі цитований автор пояснює:

«З цих святкових і загальнодоступних імпровізацій виникли органні концерти, кращі з яких були видані у двох збірниках під опусами 4 (138) і 7 (посмертно, у 1760), по шість концертів в кожному» [65, с. 322-323].

І далі йде уточнення щодо певної камерності цих органних Концертів Генделя, які, будучи започаткованими у вказаних виступах у Ковент-Гардені, покликані були давати «розрядку» в напруженні сприйняття драматичних і

віросповідально значущих Ораторій. І висновок дослідника: «...перед нами не грандіозні скульптурні групи, але скоріш яскраві 'музичні панно' XVIII століття, що радували слух своєю красою і не потребували чогось вищого від аудиторії» [65, с. 323]. Приведене пояснення надає паралелі до містеріальних «вставлень» в три акти опери-серія побутово-комічних актів, що згодом відділилися у самостійні вистави. Але саме містеріальне змішання сакрального-серйозного і буттєвого-комічного складале принцип містеріальної ж шкільної драми.

Приведений висновок К.Розеншильда про «музичні панно» імпровізацій Г. Генделя між частинами його Ораторій, ніби підкріплюється вказівкою на *чотиричастинну* будову тих за типом сюїти (повільно-швидко - повільно-швидко), у передбачення чотиричастинності Віденців (швидко-повільно - повільно-швидко), нарешті, тричастинності (повільно-швидко-повільно) за типом французької оперної увертюри.

Однак такого роду трактування тяжіють до ототожнення камерності з «полегшеним» смислом, а монументальності із «значущістю» змістовного порядку. Відхід від театрального драматизму на користь радісно-святкового тону вказує на наближення до церковної сфери чи салонності, яка зосереджувала політично-етичні й глибоко релігійні засади мислення і поведінки [31]. І в цьому ж напрямі наближення до умилювальної краси високого спілкування салону орієнтує сюїтна чотиричастинність (див. церковне походження самого терміну «сюїта» від співу варіацій на дискант [69]).

Тому репліка К. Розеншильда щодо музики Концертів Генделя як тої, що «не потребували чогось вищого від аудиторії» недоцільна, як і зневажливе: «радували слух своєю красою», - адже саме краса є одухотворяючою і релігійно спрямовуючою якістю музичного вираження, і на неї явно уповав Гендель, подаючи концертні виступи в антрактах між релігійно-політично напружено звучавшими Ораторіями.

Крім органних, ушлавлені знамениті генделівські *concerti grossi*, які склалися з двох, трьох, чотирьох, п'яти і шести частин, вільно наслідуючи принципи першосонат і барокових «церковних» і «камерних» сонат-сюїт.

До концертних жанрів належали також твори Г.Генделя - «*пленерного*» типу - два Подвійних концерта для струнного ансамблю і двох духових груп (чисто генделівський і німецький різновид *concerto grosso*), а також «Музика на воді», «Музика фейерверку» та ін. Ці твори компонувалися також у дусі сонат-сюїт, з численним залученням духових, але кларнети в їх числі не називаються.

Серед спадщини Й.С.Баха не знаходимо написаного для кларнета, хоча концертний жанр представлений у майстра щедро, у тому числі це концерти для флейти, скрипки й клавесина, для 4 клавесинів, знамениті Бранденбурзькі концерти, в яких ознаки «великого» (*concerto grosso*), сольного концерта, народжуваної оркестрової симфонії склали плідний і перспективний для подальшого розвитку інструменталізму спектр виразності.

У цілому концертний жанр, як дотичний до музики церковного Ушлавлення, зайняв почесне місце у спадку композитора. Відлік тої типології К.Розеншильд пропонував починати з Англійських сюїт, з яких «більшість ...написані з розмахом, блиском, контрастними змінами руху і фактури; це надає їм характер *концертності* (курсив .Б.)...» [65, с. 437]. Вказаний автор підкреслює, що в Кьютині, де були написані Англійські сюїти, створені також Брандебурзькі концерти, а пізніше створений знаменитий Італійський концерт для клавіра-соло.

Щодо даного Концерту цікаві узагальнення знаходимо у книзі Д.Андросової: «У цілому текст Й.С.Баха в Італійському концерті демонструє помежовність техніки встановлюваної гомофонії і старовинного поліфонічного мислення, що показовим є для Франції-Італії більш, ніж для Німеччини: контрастно-поліфонічний принцип. Так, у середньому голосі II частини Італійського концерту Баха виписана послідовність  $f^1-g^1-a^1-b^1$ , що відіграє важливу роль у вибудовуванні тематизма твору. Ця послідовність,

... тільки з розміщенням її не в середньому, а у верхньому голосі звучить на початку II частини – вступна побудова, утворююча й мотив-контрапункт до мелодично розвиненої лінії верхнього голосу... . У фіналі зазначений тематичний елемент стає опорним у прояві поступневого пасажу-anabasis» [6, с. 294].

В названій роботі відмічається також те, що названа стрижнева для тематизму Італійського концерту Баха послідовність  $f^1-g^1-a^1-b^1$  має висотну співвіднесеність із гімнами старохристиянської традиції, нагадуючи послідовність Грецького розспіву руської православної літургії. І відмічається, що якби не були витoki походження для Й.С.Баха зазначеного значимого тетраходного утворення, ясно, що тут виявилися його ортодоксальні лютеранські «піетистські» [105, с. 140-143] ознаки, у яких пізнавані наближення до візантійських джерел лютеранської служби.

Показово те, що для Баха вівальдієвський *скрипковий* концертний цикл склав непорушуваний для нього зразок організації концертної циклічної послідовності: три частини, за типом італійської увертюри-*сінфонії* швидко - повільно - швидко. Далі знов цитуємо дослідника бахівської творчості:

«Відомо, що Й.С.Бах не менше дев'яти скрипкових Концерта італійського майстра переклав для клавіра соло. Транскрипцією Баха Концерту Вівальді для чотирьох скрипок h-moll являється бахівський Концерт для чотирьох клавірів. Але 13 клавірних Концертів, написаних композитором у Лейпцігу, належить цілком йому, тут він виступає «першостворювачем цього жанру» [65, с. 438].

Ці міркування відносно успадкування циклізації концерту за Вівальді треба корегувати також тим, що сам Вівальді в органних Концертах - див.знаменитий d-moll'ний органний Концерт, приписуваний певний час Й.С.Баху, написав у вигляді складної («складеної» з темпово різної послідовності частин) *одночастинної* композиції, спрямованої до звучання мелодично зворушливої Канцони з наступною темою Фуґи, виведеної із мотивів цієї Канцони. Однак Концерт також дотичний до «концертної

форми», в якій роль рефрена виконує послідовність-catabasis d – c – b – a, що з'являється у вступній частині на початку твору, вона ж стає основою Канцони, що двічі «розтинає» фактуру Концерту, наповнюючи музику сіянням дивної мелодійної краси, вона ж складає другий мотив теми Фуґи.

У такому розподілі тем-образів впізнаним є зразок concerto da chiesa, сутністю ж композиції стало втілення ідеї Концерту як творення для інструменту-соло, у даному разі органу. Як бачимо, для Й.С.Баха суттєвими були скрипкові моделі трактування концертного жанру з їх циклічністю і спрямованістю до театралізованих форм констратно вибудованої італійської увертюри.

Кілька Концертів Й.С.Баха написав для Телеманівського товариства, де він з 1729 р. виступав у якості диригента. 7 Концертів для одного клавіра із супроводом: № 1 (за нумерацією, прийнятою у видавництві Бахівського товариства) d-moll, № 2 c-moll, №3 D-dur, № 4 A-dur, № 5 f-moll, № 6 F-dur, № 7 g-moll, і один c-moll'ний для двох клавірів із супроводом - представляють собою траскрипції власних скрипкових Концертів. Найбільш популярним в сучасному фортепіанному репертуарі Концерт № 1 d-moll, дві частини якого увійшли в Кантату «Скорбота нас великая веде».

Досконалыми зразками бахівського концертного стилю виступають - подвійний концерт C-dur і два потрійних Концерта d-moll, які написані майстром спеціально для цього роду ансамблів [65, с. 438]. Дослідники підкреслюють, що у Концертах Баха, «як і у італійців», *суміщаються* ознаки облігатності та концертної «змагальності» у трактуванні солюючих партій. Облігатність особливо виступає у крайніх швидких частинах, тоді як у повільних середніх частинах соліст на першому плані, а то і зовсім супроводжуючі струнні й клавір-континуо замовкають (див. Adagio подвійного Концерта C-dur) [65, с. 438-439].

До концертних творів К.Розеншильд невідповідно відносить Гольдберговські варіації [65, с. 441]. Таким чином, саме клавірні концертні виходи організують концертний блок Й.С.Баха, віддзеркалюючи і його

виконавські достоїнства клавіриста-органіста, і втілюючи «поклики Духа часу», націлюючого німецький музичний світ першої половини XVIII сторіччя на відкриття *театралізованого симфонізму і симфонізованої концертності Віденської школи*.

Опис внеску Г. Телемана в музичну скарбницю слід починати, вважаємо, з того, що він на 4 роки віком старше Й.С. Баха і Г. Генделя, він втілює той етап принципового наближення до французької інструментальної традиції, який також має місце і у Баха, і у Генделя, однак «густіше» проявляється у глави гамбургської музичної слави, не міняючи зустрічі на своєму життєвому і творчому шляху із Бахом (Гендель територіально та ідейно був для Телемана «недоторканим»).

Георг Філіп Телеман був одним з найосвіченіших людей свого часу, його загальна підготовка засвідчується тим, що він писав вірші німецькою, французькою і латинською мовами. Він грав на скрипці, флейті, клавесині й цитрі, переборюючи небажання матері вирощувати з нього музиканта. Але посилення в школу заради вивчення гуманітарних і землемірних наук, в якій його наставником став богослов, історик, математик і письменник Каспар Кальвер, який також серйозно займався музикою, вирішило його долю: він продовжив вчитися, створював композиції, а також опанував гру на клавикорді, органі, гамбі, барочній флейті, гобої, сопілці (флюярі), контрабасі й тромбоні. Доречі, Телеман писав згодом під псевдонімом Меланте («італоподібне» прізвище, показове для німецької музикантської традиції), що є анаграматичним пертворенням його ж прізвища (пор. з Россетті-Рьослером, на відміну від перекладу німецького кореня на італійську – у Шютца-Авенаріуса, ін.).

Зустріч з І.С. Бахом в Ейзенаху, успішне змагання в композиції і в грі з І. Кунау, нарешті, визнання як керівника усіх сторін музичного життя Гамбургу (включаючи церковну музику) та ін., дозволило зайняти з 1721 року винятково впливове і комфортне для нього положення у музичних колах. Йому вдалося також отримати особисті права на видання нот власних

творів, тобто здійснити менеджерські функції щодо власної кар'єри композитора, виконавця і організатора концертного буття багатьох міст Німеччини детально про це у книзі А. Клостерман [93]).

Нажаль, після цього прижиттєвого визнання Телеман був надовго забутий і в рідній Німеччині, і за її межами. Але на музичному небосхилі минулого ХХ століття ім'я Г.Телемана поступово стало новою зіркою, чий творчі накопичення оцінювалися все більш ентузіастично від 1960-х років. Причому, поштовхом того нового визнання – його сприймали як «другорядну» фігуру на фоні генія Й.С. Баха – стало виконання його його ораторіальних творів, у тому числі його Пасіона від Луки. Виконання того Пасіону примусило переглянути установа на «канонічність» Пасіонів Й.С. Баха, оскільки телеманівський Пасіон, як вже відмічено вище, побудований був зовсім за іншим, по відношенню до бахівського, принципом. Головне, він яскраво втілював барокову *множинно складену метафору*, в якій сюжетний стрижень пасіону «обростав» сюжетними аналогіями до відповідних сторінок Ветхого Завіту, розвиваючи до 3-х - 4-х сюжетних ліній і наповнюючи Подвиг Христа узагальненнями щодо персонажів давньоіудейської історії.

Із приведеного огляду історичних шляхів німецької концертної музики ясно, яке різноманіття можливостей було у Й.М.Мольтера в його творчих шуканнях, у центрі яких стояли досягнення *італійської* скрипкової школи і виробленої на основі техніки «найдосконалішого інструмента бароко» - скрипки - форм концертного виступу в іпостасях облігатного і концертно-«змагального» соло. Як бачимо, усі з названих знаменитих творців приділяли чинне місце духовому складу концертних солістів, - і особливо в цьому блискучому ряду витіляються «Музика на воді» і «Музика фейєрверку» Г.Генделя, які представляють деякі «подвійні *concerti grossi*» для солістів-духовиків.

Відомості щодо Й.М.Мольтера досить скупі, хоча відомості про нього як представника блискучого німецького бароко дані в описах (тут і далі [55;

98; 99)), підкреслюється його виконавська кваліфікація скрипаля. Народився під Айзенахом, вчився в гімназії в цьому місті, як скрипаль був прийнятий адміністрацією Карлсруе. У 1717-1722 рр. удосконалювався в Італії. Рано оженився, мав велику сім'ю, після смерті у 1737 р. жінки, оженився вдруге, кантати і ораторії стали постійним компонентом його творчої продукції.

І все ж спадщина Й.М.Мольтера базується на інструментально-концертних композиціях. Серед них називаються Концерти для духових, у тому числі для кларнета, валторни, альту, всі вони на сьогодні мають високий попит у німецьких виконавців, а також у цінувальників барокової музики у всесвітньому обсязі.

Описи кларнетових Концертів у програмах виступів свідчить про суттєвість цього роду внеску у даного автора: маємо записи 6 Концертів для кларнета, для труби зі струнним оркестром, в яких виражені 3 частини за зразком Концертів А.Вівальді, що містить послідовність швидко - повільно - швидко, причому, з відвертим набиранням темпу від Moderato I частини до Allegro III (див.фіксацію тих послідовностей у записах в мережі інтернету [99]).

Сучасні виконавці ігнорують нотний розклад Мольтера на *облігатну* партію соліста, тобто участь соліста на всіх етапах гри ансамбля-оркестра. Але артисти «підтягують» облігатний концерт Мольтера до театралізованого концерту Віденських класиків: спочатку грає оркестр сам, а згодом вступає з вираженою темою соліст, хоча у нотах його партія прописана від першого до останнього тактів. Таке трактування є певною мірою органічним, оскільки очевидною є тенденція «крокування до Віденців» як у композиційному, так і у тематичному виявленні.

Вказане спирає на досвід італійської, базисно скрипкової школи, у німецького майстра підкріплене, як відзначено вище, його виконавською спеціалізацією скрипаля, у функції якого до нього прийшло визнання як фахівця. Але барокова жадоба до «змішання» жанрів і форм прийняла у Мольтера певний тенденційний характер - акцентування інструментів

духових, а щодо концертного репертуару струнних, то виконаним і визнаним став, це відзначено вже у викладенні, Концерт для альту з оркестром.

Зі сказаного виходять певні підсумки:

- концертний жанр склав органіку вираження музичного бароко, висунувши спеціальну концертну форму трактування циклу, в якому у різних авторів по-різному виявилися помежовні (барокове «змішання форм і жанрів-видів») типології ансамблевих сонат і народжуваної оркестральності з виділенням функцій солістів;

- солюючий інструмент складав чи то стрижневе утворення ансамблю, чи то підкреслюючи певне «протистояння» ансамблевій сукупності - у вигляді концерту-облігато і концерту «змагального» налаштування, віддзеркалюючи перехідні риси монологічних форм (концерт для одного інструменту!) церковного вжитку до діалогіки протееатральних побудов в упередження симфонізованого концерту Віденських класиків;

- концертний жанр мав спеціальний попит у величних сучасників Й.Мольтера, Г.Телемана, Г.Генделя, Й.С.Баха, хоча перші два виділяються спрямованістю на соло інструментів, менш затребуваних у інших майстрів і не затребуваних у італійських композиторів - валторна, кларнет, а це засвідчує специфічно німецьке виявлення бароко у творчості названих авторів;

- трактування концертного твору як цілісної композиції коливалося між ознаками «концертної форми» і циклічності сонатно-сюїтної основи, хоча остання явно домінувала у названих чотирьох композиторів;

- концертні форми у різних німецьких музикантів, сучасників Мольтера і Телемана, орієнтувалися на італійські та французькі моделі, в яких впізнана структура увертюри-*сінфонії*, в якій (у італійців) з трьох частин крайні йдуть у швидкому русі, тоді як центральна представляє повільну музику, а у інших (за французькою моделлю) крайні частини повільні, а центральна – жваво-рухлива;

- концертуюча партія виділялася не тільки яскравістю тем, які їй дарував композитор, але і *облігатною всеприсутністю* у звучанні, на яке не реагують сучасні виконавці, однак наявність її вказує на важливі стильові принципи барокового мислення у розглянуваному жанрі концерта, пов'язані із стриманим відношенням до артистичного егоцентризму;

- сама ж присутність у сучасному виконавстві творів німецького бароко засвідчує суттєвість для сьогоденності музичного світу здобутків відповідної перехідної доби, за якої склалася строката картина видово-стильових і культурно-національних спрямувань і в якій впізнані віддзеркалення «мозаїчної» картини світу поставангардного буття недавнього минулого і безпосереднього часового оточення.

## **2.2. Творчі виходи Г.Телемана і його Концерт для шалюмо і струнних у виконавських перевагах поставангарду**

Як показано було вище, життєва і творча біографія Г. Телемана склалася успішно і відмічена його визнанням сучасниками і найближчими наступниками, але різко відсунутого на забуття у XIX і майже на протязі усього XX сторіччя. Судячи з усього, перешкодою для сприйняття у вік романтизму була про церковна стриманість подання сольних виходів і переважання поліфонно-варіаційного принципу мислення у представленні розвиваючих побудов, що уникали, як це маємо і у А. Вівальді, саме інтенсивного розвитку гармонічної вертикалі.

Однак переможне шестя творчості Г. Телемана по концертним сценам світу почалося у кінці минулого століття – і зв'язане з виконанням його інструментальних композицій, які вражали своїм «пртомодерним» інтервально-ладовим насиченням. А саме з тим, що в його фактурних поданнях традиції поліфонних побудов виявилися у відверто «більш оголенному» вигляді, ніж це спостерігаємо у гармонічно осмисленій поліфонії Й.С. Баха і Г. Генделя. У останніх гомофонно-гармонічна спрямованість дійсно випереджала прооркестральні відкриття Віденців –

недарма Й.С. Бах цікавився фортепіано, на якому зазвучали і звучать до сьогодні його написані для інших клавирів твори. У Й.С. Баха вельми нечасто проступають ознаки старовинної церковної *триголосної* поліфонії, яку для України зберіг кант.

У Г. Телемана ці зразки старовинної поліфонії більш густо подаються, він визнавав, що в його творах домінує «французький дух» - а саме Франція до кінця XVIII століття зберігала в Галліканстві [26, с. 388-389] зв'язок із Візантією, із старовинною поліфонією останньої. А цим і визивала людожерницьку злобу «прогресистів» типу Ф. Вольтера, який саме на рідну Галліканську церкву люто візвірявся в нестримній термінології: «Розчавіть гадину!». У композиціях Телемана звучать і фактурні фрагменти з французької «трирядковості» дискантної поліфонії, у нього домінує відверто квартова інтерваліка, органічна для французької поліфонно-шансонної традиції, на відміну від терцієво-квінтових побудов проіталійського мислення.

Але головне у підтримці «духу Франції» - це не прийоми, а смисл, народжений візантійською строгою церковністю, яка не допускала театрального різноманіття образів-драм, але зосереджувалася на радісному сприйнятті світу в уславленні Творця. Французький дух також виявлявся у спіранні на танцювальності, яка саме у Франції мала сакрально виражені основи. Звідси – жанрові переваги Телемана: численні концерти, причому, у щедрому зіставленні духових і струнних, і обох названих груп із клавиром.

«Французький дух» Телемана проявився в інтересі до експериментів про єднання виразності музичних і зорово-кольорових вражень, що почасти відзначалося вище. Справа в тому, що ще у XVII столітті Ньютон, спираючись на космологічні ідеї, пов'язав музичні інтервали з кольоровими складовими спектра. Ці дослідження дозволили французькому математику та філософу Луї-Бертрану Кастелю знайти нові родинні зв'язки між музикою та образотворчим мистецтвом. І це відтворилося у винаході своєї системи кольорової гами та побудові «оптичного клавесину», який є першим

серйозним дослідженням зв'язку звуку та кольору. Також Л.Кастель відзначав, що «художники часто переймають словниковий запас музики, говорячи про колір тонів, гармоній і навіть дисонансів, в той час як музиканти описують змішані акорди, які імітують світлотінь» [100].

Спираючись на ідеї Л.Кастеля, Георг Філіпп Телеман визначив низку «істин», які можна звести до наступних принципів: «компас нот проходить від низького через середній до високого, а діапазон кольорів – від темного через середній до світлого; рух нот, як і кольорів, або зростає, або падає і коливається від швидкого до повільного» [100]. Крім цього, Г.Телеман виявив схожість між кольором і звуком, відзначивши, що «фугу в звуках можна зробити фугою в кольорах» [100].

Однак названі розробки, підхоплені у ХІХ сторіччі, не дали особливих виявлень у минулому сторіччі і сьогодні. А от концертні композиції для кларнетів, гобоїв, флейт у «облігатному» їх співвідношенні зі струнними і клавірами Г.Телемана отримали особливий інтерес, і на сьогодні викликають зосереджену увагу в практиці концертного виконання. Адже Телеман ніби відсторонювався від протиставлень соліст - оркестр, йому імпонувала явно *ансамблевість*, тобто *концертність* у первісному *церковному* значенні *злагодженого звучання*. Адже концертність складалася, перш за все, у хоровому церковному співі, зазначаючи смислово усамостійнені голоси, але невідривні від *консонантної* у цілому налаштованості церковного озвучування. Інструментальний концерт, як відомо, склався у функції відгалуження сонатної типології. І якщо остання представляла наслідування інструментом (інструментами) духовного співу арії (одно- чи багатоголосного), то концертність уловлювалася у багатоскладовому ансамблевому звуковому поєднанні.

Недарма і соната, і концерт від початків розділяються на *sonata*, *concerto da chiesa - sonata*, *concerto da camera*, тільки останні не протистояли церковності, але представляли вишуканість духовного вираження в умовах камерати-салону як духовно-політичних зібрань. При цьому перші (*da chiesa*)

були більш «демократично» орієнтовані на публіку вельми багатоліку, тоді як камерно-салонний тип композицій апелював до вузької, мистецьки вишукано вихованої спільноти і з опорою на танцювальність з її сакральним ґрунтом. Церковний демократизм проявлявся у схильності до струнних смичкових, які в аристократичній за своїм принципом культурі Ренесансу не бралися до уваги як «грубі», споріднені з «неосвіченою більшістю», але від постренесансної доби широко увібраними європейським Заходом і, особливо, Західними церквами, які, у різновидах Католицтва і Протестанства в добу «німецької культурної ідеї», суперничали в охопленні смаків прихожан.

Високо звучачі дерев'яні духові (флейта, гобой, кларнет і його «народний» аналог шалюмо) асоціювалися із співацькими салонними атрибутами стриманості вираження – і саме на них орієнтувався у своїх Концертах Г. Телеман. Але при цьому щедро додавалася клавірна басова «підтримка», яка в органному варіанті напряду асоціювалася із храмом, тоді як клавесин-чембало ще від пізнього Ренесансу органічно, з їх цимбальним-чембальним звуковидобуттям, зближувалися у сприйнятті із салонним струнно-щипковим лютневим колоритом.

Концерти Телемана вражають своїми ніби «незакінченими» композиціями, що відповідає практиці церковного чи салонного мистецтва, «солодкість» звучань в яких відображувала надбуттєву принадність Вищого, що наслідувало «ангельський спів», який не кінчається, як вистава у театрі, але продовжується Вічно. А недосконалим віддзеркаленням тої зверненості до Неба виступає «незакінченість» композиційного викладення. На сьогоднішній день виключно популярними являються Концерти Телемана – для гобоя, флейти e-moll, для скрипки, флейти, віолончелі A-dur, для двох кларнетів (шалюмо), альту (на якому грають, як на віолончелі), віолончелі і клавіра. Це все циклічні композиції, що займають посереднє положення між тим, що називаємо сонатою чи сюїтою (не забуваємо, що і перша, і друга, походять від наслідування церковних співів).

Особливості мислення Г. Телемана у таких композиціях ілюструємо аналізом також вельми затребуваного його твору: **Концерту для двох кларнетів (чи шалюмо, чи флейти і кларнету, шалюмо з іншим духовим), для струнного квартету і клавіру**, написаного в d-moll.

В Концерті – 4 частини, послідовність темпових змін в яких (повільно – досить швидко, досить повільно – рухливо), усі частини йдуть в d-moll, що нагадує звичну для нас сюїтну структуру. Але не забуваємо, що цей подвійний показ в сюїті пари темпово контрастуючих складових (повільно – швидко) наслідує ранньосонатну двочастинність (наслідуваність співу – інструментальна омоторена варіація на нього), тобто структурно-генетично сюїта і соната збігаються. Звертає на себе увагу принципова *поліфонізованість* фактури, причому, це установлення на контрапункт *контрастної* поліфонії.

І ця поліфонна фактурна насиченість стосується, перш за все, подання солюючих шалюмо-кларнетів (із яких партія одного записується високо, а друга тяжіє до басового-тенорового подання, а це нагадує принцип співвідношення тенору і дискантів у готичній французькій традиції). Перша поява солістів у I частині демонструє їх в канонічному сполученні (правда, у процесі розгортання цієї першої – повільної – частини поліфонізація викладення наростає за рахунок ритмо-тембрального протиставлення партій солістів). У II частині солісти поставлені після показу першої теми у скрипок, зі своєю темою, що представлена у паралельній терцієвій-децимієвій співвіднесеності. III частина дає еспозицію теми, ніби уготовляючи фугу (спочатку тема йде на рівні тоніки, а згодом появляється як «відповідь» у другого соліста на домінанті), IV частина починається (і тримається на тому) з *контрапункту* солістів. Таким чином, «простенька» канонічна імітація початкової частини Концерту «обростає» спочатку паралельним рухом партій солістів, а завершується все вишуканим контрапунктом двох самостійних *концертуючих* партій.

2 солюючих інструмента записані у різних – сопрановому і басовому ключах, являючи тембрально-регістрове зіставлення самозначущих мелодичних утворень. І цей принцип зосередження у солістів фактурного принципу, показового для композиції у цілому, формує те, що згодом назвуть «облігатним» концертом. В ньому на першому плані вираження стоїть *ансамблева* злагодженість подання, в якому майже безперервно звучачі солісти надавали найбільшій плавності переходам від фрагмента до фрагменту, від частини до частини цілого.

І частина виділяється ладовим колоритом фрігійського мінору від d, а також ритмічною схемою у тридольності. Редактор виставив темповий показник Largo, що, можливо, дещо гіперболізує повільність руху (постійною довгістю виступає восьма, що відповідає скоріш Larghetto), тим більш, що триольний метр асоціювався з танцювальністю (впізнавані ритмічні риси Менуету). І та остання у проникненого «французьким духом» Телемана зовсім не свідчила про буттєвість, адже танцювальність невіддільна від сакральності у французькій, милій серцю Телемана, традиції (що співпадало із налаштованістю «німецької культурної ідеї» на зближення із Францією, що й восторжествувало у Йозефінізмі).

Що ж до солюючих кларнетів (шалюмо), то їх партії значно розходяться – перший кларнет відрізняється відверто більш моторним трактуванням партії, тоді як другий «приречений» на виконання «вторинної» лінії. Однак при цьому їх мелодійні побудови досить самостійні і регістрово суттєво «розходяться», хоча здатність «виписувати» хроматичні послідовності явно закріплена за першим кларнетом.

В цій частині циклу тонально-ладове просування досить активне, з відповідними змінами тональних устоїв. У такті 19 проявляється F дорійський, активним є діалог кларнетів і струнних. Від такту 32 встановлюється a-moll, що подає нову фазу діалогічних «обмінів» кларнетів і струнних. У конструкції I частини відверто проступають риси риторичної диспозиції, тобто змінність narratio – confutatio – confirmatio. І якщо перші 2

фази («викладення – протиставлення») показані співвідношенням музики 1-18, 19-53 тактів, то остання (*confirmatio* – «підтвердження») наступає у наближеності до кінця: у такті 54 появляється основна тональність і фактурна схожість (але не тотожність) з початком. А каданс – на доміантовій функції, заохочуючи продовження. В цілому риторика диспозиції явно наближається у Телемана до дещо диспропорційної репрізної тричастинності, яка має своє продовження у структурі наступних частин Концерту.

У цілому структурні показники композиції I частини такі:

1 т.	1 т.вар.	1 т. вар.	Елем.1 т.
d	F дор.	a	d
I	II	III	
Narratio	confutatio	confirmatio	

II частина – йде у швидкому темпі (у редактора поставлено *Allegro*), починають звучання – струнні, тональність – *d-moll*, розмір – чотиридольний, парний, тобто відповідає уявленням про піднесене звуковираження. Танцювальна основа цієї рухливої за типом викладення фактури (ознаки *рігодону*) підкреслена синкопованим малюнком ритму і певною підкресленістю квартових послідовностей у вихідній темі. Солісти вступають з новою темою (див. такт 12), що складає «доповнення» до першої і провідної в цій частині тематичної складової. Це відрізняє першу фазу у сукупному викладенні, а друга фаза позначена (такт 38) виділенням звучання основної теми в F, що підкреслене «чистотою» квартової послідовності в мелодиці *e-a-d*.

Так позначається риторика *confutatio*, апогей виявлення «опозиційності» якої досягається у такті 56, де показане проведення 1-ї теми в *a*. З'являються нові артикуляційні штрихи. Уведення *confirmatio* простежується через повернення основної тональності, причому, з показом

спочатку 2-ї теми солістів (такт 66), а згодом (від такту 78) з'являється 1-а тема в d, що виступає підсумковуючою темою-образом.

Побудова II частини Концерту має такий вигляд:

1 т.	2 т.	1 т. /2 т.	1 т.	1 т.	2 т.	1 т.
d	d	d	F	a	d	
narratio			confutatio		confirmatio	
I			II		III	

III частина Концерту представлена в уповільненому викладенні (постійна довгість – половинна), редактор ставить Adagio, 4/4, що дещо уповільнює звучання (за типом руху можлива асоціація з Гавотом). Початок звучанню подають солісти, що вступають по черзі, даючи, це відзначалося вище, ніби експозицію фуґи: наспівна тема з пікресленими квартовими і квінтовими послідовностями і з делікатним акомпануючим супроводом струнних, проходить спочатку на рівні тоніки у 1-го кларнету (шалюмо), а згодом (від такту 5) – у 2-го на рівні домінанти. Від такту 9 вступає новий фактурно-артикуляційний пласт: репетиційні подання скрипкою довгих звуків, що завершується вступом хроматичної послідовності *catabasis* – образу жорстко подаваної Спокути-страждання.

У якості самостійної смислової одиниці виступає завершальний (у тактах 11-13) зворот, що явно «злагоджує» звучання – й одночасно «переключає» на подання основного образу в F. Обидві теми, 1-а наспівна й смислово насичена і *catabasis* 2-ї теми, йдуть в тональсті F, тоді як третій смисловий «злагоджуючий» зворот виводить на основну тональність. Як бачимо, структура тяжіє до двофазової строфічності з опозицією заспіву – приспіву (1-а і 2-а теми), тим визначаючи риторичну диспозицію в кожній фазі (спокутна тема – явно відзначає фазу *confutatio*, тоді як третє смислове утворення натякає на *confirmatio*). Сказане підсилює аналогії цієї частини до «арії без слів» (тільки багатоголосної арії, яку у свій час називали



викладення (три рази проходить перша тема в основній тональності), - не забуваємо, що рондо символізує Круг-Коло як Богопоминання. Однак рондальність певною мірою «розмита», але вловима трифазність риторичної диспозиції, в якій фактурний комплекс фігураційної моторики з кульмінацією на проведенні *catabasis* в F засвідчує риси *confutatio*, тоді як завершальний показ теми 1 в основній тональності чітко видає ознаки *confirmatio*. Схема будови частини наступна:

1 т.	вар.1 т.	1т.	фігур.	Тема-catabasis	фігурат.	1 т.
d	g	d	d – F	F	d	d
n a r r a t i o			c o n f u t a t i o		c o n f i r m a t i o	
-----			-----		-----	
Рефр. Епіз.1 рефр.			Епізод 2		рефр.	
-----			-----		-----	
I	II	III	IV		V	

Ще раз підкреслюємо безумовну першість в поданні тематизму і засвідченні основних фактурних виходів – солістів, які навіть в сольному поданні відтворюють контрастно поліфонізовану фактуру інших побудов фінальної частини Концерту. Наявність поліфонічного викладення і поширеність у тематизмі тем – церковних символів вказує на те, що даний Концерт відноситься скоріш за все до різновиду *concerto da chiesa*.

До старофранцузьких витоків тягнеться й інтервальне відчуття Телемана, який квартовість як основу мелодичних побудов надзвичайно виставляв, надихаючи «уникнення терцієвого наповнення» в показах тоніки. Це створює ніби «торкання модерну» у Майстра, надаючи його творам актуальної в сьогоденні «консонантної терпкості» у виконанні музики, залученої для артистичного подання від церемоніальності-ритуаліки духовних зібрань старовини. Всі вказані риси «упередження модерну» у творі Телемана органічно пов'язані з органікою композиційних установлень

сонати-концерту, що надає йому відповідності до сучасних тяжінь у поданні композиторських творів виконавцями.

Адже сучасний стан виконавських переваг, складених в епоху поставангарду, тобто від 1970-х до сьогодні, відповідає цій поліметодологічній системі світосприйняття, яку А. Моль влучно назвав «мозаїчною» [54]. У мистецькій сфері розгорнулася особливого роду полістилістична – мультистилістична система вираження, яка відсторонює авторський індивідуалізм, заохочуючи широке втілення мислительної комбінаторики, у тому числі в музиці це особливого типу довіра до виконавського «доповнення» композиторського тексту. Такий підхід нагадує так звану «еклектику» символістів кінця ХІХ – початку ХХ століть, в якій стильово-образні запозичення заглиблювали у архетипові і нормативно «вічні» смисли, предметні уявлення.

У статті О. Маркової [53, с. 99-134] детально роз'яснюється принципи того процесу реанімації символістських засад з кінця ХХ сторіччя. Названа дослідниця неосимволістського методу поставангарду вказує:

«Серед символістів початку ХХст. на себе звертають увагу автори, які не отримали продовження-підтримки у мистецтві ХХст. Серед музикантів це А. Цемлінський, Е. Саті, Ф. Шрекер, М. Обухов, І. Вишнеградський та ін., ... Відродження значимості цих авторів – досить нелінійне. Це відбувається з більшими або меншими «перервами поступовості» відроджувального процесу – здійснюючись з 1970-х рр., створюючи своєрідні 'піки' визнання популярності відповідних творів у публіки та у професіоналів» [53, с. 132 ].

Для неосимволістського – поставангардного світоглядного бачення показова емоційно-надсуб'єктивна відстороненість, надзвичайно активізувався принцип філософії Й. Хейзінги про ігрову природу людської діяльності (замість класичного *homo sapiens* – людина мисляча, висунутий образ *homo ludens* – людина граюча). З 2010-х років виділяють нову фазу поставангарду, відповідно неосимволізму, який називають пост-поставангард чи неопоставангард. Ця фаза порушує ігрову відстороненість, виділяючи, за

Д. Дроздовським [33], «пафос» життєвого факту. Але цей життєвий факт розуміється як інформація про життєвість, а це вже відповідає установці віку інформатики, коли інформація заміняє сутність того, що коїться. І щодо музичного світу така інформація про життєвість тримається на введєнні популярної сфєри в тематизм, тобто підкреслюються звороти прикладної побутової музики.

Вище відмічалось, що поставангард співпадає з соціальним явищем планетарного масштабу – релігійним Відродженням. І виконавці добре знають, що в концертах поряд з художньою музикою добре сприймаються і звучать для публіки переконливо фрагменти із сакральної сфєри. Вцілому І. Навоєва називає це явище неоготикою [59], посилаючись на зменшення функції композиторів у звуковидобутті. Ця невизначенність композитор – виконавець відображає мозаїчні співставлення у світоглядному світосприйнятті.

Приведений опис поставангарду засвідчує органіку виявлення в мистецтві звернєнь до ранньобарокових – ренесансних зразків творення, в яких не композиція, а риторична диспозиція імпровізації відігравала першусну роль. В нашому аналізі твору Г. Телемана відзначена та подвійна роль композиційних – диспозиційних прикмет подання тем-образів і їх розвитку. Заміна звучань солістів, почасти у спроводжуючого ту гру ансамблю (з клавіром чи без нього), самостіне тлумачення темпових виборів, редакційне заявлення яких корегується темповими орієнтирами гри, що йде від механіки руху, задаваного рухами руки в різних пропорціях такого подання, - все це заохочує звернення до творів, бароковий вигляд яких несе прикмети історично більш ранніх стильових орієнтирів ренесансного і більш раннього походження.

Творчість Г. Телемана складає затребуваний на сьогодні об'єкт творчого тлумачення, тому відзначається тими варіабільними показниками вибудови, які полегшують входження виконавця у композиторський текст з метою «адаптації» останнього до конкретних виконаських переваг. Звертаємо

увагу на переважання моторики у викладенні партій солістів, що уникають підкреслено кантиленних і саме моторних подань: звучачий текст показаний у рівності пульсуючих довгісних зіставлень, що дозволяють внести досвід «прелюдійності» імпресіоністів чи остінато примітивістських накопичень минулого століття.

Підсумковуючи зроблений аналіз Концерту, відмічаємо:

- риторична диспозиція ранньобарокової музики органічно поєднується з показниками музично-художньої композиції; риторична трифазовість, співвідносна з варіаційністю і репризною тричастинністю переважає у I та II частинах, тоді як у III риторична трифазовість накладається на строфічну двофазову конструкцію, а в IV частині маємо риторичну трифазовість, суміщену з ознаками рондальності;

- широке користування церковними символами в темах і наскрізна поліфонізованість фактури, причому, переважно так званими контрастно-поліфонічними побудовами, засвідчує відчуття базовості церковного нахилу концертної форми – в наближенні до *concerto da chiesa*, хоча ансамблево-камерне вирішення цілого, з допусками дотримання регістрових, але не тембральних розподілів порівняно з вишуканістю салонного типу *concerto da camera*;

- на користь салонної камерності говорить сюїтна з вираженими танцювальними компонентами конструкція композиції і ритмічних елементів, аж до аналогій з менуетом, рігодоном, гавотом та жигою; переважання франко-кельтських компонентів в «обинання» німецького й іспанського («алеманди», «сарабанди») відповідає «французькому духу» Телемана, який писав вірші не тільки німецькою й латинською (що органічно для німецької освіченості), але й французькою;

- твір Телемана демонструє пограниччя художньої і церковної (прикладної у високому смислі) музики, що зобов'язує виконавців до пошуку той вишуканості і обраності музичного дійства, в якій немає місця

театральному пафосу, але переважає інтелектуальна напруга в побудові Радості – із простоти естетично витриманих форм людського спілкування;

- цікавість сучасної поставангардної музичної спільноти до музики позадраматичної і, тим більш, позатрагічної отримує в реанімації здобутків Телемана для виступів перед філармонічною публікою масивний шар виразності, що спирається на одухотворенно-церемоніальну салонну продукцію, в якій шанування Духу сполучалося з тяжінням до естетизму буттєвого оточення особистості;

- навички моторного подання творів імпресіоністів, примітивістів прекрасно «вписуються» у нотний текст Г. Телемана, надихаючи саме концертне «набирання руху» до кінцевої побудови, яка в даному разі зосереджує те танцювальне, а, значить, конкретно життєве представлення музики, яке стало орієнтиром поставангардного спрямування виступу до завершальної фази максимально узнаваної і прийнятної на слух;

- зацікавленість Телемана розробками «кольорового клавесину» подає ідею сучасного виконання, у тому числі проаналізованого Концерту, засобами синтезу колір-звук, виводячи на ту візуалізацію музики, яка стала загальним місцем в поданні філармонічних виступів.

### **2.3. Кларнетовий концерт Й.Мольтера в ряду концертної кларнетової музики XVIII століття і сучасності**

Відомості щодо Йогана Мельхіора Мольтера незначні, але симптоматичні. На 11 років молодший за Й.С.Баха (народ. У 1696, Бах - у 1885), він і на 10 років пережив величного Лейпцігського кантора (помер у 1765) [79, с. 316]. Як і Й.С.Бах, він був міцно зв'язаний з німецькою провінцією (Айзенах, Карлсруе, Баден), він писав різноманітну музику, від опер і пасіонів до симфоній-увертур, концертів і сонат, кантат різних складів і обсягів. Але симфонії і концерти явно переважали в його спадщині, чим їх автор демонстрував творчий крок назустріч Віденській школі.

Найбільш виконуваними із творів Мольтера є Концерти для кларнета і труби, виділяється також велика Соната для фагота і клавіра [86]. Як вже відзначалося вище, таке зосередження творчої продукції на мистецтві концертної гри духових інструментів є парадоксальним з тої позиції, що базовим виконавським фахом для Мольтера була кваліфікація скрипаля. І, можливо, саме ця сторона його підготовки відзначила вибір форми його Концертів як тричастинних циклів, - на відміну, як визначалося вище, концертних форм Г.Генделя, також пов'язаного і вихованням, і, головне, співпрацею із італійськими майстрами.

І все ж акцентування у творчій спадщині Генделя *concerto grosso* і втілення в цій типології циклів різного роду в його органних Концертах та ін. вказує на комбінаторику італійсько-німецьких і французьких впливів. А у Мольтера маємо чітке витримування переважаючого зразка Концертів Вівальді для скрипки та інших інструментів-солістів, духових у тому числі. Однак із явним нахилом до запитів німецької «провінційної» культури, яка виділила, у тому числі у творчості Й.С.Баха, перевагу у формуванні класики німецького інструменталізму.

Вказані роздуми щодо «провінційності» мислення Й.Мольтера не мають нічого принизливого, оскільки йдеться про певний етап національного самоствердження - у межах неодноразово згадуваної «німецької культурної ідеї», коли саме «периферійні», історично істотно обумовлені стимули засвідчили творче, музичне в першу чергу, піднесення німецького мистецького світу у XVIII сторіччі.

Минаємо відомості щодо біографії Й.С.Баха, який не працював у столичних центрах Німеччини, але слава якого сталася непорушно. А це й надихнуло Й.Форкеля на грані XVIII і XIX ст. написати одну з перших в Європі монографій, присвячених композиторській персоні як такій, саме Й.С.Баху. А книга узагальнювала те всеохоплююче шанування його творчості, яке маємо у представників Віденської школи і вирішило «бахіанство» усіх видатних митців від XIX до XX ст.

Нагадуємо також особливу роль Гамбургу, значного, але зовсім не столичного міста німецьких земель (бувшого землею західних слов'ян, знищених у XIII столітті). Однак саме з Гамбургом, який став вищою точкою визнання Г. Телемана, пов'язаний був і перший поштовх побудови національної опери, і старт *штюрмерства*, очолюваного Ф.Шіллером. А в межах літературно-театрального штюрмерства виділилася персона Я. Ленца, який став класиком «німецької провінційної літератури», оціненої по достоїнству тільки у XX ст. на хвилі визнання веризму.

Доречі, ця «провінційна» література Я.Ленца і його однодумців від мистецтва надихала згодом українську літературну сферу, очолювану В. Гоголем, ушлявленою своїм геніальним сином М.В.Гоголем. Але до сього дня недооціненим є внесок Гоголя-старшого у вітчизняну літературу, з якої вирости знамениті «Вечера на хуторі близ Диканьки» автора «Тараса Бульби».

Німецький «провінційний заряд» зумовив висунення і званої Віденської школи - через початок її у Мангеймі, тобто невеликому місті південної Німеччини, що ушлявився своїми, як це відмічалось вище із посиленням на Г.Аберта, профранцузькими («маленький Париж») культурними тенденціями. Тут «провінційні» ж представники Австрійської імперії чеські «будителі» зуміли видати модель оркестрової функціонально-групової вибудови, яка дала *театралізоване* втілення сакрального співу гуситів, тим самим показавши шлях культурної quasi-сакралізації, що зазначила світську високу *серйозність* творів композиторів Віденської школи.

Вказаний «провінціалізм» німецької мистецької школи склав паралель географії проживання і дій знаменитим філософським фігурам Й. Кеплера та І. Канта, з яких перший «мандрував» між Прагою, Регенсбургом і містами німецької Півночі, а другий (Кант) «усамітнився» у Кенігсберзі. І це зовсім не заважало сприйняттю їх як творчих лідерів нації, бо відповідало «поліцентрованості» бувшої «Священної римської імперії германської нації». І

одночасно складало видиму опозицію центрації Франції, монархічна структура якої відповідала потребам нації, що поєднанням етносів дала відсіч арабському, згодом англійському завоюванням і не допустила розколу на галлікан і гугенотів-протестантів в релігії, що відзначило буття німецької національної свідомості.

Мольтер втілював, як видно із всього, ту провідну лінію німецького барокового комплексу, що активно живився пропагандою класицизму Й.Вінкельмана, але який тільки у другій половині XVIII ст. вийшов на саме класицистські, раціоналістично-дійсцькі засади естетичного світобачення. Перша ж половина означеного століття базувалася на «зсувах» успадкованого від попередніх епох барокового надбання, невідривного від церковності, і тоді ж засвоєного класицистського, для німців позацерковного мистецького досвіду, оскільки французьке Галліканство було відсторонюваним як протестантизмом німецької Півночі й Півдня, так і католицтвом австрійського південно-східного обсягу.

Засвоювані німецьким світом класицистські виміри мистецтва базувалися на особливого роду значущості музики як культурного чинника внесення сакральності в інструменталістику, усвідомлюваної в інших національних традиціях з позацерковним і суто театральним надбанням. В цьому відношенні показові розробки німецьких музичних теоретиків І.Вальтера та І.Маттезона відносно теорії афектів, яка склала пристосування церковних засад риторики до театральної практики і музично-артистичної діяльності у цілому. Діяльність Мольтера розгорнулася на південному Сході німецьких земель, які мали свої історичні традиції, що зумовлювалися близькістю до чесько-слов'янського ареалу, а також взаємодією з Баварією, де Протестантизм і Католицтво, залишки візантійського Православ'я надають досить самостійного колориту їх культурному буттєві.

Через Ейзенах Й. Мольтер контактував із Г. Телеманом, який, в свій час став через Лейпціг став дотичний до кроків біографії Й.С. Баха. Однак саме Південь, пограниччя з Баварією надавало підкресленої «адриатичної»

зафарбленості культурному тону тюрінгського статусу Карлсруе, який став вихідною і завершальною точкою професійної роботи Й. Мольтера. Адріатичний «воздух» живив пересічення протестантських і католицьких традицій, італійські засади скрипкової підготовки екстраполювалися у цього автора у роботу з духовими інструментами, які мали особливий відгомін в красі тюрінгських лісів і уявлень про лицарську давнину: труба і кларнет склали опірні моменти композиторських концертних виходів Мольтера.

Цикл Концерту Мольтера для кларнета втілює особливості індивідуалізованого тематизму, що складає достойне доповнення до типового тематичного підбору, орієнтованого на *риторичну*, тобто принципово типову тему. У Концерті Й. Мольтера, на відміну від його старшого сучасника Г. Телемана, ознаки художньої *композиційної* оформленості виражені, але також поєднані із принципами риторичної диспозиції, тобто композиційно оформленої імпровізації як безпосереднє втілення музично-мовленнєвого вирішення озвучування.

У Концерті 3 частини, з типовим, від італійської симфонії-увертюри почерпнутим співвідношенням швидко - повільно - швидко, у даному разі Moderato B-dur - Largo g-moll - Allegro B-dur. При цьому теми споріднені опорою на хід по тонічному тризвуку, являючи, за фактурою-динамікою, виявлення героїчного (I частина) і пасторального (II, III чч.) образів. Але контрастність перших двох частин «зціплена» ритмічною наслідуваністю: фігура пунктира (символ чоловічого початку), що дана безпосередньо як така. А у фіналі чергування триолей і дуолей народжує ефект синкопи (див. такт 2 і далі), тобто дана ритмічна послідовність проявляється як вільне «обернення» пунктирної фігури.

Перша частина Концерту складає втілення тої «концертної» форми, яка передувала сонатній структурі і складала паралель до старовинного рондо. Початкова 1-а тема в B-dur вибудована з опорою на риторику *anabasis*, тобто являє сходження душі від землі до Неба із підкресленими ознаками прихованої поліфонії у викладенні, що вказує на наявність

церковногоо знаку у вираженні. Бас у тактах 5-6, потім 9-11, у верхніх голосах у тактах 12-14 демонструє включення «стилю *concitato*», винайдений К.Монтеверді у представленні «схвильованості», що утворює у єдності з вищевідзначеними прикметами церковної символіки чисто барочну «дисгармонію церковного і позацерковного».

Вступ соліста відзначений новою темою - в основній тональності, в якій вихідним є хід *catabasis*, що угруповується навколо виразності октавного «стрибка» (такт 21). Ця нова тема споріднена з 1-ю ритмічною ознакою вище відміченого пунктира, у тому числі з «оберненням» у вигляді синкопи на молмент октавного «стрибка». Відмітимо особливості фактури: принципний поліфонізм викладення, відсутність акордово-функціональних послідовностей у цілому (невираженість субдомінантової сфери, домінантові утворення в певних кадансових послідовностях).

Наступний етап - знов звучить *tutti* перша тема, тільки тепер в F-dur (від такта 36), а за тим - ще одна, вже 3-я тема, в F-dur (від такта 45) у соліста, моторика якої все ж має опірні ходи в ритмічному поданні чи то синкопою (такт 45), чи прямим пунктиром (такт 46). Згодом знов проходить 1-а тема у оркестра *tutti*, цього разу в g-moll (від такта 37), що після двох тактів звучання доповнена реплікою соліста, в якій впізнані моторні фігури теми 3 (такти 58-61). І в такому ж режимі «накладень» основного мотиву теми 1 і доповнень солістом на мотивах тем 2 і 3 здійснюється розвиток з торканням сфер F-dur (такт 61), C-dur (такт 62), B-dur (від такту 63), нарешті Es-dur (такт 69) з наступним секвенційним показом опірних акордів на As (такт 69), на g (такт 70), f (такт 71), що сукупно приводить до B-dur (від такту 72).

І в B-dur проходить від такту 76 перша тема в оркестрі, тільки у тому плані «доповнень» моторними «репліками» соліста, як то встановилося у розвиваючій частині тактів 61-75. Від такту 82 (із «зсувом» на півтакта) повністю повторюється матеріал експозиції 1-ої теми (пор. такти 82-92 і 9-19). Схема будови I частини Концерту така:

1т.	2т.	1т.	3т.	1т.+3т.зм.	1т.+мот.2,3т.	1т.+мот.3т.
В	В	F	F	g	F...	В
Рефр.	епіз.	рефр.	еп.	реф.	еп.	рефр.
Експозиція		розвиваюча част.			Репр.	
I		II				
N a r r a t i o		c o n f u t a t i o			c o n f i r m a t i o n	
I		II			III	

Спостерігаємо щось середнє між старовинним рондо і «концертною формою»: для старовинного рондо дещо строкатий тональний план, а для концертної форми - невираженість модуляції у сферу субдомінанти. Крім того, є певна двофазовість, в якій проступають ознаки старовинної двочастинної й старовинної сонатної форм. Така «плинність» структурних ознак невідривна від поліфонічного - «континуумного» - мислення, що є наявною у Мольтера. Вертаючись до обговорення фактурно-ладових показників, підкреслюємо закінчення першої частини тонікою без терції, що засвідчує половинчастість тонально-функціональних втілень.

Друга частина - Largo g-moll - теж дає суміщення церковності та театральності: перше підкреслене прихованою поліфонією у викладенні теми, а друге - «пульсацією concitato», правда, у делікатно стриманому вигляді. Тридольний розмір привносить особливого роду танцювальну пластику, яка надає скорботному образу зворушливої грації. Тематична заявка на початку Largo вказує на орієнтир у вигляді послідовності catabasis (образ Спокути), врочисто подану у вигляді двох ланок секвенції (такти 1-2 і 3-4), компенсативно розширеною у послідовності anabasis у тактах 5-7.

Друге проведення цієї теми (від такту 17) виділяє у вигляді контрапункту до неї - тему соліста, що складає чисто «фігуративний спів» - у явному наслідуванні арії-монологу. Від такту 36 показаний варіант першої теми в В-dur, після чого в тій же тональності з'являється нова тема (від такту 45), в якій впізнані мотиви епізодів з першої частини.

А завершується викладення появою 1-ї теми в основному В-dur (від такта 61) у вигляді теми з контрапунктим доповненням «співу» соліста. Схема будови II частини Концерту така:

1 т.	1т.+контр.соліста	вар.1т.	2т.	1т.
g	g	B	B	g
I		II		
N a r r a t i o		c o n f u t a t i o		confirmat.
I		II		III

У цій другій частині Концерту наявні риси старовинної двочастинної форми, що складає певну «варіацію на структуру» відносно будови музики I частини.

III частина, фінал Концерту показує відверту танцювальність, причому, дану у певній діалогізації. Основна тема в В-dur подана в оркестрі (такти 1-8), мелодія - на послідовності *anabasis*. Вона доповнювана *сходженням* теми соліста (такти 9-20). Є і конкуруюча з першою - нова тема, в якій мотиви *anabasis* дані моторно - і з дуже граціозним синкопуванням: див. такти 25, 27 і т.п. І ця нова і дійсно мелодійно привабливо звучача тема - в F-dur, на ній завершується перша фаза структури, яка підкреслено підправлена до контурів старовинної двочастинної сонатної форми.

В F-dur проходить 1-а тема, починаючи розвиваючий етап форми. Маємо відхилення в g-moll (такти 41-50), а з поверненням в основний B-dur (від такту 65) демонструється 2-а тема (побічна партія в сонатних відносинах). Це є органічним для двофазової старовинної сонатної структури, в якій реприза скорочена і базується на побічній. Схема будови III частини Концерту:

1 т.	2 т.	1 т.	зм.1 т.	2 т.
B	F	F	g...	B
Експозиція		Розвив. част.- реприза		
Narratio		confutatio		confirmat.
I		II		III
Рефр.	Епіз.1	реф./епіз	епіз.2	рефрен
I	II	III	IV	V

Як бачимо, сонатні прикмети «нарошуються» до фіналу через ознаки двофазовості в рондально-концертній структурі I частини, у старовинній двочастинності Largo. Так у своєму Концерті Мольтер наближається від барокової «концертної» форми до сонатних, діалогізовано-театралізованих позицій, у підсумковому вигляді демонструючи специфіку німецької путі як націленої на здобутки філософічності в музиці - через сонатні структури.

Узагальнюючи зроблений аналіз, відзначаємо:

- Концерт Й. Мольтера дотичний до ранньовіденського бачення концертності, з відвертою опорою на італійські школу (див. 3 частини, прийняті для сонати й концерту у А. Вівальді і його славних співвітчизників); у тому числі маємо наближення до свобідної рондальності у фіналі, що зазначає Богопоминальні відмітини у смислі вираження;

- усі 3 частини мають відверте орієнтування на риторичну диспозицію, попри форм-схем, подібних до сонатності-строфічності, що проступають у будові I та II частин циклу; у зіставленості із фазами риторичної диспозиції звертає на себе увагу тематично-тональна опозиційність *confutatio* по відношенню до *narratio*, заявлюваному більш чи менш розгорнутим показом першої теми;

- загальний вигляд фактури у співвідношенні соліста і оркестра (саме оркестрового оформлення інструментальної сукупності у супроводі соліста) чітко виводить на уявлення про *облігатний концерт*, що являє *до-віденське* утворення форми й тем-образів, що сполучають типологізм з елементами індивідуалізації.

Таким чином, Й.Мольтер склав досягнення музичної творчості першої половини XVIII століття, його за значущістю співвідносять з Г. Генделем і Й.С. Бахом, але те визнання прийшло в останні десятиліття, на хвилі необароко поставангардної хвилі, що зазначилася в мистецтві з 1970-х років до сьогодення. Таке «визнання із запізненням» не рідкість для долей творців, оскільки класика музики Віденців і поствіденського кола творчості реагувала, перш за все, на матеріали театралізованої музики, на драматико-трагедійні образи, на вишуканий гармонійний почерк. Барокова ж продукція, спираючись на церковну основу мислення, а це стосувалося і Й. Мольтера, який отримав виховання в Італії, що тримала зв'язок із церковними традиціями традиційної церкви більш послідовно, ніж представники німецького Протестантизму. Відповідно, драматизм театральних контрастів не мав провідного положення, домінував тонус радісності, захвату, що реалізовувалося в концертних жанрах, які мали відверто церковний корінь і стрижень вираження.

В даній роботі представлено співставлення Й. Мольтера із Г. Телеманом, з яких перший був дещо старший не тільки відносно першого, але і Й.С. Баха й Г. Генделя – і та першість проявилася в концепті концертності і в конкретиці творів, написаних як Концерти для кларнетів (а у

Телемана – для шалюмо чи кларнетів, чи у поєднанні перших з іншими духовими). Телеман тримався за «французький дух», який для його покоління, що увійшло у зрілість у 1700-ті, асоціювалося із силою державності і релігійною налаштованістю останньої. Відповідно, барокові корені його творчості більш визначені і самодостатні. Й. Мольтер молодший на 15 років (на 11 Й.С. Баха і Г. Генделя, обидва, Телеман і Мольтер, пережили перших з названих), його італійська налаштованість споріднює із великими сучасниками, але розгорненістю не на Відень, і навіть не на мангеймців, скоріш на передчуття опозиції їм у М. Клементі.

Скрипаль за виконавською спеціальністю, Мольтер зосередився на концертних композиціях для духових інструментів, у тому числі для труби, кларнету, в яких в повноті розгорнув славільний тонус подання образів, що спирався на *інструменталізм церковного стилю*, що від готики склався в опорі на пасажність і мелізматичність виявлення. Секуляризований мелодизм оперних поривань другої половини XVIII століття висував спирання на афекти, наполягаючи на їх різноманітті (називали від 7 до 11), в яких особливий сенс мали темпово-агогійні показники, що наслідували мовленнєві моделі в мелодиці і в гармонічних зіставленнях акордики.

Мольтер був методистом за принципом обдарованості і, згідно з італійськими (католицькими в основі) вимірами виразу, також майстром *фактурних втілень риторичної налаштованості творчості*. І тому, можливо, його визнання йшло із «запізненням», як то відзначило і А. Вівальді, якого ніяк не приймали в добу романтизму, причетного до сконцентрування на *гармонії* як базової категорії музичної виразності, а історично закладувалася у мисленні Віденської школи і їх шановників. Ми знаємо, що надперсоналізм і надіндивідуалізм італійських оперних майстрів першої половини XIX сторіччя, в особах В. Белліні, Г. Доницетті, «молодого Верді», тобто Дж. Верді до виходу «Ріголетто», до 1851 року, аж до 1970-х мали надто стримане відношення. І тільки 2000-і роки, вихід поставангарду і

барокової складової в ньому (і це відмінне від модерного «необароко» ХХ сторіччя) надали достойного визнання генію тих величних музикантів.

Італійське виховання Мольтера зіграло драматичну роль у його світовому визнанні, адже його святкова, натхнена церковною безкомпромісністю визнання гармонічного початку у світоглядній палітрі музика з її минанням дамадизмів-трагізмів і упором на фактурні ефекти перепадів гучногласності і сумирності, натхнена церковним «ефектом луни», що йде від сумирної стриманості обиходу і естетичною наповненістю Возглашення, - здавалися «анахроністичними» і не співпадаючими із контрастами індивідуалізованості і об'єктизованої узагальненості, які склали ґрунт конфліктних зіставлень поствіденців.

Поставангард, що демонстрував «мозаїчність» мислення та ігрове не-протиставлення індивідуального та позаособистісного, що підносив на нову не-альтернативну площину стильові антитези модерного-авангардного й традиціоналістського, а також реанімував у визнанні, поряд з художньою класикою, естетизм прорелігійно налаштованого мистецтва готики, ренесансу, раннього бароко, бідермаєра, символізму, - відновив інтерес до «забутих» фігур попередніх століть. Йдеться про ті, що у свій час не вписувалися у «прогресивні» напрями типу соціально-викривальних гасл романтизму, реалізму і т.п.

На хвилі довіри до «ігрового» ставлення в позитиві процерковної виразності Радісності і злагодженості виразу висока концертність Йогана Мольтера отримала «друге дихання» у виконавському поданні і захопленому прийнятті публіки. З його творами порівняні такі велетні поставангарду як Джон Тавенер, Джон Раттер, український майстер Володимир Рунчак та інші композитори. Ігровий тонус і процерковна зосередженість виразу в обминання драматизмі-трагізмів як породжень суетного буття, - склало основу шанування цього композитора, що в нашому сприйнятті доповнив когорту провіденськи спрямованих Й.С. Баха та Г. Генделя. Це – вирок часу і емблематизація сучасного стану людських душ: компенсативність музично-

штучного буття щодо шорсткостей і негарздів життєвих відносин. Це – відгомін досвіду духовного мистецтва, основою вираження якого є естетизм консонантності звукоподання і смислів радісної піднесеності, що стоїть за прикметами життєподоби.

## **Висновки до Розділу 2**

Концерт висувається з синкретизму сонати-концерту-симфонії XVII ст. на положення провідного жанрового утворення у першій половині XVIII ст., що засвідчене винайденням спеціальної *концертної форми*, яка своєю внутрішньо розгалуженою монологічністю протистояла двоїстості темпово-фактурних розрізень сонати-сюїти попередньої епохи і заклала основи сонатно-симфонічної діалогічності другої половини XVIII ст.

Провідне положення італійського інструменталізму на рівні сонатно-ансамблевої творчості, що не поривала із духовними витокami свого вираження, у тому числі місцем виконання (чи то «церковне», чи то «камерна» як салонне подання), у XVIII сторіччі доповнюється самозначущою концертністю інструменталістів різних виконавських спеціалізацій, які залучали на основі «німецької культурної ідеї» до німецького творчого ареалу надконфесійні показники, намічаючи *протофілармонічний* підхід до концертної організації.

Тут особливої значущості набула ініціатива заохочення протестантською церквою театралізації вираження, із залученням драматико-трагічних позицій в духовну музику як таку (див.пасіон у лютеранському Богослужбному вжитку), що сприяло залучанню театральною ж за своєю природою *різноманіття-контрастність* у виконавське вираження. І якщо скрипкова виконавська майстерність була «прохідним маркером» концертної готовності, то показовим стає те, що клавiрист за основною виконавською кваліфікацією Г.Гендель щедро пише концерти для найрізноманітніших складів, а скрипаль Й.Мольтер уславлюється композиціями для духових, у першу чергу, для труби і кларнета.

Обом названим протистоїть Г. Телеман, по-перше, своїм профранцузьким творчим налаштуванням, по-друге, особливим поєднанням державності й церковності, які, дійсно, від візантійського натхнення, відрізняли французьку барокову класику від Ж.-Б. Люллі до Ф. Рамо і Ф. Куперена. Німецький ґрунт мислення Г. Телемана виявився у надмірності інтелектуально-творчого й адміністративно-організаційного охоплення музичного буття, що тяжіло до духової специфіки музикування і складало естетизацію буттєвих надбань нації. Концерт для кларнетів/шальномо зі струнним квартетом Телемана вражає чіткістю помежовного положення цієї музики щодо ансамблевої і народжуваної оркестрової звукової палітри. І в цій помежовності – повнота «французького духу» в німецькому генії Телемана, для якого соната-сюїта і концерт складають синкрезу і базу вираження.

І ще одна сторона дару Г. Телемана достойна виділення – універсалізм творчого вираження, при тому в формі, яка «пророкує» відкриття ХХ сторіччя. Нагадуємо, що у сфері мистецтва П. Валері в есе 1896 р. заявив ознакою принципово нового мислення – феномен чи систему Леонардо да Вінчі, де вказує на *неоренесансний* принцип прийдешнього ХХ сторіччя (про це в роботі В. Батанова [11]). З цього приводу зазначений автор писав:

«У європейських умовах ця видова множинність творчості зафіксувалася в перегляді прийнятних навичок з оглядкою на відкинуті романтизмом критерії професіоналізму XVII–XVIII сторіч. Для представників Сходу, у тому числі Кореї, Китаю, у силу історичного розкладу інтеграції Схід – Захід, входження в європейський культурний ареал, зі збереженням культурного національного охоплення своїх країн у ціннісних орієнтаціях і в мистецтві особливо, ХХ століття представило немислимі в попередні сторіччя перетинання культурних установок, що вимагають особливого роду *універсалізації* образу думки» [11, с. 3].

П. Валері пророкував появу творчих особистостей, які, ніби наслідуючи Леонардо да Вінчі, відстороняться від прийнятих у вік

раціоналізму розрізнення мистецької і наукової сфер, зближуючи в індивідуальному виявленні єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників епохи романтизму. І те пророцтво П. Валері здійснилося в найзначніших обсягах. Телеман за розмахом композиторства, виконавства, організаційно-менеджерської й просвітницько-виховної роботи співвідносний із таким митцем як Е. Вілла-Лобос у ХХ столітті (до речі, у обох авторів композиторський внесок переважає 1000 здобутків, «випереджуючи» надбання Й.С.Баха).

Внесок Й. Мольтера в мистецьке надбання на цьому телеманівському фоні виглядає більш «традиційно», хоча зосередження на концертному тлумаченні духових надавало і надає до сього часу оригінального нахилу.

Концерт же для кларнета й оркестра Й.М.Мольтера засвідчує італійський ґрунт трактування концертності, оскільки складається з трьох частин за схемою італійської увертюри-*синфонії*, тобто у закріпленні значущості швидких крайніх частин. В цьому плані Мольтер є більш «наближеним» до Віденського класицизму, в цьому плані здійснив певну паралель до своїх величних сучасників Г. Генделя і Й.С. Баха.

Звернення до такого роду інструментарію на кларнетовій основі демонстрував чуйність до ґрунтовних «провінційно» базисних для подальшого розвитку нації тенденціях, які закріпили цей інструмент, що мав «змішану» французько-німецьку генезу, у числі провідних засобів вираження німецького і європейського в цілому академізму. Одиначне звернення Г.Генделя до Концерту для кларнетів-шалюмо вказує на відчуття позанімецького стимулу розвитку того інструментарію.

Розвідки ж Г. Телемана і Й. Мольтера дозволяють прослідкувати етапи німецької наближеності до філософічних ідей, що витіснили в результаті у композиціях начала церковної абсолютизації Уславлення. Однак ці філософські налаштування явно не складають протиріччя щодо духовних напрацювань людської ідеальності: легкість рухливих змін гри, віртуозна установка в поданні композиторського тексту, наближеність до мовленнєвої

безпосередності імпровізації у загальній будові, - надихають виконавців і публіку *наближеністю до досконалості уможливленого охоплення предметів і людського упоряджуючого втручання у речовість світу.*

Робота і Г. Телемана, і Й. Мольтера підпорядкована стала запитам духу «провінційної енергії» німецької цілісності світосприйняття, висвітлила грані німецького культурно-мистецького буття, які непоміченими стали при погляді через досягнення великої двійки Й.С. Бах – Г. Гендель. Універсальністю діяльності, у тому числі тої, що виходила за межі музикантської фахівської специфіки (теоретична робота над «кольоровим клавесином» у продовження відкриття Кастеля) Г. Телеман перевершував Й.С. Баха, будучи співвідносним з ним у надзвичайній продуктивності (кількісно «перевищив» Баха). Й. Мольтер чіткістю звернення до італійського джерела склав паралель до Г. Генделя, хоча оперна продуктивність не стала його спеціалізацією, на відміну від творця «Цезаря в Єгипті».

Однак досвід неповторних шляхів взятих до вивчення інструментальних подань Г. Телемана і Й. Мольтера не заповнюється іншими, добре засвоєними в музикознавстві особистостями, яких звично називати як «попередників» і оточення Й.С. Баха і Г. Генделя. Г. Телеман та Й. Мольтер складають славу високого провінціалізму Німеччини першої половини XVIII сторіччя і утворюють самостійну й надзвичайно колоритну паралель до зробленого великими представниками того періоду мистецтва й національного життя.

## ВИСНОВКИ

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 еkleктика» 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, уґрунтований 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 невідрунуті 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 XX 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 секуляритивно. Одночасно зіставлення тих компонентів французької готичної фактури із засобами популярної німецької прокларнетової музики надає особливого роду театралізованості вираження, що не має проєкцій в майбутній Віденській 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 трубно-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 протовіденськими спрямуваннями величної осі Й.С. Бах – Г. Гендель вибудувався у барокових вимірах італійсько-німецької палітри, з особливим акцентуванням італійських засад Й. Мольтер. Його особлива довіра до духового мелодичного втілення демонструвала незатрутий його ж сучасниками ракурс – у просуванні не до оркестральності-концертності Брандбургських 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, в 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 врочистістю 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.

Необарокова стильова еkleктика німецького мистецтва від ХХ століття уґрунтовувалася на внесках стильового екстремалізму П. Хіндемита, що минало «м'які» виявлення у творах А. Цемлінського, З. Вагнера, Ф. Шмідта тощо, ведучи до «неошубертіанства» В. Рімма, що став визнаним лідером німецького музичного світу на зламі поставанагарду і пост-поставангардних надбань. Виконавська практика, просуваючи в затребуваний репертуар твори німецького композиторського поставангарду рівня Б. Ціммермана, Й. Відмана, А. Раймана, ін. майстрів, органічно це поєднала з відродженням спадку А. Цемлінського, Ф. Шрекера, З. Вагнера, Ф. Шмідта, а також композиторів доби бароко - Й. Мольтера, Г. Телемана, ін.

Мислення останніх не співпадало 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 сьогоднішнього дня 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.

Остання теза наглядно ілюструється історією історичних явлень музики, від первісності до сьогодення, при яких монодійна, гармонічно-акордова чи принципово-поліфонічна структура вибудовувалися у відображення соціо-відносин в суспільних стосунках людей.

Поставангард-постмодерн як закономірний етап становлення стильових накопичень від ХХ на ХХІ ст. демонструє ознаки стильового узагальнення, тобто включення у свій виразний загал різноспрямованостей як модерну-авангарду, так і традиціоналізму ХХ ст. І обидва пласти музичної виразності (модерн-авангард і традиціоналізм) мають метастильову природу, бо самі складаються із низки стильових даностей, які співвідносяться одне з одним в антитетичних розкладах.

Так метастиль авангарду 1-ї хвилі, тобто 1910-1920 років включає 3 стіля-напрямки : експресіонізм, примітивізм, футуризм. В них примітивізм природньо тримається на просторі гетерофонної фактури і культури «варваризмів» вираження, тоді як експресіонізм претендує на вишукану складність поєднання антиестетики в серійних і серіальних побудовах. В свою чергу футуризм тяжіє до «простоти» шумоутворення, апелюючи до «естетики урбанізму». Тим більш строкатим виявляється наповнення традиціоналізму у ХХ ст., бо це не тільки моделі романтичної, реалістичної, веристської і просимволістської музики, але і академізована реакція на прикладну сферу музики життя, на пограниччі торкання модерну-авангарду.

При цьому авангард був заражений особливого роду викривальним пафосом щодо класики, тоді як традиціоналізм зберігав риси класичної

пафосності. Ясно що таке сумісництво в поставангарді викликало певну третю силу стильового налаштування – споглядальність, ігрову відстороненість від емоційних антитез метанапрямків. І в цьому відношенні базою для поставангарду виступає символізм, його споглядальне «втягування» у свій виражальний запас емоційної вибуховості романтизму і саркастичної зображальності щодо реалій дійсності.

Як відзначалося вище, в роботі О. Маркової ставиться питання про неосимволістську сутність поставангардного музичного буття: «символістська еkleктика» органічно перероджується у «мультистилістику – полістилістику» поставангарду. Підтвердження того – бурхливе відродження на грані ХХ і ХХІ ст. авторів, категорично забутих у ХХ ст., наприклад А. Цемлінські і Ф. Шрекера, широке застосування теоретичних праць про символізм, а також стилів, що його підготували – бідермаєр, рококо та ін.

Німецька школа у ХХ ст. пройшла через усі складності його становлення, подарувала світу геніїв як традиціоналізму (Ф. Шмідт, З. Вагнер, Г. фон Ейнем, ін), так і авангарду (А. Берг, А. Веберн, А. Шенберг, К. Штокхаузен, ін.) і т. ін. Німецькі композитори утворили оригінальну лінію «нової музики» по лінії експресіонізму – неоекспресіонізму, тоді як на тлі поставангарду виділився «необідермаєр» В. Ріма. Г. Телеман і Й. Мольтер, будучи дітищем виконавської ініціативи поставангарду, заявляють певні риси стильових переваг, які показові саме для німецького світу: інструментальний плин на принциповому «стиранні» меж між художньою і прикладною музикою, причому, в разі звернення до Телемана, розгортання барокових рис французького кореня, який зовсім не переважає у інших барокових виявленнях (Й.С. Бах і його геніальні сини, Г. Гендель, Й. Мольтер – це все торкання традиційного для німців італійського джерела).

Нагадуємо, що поставангард давав не тільки переплетіння авангарду і традиціоналізму, він «усереднював» стильові показники авторського мистецтва і маскультурних здобутків – і це чуємо в Концертах Телемана і Мольтера – на рівні можливостей вираження першої половини ХVIII

сторіччя. Поставангард, як вже зазначалося вище, демонстрував особливу ініціативність виконавців («генеративне» мистецтво), що набагато перевищувала алеаторику авангардних втілень: змінність темпово-виконавського наповнення названих барокових Концертів, відсутність усталених моделей їх «досконалого озвучення» уводять ігрову «легкість» в їх подання. Базування на моторних фігурах у фактурі творів зближує їх із мас-культурною ставкою на остінатні моторні побудови, що забезпечують повноту сугестивного наведення в звучанні.

Підводячи підсумки роботи уцілому, констатуємо глибоку стильову «мозаїчність» побудови тих концертних творів Г. Телемана і Й. Мольтера, в яких, на наш слух, компоненти провіденського стильового рішення зіставляються з «інструктивною» моторикою, а у першого з названих – ще й і зі старофранцузькою балетністю, свідомо введеною Телеманом з міркувань вірності «французькому духу».

Вказане встановлює відповідність тих барокових здобутків стильовим засадам поставангарду. А щодо «неосимволістської» (за О. Марковою) зафарбленості такого визначення (належність до поставангардної «мозаїчності»), то згадаємо знамениту рапсодію для оркестру і саксофона К. Дебюссі, в якій на першому плані стоїть оркестр, а соліст, згідно з можливостями Є. Холл, якій присвячена рапсодія К. Дебюссі, «облігатно» *доповнює* перший. Облігатність надзвичайно безпосередньо проявляється в концертах Телемана і Мольтера, коли в ряді місць партитури соліст грає то сумісно з оркестром, то виділяється сольним «коментаром».

Музика ХХ століття в цілому пройшла під знаком інструменталізації, і вищою точкою в цьому плані стала «стрічкова музика» кьольнської школи та ін. Поставангард, черпаючи з авангарду і традиціоналізму, відновлює частково той співочий «симофонізм-оркестральність», який наслідував вокально-мелодичні надбання, у вищій мірі показові для класичної і романтичної музики. Одночасно, деперсоналізація-деіндивідуалізація неосимволістського забарвлення потребували уваги до стриманості щодо

вокально-співочої «душевності», що зумовило застосування тембральних регістрових засобів відсунення музики від прямого віддзеркалення співочості.

Тому *поставангардні творчі розвитки спиралися на автентичність інструментів барокко і ренесансу чи їх моделювання на сучасних інструментах*. Широке застосування отримують інструменти, які пройшли джазову адаптацію, такі як кларнет, саксофон, труба та ін. А кларнет демонструє «відгомін» барокових уподобань, тоді як виконання музики барокових авторів – із застосуванням кларнету – подає асоціативний ряд третьорядового звучання на слух сучасної аудиторії. І таке «преображення» музики Телемана і Мольтера – в психології слухачів сьогодення – складає її реальне надбання, надає перспектив подальшого виконавського втілення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София - Логос. Словарь . К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. – 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
3. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України ХІХ ст. Автореф.канд.дис.,17.00.03, ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2007.16 с.
4. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с
5. Андросова Д. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. –Греція. Польща. Вип.2. Співавтор О. Маркова. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с.
6. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
7. Апатский В. Акустическая природа фагота. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах.* Москва, 1985. С.141 – 159.
8. Апатский В. О совершенствовании методов музыкально-исполнительской педагогики . *Исполнительство на духовых инструментах / История и методика.* Киев, 1986. С. 24 – 39.
9. Апатский В. Теория и практика духового исполнительства на Украине (итоги и перспективы). *Науковий вісник.* Киев, 2000. Вип.8. Кн.5. С. 16 – 24.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Гос.муз.издат. 1963. 375 с.
11. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд.дисс., специальность

17.00.03. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.

12. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ: Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.

13. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста. Канд.диссертация, 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2004. 179 с.

14. Буркацкий З.П. Ідеальні виміри романтичного мислення у кларнетових концертах К.М. Вебера // Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів. Монографія. DOI: 10.36273/978-617-520-423-8. Київ: Ліра – К. С. 285-304.

15. Буркацкий З.П.

16. Буркацкий З.П.

17. Буркацкий З.П.

18. Ван Инань Жанр флейтового концерта в творчестве К. Райнеке. Магистерская раб. Одесса, 2015. 60 с.

19. Ван Хаоюань Музыка цыган в европейском искусстве Нового времени и «Цыганский напев» П. Сарасате. Маг.раб. ОНМА им.А.В.Неждановой, 2022. 53 с.

20. Ван Цзинь Фагот в инструментальной музыке В. Моцарта и Концерт В-dur К. 191 для фагота, гобоя и валторн. Маг.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одеса, 2019, 57 с.

21. Ван Ювей. Концертные пьесы для саксофона в презентации высшего мастерства инструментальной игры (на примере композиций Э. Денисова, П. Свертса и К. Лёба). Магист.раб.Библ.ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2012. 60 с.

22. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.

23. Вівальді Антоніо. URL:

[https://uk.wikimedia.org/wiki/Вівальді\\_Антоніо](https://uk.wikimedia.org/wiki/Вівальді_Антоніо) (зверн. 22.02.2024).

24. Власенко І.М. Фортепіанний стиль М.Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація. Автореф.на здоб.наукового ступеня канд.мистецтвознавства, 17.00.03. Національна музична академія імені П.І.Чайковського. Київ, 2002. 16 с.

25. Волкова Г. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей. Канд. дисертація, НАКККіМ, Київ, 2020. 261 с.

26. Галликанизм [А.Лопухин *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. 1.* Москва, 1993. С. 398-399 .

27. Гегель Г. Подих часу URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих\\_часу](https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих_часу) (зверн. 15.06.2023).

28. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев: Муз.Україна, 1974. 310 с.

29. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва: Музыка, 1965. 484 с.

30. Давидов М.А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 480 с.

31. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. 97 с.

32. Дроздовський Д. Постмодер помер. Хай живе пост-постмодерн. URL:[litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism) (зверн. 12.03.2023).

33. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Ленинград, Музыка,1976. 168 с.

34.Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха. Київ: Муз. Укр., 1972. 111 с.

35. Ду Чжунсяо. Концертный жанр в инструментальной практике и в творчестве саксофонистов (на примере исполнения на саксофоне валторнового Концерта Ф. Розетти). Магистер. работа. Одесса, 2009. 40 с.

36. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург, Композитор, 2006. 148 с.

37. Иванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX – XX століть. Дис.докт.філ. 025. Одеська національна муз.академія ім.А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.

38. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.

39. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев: Издат.Киев.унив., 1982. 192 с.

40. Кантемирова А. Культурные ценности православной Молдовы и их внедренность в идею христианского рыцарства Запорожской Сечи. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2019. 69 с.

41. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт.послесл. В.М. Толмачев; пер.с фр. Москва: Республика, 1999. 412 с., илл.

42. Кириллина Л. Галантность и сентиментализм в музыке XVIII века (вер.2019) URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>

43. Кларнет. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кларнет>

44. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови – Львів : Наукове товариство ім.Т.Г. Шевченка, 2000. 284 с.

45. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1972. - 526 с.

46. Контратюк Н. Традиціоналізм в музиці XX сторіччя і концерт для саксофона М.Готліба. Маг.роб. ОНМА ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2017. 53 с.

47. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко URL: // <http://www.mmy.ru/sm/arta/09-05-2000/history.htm>.
48. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Москва-Ленинград: Гос.муз.издат., 1940. 616 с.
49. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII- XVIII вв. в ряду искусств. Исследование. Москва: Музыка, 1977. 528 с.с ил.
50. Лур. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Лур> (зверн. 25.01.2023).
51. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII-XIX століть. Канд.дис. 17.00.03. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.
52. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.
53. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Оесса, Астропринт, 2012. 164 с.
54. Моль А. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Абраам\\_Моль](https://uk.wikipedia.org/wiki/Абраам_Моль) (зверн.2.10.2023)
55. Мольтер И.М. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Мольтер\\_Иоганн\\_Мельхиор](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мольтер_Иоганн_Мельхиор) (зверн. 25.01.2023).
56. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 214 с.
57. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
58. Мюльберг К. Оркестровые трудности для кларнета и особенности их воплощения в творчестве П.И. Чайковского. Научно-методическое пособие. – Одесса: Астропринт, 2008. 188 с.
59. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.

60.                   Немецкая                   музыка                   .                   URL:  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/Немецкая\\_музыка](https://ru.wikipedia.org/wiki/Немецкая_музыка)

61. Овсяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть. Автореф.канд.дис.17.00.03.Одеса, 2007. 15 с.

62. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы. Диплом.раб. Одесса 2004. 79 с.

63. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд.дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.

64. Рижова О.О. Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського. Одеса: Друкарський дім, 2010. 160 с.

65. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Выпуск первый. Москва, Гос.муз.издат., 1963. 488 с.

66. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Концепции бесконечного и конечного в философии и искусстве романтизма. // Проблеми особистісної орієнтації педагогічного процесу. Проблеми сучасного мистецтва і культури: [збірник наукових праць]. Харків : «Каравела», 2000. С. 194-205.

67. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. – Харьков: ХНУРЕ, 2004.

68. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.

69. Сюита *Органум Нотр-Дам* URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум>

70..                   Телеман                   Георг                   Филипп                   URL:  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман\\_Георг\\_Филипп](https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман_Георг_Филипп)

71. Тянь Сяо Концерт для духовых в инструментальном наследии В. Моцарта и Концерт для гобоя C-dur. Маг.работа. Библ.ОНМА . Одесса, 2011. 52 с.

72. Турбинский А. Фортепианный концерт в контексте исполнительского творчества - на примере фортепианного Концерта № 5 Es-dur Л. Бетховена. Маг.раб.Библ.ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2013. 75 с.

73. Українська душа. Збірник статей. Вступ.стаття та ред. В. Храмової. – Київ: Фенікс, 1992. 127 с.

74. У Чживень Концерт В. Моцарта G-dur № 1 для флейты с оркестром в альтернативах стилевой трактовки и исполнения. Маг.работа. Библ.ОНМА. Одесса 2006. 58 с.

75. Філіппова С. Парціально-психологічний ракурс творчості А. Вівальді (на прикладі скрипкових концертів та ін.). Маг.роб. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023. 81 с.

76. Фу Чжэ Флейтовые концерты В.А.Моцарта и стилистические альтернативы их исполнения Магистер.раб. Одесса, 2016. 59 с.

77. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий [сост., предисл. и пер.с нидерландского Д.В.Сильвестров, комментарии, примечания Д.Э.Харитоновича. Спб.: Издание Ивана Лимбаха, 2-11. 416 с.

78. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч.центр «Консерватрия», 1994. 260 с.

79. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеса, 2007. 20 с.

80. Чайковський П. // Митці України: енцикл.довідник. Упоряд.: М. Лабінський, В. Мурза. За ред.А. Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. С. 625

81. Чехунина А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков. Канд.дисс. 17.00.03. Одесса, 2010. 171с.

82. Чупріна Н. Символізм в філософії, в художній сфері та в музичному виконавстві// Науковий вісник ОНМА імені П.І. Чайковського: [збірка наукових статей / автори проекту, ред.-упор. М.А. Давидов В.Г. Сумарокова]. Київ, 2012. Вип. 103. С..

83. Шевченко Л.М. Стилєві характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

84. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровотипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237.

85. Эрисман Г. де Французская песня. Москва: Сов.композитор, 1974. 152 с.

86. Юдкін І.М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. – Київ: Наукова думка, 1994. 184 с.

87. Юдкін-Ріпун І.М. Предметний зміст художнього тексту: від феноменології до мереології // Культурологічна думка 2021 № 20. С. 22-34.

88. Юдкін-Ріпун І. Передмова. Виконавська культура в розвитку стилєвих систем: інтерпретація художнього тексту // Образні системи української культури в типологічному та історичному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво. Колективна монографія. Київ: типографія ІМФЕ, 2019. С. 4-158.

89. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

90. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

91.

92. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch, Leipzig*, 1956. – S.13-58.

93. Clostermann A. Georg Philipp Telemanns Jahre in Hamburg. – Hamburg:

Gesamtherstellung bei “Kultur in Hamburg” Verlagsgesellschaft mbH Rabenhorst 1· 22391. 46 S.

94. Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

95. URL: [https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-69842\\_koncert\\_dla\\_dvuh\\_klarnetov\\_shalumo\\_strunnych\\_i\\_fortepiano.htm](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-69842_koncert_dla_dvuh_klarnetov_shalumo_strunnych_i_fortepiano.htm)

96. URL: <https://www.com.ua/search?q=%DO%93%>

97. URL: <https://www.youtube.com/watsh?v=WEGgJBegUNQ>

98. URL: [https://ua.youtube.com/results?search\\_queryy=j+m+molter+clarinet+concerto](https://ua.youtube.com/results?search_queryy=j+m+molter+clarinet+concerto)

99. URL: <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-johann-molter.htm>

100. Jewanski, J. Colour and music. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06156> 144

101. Schumann, R. Music and musicians. Essays and criticisms. London: William Reeves, 185 Fleet street (Publisher of Musical Works), 1891. 418 p. 206

102. Roesler Curt A., Hohl Siegmar. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S..

103. Yudkin-Ripun I. Etymological roots of the artistic thought in slavic folklore. Kiev, 2003. 26 p.

104. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913 . 697 S.

105. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p .

## ДОДАТКИ

### Публікації

#### У фахових виданнях, затверджених МОН України

##### для спеціальності 025 – музичне мистецтво

1. Бабухівський В. Німецький інструменталізм XVIII сторіччя в перетині із поставангардними надбаннями сьогодення. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 157–162.

2. Бабухівський В. В. Поставангард і німецьке необароко XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 225–229.

### Публікації-апробації

1. Бабухівський В. Проіталійські риси німецького бароко у першій половині XVIII століття // Трансформація музичної культури і освітньої діяльності: традиція в сучасності. До 110-річчя Одеської консерваторії і 25-річчя конференції. Пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О. В. Козаренка присвячується. Тези та матеріали Міжнародної науково-творчої конференції 29–30 квітня 2023 року (педагогічно-творчі секції), 1 травня 2023 року (студентська секція). Одеса: «Астропринт», 2023.

2. Бабухівський В. Й. Мольтер та неоготика поставангарду // Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України. Присвячується ювілею Г. Сковороди. Збірник наукових праць. До 110-річчя Одеської консерваторії. Київ: Видавництво Ліра – К., 2023. С. 40-42.

### Участь у конференціях

1. Трансформація музичної культури і освітньої діяльності: традиція в сучасності. До 110-річчя Одеської консерваторії і 25-річчя конференції. Пам'яті видатних науковців і музикантів України, на пошану творчого універсалізму О. В. Козаренка присвячується. Тези та матеріали Міжнародної

науково-творчої конференції 29–30 квітня 2023 року (педагогічно-творчі секції), 1 травня 2023 року (студентська секція). Одеса, 2023.

2. Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України. Присвячується ювілею Г. Сковороди. До 110-річчя Одеської консерваторії. Одеса, 2023.