

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ХОЛОДКОВА ОЛЕНА СЕРГІЇВНА**

УДК 78.071.1(430):780.614.331]:78.034.7

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПОЕТИКА СОЛЬНИХ ТА АНСАМБЛЕВИХ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ  
Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ РИТОРИКИ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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



О. С. Холодкова

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Вашенко Олена Вікторівна**

Харків – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Холодкова О. С. Поетика сольних та ансамблевих скрипкових творів Г. Ф. Телемана в контексті барокової риторики.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Дисертація присвячена дослідженню поетики вибраних сольних та ансамблевих скрипкових творів Г. Ф. Телемана. Проблема музичної риторики поставала ще в теоретичних трактатах XVII – XVIII століть, що вважалися фундаментальними посібниками, завдяки яким музикант навчався не тільки грамотно читати музичний текст, але, передусім, створювати музику у відповідності до принципів композиції. Проте, в цих важливих всеосяжних джерелах теоретики не дійшли консенсусу щодо дефініції риторики, що, в свою чергу, спонукало дослідників XX – XXI століть до ретельного вивчення даної проблематики. Водночас, в процесі розв’язання цих теоретичних питань в музикознавстві виникли і вкорінилися деякі хибні стереотипи, які вимагають аналізу та спростування.

Наразі доробок композиторів епохи Бароко, в тому числі, Г. Ф. Телемана, викликає неабиякий інтерес з боку теоретиків та інструменталістів, що вимагає компетентного, а отже, історично інформованого підходу до виконання його музики і обумовлює звернення музикантів до вивчення поетики творів епохи Бароко, невід’ємною частиною якої є система музичної риторики. Втім, якщо твори Й. С. Баха всебічно вивчаються, зокрема і з музично-риторичної перспективи, то риторичний аспект творчого доробку Г. Ф. Телемана ще не ставав предметом спеціальної наукової розвідки, хоча Г. Ф. Телеман був композитором, який вже за життя тішився всебічним визнанням та популярністю, вважався досить

авторитетною фігурою в тогочасному музичному середовищі, а також майстром своєї справи.

**Метою** дослідження є розкриття поетики ансамблевих скрипкових творів Г. Ф. Телемана крізь призму риторичного канону та засобів риторичної виразності, які він забезпечує. **Об'єктом** дослідження виступає барокова риторика, його **предмет** – принципи втілення барокової риторики в інструментальних творах Г. Ф. Телемана.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у виявленні шляхів формування концепції музичної риторики в історичних джерелах; обґрунтуванні аналітичної концепції риторичного канону в музиці та формулюванні загальної дефініції музичної риторики; здійсненні диференціації риторичної та семіотичної систем; розкритті принципів поетики в скрипкових фантазіях, дуетних скрипкових сонатах та концертах для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана крізь призму барокової риторики; визначенні форми і методів реалізації риторичного *inventio* в скрипкових фантазіях композитора, а також демонстрації принципів реалізації засобів фігуративної та оноματοпеїчної риторики на прикладі його Концертів для чотирьох скрипок без супроводу. В дійсній дисертації набули подальшого розвитку вивчення аспектів музичної риторики та дослідження поетики скрипкової сольної та ансамблевої музики Г. Ф. Телемана.

У **Розділі 1** – «Музична риторика в контексті барокової поетики» – було розглянуто вибрані музично-теоретичні трактати XVII – XVIII століть з метою виявлення різноманітних підходів до предмету музичної риторики (1.1.). Було виявлено, що загальноприйнятої дефініції музичної риторики тоді не було розроблено, але давніми теоретиками в різній мірі імплементувалися елементи вербального риторичного канону, які були покликані допомагати в створенні гармонійної, логічної, майстерної композиції. Аналіз концепцій музичної риторики в працях дослідників XX – XXI століть (1.2.) показав, що досить велика кількість праць, серед яких і деякі авторитетні джерела, пропонує стереотипний підхід до

музичної риторики, як до явища фігуративного (що оперує риторичними фігурами та зворотами), результатом чого стає помилкове, звужене розуміння сутності предмету. Інші сучасні дослідники даної проблематики часто базують свої теоретичні пошуки навколо явища риторичного канону, висвітлюючи як окремі його аспекти, так і його цілісну структуру. Саме такий компендіум дозволив в цій праці обґрунтувати аналітичну концепцію риторичного канону та, з урахуванням його елементів в музичному контексті, запропонувати загальну дефініцію музичної риторики (1.3.). З метою спростування стереотипного розуміння музичної риторики як збору риторичних фігур та зворотів, за якими закріплюється глибока афективна семантика, в дійсній праці була проведена диференціація риторичної та семіотичної систем (1.4.), вивчено витоки і процес розвитку двох цих явищ, а також обґрунтовано самодостатність риторики, її незалежність від семіотики. Підсумовано, що риторика є значно ширшою системою, яка охоплює не тільки окремі засоби виразності, а також принципи побудови твору та музичної нарації, а семіотика, наразі, представляється зібранням різноманітних методологій і не може включати в себе систему риторики.

У **Розділі 2** – «Фантазії для скрипки соло Г. Ф. Телемана в контексті барокової риторики» – було досліджено витоки та історію розвитку жанру фантазії, проаналізовано деякі її зразки в творчості попередників та сучасників Г. Ф. Телемана (2.1.). За часів свого формування поетика жанру фантазії виявляла спільні риси з такими спорідненими їй жанрами, як, спочатку ричеркар, канцона, а пізніше – інвенція, прелюдія, преамбула, соната. В творчості композиторів XVII – XVIII століть фантазія з'являється у формі сольних та ансамблевих інструментальних творів, таких як, наприклад, імпровізація, інструментальна мініатюра, fuga, варіації, або у вигляді комбінації жанрових інваріантів всередині циклу, що бачимо на прикладі скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана. Ґрунтовний аналіз поетики опусу 12 фантазій для скрипки соло без басу Г. Ф. Телемана дозволив запропонувати типологію скрипкових фантазій (2.2.). З огляду на

внутрішнє характерне жанрове наповнення кожного зразка, було виокремлено три типи фантазій: *фантазії сюїтного типу*, характерною рисою яких є наявність в циклі ознак барокових танців та рис увертюри (2.3.); *фантазії сонатного типу*, що відрізняються більш складною композицією і введенням в цикл жанрів високого бароко, зокрема фуги, елементів концерту та увертюри (2.4.); *та фантазії типу змішаної структури*, композиція яких доволі вільно укладена і комбінує в собі елементи фуги, сонати, варіацій, арії, танцю, в досить нетиповій та неочікуваній послідовності (2.5). Дослідження цих скрипкових творів Г. Ф. Телемана виявило шляхи втілення риторичного *inventio* і наслідування окремих елементів *stylus fantasticus*.

**Розділ 3** – «Риторика в ансамблевій музиці Г. Ф. Телемана» – був присвячений дослідженню опусів шести Сонат для двох флейт або скрипок без басу, а також чотирьох Концертів для чотирьох скрипок без басу. Було проведено огляд контексту створення дуетних сонат: розглянуто тріо-сонати для двох скрипок і *basso continuo*, скрипкові дуети таких композиторів – представників різних національних стилів та скрипкових шкіл (3.1.). Виявилось, що жанр тріо-сонати був рясно розповсюджений в творчості барокових композиторів, тоді як дуети для інструменті однієї теситури представлені епізодично. Г. Ф. Телеман був композитором, в творчому доробку якого є і тріо-сонати для різних інструментальних ансамблів (в тому числі для двох скрипок та басу), і зразки дуетів без басу. Риторичний аналіз шести сонат для двох флейт або скрипок без басу (3.2.) продемонстрував, що, на відміну від скрипкових фантазій, в цьому опусі композитор дотримується стабільності в організації циклу і зверненні до риторичних засад. Риторичний канон в дуетних сонатах виявляється на всіх рівнях. *Inventio*, як вступ і зв'язка, реалізується в перших і третіх частинах сонат; *dispositio* втілюється в стабільній структурі циклу: повільному початку, фузі, ліричному центру та яскравому, зазвичай танцювальному фіналі, а також на тематичному рівні – у способах комбінації тематичних фігур-схем в швидких частинах та схемі

риторичного *dispositio* – у повільних частинах. Етап *decoratio* демонструє наявність риторичних фігур і зворотів, до яких звертався композитор. Найчастіше – це фігури мелодичного повторення, які описують рух мелодії, проте також велика увага була приділена тонкості контрапунктичних прийомів. Риторичне *pronuntiatio* на композиторському рівні було реалізовано в авторських ремарках характеру, артикуляційних та орнаментацийних позначках. Часто Г. Ф. Телеман використовує типові для свого стилю найменування – *Affettuoso*, *Soave*, *Spirituoso* – що вказує виконавцю шляхи реалізації композиторського задуму.

Концерти для чотирьох скрипок без басу стали не тільки прикладом втілення композиторського *inventio* як винахідливості, з огляду на нетиповий склад ансамблю і відмову від басу, але також виявилися широкою областю застосування засобів фігуративної та ономатопеїчної риторики (3.3.). Риторичний аналіз показав, що в музиці світського характеру на перший план виходять не стабільні елементи риторичного канону, а саме фігуративні та ономатопеїчні засоби виразності, за допомогою яких образна сфера творів значно конкретизується і дає виконавцю підказки в процесі роботи над інтерпретацією.

У **Висновках** дисертації було розкрито багатогранність та значущість принципів музичної риторики як в побудові композиції творів епохи Бароко, так і в контексті аналізу скрипкової камерної музики Г. Ф. Телемана. Огляд барокових теоретичних трактатів забезпечив глибоке розуміння складної взаємодії риторичної теорії та музичного мистецтва, а дослідження сучасних праць, які порушують питання музичної риторики, дало можливість виявити основні напрями риторичного аналізу в музичному мистецтві. Це дозволило обґрунтувати аналітичну концепцію риторичного канону в музиці, в результаті чого була запропонована загальна дефініція музичної риторики. Критичне розмежування між риторичною та семіотичною системами дало змогу визнати незалежність та самодостатність кожної, а також аргументувати підхід до музичної риторики, як до вельми широкої системи, що включає не тільки засоби фігуративної виразності, але

й певні композиційні та виконавські аспекти. Виявлення спільних рис фантазії із спорідненими їй жанрами, а саме, інвенцією, токатою, прелюдією, преамбулою та навіть сонатою, розкрило її вільну необмежену природу і близькість ідеї риторичного *inventio*. Риторичний аналіз скрипкових сольних та ансамблевих творів Г. Ф. Телемана дозволив виокремити риторичні засоби, до яких звертався композитор, шляхи їх практичного втілення в музичному тексті, що не лише сприяло розумінню поетики цих творів, яка включає аспекти композиції, стилю, побудови, форми твору і реалізується за допомогою риторичної системи, але й послужило розкриттю проблем взаємодії риторики та музики.

**Ключові слова:** поетика, система музичної риторики, барокова музична мова, риторичні засоби виразності, риторичний аналіз музичного твору, поліфонія, інструментальна музика, барокові жанри, інструментальна фантазія, тембр, скрипка, історично-інформоване виконавство, творчість Г. Ф. Телемана, художній простір, музикознавство.

## SUMMARY

**Kholodkova O. S. The Poetics of G. Ph. Telemann's Works for Violin Solo and Ensemble in the Context of Baroque Rhetoric.** Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – «Musical art» (02 – Culture and Arts). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The current thesis is focused on the study of the poetics of selected solo and ensemble violin works by G. Ph. Telemann. The issue of musical rhetoric was raised in theoretical treatises of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, which were considered as fundamental guides that helped musicians learn not only to properly read the musical text, but, above all, to create music according to the rules of composition. However, in these important comprehensive sources, theorists did not reach a consensus on the definition of rhetoric, which, in turn, prompted researchers of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries to study this issue carefully. At the same time, in the process of solving these theoretical questions, some mistaken stereotypes have emerged and taken root in musicology that require analysis and refutation.

Today, the works of Baroque composers, including G. Ph. Telemann, arouse significant interest among theorists and instrumentalists, which requires a competent and, therefore, historically informed approach to the performance of his music and determines the appeal of musicians to the study of the poetics of Baroque works, an integral part of which is the system of musical rhetoric. While the works of J. S. Bach are comprehensively studied, including from the musical and rhetorical perspective, the rhetorical aspect of G. Ph. Telemann's work has not yet been the subject of a special scientific study, even though G. Ph. Telemann was a composer who was already widely recognized and popular during his lifetime, and was considered a rather authoritative person in the musical environment of his time, as well as a master of his craft.



**The aim** of the study is to reveal the poetics of G. Ph. Telemann's ensemble violin works through the perspective of the rhetorical canon and the instruments of rhetorical expression, which it provides. **The object** of the study is baroque rhetoric; **the subject** is the principles of embodiment of baroque rhetoric in instrumental works by G. Ph. Telemann.

**The scientific novelty of the results** obtained is to reveal the ways of forming the concept of musical rhetoric in historical sources; to substantiate the analytical concept of the rhetorical canon in music and to develop a general definition of musical rhetoric; to differentiate rhetorical and semiotic systems; to reveal the principles of poetics in the violin fantasies, duo violin sonatas and concertos for four violins without bass by G. Ph. Telemann through the prism of baroque rhetoric; to determine the form and methods of realization of rhetorical inventio in the composer's violin fantasies, as well as to demonstrate the principles of realization of figurative and onomatopoeic rhetoric on the example of his Concertos for four solo violins. The present thesis has further developed the study of aspects of musical rhetoric and the study of the poetics of G. Ph. Telemann's solo and ensemble violin music.

**In Chapter 1** – “Musical Rhetoric in the Context of Baroque Poetics” – the selected music-theoretical treatises of the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries were studied in order to discover and study various approaches to the subject of music rhetoric (1.1.). The research has shown that a generally accepted definition of musical rhetoric was not developed at that time, but early theorists implemented elements of the verbal rhetorical canon to different degrees, which were intended to help create a harmonious, logical, and masterful composition. The analysis of the concepts of musical rhetoric in the studies of the researchers from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries (1.2.) has shown that a large number of works, including some authoritative sources, offer a stereotypical approach to musical rhetoric as a figurative phenomenon (operating with rhetorical figures and phrases), which leads to an erroneous, narrowed view of the nature of the subject. In contrast, other contemporary researchers of this issue often base their theoretical investigations on the concept of the rhetorical canon,

highlighting both its individual aspects and the holistic structure. Such a compendium allowed this research to develop an analytical concept of the rhetorical canon and, taking into account its elements in the musical context, to suggest a general definition of musical rhetoric (1.3). In the current study the rhetorical and semiotic systems were differentiated (1.4.), the origins and development of these two phenomena were examined, and the autonomy of the rhetorics and its independence from semiotics were substantiated in order to refute the stereotypical understanding of musical rhetoric as a collection of rhetorical figures and passages, which are based on deep affective semantics. It was concluded that rhetoric is a much broader system that includes not only individual instruments of expression, but also the principles of composition and musical narration, while semiotics, at present, seems to be a collection of various methodologies and cannot include the rhetorical system.

**In Chapter 2** – “Fantasies for Violin Solo by G. Ph. Telemann in the Context of Baroque Rhetoric” – the origins and history of development of the fantasia genre were examined, some of its examples in the works of G. Ph. Telemann’s predecessors and contemporaries were analyzed (2.1.). In the history of music, fantasia has demonstrated common features with such related genres as, firstly, *ricercar*, *canzona*, and later – *invention*, *prelude*, *praeambulum*, *sonata*. In the work of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century composers, fantasia appears in the form of solo and ensemble instrumental works, such as, for example *improvisation*, *instrumental miniature*, *fugue*, *variations*, or as a combination of genre invariants within a cycle, as can be seen in the violin fantasies of G. Ph. Telemann. A comprehensive analysis of the poetics of G. Ph. Telemann’s 12 fantasies for solo violin without bass allowed us to suggest a typology of violin fantasies (2.2.). Taking into account the internal characteristic genre content of each sample, three types of fantasies were distinguished: *suite-type fantasies*, which are characterized by the presence of baroque dances and overture features in the cycle (2.3.); *sonata-type fantasies*, which are distinguished by a more complex composition and the introduction of High Baroque genres into the cycle, in particular *fugue*, *concert* and *overture* elements (2.4); and *mixed-*

*structure fantasies*, whose composition is quite freely arranged and combines elements of fugue, sonata, variations, aria, dance, in a rather unusual and unexpected order (2.5). The study of these violin works by G. Ph. Telemann revealed the ways of implementing rhetorical *inventio* and imitating some elements of *stylus fantasticus*.

**Chapter 3** – “Rhetoric in the Ensemble Music of G. Ph. Telemann” – was focused on the study of the opus of six Sonatas for two flutes or violins without bass and four Concertos for four violins without bass. The context of duo sonatas was reviewed: we considered trio sonatas for two violins and basso continuo as well as violin duets by such composers – representatives of different national styles and violin schools (3.1.). The genre of trio sonata was found particularly widespread in the works of Baroque composers, while duets for instruments with the same tessitura are presented sporadically. G. Ph. Telemann was a composer whose oeuvre includes trio sonatas for various instrumental ensembles (including two violins and bass) and samples of duets without bass. The rhetorical analysis of the six sonatas for two flutes or violins without bass (3.2) demonstrated that, in contrast to the violin fantasies, in this opus the composer adheres to stability in the organization of the cycle and the appeal to rhetorical principles. The rhetorical canon in the duo sonatas is apparent at all levels. *Inventio*, as an introduction and connection, is realized in the first and third movements of the sonatas; *dispositio* is embodied in a stable cycle structure: a slow beginning, fugue, lyrical center and bright, usually dancing finale, as well as on the thematic level – in the ways of combining thematic figures-schemes in the fast movements and the scheme of rhetorical *dispositio* in the slow movements. The *decoratio* stage demonstrates the presence of rhetorical figures and passages which the composer used. Most often, these are figures of melodic repetition that describe the motion of the melody, but much attention was also paid to the elegance of counterpoint techniques. The rhetorical *pronuntiatio* at the composer's level was realized in the author's remarks, articulation and ornamental marks. Often G. Ph. Telemann uses titles typical for his style – *Affettuoso*, *Soave*, *Spirituoso* – which indicates to the performer the ways of realizing the composer's will.

The Concertos for Four Violins without Bass not only became an example of the embodiment of the composer's *inventio* as inventiveness, considering the unusual group composition and the lack of a bass, but also proved to be a wide area of applying the instruments of figurative and onomatopoeic rhetoric (3.3). The rhetorical analysis revealed that in secular music, it is not the stable elements of the rhetorical canon that are most important, but rather figurative and onomatopoeic expressions that significantly clarify the figurative sphere of the piece and provide the performer with clues in the process of interpretation.

In the **Conclusions** of the thesis, the versatility and significance of the principles of musical rhetoric were revealed both in the construction of the composition of Baroque works and in the context of the analysis of violin chamber music by G. Ph. Telemann. The examination of baroque theoretical treatises provided a deep comprehension of the complex interaction between rhetorical theory and musical art, and the study of modern researches that raise the issue of musical rhetoric allowed us to identify the main ways of rhetorical analysis in the musical art. This made it possible to substantiate the analytical conception of the rhetorical canon in music, which resulted in the suggested general definition of musical rhetoric. The critical differentiation between the rhetorical and semiotic systems allowed us to acknowledge the independence and autonomy of each, as well as to substantiate the approach to musical rhetoric as a very broad system that includes not only the instruments of figurative expression, but also certain compositional and performing aspects. The revelation of common features of fantasia with its related genres, such as invention, toccata, prelude, praeambulum and even sonata, proved its unlimited free nature and proximity to the idea of rhetorical *inventio*. The rhetorical analysis of violin solo and ensemble works by G. Ph. Telemann revealed the range of rhetorical instruments used by the composer, the ways of their practical implementation in the musical text, which not only helped to comprehend the poetics of these works, which includes aspects of composition, style, structure, form of the work and is realized

through the rhetorical system, but also served to reveal the problems of interaction between rhetoric and music.

**Key words:** poetics, system of musical rhetoric, baroque musical language, rhetorical expressive means, rhetorical analysis of a musical work, polyphony, instrumental music, baroque genres, instrumental fantasy, timbre, violin, historically informed performance, G. Ph. Telemann's oeuvre, artistic space, musicology.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Холодкова О. С. (2023). Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, С. 7–39.  
DOI 10.34064/khnum1-6901
2. Холодкова О. (2022). Риторичне *inventio* в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана. *Музичне мистецтво і культура*, 2(33), Одеса, С. 152–162. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-13>
3. Холодкова О. С. (2021). Концерти для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана в аспекті ономотопеїчної та фігуративної риторики. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, Харків, С. 54–71.  
DOI: 10.34064/khnum2-2403

### Публікації у наукових зарубіжних виданнях:

1. Kholodkova O. (2022). Rhetorical scheme in G. Ph. Telemann's Sonatas for two violins or flutes (1727). *Copernicus. De Musica*, 1, Toruń, P. 39–48.  
DOI: 10.15804/CDM.2022.1.04

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>8</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>14</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА РИТОРИКА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ПОЕТИКИ.....</b>	<b>26</b>
1.1. Трактати XVII – XVIII століть: проблема дефініції музичної риторики... 26	26
1.2. Концепції музичної риторики в працях дослідників XX – XXI століть... 33	33
1.3. Риторичний канон в музиці..... 44	44
1.4. Диференціація риторичної та семіотичної систем..... 56	56
Висновки до Розділу 1..... 62	62
<b>РОЗДІЛ 2. ФАНТАЗІЇ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ РИТОРИКИ.....</b>	<b>65</b>
2.1. Жанр фантазії в творчості попередників та сучасників Г. Ф. Телемана... 68	68
2.2. Типологія та поетика циклу 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана..... 76	76
2.3. Фантазії сюїтного типу..... 79	79
2.4. Фантазії сонатного типу..... 98	98
2.5. Фантазії типу змішаної структури..... 111	111
Висновки до Розділу 2..... 120	120
<b>РОЗДІЛ 3. РИТОРИКА В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА.....</b>	<b>124</b>
3.1. Ансамблева скрипкова соната в творчості попередників, сучасників та послідовників Г. Ф. Телемана..... 124	124
3.2. Шість сонат для двох флейт або скрипок Г. Ф. Телемана в світлі барокової риторики..... 133	133
3.3. Аспекти фігуративної та ономотопеїчної риторики в Концертах для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана..... 164	164
Висновки до Розділу 3..... 182	182
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>186</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>194</b>
<b>ДОДАТОК. Таблиці та схеми.....</b>	<b>219</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Музику досить часто називають універсальною мовою. Проте, в кожній мові існують свої діалекти. В передмові до своєї праці Д. Бартель пише, що барокова музика «<...> саме такий діалект, котрий виріс з мови епохи Відродження, але зі змістом, принципово відмінним від семантики та естетики Просвітництва чи романтичного висловлювання» [80, р. vii]. В естетиці барокового стилю риторика сприймається як невід’ємна частина змісту музичного твору, контекст якої об’єднує аспекти форми, гармонії, контрапункту та різноманітні засоби виразності, що складає його цілісну матерію.

Відродження і безперервно зростаючий інтерес до історичної виконавської практики, пошук і повернення до музичного життя автентичних інструментів, старовинних теоретичних праць, творчого доробку композиторів, зокрема і Г. Ф. Телемана, підтверджує важливість барокової музики як для виконавців, так і дослідників. Г. Ф. Телеман був одним з небагатьох композиторів, хто тішився всебічним визнанням та популярністю за життя. Його доробок досліджується в історичному, інтерпретаційному, теоретичному аспектах, проте творчість композитора ще не знайшла всебічного осмислення у контексті барокової риторики. Розуміння закономірностей барокової композиції з риторичної перспективи дозволяє всебічно дослідити поетику творів композитора, і, відповідно, розкрити їх зміст, що є важливим не тільки для науковців, але і для виконавців.

Розробка і становлення риторики, як систематичної науки, своїми коренями сягає давніх часів, а її розквіт настав в Римській імперії, де необхідність переконливих промов виникла через масштабну судову систему, яка вимагала вправного захисту своєї позиції. З епохою Ренесансу народжується новий розділ риторичної теорії, який стає не лише важливою складовою гуманістичної освіти, але й впливає на розвиток музичної сфери. Своєрідне відродження риторики у цей період зумовлено прагненням до виразного висловлення думок та вміння переконувати і розчулювати аудиторію через мистецтво слова. Це відображає



важливий етап у розвитку риторичної традиції, де вона стає не лише інструментом правової оборони, але й ключовим елементом гуманітарної освіти та культурного впливу.

Музичні теоретичні трактати, написані в епоху Бароко (Й. Нуціус [185], Й. Ліппіус [165], А. Кірхер [147], Й. Бурмайстер [89], М. Мерсенн [176], К. Бернхард [83], В. К. Принц [186], Й. Маттезон [161], Й. Форкель [126]), являють собою фундаментальні праці, завдяки яким музикант навчається не тільки грамотно читати музичний текст, але, передусім, створювати прийнятні зразки музичних творів. Проте, в цих важливих всеосяжних джерелах теоретики не дійшли консенсусу щодо загальної дефініції риторики, а отже, її сутності та засобів дії. Спільним, натомість, було розуміння важливості риторичних норм, дотримуючись яких музикант наближався до оратора, не залишаючи публіку байдужою, а також отримуючи подив і схвалення колег.

В свою чергу, композитори-теоретики XVII – XVIII століть часто порівнювали створення та виконання своїх творів із процесом побудови та висловлення промови (М. Мерсенн, М. Преторіус, Й. Маттезон, Й. Й. Кванц та інші). Вони посилалися на етапи риторичного канону, які передбачали створення відповідного тематичного матеріалу (*inventio*), логічну побудову структури викладення (*dispositio*), використання орнаментики, прикрас, риторичних фігур та зворотів (*decoratio*), а також безпосереднє виконання (*pronuntiatio*). Такий шлях відображає схожість у підходах до мистецтва красномовства та творчого процесу музичної нарації. Барокові теоретики свідомо використовували риторичні етапи як підґрунтя – іноді зверталися лише до одного етапу (М. Преторіус), часом до декількох (К. Бернхард) – але лише в теоретичних працях Й. Маттезона риторична модель набула окреслених форм.

Зважаючи на інтерес до питання музичної риторики, сучасні теоретики (D. Bartel [80], G. J. Buelow [88], G. G. Butler [90], M. R. Callahan [97], B. Karosi [141], P. McCreless [173], A. Mocek [177], B. Vickers [228] та інші) вивчають

старовинні джерела, барокові трактати, викладають матеріали своїх досліджень, а також розкривають під різним кутом зору проблематику виконавства старовинної музики, намагаються дійти єдності в питаннях дефініції та спектру впливу засад музичної риторики. Проблеми виконання барокової музики, котрі повстають при вивченні тексту з риторичної перспективи (фразування, орнаментика, артикуляція, динаміка, ритм) осмислюються на більш фундаментальному рівні, забезпечуючи адекватну стилю музичну нарацію. Обґрунтовані триста років тому риторичні аспекти зараз набувають особливої актуальності з огляду на прагнення зрозуміти твори мистецтва в контексті історичної атмосфери їхнього створення, на бажання інтерпретувати їх у сучасний та відповідний традиції спосіб, що знайшло відбиття в напрямку історично інформованого виконавства. В свою чергу, музиканти-практики відновлюють інтерес до творчості композиторів XVII – XVIII століть, серед яких і Б. Маріні, М. Уччелліні, Дж. А. Пандольфі Меалі, Й. А. Вальтер, Г. І. Ф. фон Бібер, Й. Х. Шмельцер, Н. Маттейс, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман та багато інших. Але, якщо матеріалом для сучасних праць, присвячених риторичній, найчастіше стають твори Й. С. Баха, що стало певним шаблоном в цій сфері, то риторичний аспект творів Г. Ф. Телемана ще не ставав предметом спеціального дослідження.

Вибір матеріалу даного дисертаційного дослідження, що включає сольні та ансамблеві скрипкові твори композитора, був продиктований, по-перше, відсутністю ґрунтовних досліджень проблематики виконання сольного скрипкового репертуару Г. Ф. Телемана, по-друге, нетиповими інструментальними композиторськими рішеннями, а по-третє, жанровими характеристиками творів, що дозволило в повній мірі дослідити риторичний аспект в сольній скрипковій та ансамблевій музиці композитора.

Отже, *актуальність* теми дослідження обумовлена:

- важливістю осмислення риторики як підґрунтя поезики барокових творів;

- необхідністю уточнення дефініції музичної риторики та розуміння її основних принципів;
- відсутністю відомих ґрунтовних досліджень риторичного аспекту в скрипкових творах Г. Ф. Телемана;
- відродженням інтересу до історичної виконавської практики;
- постійною присутністю барокової музики в репертуарі виконавців;
- потребою грамотної передачі інтенцій барокових композиторів згідно з нормами стилю.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрах інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексним темам «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри на 2017 – 2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 року) та «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол № 2 від 17.09.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26 листопада 2020 року).

**Метою дослідження** є розкриття поетики ансамблевих скрипкових творів Г. Ф. Телемана крізь призму риторичного канону та засобів риторичної виразності, які він забезпечує. Вона зумовила постановку наступних **завдань**:

- 1) дослідити шляхи формування концепції музичної риторики в історичних джерелах;
- 2) здійснити огляд сучасних праць, присвячених риторичності;
- 3) узагальнити відомості щодо предмету музичної риторики, її категоризації;
- 4) запропонувати узагальнену дефініцію музичної риторики;
- 5) обґрунтувати аналітичну концепцію риторичного канону в музиці;

- 6) здійснити диференціацію риторичної та семіотичної систем;
- 7) окреслити історичний контекст становлення жанру фантазії;
- 8) дослідити поетику циклів 12 фантазій для скрипки соло, 6 сонат для двох флейт або скрипок без басу та 4 концертів для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана;
- 9) запропонувати типологію 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- 10) охарактеризувати засоби втілення риторичного *inventio* в опусі 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана;
- 11) дослідити аспекти риторичного канону в Сонатах для двох флейт або скрипок без басу Г. Ф. Телемана;
- 12) розкрити зміст Концертів для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана в світлі фігуративної та ономапопеїчної риторик.

**Об'єктом дослідження** виступає барокова риторика, його **предмет** – принципи втілення барокової риторики в інструментальних творах Г. Ф. Телемана.

**Матеріал дослідження.** Для обґрунтування основних положень даної праці були обрані твори Г. Ф. Телемана, написані для скрипки / скрипок без супроводу *basso continuo: urtext* 12 фантазій для скрипки соло / *XII Fantasie per il Violino senza Basso* Г. Ф. Телемана TWV 40:14–25 (1735), манускрипт шести сонат для двох флейт або скрипок без басу / *Sonates sans Basse, a deux Flutes traverses, ou a Deux Violons, ou a deux Flutes a bec*, TWV 40:101–106 (1727) та сучасне видання чотирьох концертів для чотирьох скрипок без басу / *Concerti con 4 violini del Sigr Melante* TWV 40:201–204 (~1740–1750<sup>1</sup>). Окрім Г. Ф. Телемана, були залучені твори його попередників та сучасників: Фантазії *d-moll*, *B-dur* та *a-moll* Н. Маттейса (старшого) зі збірок «Арій для скрипки» / *Ayres for the Violin* (1676, 1685), дві фантазії для скрипки соло Н. Маттейса (молодшого) / *2 Fantasias for Violin solo* (~1700–20), Тріо-сонати А. Кальдари, / *Suonate da chiesa a tre* op. 1 (1693) та op. 2 (1699), Т. Альбіноні

<sup>1</sup>Ймовірно, цей рукопис належить не Г. Ф. Телеману, а переписувачу. Дата перших публікацій – 1920 (?), 1935, 1941.

op. 1 / *Suonate a tre, doi violini, e violoncello col basso per l'organo* (~1694), А. Вівальді op. 1, (1705) *Suonate da camera a 3*; сім партит для двох скрипок і *continuo* Г. І. Ф. фон Бібера / *Harmonia artificioso-ariosa* (1696); Канонічні сонати Г. Ф. Телемана / *XIIX Canons Mélodieux ou VI. Sonates en Duo à Flutes Traverses, ou Violons, ou Basses de Viole* (TWV 40:118–123, 1738); два опуси сонат для двох скрипок без басу Ж.-М. Леклера / *Sonates à deux violons sans basse* op. 3 (1730), *Second livre de sonates à deux violons sans basse* op. 12 (1747); два опуси шести сонат для двох скрипок без басу Л.-Г. Гільмона / *VI Sonates a deux Violons sans Basse*, op. 4; *Le Livre de Sonates a deux Violons sans Basse, ou deux Flutes traversieres*, op. 5; шість сонат для двох скрипок без басу Е. Манжана / *Sonates a deux violons egaux sans basse* op. 3 (1744).

**Методологія** дійсного дослідження передбачає звернення до таких методів:

- *історичного* – для виявлення шляхів розуміння риторики та поняття риторичних фігур у старовинних трактатах;
- *джерелознавчого* – з метою вивчення старовинних джерел, розкриття змісту, визначення достовірності, повноти та точності інформації в них;
- *компаративного* – задля зіставлення думок авторів трактатів та сучасних дослідників щодо музичної риторики;
- *семантичного* – для розпізнання і класифікації основних засобів музично-риторичної виразності;
- *типологічного* – з метою встановлення спільних ознак предметів та явищ для визначення сукупних рис у системах вербальної та музичної риторики, а також для виявлення інваріантних ознак жанрового канону в певних групах, таких, як фантазії, сонати та концерти;
- *жанрового* – задля пошуку кореляції обраного жанру з тим набором стилістичних, формальних, технічних, риторичних особливостей, котрі використовує Г. Ф. Телеман в скрипкових творах;

- *структурно-функціонального* – для виявлення компонентів композиторського тексту (мелодики, мотивної та контрапунктичної структури, жанрової природи, структури циклу, поліфонічної фактури, гармонії, риторичних особливостей), що складають систему поетики твору.

**Теоретична база.** Обґрунтування заявлених положень вимагає звернення до груп джерел, що складають:

- вагомі історичні, зокрема і «музично-риторичні»<sup>1</sup> трактати, без яких неможливо випрацювати адекватний підхід до проблем музичної риторики (Ch. Bernhard [83], N. Forkel [126], A. Kircher [147], B. Lamy [155], J. Mattheson [161], J. Nucius [185], M. Praetorius [154], W. C. Printz [186], J. J. Quantz [187]);
- сучасні дослідницькі праці, дотичні до питання музичної риторики (D. Bartel [80, 81], G. J. Buelow [88], G. G. Butler [90], M. R. Callahan [97], B. Karosi [141], P. McCreless [173], A. Mocek [177], B. Vickers [228]);
- сучасні дослідження, у яких музична риторика розглядається крізь призму риторичних фігур та зворотів, (Н. В. Башмакова [4], О. Коменда [27], Є. С. Лебедєв [32], О. Л. Олійник [41, 42], А. Б. Попова [47], J. M. Cameron [98], J. L. Dissmore [114], U. Golomb [130], Se Ra Son [204], P. Williams [236], P. Zawistowski [244], M. Zgółka [245]);
- роботи, в яких досліджуються термін «поетика» в філософському та музичному аспектах (А. Поліщук [45], О. Г. Рощенко [51], І. П. Чепіга [72], P. Cheyne, A. Hamilton, & M. Paddison [100], Stein Haugom Olsen [209], I. Stravinsky [211]);

---

<sup>1</sup> Сучасні дослідники відносять до групи «риторичних» близько 20 історичних джерел (Наприклад, *Early music sources*). Ці трактати не дають визначення риторики, але наголошують на подібності музиканта і оратора, а також піднімають ряд важливих теоретичних питань, починаючи від різновиду модусів, закінчуючи орнаментациєю. Саме через фактичну відсутність історичного пояснення цього терміну в музичному контексті, ми беремо його в лапки.

- праці, присвячені предмету семіотики, взаємодії семіотики та музики (N. Cook [105], P. Dahl [107], J. Dunsby [120], K. Guczalski [132], T. Turino [226], Yu. V. Nikolaievskaya, L. V. Shapovalova [183]);
- джерела, що досліджують аспекти творчості Г. Ф. Телемана та його сучасників (R. de Bree [109], L. Geertz [127], S. Rampe [189], M. Ruhnke [198], S. Zohn [249] & I. Payne [248]);
- дослідження, що вивчають історію виникнення та розвитку жанрів сонати, фуґи, концерту, інвенції, фантазії (G. G. Butler [92, 93], P. Collins [103], E. Derr [111], L. Dreyfus [117, 118], A. Hutchings [138], J. Webster [232], P. Wilk [234, 235]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У даній роботі вперше:

- було виявлено шляхи формування концепції музичної риторики в історичних джерелах;
- обґрунтовано аналітичну концепцію риторичного канону в музиці;
- запропоновано загальну дефініцію музичної риторики;
- здійснено диференціацію риторичної та семіотичної систем;
- розкрито принципи поетики в скрипкових фантазіях, дуетних скрипкових сонатах та концертах для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана крізь призму барокової риторики;
- визначено форму і методи реалізації риторичного *inventio* в скрипкових фантазіях Г. Ф. Телемана;
- продемонстровано принципи реалізації засобів фігуративної та ономотопеїчної риторики на прикладі Концертів для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана.

*Набули подальшого розвитку:*

- вивчення аспектів музичної риторики;
- дослідження поетики скрипкової сольної та ансамблевої музики Г. Ф. Телемана.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріал дисертації може використовуватися в подальших наукових розробках, присвячених вивченню барокової риторики та творчості Г. Ф. Телемана, в курсі історії світової музичної культури, в класі скрипки, інструментального / камерного ансамблю, в курсі аналізу та інтерпретації музики, при підготовці до виконання циклів в практиці виконавців, репертуар яких формується із зразків старовинної музики.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації були викладені у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Поетика музичної творчості. День Бароко» (в рамках науково-мистецького проекту «Практична музикологія», м. Харків, 14–16.01.2023), *I Międzyuczelniany Forum Muzyki Dawnej w ramach 26. Dni Bachowskich* (м. Краків, 25.03.2022), XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, 8–9.12.2021), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (м. Харків, 01–03.04.2021), XXI Міжнародна наукова-практична конференція «Молоді музикознавці» (м. Київ, 8–10.01.2021), «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (м. Харків, 22–23.10.2020).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 статті, з них 3 – у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у зарубіжному науковому журналі «*Copernicus. De Musica*».

**Структура роботи** складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 248 позицій, та Додатку. Вступ розкриває актуальність, визначає мету, об'єкт, предмет, завдання і методи дослідження, розкриває теоретичну і практичну значимість роботи. В Розділі 1, «Музична риторика в системі барокової поетики», розглядаються: питання риторики в трактатах барокових теоретиків (1.1), концепції музичної риторики, що пропонуються і використовуються в працях сучасних дослідників (1.2), аспекти риторичного канону в музиці (1.3), здійснюється диференціація риторичної і



семіотичної систем (1.4). Розділ 2, «Фантазії для скрипки соло Г. Ф. Телемана в контексті барокової риторики», присвячений історії і традиції жанру барокової фантазії в творчості композиторів (2.1), дослідженню поетики 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана (2.2) і створенню типології скрипкових фантазій (2.3, 2.4, 2.5). В Розділі 3, «Риторика в ансамблевій скрипковій музиці Г. Ф. Телемана», пропонується розглянути традицію барокової ансамблевої скрипкової сонати (3.1), вивчити шість сонат для двох скрипок Г. Ф. Телемана в світлі барокової риторики (3.2) а також дослідити аспекти фігуративної та ономотопеїчної риторики в Концертах для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана (3.3.). У висновках узагальнюються результати аналітичних спостережень. Загальний обсяг дисертації – 225 сторінок, з них основного тексту – 177 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### МУЗИЧНА РИТОРИКА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ПОЕТИКИ

#### 1.1. Трактати XVII – XVIII століть: проблема дефініції музичної риторики

Сучасний погляд на проблему музичної риторики складається під впливом двох груп джерел: перша – це деякі найбільш доступні і часто цитовані старовинні трактати, наприклад, праці Й. Бурмайстра [89], К. Бернхарда [83] або Й. Маттезона [161]; а друга – це вагомі дослідження теоретиків ХХ століття, а саме, А. Шернінга [201], Г. Кречмара [152], А. Швейцера [203] та інших, які свою увагу концентрували, головним чином, на риториці фігуративній. В пошуках історичного розуміння предмету риторики, важливим є звернення саме до автентичних джерел. Аналізуючи питання, яким давні теоретики приділяли увагу в так званих «риторичних» трактатах, ми намагаємося визначити, що саме вони розуміли під музичною риториною, і чи насправді вона займає важливе місце в тогочасній теорії. Варто пам'ятати, що музика, як сфера діяльності, поділялася давніми теоретиками на теорію – *teorica* і практику – *practica*, що теж відображалось в музичній літературі<sup>1</sup>. Теорія вивчала всі «базові» питання – від поділу інтервалів, до гармонії сфер, практика займалася, насамперед, мистецтвом контрапункту, тобто, правилами застосування теоретичних знань для досягнення певної мети. Як зазначає О. Моцек<sup>2</sup>, мета могла бути різною, іноді створення контрапункту і було метою. Проте, практика завжди залишалася практикою – тобто, відтворенням музики в реальному часі. Далі, з ускладненням контрапункту, практика все більше віддалялася від теорії. Вона не вчила «написанню музики», що призвело до виникнення *musica poetica*, яка містила в собі всі аспекти створення композиції (а

<sup>1</sup> Серед давніх теоретичних трактатів слід виділити *Theorica musice* (1492) Ф. Гаффуріуса, праці Й. Тінкторіса (са. 1550), П. Понтіо (1595) тощо. Перший трактат *Musica practica* Рамоса де Парехи датований 1482 р.; найбільша кількість трактатів такого змісту з'являється у XVI столітті (G. Rhau, 1520; H. Faber, 1550; J. Zanger, 1554; H. Finck, 1556; G. Dressler, 1571), проте, зразки подібних практичних настанов, які вже більше орієнтовані на певну спеціалізацію, можна знайти і в XVIII столітті (Muito Pame, 1735; F. A. Vallotti, 1779). Повний список історичних джерел можна знайти на сторінці [earlymusicresources.com](http://earlymusicresources.com) [121].

<sup>2</sup> Приватна комунікація (консультація) з О. Моцеком (2020).

не тільки правила поєднання голосів) – це були питання ладів (модусів), поліфонії, форми, співвідношення конкретних мотивів з конкретним словом. Й. Нупціус в своєму трактаті пояснює термін *musica poetica*: «Це не тільки теоретичні висновки стосовно розуміння мистецтва, але й практична основа, оскільки вона [*poetica*] оперує теорією та практикою» [185, р. 11]. «Поетика» формулюється як «сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи іншого виду мистецтва, певного літературного явища, твору — його внутрішню будову, специфічну систему його складників і їх взаємозв'язки» [72]. Саме таке її значення пропонується взяти за основу в даному дослідженні, оскільки воно найбільш влучно відповідає значенню терміну музичної поетики, як основи композиції, в яку також входить система риторики.

Якщо зосередитися на змісті трактатів, які сучасні теоретики відносять до різновиду «риторичних»<sup>1</sup>, то насправді не знайдемо там прямолінійних паралелей з вербальною риториною, проте порівняння музиканта з оратором зустрічалися доволі часто. З риторики вербальної музика запозичувала не тільки термінологію, але й спосіб написання чи приготування твору, а також його виконання – нарацію. Зазвичай трактати починалися з основної теоретичної інформації – назв нот, різновидів ладів, метру, каденцій тощо. Натомість фігури, які ми сприймаємо як риторичний елемент, з'являються лише в окремому розділі з орнаментациєю<sup>2</sup>, тобто, фактично відповідаючи риторичному *decoratio* (топіка, використання слухних аргументів, підкріплених, зокрема, риторичними зворотами), або розглядаються як схематичні формальні елементи, що обґрунтовує їх розуміння на рівні *dispositio* (композиція, або розташування). Подібний підхід спостерігаємо у Й. Бурмайстра, який був одним з перших серед великої кількості німецьких теоретиків, котрий в

<sup>1</sup> Сучасні дослідники відносять до групи «риторичних» близько 20 історичних джерел [121]. Ці трактати не дають визначення риторики, але наголошують на подібності музиканта і оратора, а також піднімають ряд важливих теоретичних питань, починаючи від різновиду модусів, закінчуючи орнаментациєю. Саме через фактичну відсутність історичного пояснення цього терміну в музичному контексті, ми беремо його в лапки.

<sup>2</sup> В контексті традиції початку XVII століття орнаментация представляла собою передусім застосування димінцій – «роздроблення» вартості нот, «заповнення» інтервалів, що передбачало також певну свободу в застосуванні дисонансів.

своїх трьох працях – «*Hyponmetatum musicae poeticae*» (1599), «*Musica autoschediastike*» (1601), та «*Musica Poetica*» (1606) – представив систематизовану концепцію музично-риторичних фігур. Й. Бурмайстер зіставив різні поліфонічні прийоми, інтервальні послідовності тощо з риторичною термінологією, спираючись на численні джерела XVI століття. Вірогідно, систематизація риторичних засобів на той час допомагала їх ідентифікувати, зробила доступними для розуміння і знайшла своїх прихильників, проте не привела до створення єдиної музично-риторичної теорії. Сучасному музиканту може бути досить проблематичним розуміння думки автора, не користуючись «словником риторичних зворотів», бо буквально будь-який рух мелодії мав специфічну назву, далеко не завжди вважався фігурою і не мав афективного навантаження.

В трактаті Й. Нуціуса «*Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus*» (1613) [185] також немає прямого твердження, що саме теоретик розумів під музичною риторикою. «Фігурами» в трактаті називаються інструменти побудови композиції, в тому числі, контрапунктичні прийоми, а також засоби розробки поліфонічного матеріалу, зокрема і форми фуґи. Такі проблеми могли би розглядатися як риторичне *dispositio*, бо цілком відповідають його ідеї, проте Й. Нуціус не згадує цей елемент риторичного канону. «Фігури», представлені в трактаті, сучасні дослідники поділяють на такі, що є суто технічними прийомами та «афективні». Проте, важливо пам'ятати, що згідно з думкою більшості теоретиків, всі засоби виразності діяли з метою збудити емоції та певні переживання слухачів, тому визначення на кшталт «афективні фігури» є досить суперечливим і не може вважатися суто історичним.

М. Преторіус в своєму трактаті [154], який більшістю сучасних дослідників не відноситься до категорії «риторичних»<sup>1</sup> і не часто цитується в цьому контексті, висловлює цікаву думку, що риторичне виконання полягає в залученні імпровізації

<sup>1</sup> На сайті *Early music sources* трактату М. Преторіуса нема серед категорії «риторичних»; авторитетні дослідники музичної риторики, такі, як, наприклад, П. МакКрелес або Б. Віккерс, не звертаються до положень трактату в питаннях риторики.

на початку самого твору і гарному налаштуванні інструментів, не виключено, що саме під час цієї імпровізації. «Інвенція чи прелюдія може не бути частиною основного твору, але вона служитиме для того, щоб викликати в аудиторії прихильність, сприйнятливність та уважність. Налаштувати слухачів краще так, як це роблять найпрекрасніші оратори, які хочуть докладніше зупинитися на важливих питаннях. Виконуючи свої прелюдії на початку, вони повинні скликати слухачів і весь ансамбль разом, щоб вони могли відкрити свої ноти, добре налаштувати свої інструменти і таким чином підготуватися до початку доброго та милозвучного виконання» [154, р. 257]. Далі теоретик дає поради, в які тональності краще робити відхилення, щоби інструменталістам було зручніше налаштувати інструменти (цікаво, він зазначає, що налаштування скрипки слід починати зі струни «g»). Твердження теоретика влучно віддзеркалюють концепцію риторичного *inventio* і використовуються на практиці.

Серед багатьох трактатів К. Бернхарда особливу цінність мають його «*Tractatus compositionis augmentatus*» (1657), який є всеоб'ємлюючою і детальною працею, присвяченою композиції, і «*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*» – пізніша скорочена редакція «*Tractatus...*». Теоретик вводить поняття стилів *gravis* (простий) та *luxurians* (розкішний), для якого також пропонує певний спосіб використання дисонансів, «щоб вони стали не тільки прийнятними, але також вивели на денне світло майстерність композитора» [83, р 61]. Під поняттям «фігури» він розумів саме введення в музичну тканину дисонансів і використовував їх за аналогією з фігурами вербальної риторики, поглиблюючи афект композиції за допомогою контрапункту, а не тільки посередництвом і так наявного тексту. Теоретик також згадує риторичну модель *inventio – elaboratio – executio*, яка впорядковує форму композиції. Як бачимо, у К. Бернхарда риторична концепція набирає досить окреслених форм.

В. К. Прінтц [186] вважається одним з найбільш цитованих барокових теоретиків, які зверталися до музичної риторики, скоріш за все через те, що

представив досить розгорнуту концепцію фігур, ретельно поділивши їх на типи. Його розуміння природи фігур відрізняється від поглядів його попередників. Для В. К. Прінтца фігура представляє собою певний мелодичний модуль, що застосовується в «граційній манері» з метою оздоблення мелодичної лінії [186, Р. 42–43]. Поряд з деякими фігурами в трактаті пропонуються досить розповсюджені тогочасні засоби орнаментации – *trillo*, *trillette*, що цілком логічно, зважаючи на мету використання і орнаментации, і риторичних фігур. Це дає підставу розглядати ці засоби виразності як елементи риторичного *decoratio*.

Найбільш тісні паралелі з вербальною риторикою окреслені в трактаті «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739) Й. Маттезона. Його концепція наближена до Цицеронівської моделі з п'яти етапів, але Й. Маттезон виключає з неї рівень *memoria*. Риторичне *inventio* теоретик розуміє як основну тему твору (те, чому більше пасує термін *initio*), *dispositio* для нього «<...> полягає у грамотному розташуванні всіх частин та мотивів мелодії або цілого твору» [161, р. 193]. Риторичне *dispositio* за схемою Й. Маттезона також складається з п'яти-шести сегментів, для розуміння яких він в трактаті наводить «музичні» відповідності, детально аналізуючи і пояснюючи процеси проведення і розробки музичного матеріалу. Етап *decoratio* є таким же необхідним, як і інші, і слугує для прикраси мелодичної лінії – як звичною для нас орнаментикою (трелі, морденти), так і фігурами. Метою *pronuntiatio*, на його думку, виступає співставлення слів з мелодією таким чином, щоби вони пасували один до одного і чітко передавали характер. Для цього теоретик пропонує використовувати певні інтервали (фігури).

Вже в другій половині XVIII столітті музична риторика сформувалася як певний предмет дослідження. Про це може свідчити дисертація Й. К. Вінтера «*De Eo Quod Sibi Invicem Debent Musica Poetica Et Rhetorica Artes Iucundissimae Dissertatio Epistolaris*» (1764) [239], в якій автор доводить подібність музики і риторики, демонструє їх взаємозв'язок. Посилаючись на ще більш давні, але і дотепер цитовані, праці Квінтіліана, Цицерона, Платона, Маттезона, Марпурга та

інших, Й. К. Вінтер будує досить міцну і ґрунтовну аргументну базу, і виражає думку, що оратор та музикант мають що перейняти з практики одне одного. Так, оратор повинен знати закони музики, щоби майстерно декламувати, виражати свої думки, збуджувати почуття в умах слухачів. Й. К. Вінтер наголошує, що «насамперед знання музики, принаймні мінімальне, необхідне для поета, задля написання віршів, щоб він розумів, як добре можна виражати слова мелодією та голосом, що прекрасного в вокальному мистецтві, а що, навпаки, зовсім не пасує музиці» [239, р. 5]. На думку теоретика, недостатньо, щоби слова були просто красиві, вони повинні хвилювати розум: «нехай вірш не буде виражений моделями, які є надто важкими та різкими, ані пихатими надуманими епітетами чи фігурами; однак не швидкий і виснажуючий, а акуратний, ніжний і здатний розпалити порухи душі» [239, р. 6]. Вірогідніше за все, тут йдеться про оперування певними афектами: як музикант відтворює задум композитора, користуючись засобами виразності, чим приводить слухача в потрібний афективний стан, так і оратор, задалегідь продумавши і вистроївши промову, влучною поданою аргументацією переконує аудиторію. Й. К. Вінтер радить музиканту вивчати закони віршування, оскільки в мистецтві красномовства так само важливі форма і ритм, як і в музиці, тому для осягнення, зрозуміння і вільного володіння цими питаннями, можна за прикладом звернутися саме до риторики.

Зацікавленість музичною риторикою не згасала і на початку XVIII століття. Й. Н. Форкель, на думку М. Райлі / M. Riley, був теоретиком, який, власне, віродив традицію звернення до риторичних засад [192]. В своєму всеоб'ємлюючому трактаті «*Allgemeine Geschichte der Musik*» (1788) Й. Н. Форкель виражає погляд, що риторика, безсумнівно, є питанням вищого теоретичного рівня, але, як і наші сучасні дослідники, зазначає, що її дефініція так і не була сформульована [126]. З його висловлювання можна зрозуміти, що багато сучасних йому композиторів створювали дійсно прекрасні зразки «музичної промови», за якими можна було б сформулювати загальні риторичні правила, але ніхто не приділив цьому питанню

потрібну увагу. Все, що з'являлося в теоретичних працях до Й. Маттезона, який, на думку Й. Н. Форкеля, був одним з перших, хто описав певну риторичну концепцію, не можна назвати теорією в повному сенсі, радше «натяками» на теорію риторики. М. Райлі наводить твердження теоретика про те, що в сучасних трактатах основна увага приділяється «музичній граматиці», тобто правилам гармонії та контрапункту. Сам же Й. Н. Форкель закликає до розуміння важливості та першорядності музичної риторики, яка обіймає «смак, естетичну та патетичну експресію», «правильність, природність та пропорційність послідовності музичних думок» [192, р. 422]. У досить об'ємній главі, присвяченій музичній риторичній теорії, теоретик піднімає як більш нагальні питання будови, характеру, розвитку мелодії, основам ритму, гармонії, так і звертається до більш специфічних, глибоких, пов'язаних з проблематикою смаку, стилю. М. Райлі пише, що Й. Н. Форкель особливу увагу приділив етапам *dispositio* та *elocutio*, тобто, впорядкуванню форми та стилю виконання, центральною думкою чого можна вважати запропонований метод «періодичності» (*periodicity*), що представляє собою будування збалансованої, регулярної структури періоду шляхом об'єднання окремих фраз. Й. Н. Форкель також представив власну класифікацію риторичних фігур, відповідно до спектру впливу – на уяву, розуміння та увагу [192, р. 424].

Здійснений огляд джерел підтверджує, що музична риторика мала місце як в ранішніх трактатах, так і в більш пізніших. Проте вона не завжди була представлена у вигляді чітких правил чи канону. Перші риторичні трактати фокусувалися більшою мірою на правилах контрапункту, який можемо розуміти як еквівалент синтаксису. Натомість, автори пізніших трактатів, завдяки досвіду своїх попередників, на рівні з гармонією, контрапунктом, негласно включали в предмет риторики форму, стиль. Риторика, визначення якої не було сформульоване, постійно була присутня в тогочасній теорії, що підтверджує її вагомість в системі барокової поезії.



## 1.2. Концепції музичної риторики в працях дослідників XX – XXI століть

Трактати попередніх епох порушували багато теоретичних та практичних питань, серед яких і питання риторики. Проте, не зважаючи на велику кількість її різних витлумачень, дефініція риторики залишилася не розкритою. Саме тому ця тема є досить неоднозначною для сучасного дослідника, бо, з одного боку, вона залишає простір для обрання власного шляху вивчення, свободу в виборі найбільш прийнятних концепцій, а з іншого – з тих самих причин її важко досягнути, оскільки доволі складно визначити серед різноманітних теорій єдину припустиму і обрати основу для розробки власної наукової позиції. В абсолютній більшості праці та статті, присвячені риториці, базуються на теорії риторичних фігур та афектів, на виявлені шляхів їх взаємодії. Інтерпретація музичної риторики саме через ці категорії транслюється передусім в значній частині загальновідомих джерел (А. Швейцер [203], Г. Кречмар [152], Н. Арнонкур [135]). Проте, не всі згадують, що розуміння афекту в різних країнах залежало від певних естетичних поглядів. Наприклад, О. Моцек<sup>1</sup> зазначає, що в Англії слово «афект» як таке не вживалося, натомість використовувалося «*humor*», тобто «темперамент», «характер», «схильність», «настрій», що пішов з медичної лексики. Так, «настрої» і «афекти» розглядалися як фізіологічно-духовні процеси, що пов'язувалися з гармонією сфер, наука того часу схилялася до думки щодо впливу «вищих» процесів на людину, що так чи інакше «пробуджувало» той чи інший стан. Підтвердження цим версіям бачимо також у А. Кірхера, згідно з думкою якого певні темпераменти мають відповідні афекти: холеричний – злість, лють, сангвінічний – радість, надія, меланхолічний – смуток, біль, жалість, флегматичний – спокій, задоволеність [244, s. 10]. Музика, як мистецтво, що теж базувалося на пропорціях, які давали інтервали та час, теж впливала на нас. Все це розквітло саме в Німеччині, оскільки німецька ментальність тяжіла до раціонального пояснення навіть емоційних явищ, до

<sup>1</sup> 16.12.2020 відбулася онлайн-консультація з Олександром Моцеком / *dr. Aleksander Mocek* (Краків, Польща), під час якої були озвучені та занотовані його погляди щодо питань музичної риторики, риторичних фігур, контрапункту, гармонії, афектів, тощо.

закріплення їх в термінології. Проте не можна категорично стверджувати, що формулювання концепції афектів було основним завданням риторики. Передусім, риторика розглядалася як система поетики, яка допомагала композитору сформулювати свої ідеї та інтенції в гармонійний твір, а виконавцю – в побудові цікавої та переконливої нарації. Риторичні засоби слугували не тільки для прикраси композиції, вираження почуттів, тощо, вони також впливали на форму, розвиток і принципи композиції. Наприклад, для К. Бернхарда музичне мистецтво являло собою риторичне вчення, музично-риторичні фігури були його інструментами, які в розумінні теоретика означали «певний спосіб застосування дисонансів, щоб вони стали не тільки прийнятними і приємними, але також вивели на денне світло майстерність композитора» [83, s. 61].

Проблема музично-риторичних фігур почала привертати увагу дослідників ще з кінця XIX століття. Виявлення і розуміння семантики цих зворотів вважалося важливим елементом в інтерпретації барокової музики, проте, досить часто ігнорувався факт різного розуміння фігур самими авторами трактатів. Власне, матеріали таких досліджень стають підґрунтям для формування поглядів сучасних теоретиків. П. Завістовський / *P. Zawistowski* інтерпретує фігури як «специфічну, незвичну, а іноді навіть неправильну з точки зору розмовної мови систему слів» [244, s. 14]. Багато хто наводить як приклад думку Квінтиліана, котрий вважав, що фігура – це «випадкова мовна помилка», але коли це продуманий, «навмисний відхід» від правил, це «дозволяє уникнути постійного нудного вживання повсякденної мови». Проте В. Лісецький / *W. Lisecki* висловлює думку, що фігура «повинна бути визначена як мелодична система, метою якої є явне вираження афекту» [167, s. 17], тобто фігура повстала не обов'язково внаслідок «помилки», бо багато які з них прекрасно застосовувалися в рамках палестринівського контрапункту, не «ламаючи» його правил. Варто зазначити, що ці судження більшою мірою виражають індивідуальні погляди дослідників, ніж барокових теоретиків. Посилаючись на К. Бернхарда, такі автори, як Д. Бартель [80], О. Моцек

[177] та інші, в своїх працях часто згадують його розділення музики на два стилі (*luxurians, gravis*), а також сугестії підходящих фігур для кожного, разом з цим наголошуючи, що для теоретика «фігура» зовсім не була способом вираження певного афекту. Прихильники фігуративної риторики також не пояснюють, як сама в собі фігура поза музичним контекстом реалізує афект.

Існують типології, котрі ділять фігури за наявністю дисонансів, пауз, повторень, напрямком мелодії. П. Завістовський пише, що зараз виділяють дві категорії – *hypotyposis*, тобто ті, що пов'язані з «звуковим живописом» і *emphasis*, що слугують для вираження емоцій [236, с. 15]. Д. Бартель [80], проаналізувавши більше 10 трактатів XVII – XVIII століття, виділяє сім категорій: фігури мелодичного повторення, фігури гармонічного повторення, образні фігури, фігури з використанням дисонансів, фігури тиші, фігури мелодичної та гармонічної орнаментатії, інші змішані фігури. З одного боку, це значно полегшує задачу сучасним музикознавцям, але з іншого – слід зауважити, що єдиної системи риторичних фігур не було і не могло бути розроблено. Трактати, в яких піднімалося питання риторичних фігур та зворотів, створювалися не в той самий час, розуміння найсуттєвіших питань змінювалося, тому більш ранні не підходять для аналізу музики зрілого Бароко, як і навпаки.

Один із нових шляхів дослідження проблеми музичної риторики представив скрипаль і теоретик М. Згулка [245]. В своїй праці він запропонував її поділ на три основні категорії – ономатопеїчну, фігуративну та символічно-містичну. Як пояснює дослідник, в науці про ораторське мистецтво ономатопея трактується як процес імітації засобами мови різних позамовних звукових явищ. Так само і в музиці засобами ономатопеїчної риторики імітуються звуки природи, тваринного світу тощо. Засоби звуконаслідувальної риторики використовувалися композиторами ще за часів Ренесансу (наприклад, К. Жаннекен – «*Le chant des oiseaux*», «*La rossignol*», «*Les cris de Paris*», Ж. де Пре – «*El grillo*»), до них часто зверталися барокові композитори (Г. І. Ф. фон Бібер, Й. Г. Вальтер, А. Вівальді,

Ж. -Ф. Рамо, Ф. Куперен, В. Вільямс, Г. Й. Вернер, Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман та інші). Дослідниця цього музичного явища П. Бубанья / *Petra Bujanja* зазначає, що ономапопея має місце як в бароковій музиці, так і в романтичній, а також до неї звертаються композитори ХХ та ХХІ століття [87, р. 4]. Розуміючи та описуючи походження ономапопеї з вербальної мови, П. Бубанья не включає її в поняття риторики, а, на відміну від М. Згулки, розцінює як самостійне явище. Слід зауважити, що в більшості так званих риторичних трактатах не виділялася категорія звуконаслідувальної риторики<sup>1</sup>, тому таке її розуміння є наслідком сучасного погляду на сам предмет риторики і продиктований бажанням його поглиблення та повного теоретичного осягнення.

Ще одна проблема, що підіймається на одному рівні з фігурами та афектами – це семантика та символіка тональностей. Авжеж, протягом багатьох років за деякими тональностями закріпилися певні семантичні значення, що можна прослідити на прикладі творчості ранніших композиторів (Г. І. Ф. фон Бібер, Й. Г. Шмельцер), але це не означає, що всі твори, написані в певній тональності будуть мати один підтекст. Ще Дж. Царліно поділяв тональності (*modi*) на веселі, жваві – ті що мають велику терцію на *finalis*, тобто мажорні, і смутні – мінорні, з малою терцією на *finalis* [244, s. 4]. Деякі пізніші композитори намагались обґрунтувати афективну характеристику тональностей, і досить часто всі вони відрізнялися. М. Згулка в своїй праці посилається на французьких композиторів – Ж. Руссо, М. –А. Шарпантьє, Ш. Масона, Ж. –Ф. Рамо, а також на Й. Маттезона [245, S. 19–22]. Авжеж, мають місце співпадіння в прочитанні певного символічного змісту тональностей, проте, ми не маємо підстав виділяти єдину систему їх афективних характеристик. Важливо пам'ятати про доцільність звернення до такого типу інформації, та, як зазначає М. Згулка [245, s. 23], усвідомлювати час і місце, де певний теоретик працював і творив, на кого могли

<sup>1</sup>В трактаті А. Кірхера «*Musurgia universalis*» (1650) можна знайти щось на кшталт «транскрипцій» пташиних пісень.

вплинути його погляди, а вже потім зіставити можливість аналізування певного твору з точки зору даної позиції.

Розуміючи деяку обмеженість і недосконалість звичного підходу до проблем риторики, сучасні музикознавці почали звертатися до аналізу творів з точки зору риторичного канону, або, з позиції певного риторичного етапу, таким чином розкриваючи багатогранність предмету. М. Каллаган / *M. Callahan* [97] досліджує питання барокової клавірної імпровізації і доводить логічність звернення до певних етапів риторичного канону, демонструючи відповідність безпосереднього процесу імпровізації певним риторичним сегментам – *dispositio, elaboratio i decoratio*. Відомі випадки аналізу тематизму з позиції риторичного *inventio* (*L. Dreyfus*), а також досить популярним є дослідження питання форми, розвитку музичного матеріалу з точки зору риторичного *dispositio* (Грегогі. Г. Батлер / *Gregory G. Butler* [92], Дж. Гібсон / *Jonathan Gibson* [129]). Вагомість питання артикуляції, звуковидобування, динаміки, фразування підтверджують Д. Харран / *D. Harrán* [136], А. Редвуд / *A. Redwood* [190] а також К. Ямамура / *K. Yamamura* [241], акцентуючи увагу на аналізі етапу *pronuntiatio*.

Загалом серед великої кількості сучасних досліджень музичної риторики можна виділити деякі, що підпадають під певну категорію. Перша з них – це ті, що в основному висвітлюють і пояснюють різні теоретичні підходи до проблематики, вводять в історичний екскурс, порівнюють думки та погляди як давніх теоретиків, так і експертів нашого часу. Дж. Дж. Бюлов / *G. J. Buelow* [88, Р. 250–251] в своїй короткій статті висловлює думку, що риторична термінологія включала в себе не тільки використання поняття «афекти», але також весь спектр технічних мовних засобів, таких як фігури, *loci topici* (те, що в цій праці називаємо *initio*), а також використання риторичних структур як прикладу для впорядкування музичної форми. Дослідник також пропонує досить широку теоретичну базу, яку складають вагомні барокові трактати та дослідження ХХ століття.

Статтю Б. Віккерса / *B. Vickers «Figures of rhetoric / Figures of music?»* [228] можна вважати одним із всеосяжних і глибоких досліджень предмету музичної риторики. На відміну від багатьох інших теоретиків, він не концентрується виключно на аналізі риторичних фігур, як можна було б припустити, виходячи з назви статті, але підіймає нагальне питання доцільності використання риторичної вербальної термінології в музичному мистецтві. Прослідкувавши процес «риторизації» музики від початкового впорядкування форми до засобів, які реалізують мету емоційного висловлювання, автор вбачає сенс і логіку в приділеній найбільшій увазі саме риторичному етапу *elocutio*, що оперує риторичними зворотами, аналіз яких і представлений в послідуючих розділах. Б. Віккерс вважає досить логічним виділення відповідностей між етапами риторичного канону та музичними процесами, але висловлює думку щодо несумісності використання вербально-риторичної термінології в музиці. На думку автора, риторика оперує словами та значеннями, за якими закріплений певний сенс. Музика, не маючи конкретного змісту, між тим, здатна доносити свій сенс до нас за допомогою усього комплексу засобів виразності.

Вагомий внесок у дослідження музичної риторики в історичному контексті, а також у пошук автентичних теоретичних поглядів щодо цього предмету, вклав П. МакКрілесс / *P. McCreless* [173]. Теоретик демонструє розвиток і модифікацію музичної риторики від її зародження в Ренесансі, з зосередженням на вираженні думок та почуттів через *inventio*, *dispositio* і *elocutio*, через зацікавленість *elocutio* і «захоплення» фігурами в епоху Бароко, до її «занепаду» в кінці XVIII століття. «Насправді, саме надмірна увага до фігур призвела до загибелі риторики», зазначає П. МакКрілесс, і також висловлює погляд, що на теоретиків XX століття та сучасних дослідників покладається завдання «...відродити її [риторику]: як інтелектуальну історію, як педагогіку письма, як модель мовленнєвої взаємодії, як інструмент масової культури в політиці та рекламі, а також як витончений інструмент літературної та іншої художньої критики» [173, р. 851].

Дослідження А. Редвуда ґрунтується на теоретичних поглядах М. Мерсенна стосовно мистецтва елоквенції, а саме на виділенні вагомості ролі етапу *pronuntiatio*, тобто способу промови, і важливості таких чинників, як сила голосу, артикуляція, жестикуляція. Автор наголошує, що в розумінні М. Мерсенна «первинна схожість між музикою і риторикою полягає не у вільно визначеній аналогії, згідно з якою елементи однієї дисципліни переносяться в умови іншої, а власне у фізичній особі оратора чи музиканта» [190, р. 110]. Саме тому в теорії М. Мерсенна фігури не займають вагомого місця, а отже через це не всі дослідники відносять його трактат до категорії «риторичних», що виправляється власне завдяки положенням, викладеним у статті.

Д. Харран / *D. Harran* також концентрується на риторичному *pronuntiatio*. Він зазначає, що найчастіше для дослідження питання риторики музикознавці обирають шлях звернення до теорій *Figurenlehre* і *Affektenlehre*. Дослідник свідомо відходить від цієї звичної концепції, пояснюючи, що його підхід «орієнтований на виконавство» [136, р. 22]. Через донесення думки (*delivery*), яке можна зіставити з музичним виконанням, ми розуміємо композицію, вважає автор, тому пропонує встановлення відповідностей між нею та риторичним *pronuntiatio*. Натомість, на думку Д. Харрана, музична композиція складається з рівнів *inventio*, *dispositio* та *elocutio*, що виражені через зміст, структуру і стиль. Саме *pronuntiatio* виражається через ясність, точність, елегантність та сумісність, під чим розуміються вимова, дихання, якість звуку, артикуляція, стиль.

З позиції *pronuntiatio* також розглядаються питання, важливі для виконавської інтерпретації. Саме такий підхід був використаний в праці К. Ямамури під час аналізу Фантазій К. Ф. Е. Баха та В. А. Моцарта. На рівні з фігурами в дисертації досліджувалися питання артикуляції, акцентуації, агогіки в умовах риторичного *pronuntiatio*.

Друга категорія – це дослідження, в яких теоретичні погляди на схему риторичного канону втілюються на практиці, а саме під час аналізу певної музичної

проблематики – питання форми, імпровізації, виконавської інтерпретації. Завдяки деяким з них можна дійти висновку, що риторичний канон може бути підґрунтям в практиці імпровізації, а особливо в раціональному підході до цього виду мистецтва. Р. Каллаган присвятив свою працю мистецтву та шляхам імпровізації, і показав, як рівні риторичного канону допомагають в запам'ятовуванні певних музичних паттернів – структурних схем на рівні *dispositio*, гармонічних – на рівні *elaboratio*, і мелодичних орнаментаций на рівні *decoratio*. Б. Кароші / *B. Karosi* [141], який вважає імпровізацію одним з важливих факторів історичного виконавства, аналізує імпровізаційні схеми на прикладі композицій на *cantus firmus*, хоралів, хоральних варіацій. Беручи за основу теорію Р. Каллагана, виокремлює схеми, що притаманні певному рівню – *dispositio*, *elaboratio*, або *decoratio*.

Лічені праці розкривають процес риторичної організації форми, а отже включають аналіз музичних структур, фраз та мотивів в аспекті *dispositio*. Цікавим матеріалом для таких досліджень є твори французьких композиторів. Можливо, це зумовлено тим, що в традиції французької риторики риторичним фігурам не приділяється основна увага навіть в вербальних риторичних трактатах, які були в ті часи досить розповсюдженими [129, р. 396]. Натомість, важливе місце займали більш «технічні» речі – правильність вимови, розуміння структури, жестикуляція, стиль промови. Також увагу дослідників привертає риторичний аналіз структури творів з точки зору *dispositio*. Г. Г. Батлер [92] вивчає музичні процеси, пов'язані з функціонуванням фігур в умовах цього етапу. Автор наголошує, що «музичне красномовство, застосування риторичних фігур до музичних структур, було основним завданням теоретиків *musica poetica*», проте *dispositio* було «важливим елементом структурного аналізу» [92, р. 66]. В статті автор розкриває процес організації форми крізь призму риторики. У цьому контексті розглядається фуга, як впорядкована музична форма – з одного боку, а з іншого – як твір, в якому композитори часто використовують стислі риторичні фігури, мотиви-схеми. Спираючись на потужну історичну джерельну базу, що включає не тільки трактати



XVI століття, а й теоретичні позиції Й. Маттезона, Й. Н. Форкеля, Й. Бурмейстера, теоретик порівнює їхні погляди, пов'язані з розумінням цього етапу, виокремлює схожість і відмінності в розумінні його складових, а також приділяє увагу риторичному аспекту в структурі фуги.

Подібний підхід характерний також для дослідження А. Дж. Торлі / *A. J. Thorley* [222]. При аналізі прелюдій Д. Букстехуде автор пропонує теорію, що певний риторичний етап оперує певними характерними риторичними фігурами. Найбільше риторичних фігур автор знаходить на етапі *elocutio*, натомість аналізує засоби артикуляції на рівні *pronuntiatio*. Такий шлях аналізу можна вважати збалансованим, тому що він не нівелює значимість риторичних фігур, та разом з цим показує важливість інших риторичних елементів – впорядкованості і розвитку форми, артикуляційних засобів і орнаменталізації.

Незважаючи на те, що сучасні автори завжди виражають глибоку обізнаність з риторичним каноном, впроваджуючи в праці історичний екскурс, теоретичні погляди даної проблематики, найбільш розповсюдженим шляхом дослідження залишається аналіз музичних творів з позиції фігуративної риторики та афектів. Такий аналітичний підхід використаний Є. Лебедевим при дослідженні опусу скрипкових сонат та партит Й. С. Баха. В першій частині Сонати для скрипки соло *g-moll*, в різновиді бахівських нотованих орнаменталізацій (у вигляді низхідних та висхідних пасажів) автор статті вбачає фігури *catabasis*, що «символізує передчуття прийдешніх страждань і смерті», *anabasis*, яка «несе в собі символіку надії», а також дослідник зазначає, що «у мелізматичних зворотах другого такту вбачається символ хреста» [32, С. 50–51]. Варто зазначити, що Й. С. Бахом не була окреслена програмність цього опусу. Релігійний зміст, який Є. Лебедев вкладає в основу своєї інтерпретації не має історичного підґрунтя, проте може використовуватися як певний шлях при створенні виконавської версії.

До фігуративної риторики в своєму дослідженні органної музики Й. С. Баха також звертається Дж. Клопперс / *J. Kloppers*. Дослідник слушно зазначає, що

риторичні фігури – це лише інструменти створення певного настрою музики, на рівні з тональністю, гармонією, темпом, ритмом, динамікою, словом [149, р. 138]. Натомість риторичний аналіз базується на виявленні і описі риторичних зворотів, які використав композитор. Таким чином, в цьому дослідженні описуються мелодичні, гармонічні, ритмічні та контрапунктичні «події» методом використання латинської термінології.

Доволі сумнівний риторичний аналіз представлений в праці Дж. Л. Діссмора / *Joshua L. Dissmore* [114]. Дослідження присвячено теорії афектів, і автор виражає досить розповсюджений погляд, що афект створюється за посередництвом певних риторичних фігур. Автор також звертається до репертуару, представленому різними національними стилями, пануючими в тому часі (Й. С. Бах, Й. Й. Кванц, А. Кореллі, А. Вівальді, Е. Ж. де ла Герр, К. Ф. Е. Бах). Проте, він не враховує питання місця та часу, нагальні при застосуванні певних теоретичних методів аналізу. Спираючись на концепцію Й. Маттезона, Дж. Л. Діссмор аналізує інтервальну складову мелодичної лінії *concerto grosso D-dur, op. 6* А. Кореллі, не враховуючи, що ці композитори є представниками різних національних барокових стилів, і їх погляди на риторику (якщо такі існували у А. Кореллі) також відрізнялися. Крім того, чверть століття відділяє події смерті композитора і публікації трактату, і дослідник, безумовно, знаючи це, не пояснює, в який спосіб концепцію Й. Маттезона можна застосувати при риторичному аналізі концертів А. Кореллі. Застосована теорія афективності тональностей Ж.-Ф. Рамо в аналізі програмної музики А. Вівальді теж може вважатися дискусійним питанням, з огляду, власне, на саму програмність музики, а також, знов, різні стилі. В Італії та Франції панували різні традиції розуміння тональності, гармонії, тому без розгляду цього чинника виведення єдиної семантичної теорії не представляється адекватним.

В дисертаціях А. П. Лаурін / *A. P. Laurin* [158] а також Се Ра Сон / *Se Ra Son* [204] рівномірно розподілена увага між висвітленням основ риторичного канону і застосуванням риторичних фігур. Робота дослідниці Се Ра Сон, присвячена

фігурам в пассакаліях Й. С. Баха та Д. Букстехуде (*Passacaglia in D minor BuxWV 161*, *Passacaglia in C minor BWV 582*), також відсилає до риторичної теорії Й. Маттезона, проте, як видно з назви дослідження, автор концентрується саме на фігурах. Аналогічний підхід спостерігаємо в дослідженні В. П. Бенітез / *Vincent P. Benitez* [82], в якому з самого початку описана теорія Й. Маттезона, а потім представлений аналіз риторичних фігур в «*Orgelbüchlein*» Й. С. Баха.

Набувши популярності ще в дослідженнях ХХ століття, проблема музичної риторики залишається актуальною і сьогодні. Існує безліч методів і підходів до її дослідження, де найрозповсюдженішим і досить очікуваним є власне аналіз певних творів крізь призму риторичних фігур, виявлення афектів, що створюються посередництвом цих засобів музичної виразності, а також інтерпретація афективного змісту тональностей, з посиланням на одного з теоретиків, які представляли таку характеристику. Досліджуючи музично-риторичний компендіум, можна прослідити певну зміну тенденції спрямованості наукового інтересу на якийсь із зазначених підходів. Так, наприклад, питання риторичних фігур та афектів не втрачає своєї популярності і донині, натомість дуже помітний зріст інтересу до теорії риторичного канону саме в 2010-х [97; 129; 190; 204; 222; 241; 242]. Аналітичним питанням форми, артикуляції, інтерпретації рівно приділялася увага як в кінці ХХ століття, так і в нових дослідженнях ХХІ століття (2013 [241], 2015 [190; 222]). Тому можна стверджувати, що в більш сучасних працях предмет риторики розширюється. Дослідники зіставляють численні барокові концепції музичної риторики (Й. Маттезон – найбільш популярний), доходячи висновків, що в музиці теж є місце рівням риторичного канону. Проте, автори таких праць дотримуються збалансованості, не відкидаючи також теорію риторичних фігур. Розуміння, що музична риторика не виявляється лише в риторичних зворотах, спонукало сучасних музикантів до нового погляду на цю проблему, на пошук нових, не використаних раніше концепцій, пропонування

нових, не менш логічних способів осмислення цього питання (звернення М. Згулки до оноματοпеїчної риторики).

Багатогранні теорії втілилися в дослідженнях музики представників різних національних стилів: французького – Ж.-Б. Люллі, М. Маре, Е. Ж. де ла Герр та інших, італійського – А. Кореллі, А. Вівальді, німецького – Г. І. Ф. фон Бібер, Й. С. Бах, Д. Букстехуде, Й. Й. Кванц та інші. Натомість, музика Г. Ф. Телемана, одного з найяскравіших та найбільш затребуваних композиторів часів Бароко, який дійсно був риторично обізнаний, залишається не дослідженою з цієї позиції. Композитор був сучасником Й. Маттезона, знайомим з його концепцією музичної риторики (а крім того отримав юридичну освіту, основи якої вимагають знання правил риторики), тому дослідження його творів з цієї позиції не тільки поглибить розуміння музики композитора, а також сприятиме усвідомленню риторично-музичних зв'язків.

### 1.3. Риторичний канон в музиці

В сучасному музикознавстві тема музичної риторики викликає неабиякий дослідницький інтерес (L. Dreyfus [117; 118; 119], M. Zgółka [245], M. Callahan [97], V. Karosi [142]). Серед музикантів досить міцно закріпилося твердження, що в основі барокової риторики лежать виключно риторичні фігури, які складають афекти. Велика кількість наукових праць присвячена саме цим її аспектам – *Affektenlehre* і *Figurenlehre*, але, на жаль, нерідко ігноруються всі інші (наприклад, питання форми, артикуляції з позиції риторики / риторичних етапів), хоча, на наш погляд, це лише невелика частина, важлива, але не найголовніша складова риторики як такої. Дослідження питання музичної риторики з позиції її етапів значно розширює предмет і допомагає глибше пізнати його сутність, чим і зумовлена актуальність обраної теми.

В трактатах, присвячених риторичі, часто проводиться паралель між виконавцем та оратором, як вже згадувалося вище. Таке порівняння є логічним і не

викликає сумніву. Й. Кванц підтверджує цю думку: «Музичне виконання можна порівняти з промовою оратора. І оратор, і музикант, готуючи і виконуючи твір, ставлять перед собою одну і ту ж мету: підкорити серця слухачів, збудити або заспокоїти їх почуття і привести їх у той чи інший афект. Тому кожному з них було б корисно дізнатися про обов'язки іншого» [187, р. 100]. Подібність в підготовці і в виконанні промови та музичного твору була очевидною, проте, якщо в ораторському мистецтві був розроблений чіткий «риторичний алгоритм», якому повинен був слідувати оратор, то в музиці не все було так однозначно. Теорія музичної риторики формувалася в епоху Бароко, але для кожного композитора чи теоретика вона мала індивідуальний зміст та значення, і розуміння «основ риторики» відрізнялися. Так, наприклад, А. Бірнбаум захоплювався бахівськими пізнаннями в риториці, усвідомленням її складових, що об'єднують її з музикою, вмінням композитора продемонструвати таку подібність в своїх творах, в той же час Й. А. Шайбе звинувачував Й. С. Баха в тому, що він не цікавився науками, які насправді потрібні композитору, а саме правилам риторики та поезики [119, р. 8]. Різnobічність поглядів могла бути зумовлена певними особистими мотивами, проте, з історичної перспективи видно різне ставлення до самого предмету риторики – що було «риторичним» для одного, не було «риторичним» для іншого. Імовірною причиною цього могла бути відсутність єдиної дефініції музичної риторики, на відміну від риторики вербальної, хоча мовознавці XVII – XVIII століть і намагалися відійти від її розуміння як «збору правил» [129, р. 397]. Риторична вербальна концепція могла бути взята музикантами за основу (К. Бернхард, Й. Матезон), і частково «переробитися» на інший, більш прийнятний для розуміння лад. Вона могла взагалі нівелюватися, але з неї могли бути частково запозичені якісь окремі елементи (М. Преторіус).

З сьогоденної перспективи, коли є можливість зіставити різні концепції розуміння предмету музичної риторики, доволі переконливим представляється її обґрунтування через паралелі між ораторським мистецтвом та музикою, не

вибірково, а на всіх риторичних етапах, знаходження відповідностей, подібностей. По-перше, зв'язок музики і риторики є історично та теоретично обумовленим, по-друге, до цих етапів зверталися автори трактатів, по-третє, предмет риторики з однієї сторони значно розширюється, а з іншої – стає надзвичайно конкретним, що дає можливість дати чітку дефініцію музичній риторичній, якої не існувало в епоху Бароко.

По-перше, при формулюванні дефініції риторики треба врахувати етапи риторичного канону. Як відомо, Квінтіліаном (як і Цицероном) було запропоновано п'ять рівнів канону, які поетапно розкривають процес викладу думки: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*. Його теорія була основою як для чисельних «риторик» XVII – XVIII століть, так і для музичних теоретичних трактатів. Таким чином, деякі з риторичних елементів описуються і переосмислюються у німецьких теоретиків, які прагнули до створення музики згідно з риторичними законами, правилами гармонії та контрапункту. Й. Ліппіус описує, як п'ять етапів риторичного канону могли бути зразком для komponування музичного твору та процесу його розробки, в *Syntagma Musicum* М. Преторіуса згадується етап *inventio*, К. Бернхард звертається до трьох етапів – *inventio elaboratio, executio*, (і в нього немає *decoratio*), Й. Маттезон схиляється до цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria*. З сьогоденної перспективи ми можемо взяти за основу п'ять риторичних етапів, провести паралелі з ораторським мистецтвом. Найголовніше значення мають загальні функції, ідеї, а не деталі, оскільки важливим є розуміння, як саме виражені в музиці ці риторичні складові. *Inventio* в музиці може бути пов'язано з вступом, початком твору – на більш глобальному рівні, і з основною музичною ідеєю (мотивом) – на рівні форми. *Dispositio* доцільно розглядати як процес розвитку / розробки музичного матеріалу. На етапі *elocutio / decoratio* на перший план виходять не тільки риторичні фігури та звороти, а також орнаментация. До останнього елементу, *pronuntiatio*, який в ораторському мистецтві пов'язаний безпосередньо з виголошенням промови, в

музиці доцільно буде віднести спосіб виконання, а саме, артикуляцію і фразування тощо.

По-друге, слід усвідомити, що один і той самий етап може по-різному проявляти себе як в композиторському, так і виконавському аспектах. Теоретично, перший риторичний етап – *inventio* – представляє собою систематичний пошук аргументів, їх формування, спробу впорядкування. Так, для Б. Ламі [155, р. 5] – це процес осмислення промови, впорядкування форми, порядку викладення. За правилами риторики, він підкреслює свою думку порівнянням з художником – спочатку виникає ідея, образ, потім проходить його осмислення, і вже далі – втілення. Важливим є зауваження, що при підготовці промови, ми повинні весь час думати про основну ідею і не відходити від основного предмету, знайти «золоту середину» між стислою доповіддю і занадто розлогою.

В музиці *inventio* може трактуватися по-різному, як на композиторському, так і на виконавському рівнях. Найбільш звично розглядати *inventio* як жанр – невеликі інструментальні поліфонічні двоголосні або триголосні твори, в яких «винахідливо» використовуються різні види поліфонічної техніки, наприклад, імітації, канони тощо. В такому значенні інвенція, перш за все, асоціюється з доробком Й. С. Баха, його *Inventionen & Sinfonien*<sup>1</sup>. Слід зазначити, що «інвенціями» композитор назвав саме 15 двоголосних композицій (що викликає асоціації з дуетними сонатами Г. Ф. Телемана), проте і інвенції, і синфонії доречно розцінювати як приклад риторичного *inventio*. Як відомо, вони виникли із навчально-методичною метою, композитор трактував їх не як жанр, але передусім як «чітку інструкцію» компонування дво- та триголосних творів, а крім того, як «належним чином» писати інвенції та розробляти їх. З цього виникає ще кілька способів інтерпретації цього етапу.

---

<sup>1</sup> Загальновідомий факт, що спочатку двоголосні інвенції та триголосні синфонії Й. С. Баха мали назву *Praeambulum* і *Fantasie*, про що згадується також в другому розділі дисертації а також в дослідженні Е. Дерр / E. Derr [111].

Сама дефініція слова *inventio* апелює до його прямого значення – «винахід». В історії музики були випадки «винахідливих» цікавих ансамблевих рішень. Наприклад, у Дж. Доуленда є п'єса, що має підзаголовок «Інвенція для двох виконавців на одній лютні». «Книги музичних інвенцій» К. Жанекена складають світські шансон, в яких композитор звертається до оноματοпеїчної риторики, рясно використовуючи позамузичні алюзії, наприклад, імітації звуків бою, птахів тощо. Цікаві ансамблеві «інвенції» можемо спостерігати в доробку Л. В'ядани, а скрипкові концерти Антоніо Вівальді *op.* 8, серед яких і «Пори року», мають титул «Спокуса гармонії і інвенції» або «Суперечка Гармонії з Винаходом». Як бачимо, для попередників і сучасників Г. Ф. Телемана це не тільки «винайдення» способу розвитку музичного матеріалу, як в інвенціях Й. С. Баха, а також винахід принципів втілення в творі «позамузичних» елементів.

*Inventio* як вступ, як підготовка чи як початок виступу, промови тощо, може бути потрактовано двояко. По-перше, як імпровізація виконавця перед виконанням твору, або між частинами (своєрідна з'вязка і одночасно вступ до наступної частини). По-друге, на загально-композиційному рівні, тобто, розуміння першої частини сонати як вступу до цілого циклу, де експонуються основні образи, які зазнають зміни (розвиваються) в наступній частині. Так, перша риторична фаза, *inventio*, може розглядатися як початок промови, вступ, в якому оратор окреслює проблему, звертає на неї увагу слухачів. Теоретично ця фаза представляє собою систематичний пошук аргументів, їх формування, спроба впорядкування. В музиці це так само фаза підготовки, про що пише М. Преторіус, на якого неодноразово спиралися дослідники цієї теми. Оскільки тоді не було концертів в нашому розумінні, коли публіка терпляче чекала на виконавців, перед початком концерту М. Преторіус радить заграти інвенцію, щоби приготувати аудиторію, а також дати можливість приготуватися інструменталістам, настроїти інструменти [154, р. 257]. В цьому, крім підготовки, було і прагнення відчувати інструмент, вслухатися в акустику, а також розігратися. Можна припустити, що і зараз це частково зберіглося



в традиції історично інформованого виконавства. Музиканти-автентисти (наприклад, *Amandine Beyer*, *Plamena Nikitassova*, *Federico Guglielmo*, *Pierre Hantaï*) іноді включають імпровізацію перед початком твору або між частинами, що слугує зв'язкою і водночас виконує функцію *inventio*, готуючи слухача до зміни характеру, образної сфери.

Як продемонстрував Л. Дрейфус, етап *inventio* також можна розглядати в більш вузькому значенні, на рівні тематичного розвитку. «Винахід», стисла «основна ідея» твору, яка наділена певними характеристиками і виражає основну думку – так можна охарактеризувати *inventio*. Такою ідеєю може бути основний мотив твору, основний його компонент, який буде розроблятися далі (наприклад, в інвенції). Прикладом може слугувати тема фуги або перша основна тема твору з чітким тональним планом: модуляцією від тоніки до домінанти, з подальшим більш розлогим поверненням в основну тональність через секвенцію, і заключною каденцією (як часто в барокових концертах перше *tutti*).

Якщо перший риторичний етап можна було інтерпретувати на різних рівнях, виділяти типології, то на рахунок *dispositio* існували досить чіткі уявлення, які транслиювалися давніми теоретиками і збігалися в його розумінні в цілому – як форми композиції<sup>1</sup>. Так, Й. Маттезон зазначає, що *dispositio* «...полягає у грамотному розташуванні всіх частин та мотивів мелодії або цілого твору» [161, р. 193], а далі наводить «музичні» відповідності частин цього риторичного етапу в музиці, детально пояснюючи процеси розробки музичного матеріалу.

Ідея побудови форми шляхом впорядкування фраз в одну музичну думку також притаманна і іншому теоретику, Й. Н. Форкелю. Він зазначає, що «передача почуття з його незліченними різновидами вимагає об'єднання у фразу як окремих звуків і акордів, так і низки фраз, тобто цілого ряду думок. Музична риторика вчить такому поєднанню закінчених думок» [195, р. 24].

<sup>1</sup> При дослідженні етапу *dispositio* також може бути слушним врахування поняття «виконавської форми», хоча такий аспект не розглядався в історичних теоретичних джерелах. Такий підхід може бути актуальним в рамках сучасних інтерпретацій риторики і риторичного аналізу.

Слід зауважити, що сучасні дослідники музичної риторики також звертаються до ідеї реалізації риторичного канону в музичному творі, представляючи досить цікаві погляди на це питання. Так, М. Р. Каллаган, робота якого присвячена питанню техніки клавірної імпровізації, не розглядає етапи *dispositio*, *elaboratio* і *decoratio* як три впорядковані фази музичної композиції. Натомість, він виражає думку, що ці фази представляють собою типи засвоєних музикантом патернів і технік, необхідних для імпровізації: «У процесі практики людина опановує масштабні формальні схеми (*dispositio*), дрібніші формули та базові структури голосоведення (*elaboratio*), а також прийоми димінуції на поверхневому рівні (*decoratio*)» [97, Р. 53–54].

Важко визначити, наскільки важливо і доцільно так прискіпливо розглядати музичну форму. Проте, такий підхід однозначно поглиблює пізнання поезики творів Г. Ф. Телемана.

Проведення аналогії між мистецтвом красномовства і музичною риторикою на етапі *decoratio* (що включає в себе застосування риторичних фігур і зворотів, димінуцій та орнаментаций) є досить звичним для нас, оскільки переважна більшість теоретичних праць, присвячених риториці в певному музичному творі, розглядає цей твір саме крізь призму риторичних фігур, в яких семіотики старанно шукають (і знаходять) глибоку символіку, прихований сенс і риси специфічної знакової мови. Втім, не зацікавитися саме цим етапом просто неможливо, хоча б з огляду на те, що він з'являється в багатьох поважних історичних джерелах.

В своїй «Риториці» Б. Ламі пише, що фігури необхідні в промові задля вираження пристрастей, бо вони «прояснюють туманності та загострюють сприйняття» [155, р. 175]. Проте, застерігає від перевантаження мови ними: «немає нічого простішого побудови промови, переповненої фігурами, тому ті, хто нездатні до справжнього красномовства, так ними зловживають. Вони люблять фігури за їхню досконалу доступність» [155, р. 251].

Деякими німецькими давніми теоретиками (Й. Бурмайстер, А. Кірхер, Й. Нуцій, В. К. Прінц) була здійснена спроба систематизувати по етичні та музичні фігури, співвіднести їх з афектами. Авжеж, розуміння цих фігур, їх дефініція, опис, назва часто відрізнялися. Тому сучасні дослідники теж намагаються типологізувати ці риторичні засоби.

При пошуку дефініції риторики не можна уникнути і питання фігуративних засобів. Ще з кінця XIX століття багато музикознавців почали досліджувати питання *Figurenlehre* (тобто вчення о музично-риторичних фігурах), що базувалося на вивченні трактатів, вважаючи розуміння семантики фігур ключем до інтерпретації музики Бароко. Проте сучасні погляди на цю проблему досягають полярних розбіжностей. Наприклад, М. Згулка вважає, що фігура, як сталий символ, може виражати афект. Такі музиканти та дослідники, такі як Д. Бартель, У. Голомб, П. Завістовський, дослідивши старовинні трактати, дійшли висновку, що не тільки фігури є складовим афекту. Натомість, О. Моцек, звертаючись до процесу виникнення фігур, розцінює їх як «винятки», які «...давали змогу обійти типові рішення, закріплені попередніми правилами [контрапункту], розвиваючи їх до більш орнаментованих, і, в цілому – більш дисонантних форм, ніж ті, які з'являються в царліновському консонантному [контрапункті], де дисонанс становив виключно відхилення від норми» [177, s. 23]. Розподіливши фігури за типом, музикознавці дають нам розуміння того, що одні фігури мають в собі емоційне забарвлення, інші – ні, бо їх доречно розглядати як лексичні одиниці, втім, в поєднанні з різноманітними засобами виразності вони створюють настрій, афекти, сюжет твору.

Слід також зауважити, що сам термін «фігура», особливо в контексті старовинної музики, не означає лише певний окреслений в трактатах риторичний зворот. Це слово також використовується як аналог «інтонації», «мотиву», «ритмоформули», або поєднання одного з іншим. К. Бернхард розглядає фігури в умовах контрапункту, розуміє їх як «певний спосіб застосування дисонансу» [83,

s. 61], про що вже згадувалося вище. Для Й. Г. Прінца фігури є засобами димінуції (спосіб орнаментации шляхом роздроблення великих тривалостей), які становлять певний модуль, «*Modulus*», тобто, є певним схематичним елементом, який виконавець (в даному випадку Й. Г. Прінц пише про вокаліста) повинен вміти застосовувати в відповідній манері [186, Р. 42–43]. Подібну думку щодо фігур виражає Й. Маттезон. Теоретик вказує, що фігури слід застосовувати для оздоблення, проте важливо не надуживати таких прикрас<sup>1</sup>. Також композитор розділяє і засоби виразності на «*figurae dictionis*», що відповідають, власне, орнаментиці, та на «*figurae sententiae*», які стосуються побудови фраз (імітації, інтонації питання-відповіді, секвенції). Таке розділення демонструє, що «фігури» застосовувалися не тільки для прикраси мелодичної лінії, але також розглядалися як структурні одиниці [161, Р. 201–202]. Таким чином, можна стверджувати, що «фігурою» також доцільно позначати певний мелодико-ритмічний, гармонічний зворот, або контрапунктичний елемент, наприклад, ланку секвенції або кадансову формулу тощо. В такому контексті фігура наближується до поняття «теми». Характерна ознака фігури – стійкість, повторюваність, впізнаваність. Зазвичай кілька основних фігур стають підґрунтям для подальшого розвитку основного музичного матеріалу, нерідко шляхом їх урізноманітнення, ускладнення, оздоблення. Приклади застосування таких фігур (мелодико-інтервальних структур) рясно представлені в творах барокових композиторів (А Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана тощо), чим і пояснюється певна схематичність і повторюваність структур в творах цієї доби. Розуміння фігури як структурної одиниці твору значно полегшує процес його аналізу та усвідомлення будови.

Варто зазначити, що не тільки за рахунок фігур можна «прикрасити» музичний твір. В бароковій музиці існує велика кількість найрізноманітніших

---

<sup>1</sup> Тут Й. Маттезон досить критично висловлюється щодо французького стилю, мовляв, за постійними прикрасами втрачається краса мелодії [161, р. 202].

орнаментів, які описувалися в практичних трактатах і які виконавець вільний використовувати (авжеж, «з належним смаком»). На відміну від промови, де оратор сам приймає рішення щодо застосування прикрас, в інструментальному творі орнаментация може бути зафіксована композитором, а також пояснена в таблицях орнаментів, або продемонстрована на прикладі музичних зразків (наприклад, як в Методичних сонатах Г. Ф. Телемана або в одному з видань скрипкових сонат А. Кореллі, ор. 5). Тому на виконавцеві лежить велика відповідальність за реалізацію власних орнаментаций в такому творі – вони повинні не тільки робити «фразу ще яснішою»<sup>1</sup>, але й не порушувати композиторського стилю.

Виконавський аспект також відіграє вагомий роль в реалізації певних завдань риторичного канону, тому для формулювання поняття музичної риторики важливо врахувати проблеми музичної нарації. Отже, під *pronuntiatio* на виконавському рівні в контексті риторичного мистецтва малися на увазі репрезентація бездоганної промови з чіткою, правильною вимовою слів та пунктуацією, елегантна, природна зміна тембру і висоти голосу (який сам по собі повинен бути сильним, солодким і резонансним), а, крім того, відповідне вираження ідей та емоцій (згідно з вимогами *decorum*) [126, р. 25]. Таким чином, Д. Харран, дослідивши саме цю фазу риторики (у античних), виділяє чотири її складники: точність (стан голосу, вимова та дихання, або, скоріше, фразування), ясність (висловлення і судження), елегантність (якість звуку та володіння голосом) та різноманітність (використання вищезазначених речей згідно зі змістом тексту; зміни інтонації, вимови, в залежності від змісту). Для Б. Ламі питання ясності та чистоти також є важливими і залежать від правильної послідовності слів, від адекватної їх кількості, від вірного використання артиклів тощо. Для нього поняття чистоти та ясності є тотожними: «Мова вважається чистою, якщо вона представляє ясну картину того, що повинно бути донесено до слухача» [155, р. 71]. Крім того, Б. Ламі також звертає увагу на елегантність та

---

<sup>1</sup> Таку думку часто висловлювала скрипалька, проф. Сіррка-Лійса Каакінен-Пільх (*Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch*) під час своїх лекцій.

витонченість мови – «не тільки дотримання законів вживання слів і чистоти висловлення, а також і здатність людини піднятися над загальноприйнятим» [155, р. 103]. Власне, застосування таких «піднесених висловлювань», а також вміння надати мові риси легкої бесіди і робить її елегантною. На перший погляд може здатися, що етап *pronuntiatio* в музиці доцільно розглядати лише за наявності вербального тексту. Проте, питання звуковидобування фразування, артикуляції, володіння часом для музикантів є так само актуальні, як і для ораторів. Наприклад, М. Мерсенн пише, що саме знання музики допомагає оратору в «донесенні слів», бо по-перше, вона має безпосередній зв'язок з часом; вона вчить правильно користуватися динамікою (силою голосу) та артикуляцією, а, крім того, вчить як володіти своїм голосом, щоби викликати ті чи інші афекти [190, Р. 114–115].

Дослідження таких суто «технічних» питань з риторичної позиції, власне, виводить їх з цієї категорії на інтерпретаційний рівень. Шляхи вибору фразування та артикуляції, авжеж, залишаються в рамках стилістичних вимог даного періоду, але продиктовані не стільки «правилами», скільки бажанням донести певну думку до слухачів, змалювати конкретний образ, збудити афект, переконати своїм виконанням.

Етап *memoria* загалом не привертає уваги дослідників, скоріш за все тому, що він був виключений з музично-риторичної схеми. Проте, для музиканта, що займається виконанням старовинної музики в історичному контексті, цей аспект може бути істотним. Хоча зазвичай, згідно з автентичним підходом, музика виконується з нот, цей етап можна було б інтерпретувати як процес внутрішньої аналітичної роботи музиканта з композиторським текстом. При підготовці твору до публічного виконання музикант пізнає нотний текст і проводить глибоку аналітичну роботу, маючи на меті представити публіці не тільки авторський задум, але також і свою концепцію твору, стаючи, в певному сенсі, «співавтором». В. Портер, ідеї якого транлюються в інших працях, зокрема і Р. Каллагана, зазначає, що «роль пам'яті в риториці, як і в музичному виконанні, полягає не в

точному відтворення раніше вивченого тексту, а в тому, щоби «закарбувати» у свідомості ті образи і структури, які будуть застосовані в момент виконання» [97, р. 48]. Таким чином, результати вирішення питань темпу, фразування, динаміки, артикуляції, орнаментики тощо слід завжди пам'ятати та застосовувати в слушний момент відповідно до вимог стилю та почуття гарного смаку. Авжеж, важливу роль в технології *memoria* відіграють когнітивні процеси, наприклад, такі, як переміщення вивченого матеріалу з короткочасної пам'яті до довготривалої, що забезпечує більшу свободу в праці з матеріалом, коли вона добре засвоєна, проте, цей аспект виходить за рамки представленого дослідження і заслуговує на самостійну наукову розробку.

Майже всі дослідники музичної риторики згадують в своїх працях риторичний канон, проте не так часто музичний твір аналізується саме з цієї позиції, хоча в такому випадку музична риторика не обмежується лише риторичними фігурами.

Дослідження показало, що риторичне *inventio* може бути виявлено на композиторському та виконавському рівні, як перша частина твору, або головний тематичний матеріал, а також виступати в якості імпровізації на початку твору. Показово, що під час процесу виконання, *inventio* одночасно може з'явитися на всіх рівнях. Риторичне *dispositio* і його внутрішні складові допомагають у впорядкуванні форми музичного матеріалу, в грамотній його розробці. Аналіз твору з такої позиції поглиблює розуміння сполученості дисциплін музики та риторики. Етап *decoratio* оперує не тільки риторичними фігурами, а також іншими видами орнаментации і допомагає урізноманітнити та збагатити музичну оповідь. Риторичні фігури слід розглядати як певні схеми, які доцільно наділяти певним семантичним чи афективним значенням лише в умовах їх взаємодії з гармонією, контрапунктом а також в залежності від загального змісту музики. На етапі *pronuntiatio*, фактично, на етапі виконання, презентації твору, на перший план виходять, з однієї сторони, суто технічні речі – питання звуковидобування, фразування, артикуляції та

динаміки, проте, саме їх розгляд з риторичної позиції, їх вживання згідно з вимогами *decorum* виводить виконавця на більш майстерний рівень і допомагає точніше донести зміст твору і власну виконавську позицію до слухача. Рівень *memoria* не впливає на хід проведення теоретичного аналізу і не привертає великої уваги дослідників, проте він є важливим на етапі приготування виконавської інтерпретації власне зі сторони дії когнітивних процесів.

Все це доводить, що предмет музичної риторики сам в собі несе більше, ніж прості риторичні фігури. В історично-теоретичному просторі риторичний канон міг з'являтися цілком чи окремими елементами, проте, беззаперечним є звернення до впорядкованої риторичної схеми – зі вступом, розробкою та закінченням. Саме такий риторичний аналіз наближує дослідника і виконавця до глибшого розуміння поетики цілого твору. Огляд історичних і сучасних джерел дозволив запропонувати таку дефініцію музичної риторики:

*Музична риторика – це система поетики, що ґрунтується на основних аспектах риторичного канону (inventio, dispositio, decoratio, pronuntiatio, memoria), як на рівні композиторського тексту, так і на рівні виконавської інтерпретації.*

Дана дефініція спирається на висновки вибраних історичних джерел і сучасних праць, але узагальнює поняття музичної риторики, і пропонується саме для цього дисертаційного дослідження, для риторичного аналізу музики Г. Ф. Телемана, який є представником зрілого Бароко. Вивчення музики інших епох та стилів (Ренесансу, раннього Бароко, романтизму або сучасної тощо) вимагає звернення до відповідних конкретному часу теоретичних положень, ідей і понять.

#### **1.4. Диференціація риторичної та семіотичної систем**

В багатьох загальновідомих знакових і новітніх сучасних дослідженнях, що концентруються навколо проблематики музичної риторики в бароковій музиці, нерідко піднімається питання музичної семіотики, частіше – її частини, семантики. Сталі риторичні елементи розглядаються також з семіотичної позиції, що, на думку



деяких теоретиків, пояснює їх значення [148]. Прикладом такого підходу можуть буди відомі статті А. Шерінга [201], Г. Кречмара [152] В. Емері [122], праці сучасних вітчизняних дослідників О. Коенди [27], А. Б. Попової [47], а також сучасних зарубіжних музикантів-теоретиків Ж. М. Кемерон [98], М. Згулки [245]. Натомість, на практиці це загрожує виникненням певних непорозумінь. По-перше, заміщенням і переплетенням сенсів і методів цих дисциплін: риторика не оперує «знаками» і не має на меті їх «пояснення». Мета риторики для композитора полягає в логічному, збалансованому і гармонічному підході до побудови поетики твору (внаслідок чого свого часу виникали трактати *Musica Poetica*). Й. Нуціус в своєму трактаті пояснює термін *musica poetica* через поєднання теоретичного знання з практичною основою музичного мистецтва [185, р. 11]. Виходячи з цього, для виконавця риторичні засади реалізуються в побудові адекватної нарації, згідно з вимогами *decorum*. По-друге, вивчення риторики як семіотичної системи загрожує розмиттям понятійної бази, а саме, певні риторичні засоби, часто риторичні фігури, починають розумітися як елементи семіотичної системи, наприклад, «символи» або «знаки», якими риторика не оперує. В трактатах, що відносяться до категорії «риторичних», присутнє порівняння ролі оратора та музиканта, а також піднімаються нагальні теоретичні питання, без яких неможливо скомпонувати гармонічний твір, згідно з законами контрапункту та риторики. По-третє, домінування інтерпретаторських поглядів (які, авжеж, не завжди є фатальними) над змістом певних теоретичних концепцій, що вибудувалися протягом досить великого історичного періоду, може привести до створення хибних теорій (наприклад, що є певна традиція звернення до тексту та усталених музичних мотивів)<sup>1</sup>, внаслідок чого «риторичний аналіз» буде зводитися до пошуку риторичних фігур і приписування їм сталого значення незалежно від загального музичного контексту, як було продемонстровано вище (1.2).

<sup>1</sup>Наприклад, дослідження Ж. М. Кемерон ставить на меті демонстрацію того, як трактовки тексту *Crucifixus* з *Credo* і об'єднуються в «...єдину традицію, яку композитори наслідують, розвивають чи ігнорують» [98, р. xix].

В результаті подібних аналітичних підходів, нерідко в сучасних дослідженнях, риторика, яка є самостійною наукою з глобальною історією, вагомою методологічною базою та вичерпним понятійним апаратом, що пояснює конкретні явища – починає розумітися як певна система семіотики – явища відносно нового, що «не є методологією, оскільки це, в першу чергу, збір теорій» [107, р. 69], які самі по собі досить дискусійні і різноманітні. Науку характеризують «наявність конкретного об'єкта, предмета, методів і понятійно-категоріального апарату» [43], натомість зібрання семіотичних теорій не оперує усталеною методологією та загально прийнятим понятійним апаратом, на що слід зважати при обранні такого шляху дослідження.

На нашу думку, в дослідницьких працях доречним було б розділення цих систем, оскільки риторика оперує чіткими правилами, як komponувати згідно з вимогами гармонії, контрапункту, форми, та як виконувати у відповідності до засад *decorum*, а метою семіотики є «не забезпечення здобуття знань, а представлення альтернативного підходу до розуміння музики» [107, р. 69]. Ці твердження не мають на меті применшити значення і доречність семіотичного підходу, навпаки, засвідчують що риторична та семіотична система можуть (і повинні) існувати окремо одна від одної. Відомо, що автономія риторичної і семіотичної систем була неможлива в умовах вузького підходу до музичної риторики як до набору музично-риторичних фігур, бо семіотика повинна була приписувати значення кожній з них. Такої сталої семантики і окреслення набули, наприклад, швидкі пасажи, фігурації, певні інтервальні стрибки, мелодичні хроматичні ходи, тощо. Нерідко саме їх значення передує контексту, в якому з'являються ці структури, а контекст, в свою чергу, вже підлаштовується під них. Таким чином, розуміння поезики твору обмежується створенням певної «ідеї», побудованої на сумнівній семантиці виявлених в музичному творі зворотів, і, крім того, представлення такої «ідеї» як задуму, «послання» композитора. Зараз, коли з опорою на старовинні трактати, хоча без чіткої дефініції риторики, вдалося випрацювати більш-менш адекватну

риторичну концепцію, засновану на п'ятиетапному каноні, семіотичний підхід може стати доповненням до аналізу і тоді проілюструє особистий погляд дослідника чи виконавця на музичний твір. Наприклад, при підготовці власної виконавської версії семіотика може стати у нагоді, оскільки в цій системі роль інтерпретатора та його розуміння певних «символів» виходять на перший план і детермінують шлях реалізації музичної думки, що також забезпечує неповторність цих версій. Іншими словами, умовне *Grave* – нехай в мінорі, з безліччю пунктирних фігур, пасажів, дисонантних секвенцій – одним музикантом буде інтерпретуватися як «тяжко і трагічно», а іншим – «тяжко і помпезно», що в результаті теж вплине на швидкість темпу, спосіб звуковидобування, артикуляцію, навіть орнаментацию (тобто, фактично на риторичне *pronuntiatio* в цілому), що в результаті дасть різні неповторні версії того самого твору. Проте, якщо уявити, що семіотика всередині себе окреслила єдину знакову систему, і почати аналіз саме з цієї позиції, а саме, розділити цілу музичну тканину на «знаки» і «символи» (або метафори, ікони, метонімії – все одно, бо серед прихильників семіотики нема узгодженого окреслення цих понять): *Grave* стане знаком того, що грати треба тяжко, мінор будемо розуміти як метафору смутку, пунктирний ритм – як символ трагічних фігур, а дисонанси – як знак «болісних переживань», тощо. Подібну думку висловлює Н. Кук: «Замініть “світле” на “мажор”, а “темне” на “мінор” <...> додайте “емоції”, <...> нова музична критика виявляється такою ж, як і стара, за винятком того, що замість “фа мінор” ви кажете “темні емоції”» [105, р. 111]. Автор має рацію, бо все це не робить аналіз зрозумілішим, а тільки звужує дослідницьке поле до невизначених «знаків», і не забезпечує різноманітності в інтерпретаторських підходах. Більш того, узгодженість такого шляху з риторичною теорією можна поставити під сумнів.

Музична риторика, хоч і не була визначена в трактатах, завжди включала в себе чіткі уявлення про структуру з початком, розвитком та закінченням (узагальнено). Риторика займалася не тільки малими фігуративними структурами,

але також і питаннями форми та її розвитку, стилю, імпровізаційної свободи, музичної нарації в цілому. Паралелі з риторикою вербальною допомогли сформувати понятійну базу – навіть якщо в історичному джерелі не було докладного визначення, яку саме проблематику охоплює музична риторика. За аналогією з мистецтвом красномовства в теорії музики закріпилися такі поняття як речення, фраза, фігура, артикуляція, вимова та інші.

Семіотика – досить молода галузь, особливо порівняно з риторикою. Ставлячи за мету пояснення музики, створення іншого особливого підходу до її розуміння, її прихильниками були розроблені численні концепції, кожна з яких представляє окремий погляд на проблематику. Натомість ще не було вироблено більш-менш прийнятного спільного понятійного апарату, та не було знайдено консенсусу щодо її об'єктів. В основному семіотика розглядається як лінгвістична система (С. К. Огден, Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Н. Хомський, Ж. - Ж. Нат'є) і послуговується такими поняттями як знак, символ чи інтерпретатор (в якості елемента концепції). Дослідники також намагаються встановити зв'язок цих понять з нотним текстом, виконавцем або слухачем. Модель С. К. Огдена ґрунтується на поняттях референта (те, що узагальнено відображається в людській свідомості), концепту (відображення суб'єкта комунікації, вираженій в формі найменування) та слова / імені (найменування об'єкта, що виражає сенс знаку) [107, р. 70]. Семіотична модель Ч. Пірса також має три складові: знак (який позначає «щось» у певний спосіб), об'єкт (сутність, що позначається знаком, будь то абстрактне поняття або конкретний об'єкт), інтерпретатор (ефектом, створеним поєднанням знака та об'єкта у свідомості того, хто сприймає) [226, р. 222]. Навколо поняття «знаку» також повстала складна теорія Ф. де Соссюра, який розрізнув два нероздільні компоненти знаку – звукового об'єкта (набір мовних звуків або знаків на сторінці) та концепту (поняття або ідея знаку) [107, р. 72]. В новіших дослідженнях цієї проблематики (наприклад, *Piotrowski*) висувається думка, що основні семіотично-музичні категорії вимагають впорядкування. В критичній статті

К. Гучальського [132] простежується відмінне (різне) розуміння певних термінів: якщо для М. Пьотровського «знак» є синонімом таких понять, як «індекс», «ознака», «індикатор», «сигнал» [132, р. 33] то А. Бараньчак / *A. Barańczak* пов'язує його з поняттями метафоричності та метонімічності [132, Р. 35–36]. По спробі пояснення і впорядкування цих термінів, а також переосмислення доречності їх застосування в музичному мистецтві, К. Гучальський зазначає, що аналіз «...окрім спроби систематизації та класифікації, завжди повинен супроводжуватися питанням: яка основна функція того чи іншого виду значень у музичному творі...<...>. Звичайно, це не виключає використання загальних семіотичних концепцій, але вони мають бути не відправною точкою, а лише інструментом для висвітлення специфічного музичного контексту» [132, р. 53]. Важливим є зауваження, що завдяки риториці у аналітика та інтерпретатора виникає можливість та формується апарат пізнання цього музичного «специфічного контексту».

Цілком можливо, що семіотика проходить такий самий етап розвитку, як колись музична риторика. Серед багатьох концепцій, які оперують подібними словами, проте різними значеннями і намагаються знайти відповідь на питання найліпшого шляху осягнення сенсу музики, наразі не можна виділити таку, що могла б гармонійно співіснувати з риторичною концепцією (в такому виді, як вона представлена в цьому дослідженні). Спорідненість цих двох систем можна вбачати хіба що в частковому лінгвістичному базисі. Проте серед теоретиків також повстає питання в доречності застосування мовної термінології в музиці. Наприклад, Б. Віккерс / *B. Vickers* застерігає від буквального розуміння лінгвістичних понять в музиці, оскільки «музика підпорядковується зовсім іншим законам, ніж мова, з її словами, поняттями, знаками, синтаксисом, денотацією і конотацією» [228, р. 41].

Отже, в умовах сучасного музикознавства, яке залишається відкритим до нових концепцій та шляхів дослідження, різні семіотичні системи, так само, як і різні підходи до риторики можуть знайти своїх прихильників і втілюватися в численних дослідженнях а також на практиці. Дослідження показало, що музична

риторика є значно ширшим поняттям, аніж семіотична система, оскільки включає принципи побудови твору, проблеми виконання. Музична риторика представляється чіткою канонічною структурою (з опорою на положення, викладені в барокових трактатах і сучасних дослідженнях), на ґрунті якої може здійснюватися компетентний комплексний аналіз твору, а також готуватися переконлива виконавська версія. Семіотика, наразі, представляється як збір метод з численними варіантами і шляхами їх розуміння та інтерпретації. Риторична система охоплює значний пласт формотворчих та виразових засобів, а не оперує лише фігурами, тому здатна донести інтенції композитора та зміст твору до сучасного музиканта. Риторичні фігури, на відміну від «знаку» чи «символу», не мають стабільно закріпленого семантичного значення, а набувають його в лише контексті стилю, жанру, гармонії, контрапункту та інших засобів виразності. Саме тому риторика не може трактуватися як семіотична система, і тому власне під час аналізу в даній праці не вбачається необхідним звернення ще й до семіотики. Проте, якщо дослідник чи інтерпретатор вважає слушним такий підхід, це не повинно його стримувати в прагненні глибшого пізнання музичного твору і зверненні до різноманітних концепцій.

**Висновки до Розділу 1.** Незважаючи на стабільний інтерес до музичної риторики протягом кількох століть, чіткої її дефініції в теорії не було сформульовано. Разом з тим, вона відкриває безмежні кордони для дослідження, інтерпретації, вироблення нових методологічних підходів, та одночасно стає викликом для науковців через відсутність чіткої дефініції. Огляд старовинних трактатів, дозволяє констатувати, що предмет риторики незмінно цікавив давніх теоретиків і композиторів, хоч і трактувався ними по-різному. В трактатах початку XVII століття, які можна віднести до категорії «риторичних» (Бурмайстер, Ліппіус, Нуціус, Преторіус), не зустрічається фіксованої і єдиної прийнятної дефініції музичної риторики, проте неодноразово висловлюється близькість музичного і

риторичного мистецтва. Риторика розумілася як система поетики, тому важливе місце в таких наукових працях займали не тільки питання контрапункту, але також побудови форми, орнаментики тощо, а фігури виконували роль інструментів риторики. В пізніших трактатах, починаючи від К. Бернхарда, риторика набуває більш окреслених структурних рис, що включають впорядковану систему композиції, грубо кажучи, початок – розвиток – закінчення. Спільною рисою всіх трактатів є звернення в них до п'ятиетапного риторичного канону, прийнятого в теорії мистецтва красномовства (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) – як до повної схеми, так і до одного або декількох етапів. До середини XVIII століття, часу «розквіту» музичної риторики, сформувалися певні погляди на неї, не тільки як «правила» композиції, але також, як на свого роду «музичну лексику», в основу чого включався і риторичний канон, що демонструвалося Й. Маттезоном і пізніше згадувалося Й. Н. Форкелем. На відміну від вербальної риторичної схеми, в музичних теоретичних трактатах не писали про етап *memoria*, натомість, в деяких сучасних дослідженнях доречність віднесення до цього рівня переосмислюється і виявляється логічним в сенсі практичному, а саме, підчас приготування виконавської версії музичного твору. Проводячи аналогію з риторичним вербальним канonom в музиці, стає очевидним, що предмет риторики включає в себе не тільки музично-риторичні формули, звані «фігурами», а також займається питаннями структури (*inventio*) і форми творів (*dispositio*), імпровізацією та орнаментациєю, красою контрапунктичних засад і виключень (*elocutio/decoratio*), стилю, звуковидобування, фразування, артикуляції (*pronuntiatio*). Таким чином, **музичну риторику** пропонується розглядати як систему поетики, що ґрунтується на основних аспектах риторичного канону – як на рівні **композиторського тексту**, що включає етапи:

- *inventio*, як: жанр / реалізацію ідеї «винаходу» / структуру форми / вступ;
- *dispositio*: на рівні циклу / тематичному рівні;

- *decoratio*: у вигляді впровадження різноманітних орнаментаций, димінуцій / засобів фігуративної, оноματοпеїчної риторики;
- *pronuntiatio*, яке виражається у ремарках характеру, темпу, динаміки, артикуляції в музичному тексті;  
так і на рівні **виконавської інтерпретації**, що включає етапи:
- *inventio*, як вступу у вигляді імпровізації перед / між частинами твору;
- *decoratio*, що виражається у застосуванні оригінальної виконавської орнаментики та фігуративних схем, згідно з вимогами стилю і почуттям смаку;
- *pronuntiatio*, яке включає «технічні» аспекти виконавської версії – стиль, звуковидобування, фразування, динаміку, артикуляцію тощо;
- *memoria*, як процес аналітичної праці, проведеної музикантом під час підготовки твору / вміння слушно застосовувати контрапунктичні, мелодичні, орнаментацийні схеми.

Тобто, музична риторика включає в себе аспекти, які не тільки допомагають в глибшому розумінні композиторського задуму, а також забезпечують створення компетентної музичної нарації. Саме тому сучасні теоретики, що піднімають питання музичної риторики, часто базують свої аналітичні пошуки навколо риторичного канону, або окремих його аспектів. Дослідники, з опорою на старовинні трактати, поглянули на проблеми музичного аналізу, інтерпретації та виконання, які актуалізували проблематику, і продемонстрували, що риторичний аналіз може включати звичний фігуративний підхід, може стосуватися закономірностей побудови і розвитку форми твору, а може також піднімати виконавські проблеми, пов'язані безпосередньо з музичною нарацією (*M. Callahan, L. Dreyfus, J. Gibson, U. Golomb, D. Harrán, B. Karosi*). Відхід від вже неактуального підходу до музичної риторики виключно як до фігуративного процесу, розширює досліджуваний предмет і створює передумови для комплексного пізнання інтенцій композитора, викладених в нотному тексті.



## РОЗДІЛ 2

### ФАНТАЗІЇ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ РИТОРИКИ

Жанр фантазії в риторичному контексті відсилає до двох фундаментальних понять: по-перше, «винаходу», «*inventio*», що втілюється у широкій можливості реалізації власних ідей і відсутності обмежень для композитора, а по-друге, до питання стилю композиції і виконання, чому відповідає поняття *stylus fantasticus*.

Ідея першого риторичного етапу, *inventio*, полягає не тільки у визначенні предмету доповіді, осмисленні цілого процесу, що еквівалентно музичному вступу, але також безпосередньо корелюється з поняттям «винаходу». З точки зору композиційного процесу це відкриває безліч шляхів креативних рішень з питань вибору інструментарію, жанрових поєднань, композиторських прийомів, широкого спектру контрапунктичних прийомів.

Як вже згадувалося раніше, інвенція як жанр першочергово відсилає нас до творів Й. С. Баха, початковою метою яких було навчити композиції і розробки матеріалу. Сьогодні інвенцію визначають як невеличкий двоголосний твір імітаційного складу [143, р. 421], і саме в такому вигляді вона з'являється в творчості Й. С. Баха і деяких сучасних авторів. Але відомо, що спочатку дво- та триголосні твори Й. С. Баха мали назву *Praeambula* і *Fantasia*. Крім того, як зазначає Е. Дерр, «в епоху Бароко *Praeambulum* використовувався як синонім *Praeludium*» [111, р. 26], отже, жанри інвенції, симфонії, прелюдії та фантазії мають спільне «риторичне» начало. Зразки цих жанрів відповідають сутності першого риторичного етапу – *inventio* – як в сенсі винаходу і розробки матеріалу, загального вступу, так і з точки зору реалізації композиторської «винахідливості», композиторських ідей та інтенцій. Створюючи інвенції, композитори зверталися до різних жанрів, форм та ансамблевих рішень. Наприклад, слово «інвенція» присутнє як в невеликій п'єсі Дж. Доуланда для лютні, так і в сольних інструментальних

концертах А. Вівальді, або в творах Ф. А. Бонпорті, що загалом структурно нагадують барокову сонату. Вражає спектр інструментарію та музичних форм, в яких втілилися ідеї «*inventio*» – від п'єси для одного інструменту і двох виконавців на ньому, ансамблевих творів, і до концерту.

Інвенція, яка з сьогоднішньої перспективи переважно представляється формою з чіткою структурою, кожним композитором інтерпретувалася по-різному, і теж використовувалася з різними цілями – вразити слухача, спробувати новий шлях гри на інструменті, або ж з освітньою метою. Наприклад, інвенції Ф. А. Бонпорті для скрипки з *basso continuo* (але зазначені як *solo*) за своєю структурою нагадують сонату – частини розташовані за принципом темпового контрасту, абсолютна більшість має чотири частини, одна фантазія має п'ять частин, а ще одна шість. Натомість, свобода в жанровому розташуванні частин, використання характерних назв, на кшталт «*Bizaria*», «*Fantasia*», «*Balletto*», «*Ecco*», «*Capriccio*», «*Scherzo*», відсилають власне до «фантазійного» підходу і стилю композиції.

Невипадково інвенція та фантазія мають так багато спільних рис. В контексті ідеї «винаходу» фантазія виконує ту ж саму функцію і послуговується тими ж механізмами, що і інвенція. Це, передусім, створення, винайдення «*initio*», та його розробка за допомогою різноманітних контрапунктичних прийомів. Цікаво, що фантазія, яка не мала конкретних рамок і жанрових вимог, більш-менш однаково розумілася композиторами, оскільки контекст її створення (як поетичного, такі практичного) передбачав свободу у всіх її проявах, на чому також наголошував Т. Морлі [178].

Як зазначає П. Коллінз, поняття *stylus fantasticus* вперше з'являється в трактаті А. Кірхера «*Musurgia Universalis*» (1650). Теоретик описує його досить подібно до того, як Т. Морлі описував саму фантазію. Згідно з думкою А. Кірхера, це «найбільш вільний метод композиції; він нічим не обмежений, ні словами, ні мелодичною структурою; він був створений для прояву геніальності і для навчання

прихованої структури гармонії та винахідливого komponування гармонічних фраз і фуг; він поділяється на ті [твори], які прийнято називати фантазіями, ричеркарами, токкатами, сонатами» [103, р. 31].

Подібні положення безумовно вплинули на подальше розуміння цього терміну, які описувалися в наступних трактатах. Як зазначає П. Коллінз, дефініція терміну, яку представив А. Кірхер була основою для теоретичних пошуків дослідників XVIII століття, проте, більшою мірою орієнтувалася на манеру виконання, ніж на спосіб композиції. Серед тогочасних теоретиків *stylus fantasticus* описують Б. Яновка, Й. Маттезон, Й. Г. Вальтер.

Дослідивши витоки та сутність *stylus fantasticus*, П. Коллінз наводить приклади різного розуміння цього терміну бароковими теоретиками. Так, Й. Г. Вальтер визначає *stilo fantastico* як вільний стиль композиції [103, р. 70], що цілком відповідає загальному розумінню цього явища. Б. Яновка спирається на визначення А. Кірхера, але виокремлює поняття *stylus fantasticus* і *phantasia musica*, таким чином формально визнаючи важливість виконавця, оскільки фантазія в його розумінні – це «образ, ідея, уявлення, світогляд і безліч музичних матерії в голові музиканта <...> і музикант представляє її [фантазію] до уваги слухачів» [103, р. 54]. Оцінка цього терміну Й. Маттезоном змінювалася протягом років, про що свідчать записи з його теоретичних праць. П. Коллінз, наводячи цитати теоретика, демонструє, що спочатку Й. Маттезон ототожнював *stylus fantasticus* з *stylus theatralis*, потім, однак, писав, що для церковного і камерного музикування теж підходить. Найбільш усталене пояснення терміну можна знайти на сторінках «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739), де теоретик зазначає, що «цей стиль є найвільнішим і найменш обмеженим стилем, який тільки можна вигадати для композиції, співу і гри, оскільки іноді використовується одна ідея, а іноді інша, оскільки не обмежується ні словами, ні мелодією, а лише гармонією, щоб виявити майстерність співаків або виконавців» [103, р. 62]. Й. Маттезон все більше відходить від первинного визначення, залишаючи єдине обмеження в *stylus*

*fantasticus* – правила гармонії. Це також могло бути обумовлено зміною загального теоретичного вектору, оскільки в часи А. Кірхера в музиці панували закони контрапункту, взаємодії голосів та інтервалів, а праці Й. Маттезона вже були написані після введення в музикознавство «теорії гармонії», запропонованої Ж. – Ф. Рамо в 1722 році. Крім того, Й. Маттезон основним завданням *stylus fantasticus* вбачає демонстрацію виконавської майстерності, а «все „незвичне”, „незрозуміле”, „геніальне”, „мистецьке”, „рідкісне” повинно викликати захоплення слухачів» [103, р. 63]. Саме пояснення Й. Маттезона наближують нас до розуміння того, як саме Г. Ф. Телеман міг трактувати цей стиль і з якою саме метою використовував певні засоби музичної виразності в своїх фантазіях.

Логічність та доречність зіставлення термінів «інвенція» та «фантазія» слушно відзначає П. Коллінз. Посилаючись на історичні джерела, теоретик вказує, що для Дж. Царліно «твори, написані “*di fantasia*”, тобто з власної уяви композитора, не були пов’язані з жодним *cantus prius factus* чи *cantus firmus*, а отже, характеризувалися особливою свободою», а термін «фантазія» «означає композиційний процес, <...> центральним інгредієнтом такого “фантазування”, як і у А. Кірхера, який писав майже століттям пізніше, є поняття винахідливості», тобто *inventio* [103, р. 33]. Дослідник наголошує, що «відсутність обмежень ставить фантазію на перше місце серед інструментальних жанрів, оскільки “в ній” можна “проявити більше творчості”» [103, р. 34], що і демонструють нам фантазії Г. Ф. Телемана.

## **2.1. Жанр фантазії в творчості попередників та сучасників Г. Ф. Телемана**

Фантазія, як вислів свободи, не мала конкретних жанрових і формотворчих вимог, в чому композитори висловлювали однастайність. Однозначним також можна вважати узгодженість щодо дотримання і непорушність засад гармонії. Жанрове наповнення, форма композиції, стиль викладення, цілий спектр засобів

виразності застосовувалися на розсуд композитора, аби показати його майстерність. Для одних композиторів свобода втілювалася в красі контрапунктичного стилю письма, або в поєднанні певних груп інструментів (О. Гіббонс, Б. Бакфарк), для інших – відкривала можливості для імпровізації (Г. Перселл) або сміливому поєднанні різних жанрових мініатюр (Г. Ф. Телеман). Невипадково дослідження, присвячені фантазії, часто розгортаються навколо її дефініції. В музичній енциклопедії фантазія пояснюється як інструментальний жанр, який характеризується свободою побудови, відходом від прийнятих композиційних схем [123]. Г. Батлер припускає, що слово «фантазія» могло використовуватися для визначення абстрактної теми імпровізованої композиції, воно означало не певний жанр, а, скоріш, більш чіткі дрібні музичні структури, які, у міру поширення їх використання, зрештою дали назву конкретному типу композиції [93, р. 602].

Фантазія в різні періоди виявляла спадкоємність із різними, характерними для певного часу, жанрами та формами. В XVI–XVII століттях одними із близьких фантазії жанрів були ричеркар і канцона з точки зору використання фугованих і варіаційних елементів, що бачимо, наприклад, в скрипкових творах О. Гіббонса. У другій половині XVIII століття фантазія була близька сонаті, що характерно для творів Г. Ф. Телемана. В свою чергу, у XIX столітті, в творчості композиторів-романтиків, вона наближалася до поеми. Фуга змінила ричеркар і канцону, перейнявши деякі їх особливості. Ричеркар спочатку являв собою рід невеликої прелюдії. Але минув час, перш ніж з'явилися зразки поліфонічних ричеркарів, котрі передвіщали імітаційну форму, запозичену з експозиційного викладу тем в мотетах та в інших вокальних творах того часу. Існували однотемні і багатотемні ричеркари, тематизм яких представляв собою лише вихідний інтонаційний осередок, як і в вокальних поліфонічних формах XVI століття.

Іншим спорідненим до фантазії жанром є канцона. Існує думка, що канцона в інструментальній музиці була перекладенням вокальної п'єси, яка зберігала куплетну форму і ознаки пісні. Спочатку були поширені французькі канцони, потім

набули популярності також і італійські, поки не пропала залежність інструментальної канцони від вокальної. Еволюціонувала канцона двома шляхами: через зближення з раннім сонатним циклом завдяки впровадженню варіаційності та контрастності, а також через посилення імітаційності, що привело до фуги. Розвиток жанру інструментальної канцони багато в чому схожий з ричеркаром, спорідненість з яким позначалася на формі. На типових «канцонових» темах будуються лічені фантазії XVII ст.

Тип фантазії як синтетичної єдності фугованого і варіаційного розвитку, що являє собою самостійний твір, представлений в творчості Я. Свелінка, Б. Бакфарка, Дж. Фрескобальді, Й. Я. Фробергера та інших. Це композиції, для яких характерні однотемний, фугований виклад, насиченість варіювання, де контрапунктична вивіреність виходить на перший план, стає основною естетичною цінністю. Серед таких творів також зустрічаються хроматичні та ехо-фантазії, які характеризуються насиченими регістровими перекликами.

Томазо де Санта Марії в трактаті «Мистецтво виконання фантазії» (1565) (*Thomas de Santamaría «Arte de taner Fantasia»*), визначає фантазію як імпровізаційний поліфонічний твір імітаційного складу [200]. Цей трактат слушно вважати певною фундаментальною працею, де змістовно описані проблеми виконання на інструменті, а також представлені зразки п'єс для органа, віуели і монохорда. Вісім невеликих фантазій, що написані в різних церковних ладах, демонструють імпровізаційний фугований стиль письма композитора, вражають незалежністю імітаційних ліній, але, разом з цим, також гармонічною єдністю творів.

Інший композитор та теоретик доби ренесансу, Т. Морлі (Thomas Morley) в авторському трактаті «*A Plain and Easy Introduction to Practical Music*» (1597) визначає фантазію як «найважливіший і найголовніший вид музикування», характеризує її як вільно побудовану імпровізацію, в якому композитор найкраще може продемонструвати свою майстерність краще, ніж в будь-якому іншому жанрі,

тому що тут йому дозволено все – зменшення і розширення музичного матеріалу, прискорення та звільнення темпу, застосування дисонуючих послідовностей, пасажів, зміна пропорцій. Єдине обмеження, про яке зазначає теоретик – це зміна тональності та фразової структури [103, р. 33]. Також Т. Морлі окреслює фантазію переважно як інструментальний жанр, зазначаючи, що для голосу він використовується не часто.

Сольні фантазії створювалися не тільки для клавішних інструментів, а також для «гармонічних» струнних. Б. Бакфарк був одним з найвідоміших лютністів свого часу, а також відомим композитором, пов'язаний з Польщею (в 1549–1566 писав музику при дворі польського короля Зигмунда II Августа). Його перша збірка лютневих п'єс, *Pannonii harmonicarum musicarum*, була опублікована в Ліоні в 1553 р., а друга вийшла у 1565 р. і була видана власним коштом у Кракові. Твори композитора користувалися величезною популярністю і видавалися по всій Європі. Фантазії Б. Бакфарка, що є зразком строгої поліфонічної техніки та демонстрацією віртуозного стилю, сприяли утвердженню популярності та розвитку лютневої музики.

У XVII столітті жанр фантазії набуває популярності в Англії, особливо в творчості верджиналістів, представниками яких є В. Берд, О. Гіббонс. Тоді ж визначається ставлення до фантазії як до твору з типовою свободою чергування і розвитку образів, а також виявляється зв'язок з фугованим методом композиції. Фантазії та фуги єдині за принципами розвитку та структурною логікою, але різні тематично: якщо фантазії писали на нейтральні або запозичені теми, то фуги зазвичай на власні. Фантазії В. Берда демонструють поєднання імітаційних принципів розвитку і майстерність імпровізації композитора, що зумовлює певну «фантазійність», «неординарність» цих творів. В творчості О. Гіббонса присутні фантазії для струнного консорту<sup>1</sup> – від шестиголосних творів до дуетів. Зазвичай це

---

<sup>1</sup> Інструментальний консорт (*consort*) – словосполучення, яке використовувалося в Англії в XVI-XVII століттях для позначення інструментального ансамблю. В сучасному значенні «консортом» на відміну від «камерного ансамблю»

невеликі одночастинні твори імітаційного складу, досить плинної структури, в яких увагу привертає перш за все майстерність контрапунктичного письма композитора. Твори, написані для струнного ансамблю, демонструють індивідуальність кожного інструмента, кожної мелодичної лінії, але водночас, їхню тембральну єдність, що втілюється у складній поліфонічній фактурі. Разом з цим, фантазії дають широкий простір для оздоблення мелодичної лінії шляхом димінуцій, притаманних даному стилю, що ще більше підкреслює імпровізаційність, характерну для цього жанру.

Фантазії Я. Свелінка дослідники вважають творчим синтезом низки досягнень італійської та англійської музики. Твори композитора мають більш чітку структуру і форму. Це умовно тричастинні композиції, для яких характерні однотемність, фугований виклад, насиченість варіювання. Як і багато інших інструментальних творів, фантазії Я. Свелінка чотириголосні. У них тема поєднується з різними протискладеннями, злагоджено варіюється. Форма фантазій наближається до будови класичних фуг, де перша частина подібна до експозиції бахівської фуґи, другі й треті частини насичені поліфонічними прийомами, а завершуються вони значними висновками-кодами. Крім того, у фантазіях композитора представлено численні проведення теми та відповіді з протискладаннями, а найбільш розгорнуті інтермедії вміщено в другі та треті частини композиції.

Згодом фантазія, за рахунок притаманної їй імпровізаційності, стала використовуватися перед фуґою, виконуючи роль риторичного вступу – *inventio*, що видно в творчості Й. С. Баха. Натомість також помітно закріплення фантазії як самодостатнього жанру з чіткою формальною, гармонічною структурою, що бачимо в творчості Н. Маттейса, Г. Ф. Телемана, частково Й. С. Баха.

Цікаві зразки скрипкових фантазій знаходимо в творчості Н. Маттейса, скрипаля та композитора італійського походження, що жив та працював в Англії.

---

позначається група, що складається з однієї родини інструментів (ансамбль віол, ансамбль лютець, ансамбль скрипок тощо) [144, р. 182].



Наразі відомі чотири книги «Арій» для скрипки – Книги 1–2 (1676), Книги 3–4 (1685) – що складаються з окремих невеличких характерних творів, таких як, власне, арії, капріччіо, прелюдії, алеманди, сарабанди, жиги, куранти, гавоти, фантазії та інших. Твори призначалися як для аматорів, так і для більш «прогресивних» шанувальників музичного мистецтва, були написані для скрипки соло, а також із супроводом. Н. Маттейс в історично обґрунтований спосіб підходить до жанру фантазії, демонструючи свободу композиторського висловлювання, що втілилися як в сольних зразках цього жанру, так і в версіях з супроводом басу. В книзі 2 присутні 3 фантазії – одна із супроводом *basso continuo (d-moll)*, дві інші (*B-dur* та *a-moll*) – сольні. Фантазії *d-moll* та *B-dur*, незважаючи на різний склад, досить подібні між собою. Це самостійні, доволі стислі композиції чіткої структури, з початком, експозицією основної думки, розвитком, який відбувається шляхом комбінації та ускладнення структурних музичних фігур (мелодико-ритмічних схем), що певною мірою нагадує каприс, використанням секвенцій, та закінченням – віртуозною каденцією та встановленням основної тональності. Фантазія *a-moll* нагадує фугу, в ній присутні проведення тем в голосах, що чергуються з інтермедійними розділами. Ще більше таку аналогію підтримує традиція виконання цієї фантазії в парі з *passaggio rotto*, яке виконує роль прелюдії, утворюючи з фантазею «малий бароковий цикл». В четвертій книзі є твір для скрипки з супроводом, позначений автором «*Fuga in fantasia*». В ньому не простежується структура, характерна для фуґи, скоріш можна було б говорити про досить вільну побудову цієї форми, в чому, власне, і вбачається «фантазійність». Таким чином, стиль «*in fantasia*» дозволяє композитору не дотримуватися певних норм структурного розвитку, притаманних формі фуґи, але, вивести на перший план красу контрапунктичних та гармонічних прийомів, а також, можливо, звернутися до первісного значення слова «фуґа», як «біг», що втілилося в рівномірному русі мелодичних структурних фігур.

Син Н. Маттейса, теж Н. Маттейс, написав дві фантазії для скрипки соло (близько 1720). Фантазія *c-moll* складається з двох частин – *Con discretione* та *Molto adagio*. Невідомо, чи автор задумував цей твір як аналог малого барокового циклу (нема традиції виконання цих частин в парі), проте перша частина нагадує прелюдію, в якій на перший план виходять гармонічна структура та імпровізаційне начало, а друга – що насичена акордами – відсилає до форми фугато. Друга фантазія, «*Alia fantasia*» *a-moll*, вирізняється з-поміж інших творів цього жанру, оскільки ще більше підкреслює поліфонічні можливості скрипки. Тут композитор демонструє обізнаність з жанровими і стилевими вимогами фантазії: Н. Маттейс дотримується структурної свободи, а на перший план виводить не поліфонічні форми і способи композиції, а гармонію і акордову фактуру, які відіграють ґрунтовну роль в творі. Текст виписаний акордами, натомість виконується як *arpeggiato* із застосуванням техніки *bariolage*.

В музичному мистецтві жанр фантазії представлений у вигляді сольних та ансамблевих творів, з чіткою імітаційною, чи вільною імпровізаційною структурою, або навіть як варіації на *basso ostinato*, що бачимо в творчості Г. Персела. Композитор для своєї фантазії, що написана для складу з трьох скрипок із супроводом *basso continuo*, використав сталий бас (*ground*), вивівши на перший план імпровізаційний початок та імітаційність.

В творчості Й. С. Баха фантазія як самостійна п'єса представлена поодинокими зразками, а саме сімома творами BWV 917–923, три з яких означені як «Прелюд» (BWV 921–923), одна (BWV 919) правдоподібно могла бути написана Й. С. Бахом, і ще в двох фантазіях авторство Й. С. Баха не підтверджено (BWV 920) або могло бути надано помилково (BWV 923). Загалом в доробку композитора переважають фантазії в складі «малого» барокового циклу (фантазія + фуга). У циклі з фугою вона слугує для підготовки і відтінення наступної п'єси, як прелюдія або токато, тобто, виконує роль риторичного *inventio*, однак іноді існує також як самостійний твір. У бахівських фантазіях строгість організації поєднується з

принципом вільного розвитку, а свобода композиції виражається в сміливому поєднанні різних жанрових ознак – імпровізаційної фактури, речитативу і фігураційної обробки. Тональна логіка зрозуміла і прозора – від тоніки до домінанти з наступною зупинкою на субдомінанті і поверненням в тоніку.

Фантазія в творчості Г. Ф. Телемана представлена в творах для клавіру – цикл з 36 фантазій в трьох зошитах (BWV 33:1–33:36), і інших циклах для інструментів соло – 12 фантазій для флейти соло (BWV 40:02–13), 12 фантазій для скрипки соло (BWV 40:14–25), 12 фантазій для віолі да гамба соло (BWV 40:26–37). Кожна фантазія являє собою самостійний циклічний твір, який складається з трьох або чотирьох частин, побудованих за принципом контрасту і нерідко має схожість з сюїтою або сонатою. 12 фантазій для скрипки соло формально відображають циклічну конструкцію з численними варіантами. Елементи сонати, концерту чи сюїти використовуються і рясно контрастують один з одним. Ясність поліфонічного мислення в поєднанні з різноманітним музичним письмом дозволяють повною мірою розкрити технічний потенціал інструмента. Аналіз цих творів крізь призму риторики поглиблює процес пізнання творчого композиторського задуму та забезпечує створення адекватної виконавської інтерпретації.

Отже, межі жанру фантазії протягом століть залишалися досить широкими і забезпечували композиторам безмежні кордони для втілення їхніх ідей, оскільки сама фантазія передбачає свободу в структурі, формі, розвитку і загальних композиційних прийомах. Дослідивши компендіум наукових праць і нотних джерел, що стосується цього предмету, можна сказати, що свої інтенції композитори втілювали як в сольних, так і в ансамблевих фантазіях, як в лаконічних, так і в розлогих формах, проте спільною рисою в творах цього жанру можна вважати імпровізаційність, «оздобленість», свободу в зверненні до риторичного *decoratio* на структурному рівні (*dispositio*), тобто вільне застосування структурних фігур та схем. Протягом свого розвитку фантазія виказувала близькість найбільш «популярним» та розповсюдженим жанрам, а в творчості

Г. Ф. Телемана набула більш чіткої циклічної форм, проте зберегла свободу у відношенні жанрового наповнення, контрапунктичних прийомів, та повного спектру засобів музичної виразності.

## **2.2. Типологія та поетика циклу 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана**

Гюнтер Хаусвальд в передмові до «12 фантазій для скрипки без басу» (1735) Г. Ф. Телемана розкриває особливості циклу [218, с. 3]. Він пише про те, що «<...> композитор в своїй різноманітній творчості приділяв увагу камерній музиці без басу. До неї відносяться твори для скрипки і флейти, для одного, двох або чотирьох інструментів і призначені для поціновувачів цієї музики (аматорів) або студентів-інструменталістів» [переклад тут і далі наш – О. Холодкова, 218, с. 3].

В деяких дослідженнях, присвячених творчості Г. Ф. Телемана (S. Zohn, I. Payne, L. K. Geertz, R. De Vree, деяких російських дослідників), зокрема і фантазіям, були запропоновані їх порівняльні та корелятивні характеристики з іншими жанрами, здійснені спроби типології фантазії за певними ознаками – чи то за кількістю частин, за жанровими особливостями або шляхом виділення подібних структур в межах циклу. Наприклад, С. Зон [249] досліджує походження та природу поняття *Sonate auf Concertenart*, а також прояви цього явища в інструментальних творах Г. Ф. Телемана, зокрема і в фантазіях. Виконавський аспект скрипкових фантазій композитора досліджується в дисертації Л. Герца [127], а його флейтові фантазії стали надихаючим фактором для дослідження методів імпровізації та орнаментации, запропонованих в праці Р. де Брі [109]. Слід зауважити, що сам жанр фантазії, зважаючи на історію свого розвитку і форми втілення, дає можливість говорити лише про певні риси, що споріднюють його з іншими жанрами, але разом з цим відкривають широкі межі для аналітичного підходу та інтерпретації. Як вказує С. Зон, саме фантазії Г. Ф. Телемана для флейти соло та скрипки соло «найбільш повніше втілюють необмежені польоти фантазії та строгі

контрапунктичні прийоми, що здавна асоціюються з фантазією» [249, р. 427]. Саме тому одна і та ж частина фантазії може розцінюватися одним дослідником як танець, а іншим інтерпретуватися як «увертюра», бо вона має риси, притаманні обом формам, і це лише питання превалювання певних характерних ознак в творі та виявлення «вагоміших» самим інтерпретатором / дослідником.

В даному дисертаційному дослідженні пропонується виділити три основні типи фантазій – сюїтний, сонатний та тип змішаної структури. З огляду на те, що всі фантазії представляють собою оригінальний і неповторний конструкт, на приналежність до певної категорії впливає наявність окремих рис в творі, а не подібність між завершеними структурами, тому навіть серед одного типу можуть знаходитися зразки, відмінні одні від одного. Необмежені кордони жанру дозволяють дослідити його особливості з різних боків, саме тому фантазії пропонується розглядати в контексті сумісності з риторичним *inventio* в сенсі втілення винахідливих, неординарних та неочікуваних композиторських рішень, а також у відповідності до ідеї риторичного *dispositio*, як на рівні циклу, так і на формальному рівні, що передбачає також аналіз структурних фігуративних схем. Як наголошувалося в історичних трактатах, зокрема, в праці Й. Маттезона, всі засоби, використані композитором в фантазії, покликані виконати основну мету – враження слухача, вираження композиторського генія. Тому в даній праці передбачено також дослідити та виявити елементи, які могли бути впроваджені Г. Ф. Телеманом саме задля здійснення цієї вимоги.

Основною рисою фантазій сюїтного типу можна вважати наявність характерних сюїтних танців, а також ознак, притаманних такій формі, як увертюра. Послідовність частин, присутня в сюїтному циклі, починаючи від увертюри і продовжуючи характерними танцями, авжеж, порушується в фантазіях, що цілком логічно і допустимо в межах даного жанру. До цього типу можна залічити фантазії № 1 (*B-dur*), № 2 (*G-dur*), № 4 (*D-dur*), № 9 (*h-moll*) та № 12 *a-moll*. Основна риса, що споріднює всі зразки цієї категорії – це залучення танцювальних жанрових

частин. При цьому єдина танцювальна композиторська ремарка в цілому циклі – це *Siciliana* (Фантазії №№ 6 та 9). Це свідчить про те, що композитор не хоче обмежувати виконавця жанровим рисами, таким чином не диктує певні норми виконання, а залишає простір для інтерпретаторського *inventio*. Проте, навіть якщо певні частини не мають характерної назви, вони, за наявності відповідних жанрових особливостей можуть трактуватися як танець. Так композитор використовує риси сарабанди (№ 1), жиги (№№ 4, 9, 12), гавоту (№ 12), сальтарели (№ 2). Натомість загальна композиція і жанрове наповнення цих творів є різним. Риси увертюри, яка не завжди знаходиться на першій позиції циклу, мають частини фантазій №№ 2, 4 і 12, а ознаки концертного рондо, коли в частині можна виділити рефрени і епізоди, а так само своєрідні «*tutti*» і «*solis*», що характеризуються відмінностями у фактурному викладі, притаманні другій і першій частинам фантазій №№ 1 і 4 відповідно.

Фантазії, які ми відносимо до сонатного типу, можна охарактеризувати як більш складні композиції, в яких мають місце жанри високого Бароко – фуга, токата, також присутні елементи концерту чи увертюри. Композиції цієї групи впорядковані згідно з логікою темпового контрасту. До такої категорії відносяться фантазії як зі «стабільною» чотиричастинною композицією (№ 6 *e-moll* та № 7 *Es-dur*), так і зразки чотиричастинної структури з прихованою тричастинністю, коли повільна виконує функцію вступу до жвавої (№ 3 *f-moll* – *Grave-Vivace*), або композиції з більш складною формою першої частини (токата і фуга *Allegro-Presto* з фантазії № 5 *A-dur*). При цьому, подібно до першого типу, композитор тут залучає ознаки танцювальності – як правило, фінали цих фантазій набувають рис пасп'є (№ 3), сициліани (№ 6, авторська ремарка), буре або рігодону (№ 6), сарабанди, гавоту (№ 7).

Фантазії № 8 (*E-dur*), № 10 (*D-dur*), № 11 (*F-dur*) не вкладаються в рамки виділених сонатного та сюїтного типів, бо їх загально тричастинна композиція досить вільно укладена, і комбінує в собі елементи фуґи, сонати, варіацій, арії,

танцю. Фантазія № 8 (*E-dur*) не має аналогій з традиційними циклічними формами, тому в її композиції на перший план виступають свобода і імпровізаційність. Контрастна темпова схема тут зазнає змін – перша повільна частина *Piacevolmente* нагадує арію, друга жвава – відсилає до сонати, що підкріплюється рисами старосонатної форми, третя частина не має яскраво виявленої танцювальності, проте через певні інтонаційні елементи може трактуватися як народний танець. В Фантазії № 10 (*D-dur*) першу позицію в тричастинному циклі посідає fuga, на другій знаходиться повільна частина, яка має риси увертюри, а завершує фантазію яскрава жига. Однією з найбільш вигадливих і непередбачуваних структур відрізняється фантазія № 11 (*F-dur*). Перша частина, *Un poco vivace*, написана в досить вільній формі, яка поєднує в собі і елементи сонатності, і варіативності, і принципи вільного розгортання з нанизуванням нового матеріалу, який періодично комбінується з тим, що експонувався раніше. Формально вона представляє собою два великі розділи, де перший є темою і її варіацією в чистому вигляді, а другий репрезентує інший окремий варіант розвитку нового матеріалу, який, однак, має деякі характерні риси початкової основної теми. Такий зразок форми репрезентований виключно в цій фантазії. Дві інші частини – повільне *Soave* та жваве *Allegro* – можна розглядати як танцювальні одиниці – менует та швидкий танець з елементами пасп'є. Оскільки в опусі 12 фантазій для скрипки соло ми бачимо таке розмаїття підходів Г. Ф. Телемана до структур, це зумовлює необхідність у ґрунтовному аналізі кожної фантазії.

### 2.3. Фантазії сюїтного типу

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

початкового повільного *Largo*, та надає можливість розглядати всю композицію як двочастинну контрастно-складену форму, або навпаки, розцінити цілу композицію як чотиричастинну. Подібну форму композитор також обирає для деяких своїх клавірних фантазій (перші і останні 12 з циклу 36 фантазій), де фактично є дві частини – жвава і повільна – і ремарка «*da capo*» після другої.

Починається фантазія зі спокійного, урочистого *Largo* (*B-dur*, 3/4). Частину можна розцінити як величну увертюру з рисами танцювальності. Характерними для увертюри є повільний темп, пунктирні ритми, варіативність і імпровізаційність фігур (так звані «речитації» на одному звуку, тріолі, що загалом виражає певну «нестійкість»), тональна драматургія частини (зіставлення тональностей, відхилення). Риси сарабанди можна вбачати в тридольному метрі, природньому підкресленні другої долі через вступ верхнього голосу і пунктирному ритмі, а також за рахунок використання орнаментики (від т. 28). Рух басу в перших тактах пробуджує аналогії з пассакалією, проте подальший гармонічний розвиток не підкріплює ці риси. При установці на непередбачуваність і свободу форми, Г. Ф. Телеман разом із цим конструює відповідні до риторичного *dispositio* схеми. Таким чином, в цій фантазії гармонічно поєднуються з одного боку «установка» на вигадливість, а з іншого – закони риторики.

Перший етап розвитку форми, що втілюється в фазі *exordium* риторичного *dispositio*, являє собою експозицію теми (тт. 1–8). На другому етапі – *narratio* (тт. 9–20) – початковий стабільний ритмічний малюнок змінюється, набуває свободи і фантазійності шляхом впровадження тріольних фігур та арпеджованих фігурацій. На третьому етапі, що умовно відповідає фазі *propositio* (від т. 20), з'являється новий варіант теми (*f-moll*), в якому відлунюють фігури з попередніх епізодів, за рахунок чого форма набуває рис плинності. Оновлення відбувається за рахунок впровадження більш активних ритмічних фігур (з'являються восьмі з шістнадцятими – *corta*), речитацій на одному звуці. Нова варіація, (*confutatio*, від т. 28) завдяки тому, що вона близька початковому варіанту теми, повертає основну



тональність, характер, проте не є репризою. В кінці (*peroratio*, від т. 38) композитор знов звертається до тріольних фігур, оманливо створюючи відчуття подальшого розвитку, проте, все ж таки встановлює основну тональність.

Друга частина – енергійне, легке *Allegro* (*B-dur*, 4/4). З одного боку, воно асоціюється із швидкими частинами концертів, з іншого боку – важливу роль виконують поліфонічні елементи, через що виникає своєрідний «жанровий діалог». В активній, витонченій, бадьорій темі присутні риси танцювальності завдяки характерній повторюваній ритмічній фігурі ♪♪♪. Можна виділити рефрени і епізоди, в яких фактурно виокремлюються своєрідні «*tutti*» і «*soli*». Рефрен викладений фігурою ♪♪♪, що є, в сутності, мотивом з ритмоформолою, виконує роль *initio*. Він розвивається у вигляді висхідної секвенції, при тому, що мотив фігури поступово низхідний. Епізоди «*tutti*» представлені матеріалом теми, котра виражена основною фігурою у двоголосному викладенні (*initio*). Епізоди «*soli*» характеризуються зміною фактури, фігураціями 16-ми, прихованою поліфонією, повторенням гармонічних послідовностей (дисонанс-розв'язання).

Перше викладення рефрену являє собою експозицію основної теми (тт. 1–2), викладену в умовному двоголоссі (тема + протискладення). Це породжує аналогію з експозицією теми фуґи, яка проводиться від різних ступенів, при цьому на тлі другого проведення в верхньому голосі інтермедія. У «*solo*» (тт. 3–5, 7–8) переважає прихована поліфонія, яка фактурно виражається фігураціями шістнадцятих. У кадансі відбувається фактурне повторення «*tutti*» і повернення двоголосся. У першому епізоді розділ «*solo*» представлений мелодичним фігуративним і гамоподібним рухом шістнадцятих, а також арпеджіо по звуках септакордів (тт. 13, 14, 15), і секвенції, яка модулює в *D-dur*. В кульмінації епізоду – умовному «*tutti*» (тт. 16–17), рух відбувається ламаними акордами в низхідному русі на гармонічній опорі домінантового органного пункту *g-moll*. Друге проведення рефрену (т. 18) розширено, порівняно з першим, за рахунок активного гармонічного розвитку. Основна тема (*initio*) викладається в новій тональності – *g-moll*. У «*solo*»

(т. 21), яке виражене фігураціями 16-х, відбувається модуляція в *C-dur*. Другий епізод побудований на тому ж матеріалі, що і перший. Його характеризують мелодичний рух шістнадцятим, присутність руху по септакорду і секвентний розвиток, який закріплює основну тональність.

Останнє проведення рефрену близько початковому і проходить в *B-dur*. Фактура поліфонічна, яка в «*tutti*» представлена явним двоголоссям. У момент кульмінації (тт. 38-39) фактура змінюється на акордову, де спочатку у верхньому голосі, а потім в середньому чуємо секундове затримання. У «*solo*» переважає прихована поліфонія, де у верхньому голосі звучить висхідний послідовний мотив, який потім дублюється в нижньому голосі. У кадансі відбувається фактурне «повернення» «*tutti*», оскільки виразно чути рух верхнього голосу і басу. Другий епізод (*solo*), як і перший, завдяки секвентному розвитку матеріалу підводить до основної тональності *B-dur*. Останнє проведення «*tutti*» виконує функції тематичної репризи, закріплює основну тональність.

#### Схема 2.1.

##### *Allegro з Фантазії № 1 B-dur*

A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>
<i>B-dur</i>	<i>B-dur – g-moll</i>	<i>g-moll – F-dur</i>	<i>F-dur – B-dur</i>	<i>B-dur</i>
тт. 1-9	тт.10-17	тт.18-29	тт. 30-35	тт. 36-46

Вибір, на перший погляд, чіткої форми рондо в контексті фантазії може обґрунтовуватися спробою композитора поєднати в одному творі принципи вільного розвитку і стабільності. Стабільність виражається в загальній структурі – рефрен буде завжди після епізоду, а епізоди, в свою чергу, залишають необмежене поле для втілення різних композиторських інтенцій, будучи своєрідним «*inventio*» всередині частини.

Якщо попереднє рондо можна було розцінювати, як елемент «вигадливості», «винахідливості», що теоретично не вкладається в рамки сюїти, то III частина – *Grave* (3/2, *g-moll*), повертає до сюїтної моделі і нагадує сарабанду за рахунок

характеру трагічної ходи, статичності руху. Ця «сарабанда» відрізняється I частини характером, викладом, тематизмом, способом розвитку.

Суворя, стримана тема імітаційного складу викладається в повільному темпі, крупними тривалостями. Прихильникам фігуративної музичної риторики манливо може здатися, що провідний мотив частини описує фігуру хреста ( $g-d^2-g^1-fis^1$ ), але, проаналізувавши поліфонічну його структуру, стає ясно, що початок такту (перша доля) – це вступ басу, а на другій долі вступає «мелодія», а далі бас в контрапункті рухається по хроматизму і веде до каденції. Проте не можна ігнорувати інтонаційне наповнення верхнього голосу – хід малих секунд і низхідний рух по півтонах є ознакою інтонацій *lamento*, що в умовах мінорного ладу, стриманого темпу, трагічного характеру, надає музиці більшої щемливості. Далі (тт. 11–15). відбувається розвиток матеріалу шляхом секвенції, побудованої на послідовних низхідних мотивах, що звучать по чергово у двох голосах. Секвенція приводить до своєрідної репризи, заключного проведення основної теми і закріплення основної тональності. Цікаво, що навіть в такій стислій за формою частині композитор звернувся до засобів риторики: введення в кінці частини початкового основного матеріалу створює своєрідну ідейну арку і нав'язує аналогії з риторичними фігурами повторення.

Після задумливого, навіть трагічного *Grave*, що є осередком цілковито протилежного загальному настрою афекту, знов звучить радісне *Allegro*. Таким чином, тричастинна фантазія виявляє ознаки чотиричастинності. Закінчуючи твір повторенням частини, яка формально не вкладається в ідею «сюїтності», композитор наголошує на вільності, необмеженості, навіть деякій «вигадливості», що притаманна жанру фантазії.

Також до сюїтного типу ми віднесли Фантазію № 2 *G-dur*, яка складається з трьох частин – *Largo*, та двох *Allegro*. За своєю конструкцією Фантазія № 2 подібна до Фантазії №1 тим, що на першій позиції знаходиться повільна частина, а друге місце відведено більш складній формі – рондо та варіаціям. Танцювальний фінал

ріднить цю фантазію з іншими зразками сюїтного типу (№ 4, 9, 12). Перша частина асоціюється з урочистою прелюдією, близькою за характером увертюри (*sinfonia*). Розмірений рух рівними тривалостями, репетиції в терцію, неординарні ритмічні фігури (3 на 2), витончена орнаментика, яскраві кульмінації початкових мотивів на дисонантному акорді (IV<sub>7</sub>) надають частині рис театральності. Друга частина – віртуозне веселе *Allegro* з темою імітаційного складу, насичене різноманітними мелодичними стрибками і фігураціями. Фінал фантазії – теж *Allegro* – сприймається як більш швидка частина в порівнянні з попередньою, а рух тріолями в дводольному розмірі нав'язує аналогії з сальтарелою, досить популярним танцем, проте не широко розповсюдженим в барокових творах. Сальтарела (*saltarello*) часто зустрічалася в творах італійських композиторів кінця XVI – початку XVIII століть, переважно нотувалася у вигляді лютневих і (рідше) органних табулатур. Запозичення елементів «давнього» (з перспективи часів Г. Ф. Телемана) танцю, його переосмислення, застосування в одному циклі на рівні з такими жанровими зразками, як *sinfonia*, є яскравим прикладом вільного трактування фантазії, а, крім того, демонстрацією нетипового винахідливого підходу до її структури.

Починається фантазія з урочистого, фанфарного *Largo* (G-dur, 3/4). Характер основної теми нагадує оркестрову *sinfonia* або увертюру. *Sinfonia*, яка відкриває фантазію, фактично виконуючи функцію вступу, корелюється з ідеєю риторичного *inventio*, як початку промови, окреслення головної ідеї, привернення уваги. Аналогії з симфонією підкріплюються завдяки використанню статичного маркатного руху, рухомої інтерваліки в голосах, зупинці на неповному великому мажорному септакорді IV ступеню (як інтонація питання), і подальших речитацій в терцію на незмінній висоті (g<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>). Різноманіття артикуляційних засобів, теситурні та гармонічні рішення, відсилають безпосередньо до рис риторичного *pronuntiatio*, тобто, до способів вимови, демонструючи подібність засобів вербальної та музичної риторики. Ще наполегливіше, яскравіше фанфарний мотив звучить в тональності домінанти (від т. 14), а фермата на поліакорді (т. 16) надає мотиву особливої


значущості завдяки гострому звучанню великої септими, тим самим створюючи драматичну «театральну» напругу. Завершує частину невелика кода, з лаконічними і пружними мотивами в верхньому голосі, за рахунок ритмічної лінії (підкреслення сильної долі за рахунок затакту), а нижній голос активно рухається по звуках тризвуків. В останніх трьох тактах затверджується *D-dur*.



Друга частина – наполегливе енергійне *Allegro* (*G-dur*, 3/8). В частині виділяються три великих розділи: перший – це умовна «експозиція», середина виконує функцію розробки з елементами імпровізації, а останній не можна назвати репризою в прямому сенсі, проте, як часто буває в творах Г. Ф. Телемана, в ньому відбувається повернення до основної тональності та окремих тематичних елементів. Уникання точного повтору початкового матеріалу в кінці частини теж можна віднести до характерних рис телеманівських композицій. В цьому можна вбачати відсилку до риторичної схеми, де в кінці промови є «закінчення», «висновки», натомість, повторення початкової фрази в кінці створює певну ідейну «арку» і може трактуватися як певна риторична фігура. Так само Г. Ф. Телеман в кінці частини затверджує основну тональність, але не за рахунок повернення основного матеріалу, що підкреслює опору композитора саме на засади риторичного *dispositio*, а не основи музичної форми.


Ціла частина побудована на трьох типах фігур, які в «експозиції» власне представляються, в «розробці» набувають певної свободи і варіативності, а в заключному розділі взаємодіють, «змішуються» між собою. На першій фігурі



побудована основна тема (тт. 1–4), яка характеризується розміром 3/8, жвавим темпом, пружним ритмом, рухом мелодії стрибками, напористим характером. Основним елементом цієї фігури є тріольний ритм, який можна вважати ритмічним підґрунтям *Allegro* (хоча б з огляду на метр), і орнаментовані

варіації якого з'являються вже в самій експозиції . Другою фігурою є поєднання тріольного ритму та фігурацій шістнадцятих, які є її основним

елементом . Ця фігура та її варіації використовуються в секвенціях, що є елементом розробки та розвитку матеріалу, а в експозиції творить певну інтермедію. Третя фігура представляє собою віртуозні тріольні фігурації шістнадцятими , і в початковому розділі та умовній розробці з'являється перед кадансом, додаючи деякої яскравості.

Розробка побудована на такій самій фігуративній схемі, як і експозиція. Вона складається з двох розділів, кожен з яких є орнаментованим варіантом експозиції. В першому розділі (від т. 27) тема проводиться в *C-dur* в верхньому голосі, зберігаючи характер, інтервальний склад, а так само інтерваліку в протискладеннях. В інтермедійному епізоді також проводяться переклички, побудовані на основному елементі другої фігури – на фігураціях шістнадцятих, а перед завершенням епізоду з'являється варіант третьої фігури – такі ж тріольні фігурації, тільки зі зміненим мелодичним складом: .

У другому розділі розробки композитор демонструє оздоблений варіант основної теми шляхом застосування фігури, притаманної іншому розділу, в даному випадку, інтермедійному. На відміну від початкової схеми, композитор двічі проводить скорочену основну тему (застосовує одну фігуру, замість двох), між чим впроваджує мотив з інтермедійного епізоду. Заключна фігура залишається незмінною і провадить до кадансу в *h-moll*.

Третій розділ, який виконує функцію умовної репризи, побудований за такою ж схемою, як і експозиція, але ще додається кода. Спочатку повертається початковий матеріал, тема проводиться в *D-dur*. Перша її фігура залишається незмінною, проте за другим разом вона орнаментується фігураціями шістнадцятих та елементами «третьої» фігури, тобто, віртуозними тріольними фігураціями. Послідуючий «інтермедійний» розділ представлений в такому самому вигляді, як і в експозиції. Натомість, на відміну від початкової схеми, тут він приводить до кадансу, що відмежовує коду. Кода побудована на основному елементі, інтонаціях

«другої» фігури, проте подальша «третя» фігура, що в цьому розділі з'являється в такому самому вигляді, як і в основній схемі, веде до розширеного кадансу, що затверджує основну тональність і яскравий, радісний афект частини.

Ця частина є прекрасним прикладом орнаментації тематичного матеріалу шляхом ускладнення мелодичної лінії, застосування різноманітних за складністю і фантазійністю фігур. Г. Ф. Телеман тут демонструє не тільки свою композиторську майстерність, але також глибоку обізнаність з головною засадою риторичного *decoratio* – правилом поступового ускладнення орнаментацийних елементів.

Остання частина – *Allegro* – за жанром і характером нагадує сальтарелу завдяки тріольності в умовах розміру 2/4, стрімкому темпу. Основна тематична формула складається з тріольних фігур, які вкладаються в стрімкі низхідні гамоподібні пасажі з послідуною неочікуваною зупинкою на двох акордах (зменшена квінта і її розв'язання), які ніби на момент переривають мелодичний потік. Послідує відновлення руху і доповнення з повторенням акордів, надає характеру теми стійкості і наполегливості. Друга фраза – більш імпровізаційної будови, за рахунок використання секвенції, схвильованих висхідних мотивів і модуляції в *D-dur*.

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

Г. Ф. Телеман небезпідставно надає фіналу фантазії рис сальтарели – моторного, яскравого, стрімкого, проте, не популярного танцю<sup>1</sup>. Таким чином, з

<sup>1</sup> *Saltarello* або *Salterelle* – італійський жвавий, швидкий, стрибковий танець, що походить з XIV століття. Перший раз згадується у манускрипті *Tuscan* (1390). Сальтарела мала відповідники, такі як *Alta Danza* (Іспанія), *Passo Brabante* (Італія), *pas de brabant* або *breban* (Франція) і *Quadernaria* (Німеччина). Близько 1546 року гальярда витіснила сальтарелу своєю популярністю [221]. Зразки сальтарели зустрічаються в опусах лютневих та органних

одного боку, композитор втілює ідею безперервного руху, що між іншим пов'язується з концептом механічного прогресу, винаходами в прямому значенні цього слова. З іншого – реалізує задум винахідливості, впроваджуючи таку легку, яскраву танцювальну частину після початкової ефектної *sinfonia*, а також *Allegro*, що демонструє складність форми, на другій позиції, які асоціюються зі зразками жанрів високого Бароко. Поєднання в одному творі різних за принципом побудови, жанровою та стильовою приналежністю частин, репрезентує також широкі кордони жанру фантазії.



Наступна фантазія, що відноситься до сюїтного типу – це Фантазія № 4 *D-dur*. Вона складається з трьох частин – *Vivace*, *Grave*, *Allegro*. Першу частину – *Vivace* – можна розцінювати як концертне рондо за рахунок наявності рефренів і епізодів, жвавого темпу, а також характеру – бадьорого і енергійного. Друга частина – драматичне *Grave* – розділяє дві крайніх життєрадісних частини і має риси увертюри. Третя частина – *Allegro* – асоціюється з жигою за рахунок тридольної пульсації (12/8), швидкого темпу, пружного ритму і активного характеру. Комбінація таких різних за жанровими рисами частин, їх особлива, незвична послідовність – рондо, увертюра, танець – тільки утворює думку, що Г. Ф. Телеман не обмежувався звичними рамками побудови циклу, але також використовував свободу, яку пропонує жанр фантазії, задля втілення своїх найбільш непередбачених інтенцій, можливо, саме з метою вразити слухача, в чому Й. Маттезон вбачав основну мету виконання фантазії. І йому це, безперечно, вдавалося, оскільки фантазія дозволяє такі жанрові та структурні поєднання, які в умовах інших жанрів були б недоречні. Разом з цим, композитор утримується від жанрових позначок (крім сициліани) і лише певними рисами натякає на приналежність до жанрової категорії, таким чином залишаючи простір для уяви як виконавця, так і слухача.

---


творів XVI – XVII століття, які, в свою чергу, відрізнялися за темпом і формою від пізніших варіантів. Однак, барокові композитори не часто використовували її в своїх творах. Вона не зустрічається в творах таких композиторів, як, наприклад, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Й. С. Бах, можливо тому, що функцію жвавого стрімкого тридольного танцю виконувала жига.



Перша частина, *Vivace (D-dur, 3/4)*, написана в формі концертного рондо, яке складається з дев'яти розділів, з яких чотири проведення рефрену (*a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>*) і п'ять епізодів (*b, c, b<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, d*). Це демонструє, що Г. Ф. Телеман не обмежується скромними масштабами традиційного п'ятичастинного рондо, а звертається і до більш розлогого дев'ятичастинного зразка, що забезпечує більше простору для свободи, «фантазійності» та втілення композиторської винахідливості. Рондо відрізняється танцювальним рухом за рахунок розміру 3/4, ритмічних фігурацій, пружних повторюваних інтонацій, жвавого темпу, життєрадісного характеру. Матеріал рефренів та епізодів практично не контрастує, що зумовлено використанням однієї основної фігури в рефренах і її поєднання з різними видами ритмічно-мелодичних фігурацій в епізодах.

Перше проведення рефрену (*a*) починається експонуванням основної фігури, тобто висхідним рухом восьмих , що надає мотиву танцювальності. Далі (т. 3) вступає верхній голос наполегливими інтонаціями, які засновані на закличній кварті і на повторенні одного звуку. Все це рухається до D<sub>7</sub> (т. 5) і завершується радісним кадансом в *D-dur*, в якому звучить перший епізод (*b*, тт. 7–14). Він побудований на низхідних інтонаціях фігури *corta* , що чергуються з інтонаційними елементами основної фігури. На зміну простоті ритмічного пульсу і мелодичних ліній рефрену перший епізод характеризується мінливістю, регістровими змінами, що додає йому більшої граціозності. В результаті секвенції відбувається модуляція в *A-dur*.

Друге проведення рефрену (*a<sub>1</sub>*, т. 15) проходить в *A-dur*. Основна фігура тут з'являється в умовах двоголосся. Фігура в верхньому голосі підкріплюється контрапунктом, вираженим чвертями, в нижньому. Це надає стійкості і визначеності характеру. Другий епізод (*c*, т. 21) найбільш контрастний по відношенню до рефрену, тому що тонально нестійкий. На відміну від попередніх розділів, тут переважають мінорні тональності, що зумовило м'якіший афект епізоду. Розвиток матеріалу теж побудований на низхідній секвенції, що будується

на фігурі, що містить в собі елементи основної – рух восьмими, з поєднанням фігурацій шістнадцятими . Тут стверджується тональність *e-moll*.

Інше проведення рефрену (*a*<sub>2</sub>) відрізняється від попередніх двотактовим його «приготуванням» (тт. 34–35), що теж виражено основною фігурою і виконує функцію зв'язки попереднього епізоду з цим рефреном, а також функцію введення в тональність *G-dur*. Третій епізод об'єднує матеріал двох попередніх (*b*, *c*). В *b*<sub>1</sub> характер не змінюється, хіба що елемент основної фігури (рух восьмими) звучить в оберненні, але в результаті модуляційних секвенцій затверджується *h-moll*. Далі звучить матеріал епізоду *c*<sub>1</sub>, який починається в *A-dur*, а через модуляцію приводить в основну тональність. На відміну від епізоду *c*, цей, у зв'язку з мажорною тональністю звучить оптимістично і яскраво.

Ще одне проведення рефрена (*a*<sub>3</sub>) проходить в *D-dur* і співзвучне початковому проведенню. Втім, композитор замість затвердження основної тональності в завершенні вводить відхилення в *h-moll* і проводить ще один епізод (*d*). Він побудований на секвенції, вираженій віртуозними фігураціями шістнадцятих, а не типовими для цієї частини фігурами. Після ряду модуляцій все-таки затверджується *D-dur*.


### Схема 2.2.


#### *Vivace з Фантазії № 4 D-dur*


a	b	a <sub>1</sub>	c	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	a <sub>3</sub>	d
1-6	7-14	15-20	21-33	34-41	42-49	50-56	57-62	63-72
D-dur	D-dur- A-dur	A-dur	A-dur – e-moll	e-moll- G-dur	G-dur- h-moll	h-moll- D-dur	D-dur	h-moll- D-dur

Наступна частина – *Grave (h-moll, 4/4)*, невелика за розміром і виконує функцію розмежування двох крайніх рухливих, веселих, життєрадісних частин. Мінорна тональність, акордовий виклад, пунктирний ритм, напружена гармонія надають частині патетики та емоційної піднесеності, і відсилають до витоків французького стилю. Зупинка мотивів на септакордах підсилює це відчуття. Такі риси дають право говорити про елементи увертюри в цій частині. Роль риторичного

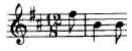

*inventio*, що вона виконує, тобто, не тільки зв'язки частин, а й приготування фіналу, додатково підкріплює аналогію з увертюрою, хоч і досить стриманою за розмірами. Розташування частини з рисами увертюри в середині циклу викликає аналогію з іншим значенням *inventio* – як винаходу. В такому контексті «винахідливим» можна назвати спосіб і мету застосування такої жанрової основи – не тільки, щоб розділити дві жваві частини, але також задля швидкої і непередбачуваної зміни афекту, що, безумовно, привертає увагу слухача. Особливої напруги надають трелі і тріольні фігурації (тт. 4–6). Драматичний речитативний пасаж, що піднімається вгору двома хроматичними хвилями і обривається вниз по звуках тризвуку *h-moll* є кульмінацією частини і елементом виписаної імпровізації. Каданс повертає основну пунктирну фігуру частини і закріплює *h-moll*.

Третя частина – *Allegro (D-dur, 12/8)* асоціюється з жигою, як і фінали фантазій № 3, 9 і 10. Її риси втілено в розмірі 12/8, характерних тріольних фігурах та артикуляції (дві восьмих виконуються на легато, одна окремо), ннаполегливих овторюваних інтонаціях, жвавому веселому характері. На відміну від попередніх складних зразків форми, композитор звертається до звичної двочастинної форми, яка також часто використовується саме для танцювальних жанрів. Аналогію з жанром низького Бароко підкріплює невігадлива гармонічна логіка, зрозуміла чітка структура твору і стриманість у використанні структурних фігур. Перший розділ складається з трьох речень і від початку до самого кінця репрезентується основною «жиговою» фігурою . Тональна логіка зрозуміла і типова – розвиток від тоніки до тональності домінанти, яка і закріплюється наприкінці.

Другий розділ розгорнутий в порівнянні з першим. Початок його виражений основною фігурою, проте, з розвитком подій, відбуваються зміни в фігуративному наповненні і тональних рішеннях. Композитор на момент додає більш спокійних, м'яких барв шляхом зміни моторного руху восьмих на розмірений ритм, повторювані інтонації і модуляції в *e-moll* . Інтонаційне оновлення відбувається в наступному реченні. Якщо раніше домінували стрибки, то тут

з'являється рух по звуках арпеджіо . Таким чином Г. Ф. Телеман повертає основний радісний афект частини, фігури, якими він реалізується, і в кінці затверджує основну тональність, повторюючи наприкінці основну тему частини.


Фантазія № 9 – *h-moll* – складається з трьох частин – *Siciliana*, *Vivace* і *Allegro*. Це одна з двох фантазій, де композитор своєю ремаркою позначає танцювальну частину, даючи можливість розглядати її власне в контексті танцювального жанру, а не лише виділяти певні елементи, будуючи припущення. Ця фантазія нагадує сюїту, тому що в неї включені танці, властиві сюїті. Перша частина – *Siciliana*, яка позначена самим композитором, і третя – *Allegro*, яка виконує функцію заключного сюїтного танцю – жиги. Так само, як і в сюїті, частини тут темпово контрастують: «стримано – швидко – стрімко». Реалізуючи ідею винахідливого поєднання різних жанрових зразків, Г. Ф. Телеман між крайніми танцювальними частинами вводить елемент високого Бароко, обираючи для другої частини старосонатну форму, в якій також звертається до більш складних гармонічних рішень.


Перша частина, *Siciliana* (*h-moll*, 12/8), яка часто в творах композиторів представляється світлою і пасторальною, тут набуває меланхолійних і ніжних рис. Композитор використовує характерні для сициліани фігури, будуючи на них цілу частину:  та . Він чітко розділяє регістри, завдяки чому ясно виділяється лінія верхнього голосу і басу, їх взаємодія в контрапункті. В кульмінації частини (т. 10) мелодика інкрустується хроматикою, що, в поєднанні з пунктирними ритмами, низхідним рухом, надає афекту відтінок «надламаності», проте в подальшій репрізі повертається основна тема і меланхолійний настрій.

Друга частина – енергійне, вольове *Vivace* (*h-moll*, 2/4), написане в старосонатній формі. Частина складається з двох розділів. У першому реченні першого розділу висхідні сплески шістнадцятих перериваються наполегливими синкопами. Далі вибаглива мелодична лінія у другому реченні (т. 5) змінюється низхідними стрибками в дециму, а завершується період невеликим кадансовим зворотом, який приводить до *D-dur*. Другий період (т. 14) починається висхідними

фігураціями шістнадцятих по звуках тонічного і субдомінантового тризвуків, що звучить бадьоро і оптимістично в досить суворій сі-мінорній частини. Шістнадцяті змінюються стрибками децим, а далі ланцюг модуляцій приводить до *fis-moll*. Останнє речення (т. 24) є ствердженням тональності, завдяки наполегливо повторюваним інтонаціям і звуку *fis*<sup>2</sup> в верхньому голосі.





У другому розділі (т. 29) розвивається основна тема, проте він більше за обсягом, ніж перший, завдяки введенню епізоду, який виконує функцію розробки. Починається він в паралельній тональності (*D-dur*), тим самим змінюючи характер теми. Вона стає сміливою і оптимістичною, вольові риси, які притаманні першому розділу, тепер набувають радісного і натхненного забарвлення. Друге речення (т. 33) побудовано на матеріалі другого речення першої розділу, але стрибки децим тут замінені на плавні низхідні пасажі, що надає характеру музики певної м'якості. Матеріал третього речення в першому розділі тут представлений в скороченому варіанті і розцінюється не як самостійне речення, а як розширений каданс, що закріплює *G-dur*. В середньому епізоді (т. 45) Г. Ф. Телеман вводить нові танцювальні інтонації, чергуючи їх з уже наявним матеріалом. Ритмічний малюнок стає більш різноманітним, тому що композитор використовує тріолі, що надають музиці більшої стрімкості і активності. В результаті секвенцій і модуляцій (через *A-dur*, *h-moll*, *e-moll*, *D-dur*, *fis-moll*) наполегливими тріолями затверджується основна тональність. Втім, завершується розділ нестійкою домінантою, щоб в наступному, репризному (т. 63), знову пролунав основний матеріал і частина завершилася в *h-moll*.

Третя частина – *Allegro (h-moll, 9/8)* – жанрово нагадує жигу. На відміну від звичних життєрадісних жиг, характер цієї колючий і злий. Частина складається з двох нерівноцінних за обсягом розділів. Перший розділ побудований на двох фігурах: перша – це «дзвінки» остинатні тріольні октави, які змінюються незграбними синкопами, зміщуючи акцент з першої ноти тріолі на другу. Власне цією фігурою і починається частина . Друга фігура представлена



тріольними фігураціями, де лінія нижнього голосу в прихованому двоголоссі дуже лаконічна і скупа . Другий розділ (від т. 9) починається з нової фігури, проте типової для жиги – чверть + восьма. Трелі на повторюваній ноті додають мотиву гостроти, а повторювані тріолі (т. 15) ще більше підсилюють відчуття напруги, яке згодом знаходить розв’язання в поверненні початкових фігур, а отже, початку умовного третього розділу (т. 17) в *D-dur*. Завдяки мажорній тональності цей епізод звучить яскраво і оптимістично. Далі композитор вводить невеликий епізод в *h-moll*, який вносить ліричний відтінок в виклад завдяки зміні руху (заліговані ноти замість рівних тріолей), орнаментів (трелей) і характерного для жиги ритму (чверть + восьма, т. 25), а не синкоп, як прояв «природного» і «не зламаного». Частина закінчується повторенням тріольного матеріалу (другої фігури) з першого епізоду, який закріплює основну тональність.

Остання фантазія, яка була віднесена до сюїтного типу, це Фантазія № 12 *a-moll*, яка завершує весь цикл 12 фантазій для скрипки соло. Як і фантазії №№ 2, 4 і 9, вона скомпонована з трьох частин. На першій позиції (*Moderato*), композитор розташував увертюру. Така аналогія виникає завдяки тридольному метру, стриманому темпу, пунктирному ритму, широкій відстані між голосами і стрімким мелодичним стрибкам вже на самому початку твору. «Увертюра» виконує роль вступу, риторичного *inventio* цілого твору подібно до першої частини Фантазії № 2. Однак, в порівнянні з нею *Moderato* є більш розлогим і має складнішу драматургію. Друга частина (*Vivace*) нагадує жваву жигу, за рахунок розміру, швидкого темпу, характерних фігур. Третя частина (*Presto*) близька веселому гавоту. Тональний план цієї фантазії відмінний від попередніх, тому що цикл завершується в однойменному мажорі, при тому, що попередні фантазії стверджують основну тональність.

Перша частина – *Moderato (a-moll, 3/4)* – утворює арку до першої частини Фантазії № 1, яка теж має подібні параметри, проте реалізує докорінно інший афект. Мінорна тональність, пунктирний ритм надають характеру музики волі і енергії, створюють деяке відчуття стриманої величності. Частина написана в двочастинній

формі, але кордони форми дещо розмиті, як часто буває в творах Г. Ф. Телемана, умовно намічені розділи плавно перетікають один в інший. Кожен умовний розділ має свої особливості – фактурні, гармонічні і ритмічні. Починається фантазія енергійною пунктирною фігурою . Лінія басу в нижньому регістрі і квартові ходи у верхньому голосі надають мелодії дуже вольовий, сміливий і наполегливий характер, який до закінчення фрази пом'якшується поступовим рухом мелодії і розв'язанням в тоніку. Наступне речення (т. 6) побудовано на оздобленому варіанті основної пунктирної фігури, яка проводиться імітаційно в двох голосах, як розмова двох персонажів . Далі музичний матеріал розвивається шляхом ускладнення основної фігури. Висхідна пунктирна фігура розширюється і змінюється низхідним рухом по звуках тризвуків в ритмі 32-х . Далі, за допомогою секвенції і дисонантних гармоній, створюється певна гармонічна напруга, а подальша модуляція приводить до речення аналогічної побудови, тільки в тональності *e-moll*. Весь перший розділ завершується проведенням початкового тематичного матеріалу в *e-moll*. Другий розділ (т. 27) відрізняється більш спокійною організацією через майже відсутність пунктирних фігур (вони зберігаються тільки на перших долях) і побудований на імітації. Спочатку мелодія стриманого характеру проводиться в нижньому голосі в *a-moll*, потім у верхньому голосі звучить відповідь в *d-moll*. У послідуєчих тактах паузи на перших долях і секундові інтонації надають музиці відтінок печалі і смутку. Самі секундові інтонації у зв'язку з жанровим орієнтиром на увертюру, темпом, тональністю, сприймаються як скорботні зітхання, а відсутність опори на перші доли посилюють це відчуття. Нове речення (т. 35) повертає до початкових образів частини. Композитор пом'якшує характер теми, пропонуючи ще один варіант оздоблення пунктирної фігури шляхом введення тріолей . Подальший активний висхідний хід в пунктирному ритмі приводить до кадансу в *a-moll*, і потім в наступному реченні знову проводиться цей тематичний матеріал, але вже в

нижньому голосі. Завершується частина урочистим кадансом в *a-moll*. Повернення до основної тональності, основного афекту, але відмова від точного повторення матеріалу в цій частині демонструє превалювання риторичних засад побудови форми над музично-теоретичними, адже структура промови не передбачає спеціального повторення основних тез, якщо це не є фігурою повторення.

Наступна частина – стрімке темпераментне *Vivace (a-moll, 6/8)*. За характером воно нагадує жигу завдяки розміру 6/8, характерному для цього танцю ритму, швидкому темпу. Навіть у танцювальній частині Г. Ф. Телеман звертається до ідеї винахідливості, яка тут реалізується на рівні структурних елементів – фігур – що також корелює з принципами риторичного *dispositio*. У цій частині використовуються всього 3 типи фігур, які постійно комбінуються композитором: це дві ритмічні формули – 1  , 2  і моторний рух 16-х. Комбінування Г. Ф. Телеманом цих трьох фігур створює враження варіантності, «мозаїчності» форми. Репризність же виявляється лише одного разу (т. 29) і сприймається як новий варіант першої частини, що дозволяє сприймати композицію частини як двочастинну.



Перша частина побудована на використанні вузьких хитких секундових інтонацій в верхньому голосі і статичного органного пункту  $a^1$  в нижньому. Композитор підкреслює першу долю трелями, що в умовах швидкого темпу надає руху стриманості, статичності, а характеру – наполегливості. Використання хроматизмів посилює відчуття колючості, надає музиці занепокоєння. Кульмінація розділу – це переклички верхнього та нижнього голосів. Короткі і стрімкі інтонації верхнього голосу в високому регістрі перекликаються з врівноваженими поступовими інтонаціями нижнього голосу. Завершується розділ віртуозними низхідними пасажами. Наступний розділ (т. 17) більш спокійний, сприймається як невеликий контраст по відношенню до першого. Тут використовуються хроматизми, більш мірна ритмічна організація. Друга частина побудована на тематичному матеріалі першого розділу і має такий же схвильований і стрімкий





## 2.4. Фантазії сонатного типу

Фантазія №3 – *f-moll* – складається з трьох частин – *Adagio*, *Presto*, *Grave-Vivace*. В даному циклі можна виявити одразу дві частини, що виконають роль *inventio*. В першій частині таку аналогію підкріплює її завершення автентичною каденцією, що імітує певну «питальність». Вона знаходить розв’язання в послідуєчому *Presto*, що має в собі ознаки концертного рондо з елементами фуги. В фіналі поєднання хоч і малого за розміром *Grave*, що виконує функцію риторичного *inventio*, та *Vivace* також відсилає до схеми риторичного вступу і послідуєчого розвитку. Таке розділення на пари (перша + друга частини і третя (тут умовна)+ фінал) зумовлює приховану чотиричтинність, і є характерним для поезики пізньобарокового сонатного циклу.


Першу частину – *Adagio* (4/4, *f-moll*) характеризує повільний темп, чотиридольний метр, плавний рух мелодії, затактова побудова фрази. Перше речення (*exordium*) починається в основній тональності з основної фігури, що є ритмічно-інтонаційним підґрунтям цієї частини . В кінці фрази інтонації *lamento*, виражені низхідними секундами, надають музиці скорботний характер. Завершується перша фраза ствердним кадансом в *f-moll*. Друга фраза (*narratio*) виражена низхідною секвенцією, яка побудована на основній фігурі, що проводиться в середньому голосі. В цей час в верхньому проходить контрапункт, представлений хроматичними ходами (*passus duriusculus*). В наступному реченні проводиться основна тема в *c-moll*, що завершує умовний перший розділ. Умовний середній розділ (*propositio*, від т. 9) починається з речення секвентного розвитку, яке побудоване на низхідних «питальних» інтонаціях в нижньому голосі і «інтонаціях відповіді» – в верхньому. Основна фігура залишається незмінною в нижньому голосі, проте ритмічно урізноманітнюється в верхньому: 



. Секвенція закріплює *As-dur*. Наступне речення (*confutatio*, від т. 12) знову починається висхідною секвенцією у верхньому голосі і зупинкою на домінанті до


*f-moll*. Це єдине місце в фантазії, де основна фігура спрощується, відтворюється у вигляді розміреного руху восьмих. Проте це дає місце виконавцю на відтворення власного оздоблення – або шляхом застосування раніше представлених фігур, або komponування власних. Композитор свідомо відтягує затвердження основної тональності, в результаті чого частина завершується невеликим речитативом у верхньому голосі (*peroratio*, від т. 15) із зупинкою на домінанті до *f-moll*, що може бути трактовано як інтонація риторичного питання. Це передбачає початок наступної частини в основній тональності, як певне розв’язання невизначеності.


Друга частина – енергійне *Presto (f-moll, 4/4)*. Характер теми наполегливий, цілеспрямований. Як і в другій частині фантазії № 1, тут можна виділити епізоди «*tutti*» і «*sol*» за рахунок явних відмінностей у фактурному викладі. Проте, частина також має певні ознаки фуги, що втілюються у характері теми, чергуванні тематичних та інтермедійних розділів, наявності розділу, що може бути трактований як умовна стретта (кульмінація, від т. 63). Таке поєднання в одній частині характерних ознак двох різних жанрів не є звичним, проте в рамках жанру фантазії є доречним, оскільки демонструє безмежні його корони і винахідливість композитора.

Тема першого речення епізоду «*tutti*» (тт. 1–6) жвава, наполеглива. Вона складається з двох фігур – 1. висхідний рух зі стрибком на сексту (або кварту), що надає темі пружності і енергії і 2. «близький» рух, виражений повторюванням одного звуку або діатонічним мелодичним рухом  Наступний потім епізод «*solo*» (тт. 7–15) (його ж можна розцінювати як «інтермедійний» епізод) контрастний початковій темі (рефрену). Змінюються характер та фактура викладу, з’являються фігурації восьмими, які побудовані у вигляді трьох ланцюгів низхідної секвенції. Проте залишається перша тематична фігура у вигляді коротких реплік. Афект інтермедії можна охарактеризувати як легкий, блискучий і віртуозний. Наступний епізод «*tutti*» проводиться в тональності мінорної домінанти, *c-moll*, що також будує аналогії з будовою фуги. В основі тематичного

розвитку наступного інтермедійного епізоду лежить секвенція. Танцювальності характеру додає виклад мелодії стрибками, рух голосів ламаними децимами (тт. 26–27), ритмічні фігурації, що є збереженим ритмічним елементом другої основної фігури. У закінченні розділу ясно виділяються два голоси: верхній рухається великими тривалостями, а нижній зберігає початковий характер і рух. Наступне проведення «*tutti*» / теми проходить в *Es-dur* і модулює через *f-moll* в *b-moll*. У «*solo*» представлено новий матеріал. Це спочатку арпеджовані низхідні фігурації восьмими, що частково споріднені з першою інтермедією, а далі рух двох голосів ламаними децимами і терціями. Цей епізод через низку модуляцій повертає основну тональність *f-moll*, в якій останній раз проводиться «*tutti*» / тема, що є своєрідною репризою. Композитор двічі підряд використовує початкову фігуру теми (в тональності домінанти і потім в основній), створюючи враження наявності стретти, що також підкріплюється проведенням «другої» фігури у вигляді вертикального контрапункту. Завершується частина кодою (з т. 70), в якій в нижньому голосі використані низхідні хроматичні секундові інтонації, а в верхньому – висхідні. В кадансі затверджується *f-moll*. Як бачимо, з одного боку Г. Ф. Телеман сміливо поєднує риси різних жанрів, проте залишається в рамках звичного розвитку форми, орієнтуючись на основні формотворчі норми, послуговуючись при цьому стислими структурними схемами, фігурами, майстерно комбінуючи їх між собою.

*Grave* – (3/2, *c-moll*) відтіняє і розділяє сусідні швидкі частини – *Presto* і *Vivace*, виконуючи функцію контрастного вступу до фіналу. Частина за розмірами дуже мала (всього 3 такти), і фактично представляє собою гармонічну акордову схему для виконавської імпровізації. Проте зміна темпу і характеру є важливим елементом в структурі фантазії, тому що таким чином створюється певне відчуття чотиричастинності, що дозволяє розглядати цей твір в контексті сонатного типу. Як бачимо, Г. Ф. Телеман послуговується основами риторики не тільки на композиторському рівні, але також залишає простір для втілення виконавського *inventio*.



Фінал – *Vivace* (3/8, *f-moll*) жанрово нагадує легкий менует або пасп'є за рахунок розміру 3/8, жвавого темпу, розміреного руху. Тут досить ясна форма – старовинна двочастинна. У першому розділі друге речення повторної будови. Рух мелодії в основному висхідний по звуках акордів. Наприклад, в першому такті композитор починає тему з основної фігури – три восьмих, інтонаційна будова якої складається зі звуків тонічного акорду, але як би «розосереджених» за регістрами, що надає мотиву пружності, танцювальності . Висхідний рух шістнадцятим по звуках тонічного та доміантового тризвуків, який можна вважати оздобленням основної ритмічної фігури, ще більше підкреслює танцювальність і стрімкість, легкість.

Другий розділ також чітко структурований, складається з чотирьох речень. Перші два речення представляють собою секвенції, також побудовані на ритмічних варіантах основної фігури . Якщо перший розділ викладається одноголосно, то тут тепер підключається другий голос, що виконує гармонічну функцію басу. Рух мелодії низхідний. Третє речення нагадує інтонації з першого розділу – висхідні фігурації шістнадцятих по звуках акорду. Останнє речення містить в собі фігуру початкової теми і виконує функцію невеликої репризи.

Фантазію № 5 – *A-dur* – також було віднесено нами до типу сонатного циклу. Вона складається з трьох контрастних частин – *Allegro-Presto*, *Andante* і *Allegro*. Перша частина *Allegro-Presto* асоціюється з токатою і фугою, де натхненне енергійне *Allegro* виконує роль токати, а *Presto*, в якому ясно чутні проведення теми в різних голосах, можна назвати фугою. Друга частина – *Andante* – є ліричним центром фантазії, проте одночасно виконує функцію вступу до фінального фанфарного *Allegro*, яке не має вираженої танцювальності, а скоріш відсилає до тематизму оперних увертюр. В цій фантазії композитор своєрідно розширює межі жанру, ніби заміщуючи цикл токати з фугою в циклі. Авжеж, перша частина не є зразком складної структури, яка зустрічається, наприклад, в творчості Й. С. Баха, проте, таким рішенням композитор натякає, не тільки на необмеження власних

інтенцій, але і на свободу трактування і інтерпретації цього твору, спираючись, при цьому, на основи риторики.

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

*Allegro* змінюється розділом *Presto* (*A-dur*, 4/4), близькому фузі. Перше проведення теми проходить в середньому голосі – це тритактова побудова рішучого вольового характеру, фігури якої базуються на початкових інтервальних стрибках а також діатонічних ходах . Друге проведення теми звучить в тональності *E-dur* в верхньому голосі. При тому, що тема зберігає вольовий характер, протискладення пом'якшує її звучання поступовим рухом і рухом по терціях. Третій раз тема проводиться в нижньому голосі, вона злегка змінює своє інтервальне наповнення (проводиться не точно). Експозиційний розділ фуґи завершується модуляцією в *h-moll*. Наступний розділ можна вважати інтермедійним, тому що з'являється новий матеріал, за характером близький початковій токаті через наявність фігурацій шістнадцятих, що контрастує основній темі. Інтермедійний розділ досить великий, за кількістю тактів він дорівнює експозиції. Мелодія, яка проходить в нижньому голосі, має риси прихованої поліфонії, побудована на оспівуванні і повторах. Рух шістнадцятими змінюється фігурами, вираженими стрибками і речитаціями восьмих . Завершується інтермедія кадансом в *E-dur*, який тонально пов'язує цей розділ з наступним токатним *Allegro*. Будується він аналогічно першому токатному розділу. Наступне *Presto* побудоване подібно першому, але порядок проведення тем в голосах змінюється. Спочатку тема проводиться в *E-dur* в середньому голосі, потім друге проведення теми звучить в нижньому голосі в *A-dur* (тональність *S*), на відміну від



першого *Presto*, в якому друге проведення теми звучало у верхньому голосі. Втретє тема проходить в *cis-moll*. Така тональна нестабільність дозволяє інтерпретувати цей розділ як певну розробку фуги. Наступний інтермедійний епізод через ряд модуляцій приводить до основної тональності всієї частини, радісному і урочистому *A-dur*.

Схема 2.3.  
*Allegro-Presto з Фантазії № 5 A-dur*

A			A <sub>1</sub>		
A	b	c	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>
тт. 1-8	тт. 9-20	тт. 21-32	тт. 33-40	тт. 41-52	тт. 53-63
A-dur	b-moll	E-dur	E-dur	cis-moll	A-dur

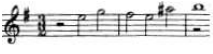

Друга частина, *Andante (fis-moll 4/4)*, співзвучна деяким повільним частинам інструментальних сонат італійських майстрів (А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні). Частина викладена двоголосно. Нижній голос виконує функцію басу, нагадує безперервний рух, який часто зустрічається в творчості А. Кореллі або А. Вівальді («блукаючий бас», «*walking bass*»). Мелодія верхнього голосу переривається паузами, проте нагадує мелодичну схему, яку можна оздобити (теж на кшталт вільних частин з сонат А. Кореллі). Ще більше підсилює цю аналогію фінальна автентична каденція, яка зазвичай теж могла бути рясно оздоблена димінуціями і пасажами.

Третя частина *Allegro (A-dur, 2/4)* яскраво контрастна як в тональному, так і в емоційному плані попередньому *Andante*. Вона написана в двочастинній репризній формі. Три фігури можна вважати формотворчими в цій частині: яскраві фанфарні інтонації

і пунктирний ритм  чергуються з ніжними мотивами в ритмі тріолей . Перший розділ завершується в *E-dur*. Другий розділ має характер розробки. Він більш різноманітний ритмічно (тріольна фігура ускладнюється шістнадцятими) і інтонаційно, хоч і зберігаються основні образи і

фігури, властиві першому розділу. Реприза тематично повторює перший розділ, в тональному плані стверджує *A-dur*.



Фантазія №6 – *e-moll* – теж є зразком сонатного типу. Вона є одною з небагатьох фантазій цілого опусу, з яскраво окресленим темпово-контрастним чотиричастинним циклом – *Grave*, *Presto*, *Siciliana* і *Allegro*. Повільна перша частина з імітаційними елементами, fuga на другій позиції, жанрові танцювальні частини на місці третьої та заключної (нагадує буре) частин відсилають до сонатного циклу. Організуючи фантазію таким чином, композитор демонструє, що фантазія в своїй свободі може також споріднюватися з іншими жанрами, як було на початку її становлення. Тут вона максимально наближується до барокової сонати.

Перша частина *Grave* (3/2, *e-moll*) не має яскраво виражених танцювальних рис, проте вона нагадує повільні частини інструментальних сонат через використання повільного темпу, розміру 3/2, викладу матеріалу великими тривалостями, імітаційну побудову теми. Основна тематична фігура, що проводиться на початку фантазії (*exordium*) представляє собою «заповнення» тонічної терції рівними тривалостями та наступним стрибком на збільшену кварту з подальшим розв'язанням . У нижньому голосі проходить імітація теми, але з невеликою зміною: квартова інтонація змінюється великий терцією, що надає фразі м'якості. Послідуюча секвенція (*narratio*, від т. 5) побудована на секундових інтонаціях: низхідних в верхньому голосі і висхідних в «басу» . В її кульмінації секундові фігури змінюються «злетом» на сексту в верхньому голосі, і наступним діатонічним спуском мелодії, що зупиняється на доміантовій дисонантній гармонії. Проте на цьому моменті фраза не закінчується, а розширюється за посередництвом введення «декламаційних» інтонацій на органному пункті доміанті. Завершується фраза гармонією доміанті, що підкріплює гармонічну напругу. Середній розділ (*propositio*, від т. 14) теж секвенційної побудови, підґрунтям якого є поєднання двох протилежних за характером фігур – статичного руху половинними тривалостями та «сольного»



синкопованого висловлювання верхнього голосу в низхідному русі .

Фраза закінчується в *G-dur*, з якого і починається наступний розділ. Його будова практично збігається з першим, композитор використовує такі самі фігури в темі, та в секвенційному розділі – змінюється лише їх гармонічна основа, бо все залишається в межах *e-moll*. Вся частина завершується невеликою чотиритактових кодою, яка закріплює основну тональність.

Контрастом до першої частини є наступне *Presto* (4/4, *e-moll*), що за формою являє собою енергійну вольову фугу. Контраст проявляється в зміні темпу, руху, характеру. Тема представлена фігурою, яка ритмічно викладена цілими тривалостями, а інтонаційно «заповнює» тонічну терцію. Протискладення (т. 3) вступає якраз на інтонаційному піку теми, ніби вриваючись в цей розмірений рух. Воно викладено чвертями і восьмими в низхідному русі . Після теми звучить невелика інтермедія (т. 5), представлена низхідною секвенцією, вираженою рухом чвертей по звуках септакордів (7-<sup>5</sup><sub>3</sub>). Друге проведення теми проходить в середньому голосі в тональності домінанти (*h-moll*), а в верхньому проходить протискладення. Це утворює вертикальний контрапункт. Невелика зв'язка передує третьому проведенню теми в басу (*G-dur*). Після нього звучить досить розгорнута інтермедія (т. 21), викладена фігурами з паралельними терціями і секстами , що в кадансі затверджує *G-dur*. Середій розділ готує невеликий висхідний хроматичний хід в нижньому голосі (*h-c-cis*) в рамках висхідної «септакордової» секвенції. Цей маленький елемент є досить важливим, бо далі він буде проходити через всю частину як приклад урізноманітнення фігуративної її складової. Далі тема проводиться в середньому голосі в тональності *D-dur*, а після неї настає інтермедія, побудована на подібних секстових та терцієвих фігурах з попередньої інтермедії, і завершується хроматичним ходом в верхньому голосі. Чергове проведення теми проходить у вигляді стрети: спочатку вступає верхній голос в *e-moll* (в усіченому варіанті), а на другому звуці теми підключається другий голос в *a-moll*. Подальша невелика за розмірами інтермедія знову готує проведення

теми і цікава тим, що хроматичний хід проходить одночасно в двох голосах: в нижньому голосі він звучить половинним, а у верхньому – в зменшенні, чвертями




. Востаннє тема звучить в основній тональності в нижньому голосі, змінюючись інтермедією, що комбінує «септакордову» секвенцію і фігуру

першого протискладення . На ній вибудовується патетична (?)

кульмінація всієї частини із досягненням *dis*<sup>3</sup>. Тільки потім настає розв'язка.

Завершується частина в *e-moll*.

Третя частина циклу – *Siciliana* (6/8, *G-dur*). Давши назву частини, композитор свідомо визначив характер виконання сициліани: розмір 6/8, помірний

рух, характерні цьому танцю фігури . Ця частина є світлим ліричним

центром всієї фантазії. Вона написана в двочастинній формі. Перший розділ спокійного ніжного характеру, рух в основному викладено терціями і секстами, при цьому досить окреслено виписана лінія басу. Другий розділ більш напружений за рахунок секвентного розвитку. Напруга ця дуже невелика, без патетики. Вона швидко минає, і завершується частина заспокійливим *G-dur*.

Фінал фантазії представлений танцювальним *Allegro* (2/4, *e-moll*). Дводольний метр, затактова будова фрази, рівномірність структур, невимушений,

радісний характер, легкий стрибковий мелодичний рух характеризують фінал фантазії як буре. Написано воно в тричастинній формі, де середню частину



«*Maggiore*» можна трактувати як розділ тріо, що теж є досить характерною ознакою танцю. Перша частина двочастинної будови в тональності *e-moll* являє собою

малюнок статичного підголоску в нижньому голосі і більш розгорнуту мелодію – в

верхньому голосі . Другий розділ першої частини більш динамічний і


напружений за своїм розвитком у зв'язку з використанням секвенцій. Середня частина, «тріо», проходить в однойменному мажорі. Спочатку мелодія звучить у



верхньому голосі, а потім імітується в нижньому. Зміни також стосуються використаних фігур. Тут вони скоріш стосуються артикуляції (1+3 легато), бо

зберігається такий самий рух восьмими . У другому розділі «тріо» основна фігура також змінюється частково: залишається рух восьмими, який головним чином переходить партію «басу», а також роздільна артикуляція, проте, змінюється інтонаційне наповнення мелодії . В кінці розділу «*Maggiore*» стоїть композиторська ремарка «*Minore da capo*».

Фантазія № 7 – *Es-dur* – подібно попередній, складається з чотирьох частин – *Dolce*, *Allegro*, *Largo* і *Presto*. Як і в № 6, Г. Ф. Телеман розмістив частини за принципом темпового контрасту, починаючи цикл з повільної частини і формуючи послідовність «повільно – швидко – повільно – швидко». Так само, як і в попередніх зразках сонатного типу, цей цикл з чотирьох частин можна умовно поділити на пари: повільна перша частина, що містить в собі риси арії + друга, чисто інструментальна, досить віртуозна, написана в старосонатній формі, а також третя (сарабанда) + фінал (гавот), що становлять жанровий «танцювальний» блок.

Перша частина – *Dolce* (*Es-dur*, 4/4) – жанрово близька арії. Мелодія співоча, в ній використовуються ритмічні фігурації і фіоритури, характерні для барокових арій (це тріолі, ліги-двійки, секундові інтонації.) Композитор вказує тільки характер частини (*dolce*), але оскільки музична тканина викладена дрібними тривалостями (шістнадцятими і тридцять другими), можна припустити, що всі ці фігури є різновидом виписаної орнаменталізації, що також є характерною рисою повільних частин сонат італійського стилю. Таким чином композитор ненавмисно натякає на важливість також «не фігуративної» складової риторичного *decoratio*, а також заохочує виконавця до імпровізаційної свободи.



Перший розділ складається з двох речень. Перше речення (*exordium*), в сутності, і є інструментальною арією. Лінія басу являє собою гармонійну опору, нагадуючи гамбовий супровід. Основна тема репрезентує ніжний, світлий афект і побудована на низхідних орнаментованих варіантах однієї фігури , яка в кульмінації несподівано переривається злетом по звуках нонакорда ( $f^1$ - $a^1$ - $c^2$ - $es^2$ - $g^2$ ), що знаходить подальше розв'язання в діатонічному низхідному русі, проте теж



оздобленому тріольними фігураціями. Друга фраза цього речення (*narratio*) вже відразу звучить в тональності *c-moll*, що вносить нотку тривоги, смутку, а потім модулює в *g-moll* – тональність, яка надає мелодії схвильованості. Початкова фігура вже на цьому етапі зазнає змін – стає затактовою і з елементами гостроти у вигляді пунктирного ритму . Друге речення (*propositio*) являє собою висхідний паралельний хід голосу та «басу», оздоблений фігураціями 32-х . Це речення, завершуючись, стверджує *g-moll*.


Середній розділ (*confutatio*, від т. 8) складається з двох речень. Перше речення секвентної будови, підставою якого є ритмічна складова фігури з фази *narratio*. Наступний розвиток також відбувається за рахунок висхідної секвенції, побудованої на тріольних інтонацій, які надають схвильованості. Вона через ряд модуляцій повертає основну тональність і приводить до репризи.

Реприза (*confirmatio*, від т. 11) починається так само мирно, як перший розділ, але раптом переривається зупинкою на  $D^{\flat}_5$ , дисонантність якого змальовує певну «питальність». Далі частина завершується невеликою кодою (*peroratio*, від т. 14), яка представляє собою низхідний рух по звуках тризвуків і завершується кадансом, що стверджує *Es-dur*. Частина *Dolce* єднає в собі два підходи до розвитку музичного матеріалу – як риторичний, що виражається в слідуванні засадам риторичного *dispositio*, так і музично-теоретичний, втілений у тричастинній формі композиції.

Друга частина – *Allegro (Es-dur, 3/4)* – складається з двох розділів. Вона стрімкого, заводного, віртуозного характеру. У частині чергуються дві теми. Одна з них – енергійна, побудована на синкопованих фігурах, з використанням широких стрибків, а друга – викладена шістнадцятими, що описують мелодичну фігуру обертання, запальна, стрімка. Розвиток матеріалу в *Allegro* відбувається на ґрунті композиторської роботи з основними фігурами – комбінації, зіставлення, поєднання. Такий принцип відсилає до способу розвитку в інвенціях Й. С. Баха, де композитор продемонстрував приклад поліфонічної роботи з музичними схемами, «патернами».



Перший розділ починається основною темою, в якій використовуються і синкопи, і стрибки . Вона змінюється другою, що характеризується моторним рухом шістнадцятих з прихованою поліфонією, де прихований нижній голос рухається «по колу» . Завершується частина знову проведенням першої енергійної теми, яка через ряд модуляцій приводить в *B-dur*.

Другий розділ (т. 24) починається проведенням основної теми в *B-dur*. Тепер в музичній тканині переплітаються інтонації двох тем. Фігурації шістнадцятих, що є елементом другої теми, за рахунок зміненої артикуляції (*legato*) а також в контексті гармонії, вносять в афект відтінки неспокою та напруженості . Фігура «стрибкових» восьмих з першої теми, теж зазнає змін: вони сходять по звуках тризвуку і спадають секундовими інтонаціями, що надає характеру певну м'якість . Відтінок нестійкості і деякого сумніву зумовлений модуляцією в мінорні тональності (*f-moll*, *g-moll*).



Третій розділ (т. 40), враховуючи те, що теми повторюються не дослівно, можна розглядати як заключну умовну репризу. Перша тема, дещо скорочена, звучить нестійко через те, що модулює спочатку в *As-dur*, а потім в *B-dur*. Потім друга тема без видимих змін проводиться в *Es-dur*. З'являється також змінена фігура восьмих, що тепер комбінує і стрибки, і діатонічний рух . Закінчується частина ствердним кадансом в *Es-dur*.

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

Третю частину – *Largo* (3/2, *c-moll*), можна асоціювати з сарабандою. Повільний темп, розмір 3/2, мірний рух великих тривалостей, характерна фігура з

«подовженням» другої долі відповідають рисам сарабанди, а інтонації низхідних секунди в умовах мінорної тональності та зазначеної артикуляції (легато), створюють трагічний настрій. Фактура частини двоголосна, і, оскільки відстань між голосами досить широка, з легкістю можна прослідити лінію голосу та «басу». Верхній голос складається не з довгих побудов, а з лаконічних, стислих фігур, що надають характеру відтінок глибокої скорботи і страждання . Лише в другій частині фігури ненадовго стають більш мелодійними , проте з наближенням кадансу повертаються початкові інтонації і затверджується тональність *c-moll*. Можна сказати, що це найтрагічніша частина циклу. Загальна схематичність в формі і фігурах дає тут простір виконавцю проявити свою імпровізаторську майстерність і можливість оздобити мелодичну лінію більш складними та вишуканими фігурами та орнаментами.

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

Перший розділ складається з двох ідентичних побудов, з тією лише різницею, що друга модулює в *B-dur*. Характер теми життєрадісний, веселий, за рахунок дводольного затакту, опори на бас, пружного ритму, низхідних секстових стрибків (що становлять першу основну фігуру) , а потім фігурацій восьмих по звуках тризвуків (які є другою фігурою ).

Другий розділ (від т. 9) за обсягом значно більше, ніж перший. У ньому можна виділити три речення. Перше побудовано на варіанті першої фігури і викладено, в основному, низхідними децимами. Останні чотири такти тематично близькі початку, внаслідок чого формується певна завершеність. Протягом всієї частини зберігається світлий, життєрадісний, активний характер.

## 2.5. Фантазії типу змішаної структури


До цього типу можна віднести три фантазії з цілого опусу. Саме вони відповідають фантазії в різноманітних розуміннях цього слова, як зразки, що орієнтовані на враження слухачів, згідно з висловлюваннями Й. Маттезона. Фантазії даного типу, безумовно, мають спільні риси з сонатним та сюїтним типами, проте їхні цикли є досить неординарні та всередині групи різняться між собою. Така «дивакувата» конструкція є досить природньою для жанру фантазії, тому в цьому контексті вони відсилають до терміну, що був досить популярним в XVII – XVIII століттях – *bizarria / bizzarria / bizarre* – втілення дивного, химерного. Власне в умовах жанру фантазії та інвенції композитору надається свобода в реалізації своїх «найдивніших» інтенцій, і в скрипкових фантазіях Г. Ф. Телеман часто застосовує шлях комбінації різних жанрових начал, а також метод зіставлення елементів високого та низького Бароко. Все це пов'язує фантазію з риторичним *inventio* у всій багатшаровості його проявів: на формальному рівні, в сенсі «винаходу» не тільки основної ідеї, але також неочікуваних композиторських рішень, що в цілому реалізує мету враження слухача, аналогічно до основного завдання оратора.

Фантазія № 8 – *E-dur* – складається з трьох частин, які на відміну від частин попередніх фантазій, не асоціюються з будь-якими конкретними жанрами, і цикл, на перший погляд, не має аналогій з традиційними циклічними формами, тому в композиції фантазії на перший план виступають свобода і імпровізаційність. Вона єдина в цьому опусі, яка містить в собі риси вокального речитативу, віртуозності та танцювальності, єднає елементи, характерні для фантазій сонатного та сюїтного типів. Композитор, на відміну від попередніх фантазій, дає частинам не темпові або жанрові характеристики, а описує настрій – *Piacevolmente, Spirituoso*, і в тому ж ключі можна розглядати фінал – *Allegro* – як позначення характеру (весело) передусім, а не темпу. Беручи до уваги розташування частин, характерні ремарки,



формальну та фігуральну свободу, логічним представляється і віднесення Фантазії № 8 до типу змішаної структури.


Перша частина – *Piacevolmente* (*E-dur*, 4/4) – дуже вільно побудована. Умовно намічені розділи (2–3 більш розлогих, в яких можна виділити дрібніші) плавно перетікають один в інший. Назва частини перекладається як «красиво, приємно», що і визначає її характер. У жанровому відношенні частина близька вокальному речитативу, тому що ритмічний малюнок, плавний рух мелодії і речитації на одній висоті нагадують вокальне висловлювання. Ритмічний малюнок частини вельми фантазійний. Композитор використовує пунктирний ритм, секстолі, рясну мелізматику, пасажі. На відміну від частин інструментальної природи, вокальна природа цієї підкреслюється пануванням не комбінаторного принципу (комбінування, перестановки фігур), а розгортанням єдиної кантиленної лінії. Мелодія граціозна, витончена, примхлива, мінлива, вільна. Навіть гармонічний план частини спокійний, присутні відхилення виключно в близькі родинні тональності (*cis-moll*, *fis-moll*).


Друга частина – *Spiritoso* (*E-dur*, 3/4) – рвучка, стрімка, натхнена. У ній поєднуються риси танцювальності та інструментальної віртуозності. Частина має риси старосонатної форми. Це два розділи, в першому з яких закріплюється сфера другої тональності (домінантової), де можна виділити побічну партію, яка протиставляється головній поки що тільки в тональному відношенні, а в другому розділі тематичний матеріал експозиції викладається в зміненому вигляді, а пізніше повертається до тематизму побічної партії вже в основній тональності.



У першому розділі («експозиції») перша тема, умовно «головна», побудована на фігурі з двох елементів: синкопованого зльоту по тонічному квартсекстакорду і динамічних, енергійних фігурацій шістнадцятими . В процесі розвитку залишається лише другий елемент – моторний – за рахунок чого відбувається модуляція в тональність домінанти. Друга тема, «побічна» (т. 9), побудована на фігурі ритмізованого групето шістнадцятими і енергійних стрибків




восьмих . Характер її танцювальний, цьому сприяють також артикуляційні особливості викладу (ліги-двійки, три легато і одна окремо в фігураціях шістнадцятих). Завершується експозиція заключною фігурою (т. 16), викладеною енергійними наполегливими шістнадцятими , які стверджують тональність домінанти.






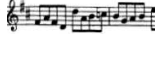


Другий розділ, умовна «розробка» (т. 19), починається основною фігурою (тематичним матеріалом головної теми) в зміненому вигляді, в зверненні, в тональності домінанти. Подальший розвиток цієї теми включає не тільки експоновані раніше фігури, а також додає фігуру *corta*, на якій будується невелика низхідна секвенція . Епізод закріплює *A-dur* знайомою «заклучною» фігурою енергійних фігурацій шістнадцятих. Далі композитор вводить новий тематичний матеріал (т. 31), який контрастує попередньому за характером і типом викладу – рухом восьмих, зміною ладу, наявністю інтонацій «питання» і «відповіді». Це можна вважати матеріалом умовної розробки, епізоду, який також є певним «ліричним відступом». З попередніх інтонаційних елементів залишаються лише фігурації шістнадцятих з основної фігури, які наближають повернення основного афекту частини. Подальше повернення основного матеріалу (т. 39) характеризується невеликими змінами основної фігури (подовженим елементом руху шістнадцятих), проте послідовність проведення наступних тем і фігур залишається такою самою, що дає можливість виділяти певну репризу. Заклучна фігура, місце і постать якої залишається незмінною протягом цієї частини, затверджую основну тональність *E-dur* і радісний, піднесений афект.

Третя частина – *Allegro (E-dur, 3/8)* – складається з двох розділів. Частина досить нетипова, навіть трохи дивакувата (з відсилкою на *bizarre*), оскільки її важко віднести до конкретного жанрового типу. В ній вгадуються риси як риси віртуозної інструментальності, так і танцювальності. Це рухливий темп, розмір 3/8, артикуляція лігами-двійками . Перший розділ невеликий, становить всього чотири такти. Він являє собою безперервний рух шістнадцятих, які спочатку






плавно спускаються, а потім рухаються в протилежному напрямку, що ніби репрезентує ідею безкінечного руху, механізованої циркуляції. Другий розділ (від т. 5) набагато більший, за рахунок введення нового матеріалу. Початок його побудовано на видозміненій фігурі першого розділу . Новий матеріал відрізняється від попереднього ритмічним малюнком, тут укрупнюються тривалості, використовується гармонічне ущільнення (тонічна квінта) на слабких долях, що зміщує інтонаційні акценти на третю долю . Все це надає музиці віддалені риси сільського танцю. Завершується розділ проведенням точної репризи (т. 21).


Фантазія № 10 – *D-dur* – складається з трьох частин – *Presto, Largo i Allegro*. Перша частина – *Presto* – нагадує фугу, оскільки в ній чітко видна тема, відповідь в тональності домінанти та окреслено інтермедійні розділи. Друга частина – *Largo* – контрастує крайнім і виконує функцію їх розділу. Третя частина – *Allegro* – асоціюється з жигою за рахунок тридольної пульсації (9/8), швидкого темпу, пружного ритму і активного характеру. Як і Фантазія № 8, ця має риси сонатного типу у вигляді фуґи на першій позиції та сюїтного типу – ознаки арії в другій частині і танцювальності в фіналі. Натомість, така особлива послідовність частин в Фантазії № 10 не відкидає можливості її інтерпретації в рамках іншого типу, але задля повного розкриття всіх її особливостей логічним вбачається комплексний аналіз твору як зразку типу змішаної структури.

Перша частина – *Presto (D-dur, 4/4)* – починається вольовою наполегливою темою в *D-dur*. Сама тема (тт. 1–4) складається з двох різних фігур. Перша – це висхідний вольовий октавний хід половинними з послідуєчим діатонічним спуском. Друга – моторні фігурації восьмими по тонічному і субдомінантовому тризвукам . Після проведення теми звучить відповідь в тональності домінанти. Вона така ж за розміром і будовою, але тема доповнюється підголоском – низхідним квінтовым ходом на четвертій і першій долях, що надає ще більшої пружності мотиву. Перше інтермедійне проведення (т. 9) звучить в *e-*




*moll*, викладається двоголосно. Воно теж складається з двох контрастних фігур: 1. двоголосна, з досить стабільним ритмом і використанням тріолей на четвертих долях, що підсилює спрямованість в перші доли;  2. фігурації восьмих, викладені в прихованому двоголоссі . Невелика двотактова двоголосна зв'язка, побудована на тризвуках *e-moll* і *A-dur* приводить до проведення інтермедійних фігур в тій самій послідовності, але вже в *D-dur*. В наступному проведенні теми в *D-dur* друга тематична фігура, виражена фігураціями восьмими, плавно переходить в другу інтермедію, що виражена низхідною модулюючою секвенцією, яка побудована власне на варіанті моторної фігури . Ця інтермедія приводить до проведення основної теми в *h-moll*, яким починається умовний середній розділ фуґи (т. 33). Фігуративне наповнення тем залишається незмінним, проте інтермедії, які представлені у вигляді секвенцій, мають власні фігури. Наступна інтермедія представляє собою низхідну секвенцію яка проходить через *h-moll*, *e-moll* і *A-dur*. Вона цікава тим, що складається з типових «каденційних» фігур: . Наступна тема в *A-dur* (т. 42) проводиться без змін. Далі звучить невелика інтермедія, що представляє собою переключку двох голосів в прихованій поліфонії. Нижній рухається вгору поступово, а верхній відповідає діатонічними низхідними інтонаціями . Завершується розділ енергійним кадансом (кадансовою фігурою), що стверджує *fis-moll*. Середній розділ від заключного відділений цезурою (половинна пауза). В останній раз проводиться основна тема в *D-dur* (т. 53), друга моторна фігура якої плавно перетікає в наступну інтермедію, в постаті висхідної секвенції . Побудована на інтонаційному матеріалі другої фігури, вона приводить до коди і кульмінації частини (т. 63). Кода являє собою триразове повторення музичного матеріалу – висхідної секвенції, стрімких спадаючих фігурацій  і варіанту «каденційної» фігури . Г. Ф. Телеман для ще більшої значущості використовує спочатку перерваний каданс, після чого урочисто і велично завершує частину в *D-dur*.

Друга частина – *Largo (h-moll, 3/4)* – за настроєм близька *Largo (c-moll)* Фантазії № 7, *Es-dur*, завдяки трагічному афекту, повільному темпу, тридольному метру. Широкою відстанню між двома голосами, розміреним рухом нижнього голосу в поєднанні з більш синкопованими складними ритмічними фігураціями верхнього, ця частина нагадує барокову арію з басовим супроводом. Аналогічно першій частині Фантазії № 8, що теж є зразком типу змішаної структури, в цій частині нема яскраво виражених фігур, на яких базувався би її розвиток. Проте незмінним залишається ритмічний синкопований та пунктирний елемент, як ілюстрація «надламаності».

Перше речення (*exordium*) поліфонічної фактури представлено фігурою із мірним рухом басу та гострими пунктирними інтонаціями в верхньому голосі . Друге речення (*narratio*) повторюється без змін, але в динаміці *piano*. Наступний епізод (*propositio*, т. 9) секвентної побудови. Він більш драматичний і напружений за своїм змістом. Спокійні інтонації, що переважали на самому початку, змінюються різкими тембральними перепадами і гострими ритмічними фігурами . Секвенція підводить до кульмінації розділу – стрибка на дециму ( $h^1-d^3$ ). Відчуття напруги та інтонаційного натягу інтервалу підсилює підготовка його повторюваними на одній висоті тріолями . Поступовий спад приводить до тональності *fis-moll*. Наступний розділ (*confutatio*, т. 18) можна уявити як розмову двох голосів. Питальні висхідні інтонації верхнього голосу перериваються скупими низхідними лаконічними відповідями нижнього голосу. При певній ритмічній спокійності, порівняно з попередніми епізодами, тут особливу вагу звертають на себе хроматичні інтонації, що присутні як басовому русі, так і в голосі . Завершується цей розділ так само, як і перше речення – низхідними синкопованими терцієвими ходами  і повторенням цього закінчення ще раз на *piano* (тт. 3–4 = тт. 22–23). Наступний розділ (*confirmatio*, т. 26) поступово готує другу кульмінацію частини за допомогою таких





самих повторюваних тріольних інтонацій, як і в першій кульмінації. Кульмінація (тт. 28–29) виражена гострими стрибками і подальшим хроматичним спадом . Завершується розділ перерваним кадансом, а далі, в наступних чотирьох тактах (*peroratio*) затверджується *h-moll*.

Можна сказати, що в цій частині чергуються епізоди трагічного плану з патетичними, напруженими фрагментами. Це і відрізняє цю частину від «*Largo*» в фантазії № 7, яке залишається в межах однієї образної сфери. Цікаво, що Г. Ф. Телеман неодноразово в цьому циклі демонструє, як імпровізаційна природа поєднується зі стабільністю форми, таким чином виконуючи вимоги до фантазії, описані його попередниками – свобода у всьому окрім структури і гармонії.



Третя частина – *Allegro* (*D-dur*, 9/8) – звучить дуже світло, весело і невимушено, контрастуючи з попереднім *Largo*. Жанрово *Allegro* нагадує жигу за рахунок розміру, рухливого темпу, характерних цьому танцю фігур . За формою вона тричастинна репризна. Перший розділ складається з двох однакових речень і являє собою перекличку двох голосів. Середній розділ (т. 9) набуває рис наполегливості через триразове повторення однієї і тієї ж ритмічної та інтонаційної фігури , а ще використання стрибків на сексту. Друге речення середнього розділу являє собою поступовий висхідний рух терцієвих інтонацій у верхньому голосі , які готують кульмінацію (т. 15). Маленька віртуозна зв'язка, виражена швидкими пасажами (*tirata*), приводить до заключного розділу – репризи.



Останній твір з цього опусу, що був віднесений до типу змішаної структури, це Фантазія № 11, *F-dur*. Вона складається з трьох частин: фантазійного *Un poco vivace*, ніжного *Soave* і стрімкого *Allegro*. Наприкінці частини *Soave* є авторське позначення «*Da capo Un poco vivace*», що дозволяє розглядати *Soave* як трію першої частини.

Перша частина – *Un poco vivace* (*F-dur*, 2/4) – фантазійна за будовою і асоціюється з мозаїкою, де окремі елементи створюють цілісну картину. У частині

можна виділити два великих розділи, де перший представлений темою і її варіацією, а в другому матеріал, що містить елементи теми, вільно розгортається і взаємодіє з новими інтонаційними компонентами. Перший розділ є точною варіацією теми. Його характер пасторальний, безтурботний, а ритмічний малюнок спокійний, використовуються рівномірні восьмі, ліги-двійки, заліговані перші долі, що надає музиці плавності, нівелює квадратність . Мелодія викладена в основному в діатонічному русі, іноді тільки використовуються неширокі інтервали. Тільки в кінці речення фігури активізуються (з'являються фігури *corta*, стрибки в мелодії ) і відбувається модуляція в *C-dur*. Наступна фраза (т. 20) знову звучить в *F-dur* і являє собою характерну для того часу імпровізовану варіацію першого розділу. Композитор ускладнює фігури, ритм і мелодичну тканину: використовує фігурації шістнадцятих, синкопи, тріолі; в мелодію додає обспівування, вводить стрибки на широкі інтервали, що надає звучанню розділу витонченості та ажурності. Другий великий розділ (т. 39) за характером і будовою мелодії нагадує перший (та ж ритмічна організація), але інтонаційно він нестійкий та різноманітний, і модулює з *B-dur* в *d-moll*. Наступний розділ (т. 51) схвильованого характеру, оскільки композитор використовує фігурації шістнадцятих, які виконують чисто гармонічну функцію . У кульмінації змінюється ритм (синкопи), а використання зменшеної терції на першій долі надає особливої напруженості . Закінчується він спокійним кадансом в тональності *d-moll*. Останній розділ (т. 61) повертає в основну тональність, характеризується танцювальним ритмом, різноманітною мелодикою, легким витонченим характером. Подібно до Фантазії № 8, до цієї частини також було б доречно застосувати термін «*bizarre*», що має кореляцію і з фантазійною свободою, композиторським «винаходом» і метою враження публіки.

Частина *Soave*, що означає «ніжно, м'яко» (*g-moll*, 3/8), нагадує граціозний і ніжний менует, для якого характерні помірний темп, тридольний метр, ритмічне підкреслення першої долі. Частину можна умовно розділити на два розділи.

Перший розділ починається з поступового висхідного ходу, невеликої інтонаційної кульмінації і низхідної поступової «відповіді». Друге речення повторює перше, але в динаміці *piano*, створюючи ефект луни. Третє речення секвентної будови, з елементами хроматики в інтонаційній структурі, є кульмінацією розділу. Низхідна секвенція приводить в тональність *d-moll*. Другий розділ (т. 17) побудований на двох секвенціях. Перша має більш розлогу інтонаційно-гармонічну схему і приводить в *g-moll*. Друга (т. 25) висхідна секвенція побудована на одній фігурі танцювального характеру . Її вершиною є драматична зупинка на *D-dur* (домінанті основної тональності частини, *g-moll*), що виражає інтонацію питання. Останнє речення є «відповіддю», в якій всі висхідні репліки змінюються низхідними фігурами  і затверджується тональність *g-moll*.

Остання частина фантазії – стрімке веселе *Allegro (F-dur, 3/4)* – віртуозного складу. Досить важко частину охарактеризувати в контексті танцювального жанру, проте, в середині частини присутні елементи, що нагадують бранль або ж інший жвавий танець. Тридольний метр, швидкий темп, повторювані фігурації шістнадцятих створюють враження безперервного руху. Частина має два розділи, де перший складається з двох повторюваних речень, а другий – секвентної будови, основна тематична ланка якого виражається висхідними фігураціями шістнадцятих і спадом по звуках тризвуку . Далі змінюється характер руху, набуваючи рис галантності та витонченості завдяки використанню ясної акцентуації, трелей на сильних долях, секст в мелодії, більш спокійного ритмічного малюнку . В цьому розділі проступають деякі риси танцювальності, які проявляються в ритмічному малюнку і в артикуляції (три ноти під лігою, одна окремо). Подальший висхідний рух шістнадцятих приводить до останнього речення, яке побудоване на тематичному матеріалі першого розділу, і виконує функцію репризи.

Для Фантазії № 11 властива гнучка драматургія і нестандартна циклічна структура. Перша частина побудована за принципом постійного варіювання тематичного матеріалу. Її повернення після другої частини, *Soave*, привносить деякий дисбаланс в пропорції частин, дозволяючи сприймати її або як чотиричастинну (при співвідношенні пропорцій), або як двочастинну (з великою першою частиною, в середині якої тріо, і невеликою другою). Нестандартна побудова і жанровість частин фантазії, вирізняють її не тільки з-поміж типу змішаних структур, а також з цілого опусу 12 фантазій для скрипки соло.

**Висновки до Розділу 2.** Фантазія визначається великою історією розвитку та вкоріненими традиціями, про що свідчать численні згадки про неї в теоретичних історичних джерелах, а також музичні зразки. Маючи спільні риси з численними жанрами, починаючи від ренесансних ричеркарів та канцон, та закінчуючи бароковими прелюдіями та інвенціями, фантазія увібрала найяскравіші елементи кожного з них і закріпилася в музичному мистецтві як жанр, що не має меж, крім засад гармонії і фразування, жанр, який найкраще розкриває композиторську майстерність. Принципи імпровізаційності, свободи побудови, композиторського та виконавського самовираження, втілилися також в споріднених фантазії токатах, прелюдіях, симфоніях, інвенціях. Саме такі структури, на рівні з фантазією, забезпечують свободу у виборі та комбінації різноманітних засобів музичної виразності, реалізації навіть непередбачуваних композиторських інтенцій, задля створення цікавого, неочікуваного музичного зразка та демонстрації майстерності, винахідливості композитора, а також віртуозності виконавця. Все це пов'язано з бароковим принципом *inventio*, який актуалізується в риторичній системі. Саме тому зразки фантазії так рясно представлені в бароковій музиці – від сольних творів до ансамблевих, від сонатних форм до варіацій на *basso ostinato*. Г. Ф. Телеман, який був одним з найбільш відомих, затребуваних, популярних та плідних композиторів свого часу, авжеж, не міг пройти осторонь цього жанру. В доробку



композитора знаходяться зразки сольних фантазій для клавесину, флейти, віоли да гамба та скрипки.

Опус 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана привертає увагу не лише виконавців, а також дослідників, оскільки є зразком поєднання жанрової свободи і загальної чіткості структур. Нерідко композитор в одному творі комбінує елементи складних форм (соната, варіації, концертне рондо, fuga), танцювального та вокального тематизму, утворюючи неповторний зразок жанру фантазії і спонукаючи до його осмислення як в контексті риторичного «винаходу», так і відповідника риторичної промови з кінцевою метою переконання та враження слухача. Всі фантазії Г. Ф. Телемана різні і досить неординарні, проте дослідникам вдається виявити в них спільні риси і виробити типологію. Таким чином, в цьому дослідженні були запропоновані три типи фантазій: *сюїтний* – який характеризується превалюванням жанрових танцювальних частин, «увертюрних» елементів; *сонатний* – в якому присутні розвинені барокові форми, наприклад, елементи малого барокового циклу, більш складна загальна структура твору, проте, збереження контрастної темпової схеми; тип *змішаної структури* – де порушуються всі канони жанровості, контрастності, проте повстають нові імпровізаційні структури. Кожний зразок в циклі демонструє, як по-різному і неповторно розкривається ідея барокового *inventio* в сенсі винахідливості. По-перше, за рахунок комбінації різних жанрових начал, коли в циклі композитор заміщує як елементи жанрів високого Бароко (концерт, увертюра, симфонія, соната, рондо) імітаційні форми (токата, fuga), так і риси танцювальних жанрів, не завжди зберігаючи при цьому ієрархію в їх послідовності (наприклад, увертюра між концертним рондо та жигою, як в Фантазії № 4, *D-dur*). По-друге, винахідливість композитора втілюється в цікавому та майстерному комбінуванні основних тематичних фігур, як, наприклад, в Фантазії № 2 (*G-dur*), що відповідає також ідеї риторичного *dispositio*. Крім того, з риторичним *dispositio* пов'язані структури повільних частин деяких фантазій, що дає право говорити про принципи розвитку

творів композитора відповідно до риторичного канону. По-третє, ідея винахідливості також втілюється в реалізації принципів риторичного *decoratio* – не тільки шляхом застосування всього спектру засобів орнаментики, але також методом орнаментативної ускладненості основного мелодичного матеріалу, що бачимо на прикладі Фантазії № 11 (*F-dur*). В опусі 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телеман демонструє сміливість в зверненні до різноманітних форм, жанрових елементів, фігуративних засобів, їх вигадливої і часом неочікуваної комбінації, при цьому завжди залишаючи принаймні один стабільний елемент – чи то ясна гармонія, чи форма або мелодична структура. Таке поєднання вільних і сталих елементів відображає ідею *stylus fantasticus*, і дає право говорити про продовження цієї традиції в творах композитора.

Таким чином, спільним для всіх фантазій є елемент непередбачуваності, яка виражається часом в неочікуваній комбінації різних, не завжди поєднуваних, жанрових елементів, іноді в зіставленні складних та простих структур, як зразків високого та низького Бароко відповідно, а також неодноразово в інтонаційній свободі, імпровізаційності і фантазійності в умовах чіткої формальної структури. Авжеж, поділ на типи є досить умовний і не чітко регулює наявні особливості творів. Адже сам жанр фантазії, який не має чіткого визначення і характеризується свободою побудови, передбачає рухомі і змінні кордони. Так, танцювальні жанрові частини присутні майже у всіх фантазіях опусу, і, відповідно, зустрічаються не лише в рамках сюїтного типу. 12 фантазій для скрипки соло також є прекрасним прикладом використання структурних фігур і елементів їх ускладнення. Майже всі фантазії побудовані на впізнаваних авторських інтонаційно-ритмічних схемах, ускладнення і оздоблення яких стає підґрунтям розвитку основного матеріалу. Проте, в опусі є також зразки вільної побудови, де важко виділити рельєфні тематичні елементи (фігури). Зазвичай такі частини характеризуються плинністю, імпровізаційністю, фантазійністю (наприклад, Фантазія № 8). Аналіз фантазій дає можливість поглянути на їх форму не тільки з точки зору барокової поетики, але і

розробити адекватний план виконавської інтерпретації, оскільки логіка риторичного канону дає можливість глибше пізнати твір, а також дослідити інтенції композитора та межі свободи виконавця.

## РОЗДІЛ 3

### РИТОРИКА В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА

Ансамблева музика посідає важливе місце в доробку Г. Ф. Телемана. Композитор в своїй практиці звертався як до «типових» складів, створюючи твори з супроводом *basso continuo*, наприклад, тріо-сонати, так і втілював досить сміливі, навіть експериментаторські ідеї. Власне саме до такого типу творів можна віднести Шість сонат для двох флейт або скрипок BWV 40:101–106, а також Концерти для чотирьох скрипок без супроводу BWV 40:201–204. Твори цікаві тим, що призначені для ансамблю однакових за теситурою інструментів і не супроводжуються басовою партією. Такий авторський підхід демонструє не тільки самодостатність вибраних мелодичних інструментів, але також дає привід говорити про практичне втілення композиторського *inventio* в сенсі винаходу. Авжеж, сольні твори для дуету або консорту однієї групи інструментів з'являлися в композиторській практиці, проте їх чисельність значно поступалася творам для типових складів. Звернення Г. Ф. Телемана саме до таких ансамблів вкладається в концепцію демонстрації винахідливих композиторських інтенцій і, таким чином, ставить на меті зацікавлення, враження слухача, що, в свою чергу, відсилає до загальної ідеї сольних фантазій композитора.

#### **3.1. Ансамблева скрипкова соната в творчості попередників, сучасників та послідовників Г. Ф. Телемана**

Поєднання в ансамблі однакових за теситурою інструментів захоплювало багатьох композиторів доби Бароко. Найчастіше скрипковий дует доповнювався партією *continuo* у тріо-сонатах, але також існують зразки дуетів для двох скрипок без супроводу. Всі ці цикли різні за жанровим наповненням, змістом та кількістю частин, а споріднює їх розташування частин за принципом контрасту та наявність афективних авторських позначень.

Найбільш ранніми із нами розглянутих опусів для двох скрипок з *continuo* є 12 тріо-сонат А. Кальдари, ор. 1 (1693) та ор. 2 (1699). Це переважно чотиричастинні цикли, хоча іноді зустрічаються і тричастинні сонати (ор. 1 № 3, 8, 11), частини яких організовані за принципом темпового контрасту. В першому опусі частини мають назви, які розуміються нами, перш за все, як темпове означення, але такі позначки, як *Grave*, *Allegro*, *Largo* можна трактувати як вказівку характеру, афекту<sup>1</sup> – поважно, весело, широко. Тріо-сонати з другого опусу мають спільні риси з танцювальною сюїтою, завдяки використанню композитором основних сюїтних танців, щоправда не завжди в звичній послідовності. В першому опусі цикли сонат відкривають переважно повільні перші частини. Часом вони мають аналогію з дуєтом, а іноді нагадують увертюру зі змінами темпів, виокремленням невеликих розділів (наприклад соната № 12). В ролі других частин композитор використовує фугу. Треті частини відрізняються цікавими рішеннями в гармонічному та інтервальному плані, модуляціями, афективністю. Фінали, як і другі частини, мають поліфонічний склад (імітації, переклички, канонічність), проте це не фуґи. В другому опусі сонати включають в себе жанрові барокові танці. Іноді на першій позиції стоїть прелюдія, але за нею тоді стоїть алеманда, а закінчує сонату не жига, а жвавий гавот. В будь якому випадку, композитор зберігає звичну контрастно-темпову послідовність. Танцювальні позначки в цьому опусі також супроводжуються темповими вказівками, котрі, авжеж, можна трактувати, як позначення характеру, в якому прозвучить танець. Музика А. Кальдари, як і інших його сучасників італійців, є досить емоційною, афективною. Привертають увагу цікаві гармонічні рішення, модуляції, увага до інтерваліки, особливо в повільних частинах, завдяки яким композитор виражає афекти та настрої музики. Вони доповнюються різними фігурами та інтонаціями (*corta*, *lamento*), композиторськими ритмічними формулами.

<sup>1</sup> Й. Кванц: «На початку кожної п'єси стоять слова, що вказують на її основний афект, такі як *Allegro*, *Allegro non tanto*, - *assai...*» [187, р. 108].

Тріо-сонати Т. Альбіноні ор. 1 (са. 1694) на перший погляд здаються досить усталеними в композиційному плані. Це чотиричастинні цикли, в яких частини чергуються за темпом. Крім того, автор не виявляє якогось витонченого, особливого підходу до назв частин. Перші і другі частини протягом всього циклу сонат – це *Grave* та *Allegro*. Більше половини сонат мають однакову логіку – *Grave* – *Allegro* – *Grave* – *Allegro* (№ 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11), в інших – назви дещо варіюються, але це не відбивається на ідеї композитора. Незважаючи на подібну структуру кожної сонати, всі вони різні за сюжетом, образною сферою, інтонаційним наповненням, афектом. Посилаючись на слова Й. Кванца<sup>1</sup>, можна зробити висновок, що в двох частинах, які мають однакову назву, може бути різний афект. Сонати Т. Альбіноні наповнені цікавими гармоніями, контрапунктичними прийомами, риторичними зворотами, композитор виявляє чуйне ставлення до інтерваліки та дисонансів. Всіма цими засобами композитор створює афект, настрої твору. Досить часто в його циклі другі та четверті частини – це фуги, а в повільних перших та третіх частинах скрипкові голоси на фоні *continuo* поєднуються в діалозі. В сонатах композитор звертається до рис різноманітних танців, проте вони не носять яскраво вираженого характеру. В цьому циклі для жвавих частин частою характерною ознакою є наявність структурних фігур, які композитор майстерно комбінує (іноді ті самі використовує в різних сонатах), утворюючи складні, цікаві і виразні контрапунктичні поєднання. Композитор також не оминає впізнавані ритмічні (*corta*) та мелодичні фігури (*metabasis*, *gradatio*, *passus duriusculus*), що зазвичай залічуються до риторичних фігур. Афекти повільних частин, як і у А. Кальдари, змальовуються також завдяки витонченому контрапункту між скрипковими голосами, гармонії, введенню риторичних зворотів, часто таких, як інтонації *lamento*, *suspirato*, *interrogatio* та іншим. Всі ці образи набувають

---

<sup>1</sup> Й. Кванц: «У виконанні слід керуватися основним афектом, щоби не грати *меланхолійне Adagio* занадто швидко, а *співуче Adagio*, навпаки, занадто повільно» [187, р. 139].

виразності, окресленості в контексті тональності, гармонічної наповненості і контрапункту.

Неповторним прикладом ансамблевої скрипкової музики є сім партит для двох скрипок і *continuo* Г. І. Ф. фон Бібера – *Harmonia artificioso-ariosa*, 1696 року. Більшість творів цього опусу записані в скордатурі, що створює цікавий ефект «відкритого» звучання (особливо в акордах), а також додає складності і без того віртуозній музиці. Тут композитор використовує не тільки основні танці танцювальної сюїти, а також ті, які виходять за її звичні рамки, про що може свідчити, наприклад, *Canario*, *Passacaglia*, *Amener*. Крім того, можна говорити, що в партитах Г. І. Ф. фон Бібера віддалено присутні ознаки балетної сюїти, про що свідчать розгорнуті, складні за формою інтродукції у вигляді перших частин (наприклад, *Sonata*, *Praeludium*, *Intrada*), неодноразові частини *Balletto*, знову ж таки *Canario*, що за однією з версій походить від придворного балету, маскараду, та частина *Policinello*, образ якого буде з'являтися в творчості композиторів наступних епох. Можна сказати, що така багата образність обумовлює афективність<sup>1</sup> цих партит. Характер втілюється посередництвом взаємодії різних засобів музичної виразності – гармонії, контрапункту, інтерваліки, риторичних особливостей, а також артикуляції, цікавих мелодичних прийомів (наприклад бурдон, остинато). Кількість частин в цих партитах, на відміну від попередніх прикладів, не стабільна, проте однозначно те, що всі сонати об'єднані одним закінченим задумом, однією ідеєю, що також можна спостерігати і в циклах Г. Ф. Телемана.

Цікавими зразками є 12 тріо-сонат А. Вівальді ор. 1, 1705 р. Можна сказати, що композитор творчо та невимушено підходить до побудови циклу. Кількість частин в сонаті варіюється від трьох до п'яти, а в останній сонаті № 12 композитор, як і Г. І. Ф. фон Бібер в партитах № 1 (*Gigue-Variatio I – II*, *Sarabanda-Variatio I – II*), № 2 (*Allamande-Variatio*) та № 6 (*Aria-Variatio I-XIII*), звертається до варіаційної

<sup>1</sup> Поняття «афективність» – *afektywność* – використовує в своїх лекціях про музичну риторичку *dr. hab. Mikołaj Zgółka* / Миколай Згулка (Познань, Польща) [246].

форми – тут це варіації на тему фолії. Продовжуючи порівняння з Г. І. Ф. фон Бібером, можна зауважити, що в цьому циклі А. Вівальді також послуговується танцювальними жанрами, бо кожна частина відповідає якомусь конкретному танцю, що наближає ці тріо-сонати до танцювальної сюїти. Вибір танців тут не такий вишуканий і різноманітний, як у Г. І. Ф. фон Бібера, проте, можна прослідити наявність основних сюїтних танців, щоправда, не завжди в звичній послідовності. Наприклад, жига перед фінальним гавотом в сонатах №№ 2 та 11, або весела (*Allegro*) сарабанда в якості фіналу сонати № 3. Подібні прийоми, як ламання звичної послідовності частин, застосовував Г. Ф. Телеман в своїх скрипкових фантазіях. Можливо, тут А. Вівальді, формально зберігаючи «звичну» структуру сонати, вільно впорядковує її внутрішній жанровий зміст, таким чином, наближуючись до вираження «незвичного», «винахідливого», «фантастичного». Цікавим моментом, який відрізняє А. Вівальді від інших розглянутих нами композиторів, є те, що поруч з танцювальною позначкою в назвах частин є ще темпове позначення, яке також може бути трактоване як вказівка характеру, наприклад, «*Gavotta. Allegro*», «*Sarabanda. Largo*», «*Corrente. Presto*». Незважаючи на танцювальну природу частин, композитор послуговується рисами поліфонічних форм, застосовує імітації, канонічність. Як і музика інших італійських барокових майстрів, сонати А. Вівальді, крім характерних танцювальних особливостей, ритмів, відзначаються наявністю структурних фігур, та доповнюються деякими розповсюдженими риторичними зворотами (*epizeuxis*, *passus duriusculus*, *suspiratio*). Проте, як і в творах інших композиторів, все це набуває сенсу в контексті жанрових особливостей, тональності, контрапункту.

Неможна не згадати, що дуже велику частину доробку Г. Ф. Телемана теж становлять тріо-сонати. Композитор писав такі твори для двох скрипок, поєднував скрипку з духовими інструментами, зокрема флейтою, флейтою траверсо або гобоєм, а також з іншим струнними інструментами, такими як, наприклад, віола да гамба. Ці опуси заслуговують на окреме комплексне дослідження, бо композитор



творив в різних національних стилях, прекрасно володів технікою написання поліфонічних камерних творів, демонстрував найкращі якості і технічні можливості всіх учасників ансамблю. Тільки узагальнено можна зазначити, що тріо-соната Г. Ф. Телемана – це традиційна чотиричастинна темпово-контрастна структура, де найчастіше лагідні перші і ліричні треті частини, поліфонічні фуговані другі і танцювальні фінали. Композитор звертається не тільки до французького та італійського національного стилю, а також до польського, використовуючи в сонатах елементи полонезу.

Традиція поєднання в ансамблі кілька голосів однієї теситури бере початок ще в епоху Ренесансу і розвивається протягом XVII століття та в добу високого Бароко. Авжеж, такий специфічний репертуар не настільки численний, як музика із супроводом басу, проте, існують зразки консортів на шість (В. Даман), п'ять (Й. Престен), чотири (Габріелі, Буамортє), три голоси (Й. Й. Фукс), рідше на два. Одними з ранніх творів для двох скрипок, крім зборів анонімів, можна вважати фантазії О. Гіббонса. Композитор писав як багатоголосні фантазії (для 6, 4, 3 віол), так і двоголосні з позначкою «*for two treble viols*». Це зазвичай досить лаконічні твори, імітаційного або канонічного складу, в яких композитор демонструє красу і вивіреність контрапунктичної техніки а також залишає можливість для оздоблення мелодії шляхом застосування димінуцій (згідно з вимогами стилю).

Цікавими зразками дуетів для двох мелодичних інструментів однієї теситури без супроводу басу є 6 канонічних сонат (*XIII Canons Mélodieux ou VI. Sonates en Duo à Flutes Traverses, ou Violons, ou Basses de Viole*, BWV 40:118–123) Г. Ф. Телемана, які не можна оминати. За аналогією з дуетними сонатами, композитор залишає вибір інструментарію за виконавцями, вказуючи, що 6 дуетних сонат написані для «флейт траверсо або скрипок, або басових віол». Як вказує назва, в цих творах Г. Ф. Телеман звернувся до канонічної поліфонічної техніки, всі частини сонат представляють собою точний канон. Сам композитор писав, що «...навіть прості канони в унісон з двома, трьома чи чотирма голосами створюють

ефект, який радує слух і тішить інтелект» [113]. Сонати мають чітку тричастинну структуру з жвавими першими та третіми частинами, а також ліричними другими. Також простежується певна тональна логіка циклу – тональності сонат мають квінтове та однойменне співвідношення: Соната № 1 *G-dur*, Соната № 2 *g-moll*, Соната № 3 *D-dur*, Соната № 4 *d-moll*, Соната № 5 *A-dur*, Соната № 6 *a-moll*. Як і в подвійних сонатах для двох флейт або скрипок, композитор наділяє частини характерними назвами, що окреслюють не тільки темп, але також і певний афект, наприклад, *Allegro*, *Spiritoso*, *Vivace*, *Soave*, *Schentando*, *Cantabile* та ін. Деякі частини, хоча і не зазначені як танець, мають танцювальну жанрову природу. Якщо в дуетних сонатах для флейт або скрипок найчастіше танцювальна частина займала фінальну позицію, то в цьому циклі нема такого докладного розподілення. Г. Ф. Телеман використовує такі характерні танці, як тамбурін (Соната № 1 *G-dur*, *Allegro*), менует (Соната № 2 *g-moll*, *Largo*), жига (Соната № 3 *D-dur*, *Allegro assai*), гавот (Соната № 4 *d-moll*, *Presto*), рігодон та сарабанда (Соната № 5 *A-dur*, *Vivace*, *Cantabile*), бурре, сициліана та риси пасп'є (Соната № 6 *a-moll*, *Vivace*, *Soave*, *Allegro assai*). Форма творів збалансована і відповідає всім загальним вимогам риторичного *dispositio* – з головною початковою ідеєю (*initio*), розвитком і закінченням. Часто композитор звертається до форми рондо, бо, на думку музикантів *Elysium Ensemble* (які зробили записи цих творів) «такі структури, як АВА, АВАС та АВАСА добре підходять для написання канонів і дають композитору свободу для розвитку музичні ідеї без обмежень» [113]. Характерним для Г. Ф. Телемана також є звернення до ономотопеїчної риторики задля створення певних образів та ефектів – фігурації 16-х в сициліані (Соната № 6 *a-moll*, *Soave*) нагадують співи пташок і доповнюють пасторальну картину частини; гостра маркатна артикуляція, зазначена в тамбуріні (Соната № 1 *G-dur*, *Allegro*), втілює образ цього інструменту, що супроводжував однойменний танець.

Ж.-М. Леклер написав два опуси подвійних скрипкових сонат (ор. 3, 1730) та дуетів (ор. 12, 1747). В них знаходимо спільні риси з сонатами Вівальді: в зверненні

до танцювальних жанрів, а також афективних позначеннях нарівні з основною назвою частини, наприклад, «*Gavotta. Gratoso*». То є яскравий приклад того, як позначки лише дають підказку для реалізації афекту, котрий, в першу чергу, створюється різними засобами музичної виразності. Це цікаве поєднання в контрапункті інструментів однієї теситури, тендітне ставлення до інтерваліки, що виникає між голосами, гармонія, риторичні звороти, найчастіше ті, що описують рух мелодії, а також мелодичні прийоми, як і у Г. І. Ф. фон Бібера, витончена орнаментика також доповнює будь-який образ. Якщо сонати композитора – це переважно тричастинні цикли (крім № 6), то дуети (op. 12) мають як тричастинну (№ 1–3), так і чотиричастинну (№ 4–6) будову. Іноді Леклер в якості назви частин використовує цікаві афективні позначення – *Amoroso*, *Gratoso* чи *Dolce*. Танцювальні частини також присутні в цьому циклі, і Леклер, як і Вівальді і Бібер, виписує їх назву (*Minuetto*, *Sarabanda*).

Серед французьких композиторів, які писали дуети для двох скрипок без супроводу, також можна відмітити Л.-Г. Гільмона / *Louis-Gabriel Guillemain* та Е. Манжана / *Étienne Mangan*. Композитори є одними з тих скрипалів, творчість яких репрезентує становлення скрипкового віртуозного стилю. Два опуси подвійних скрипкових сонат Л.-Г. Гільмона (*op. 4*, *op. 5*) складаються з шести творів кожний і за змістом та логікою вони є досить подібні. Сонати загалом тричастинні і побудовані згідно контрасної темпової схеми – швидко-повільно-швидко, виняток становить лише Соната № 1 *op. 5 a-moll*, яка містить дві жваві частини – *Allegro* та *Giga presto*. Структура сонат теж є складнішою і більш розвиненою в порівнянні до опусів попередників. Досить часто композитор використовує старовинну «передкласичну» сонатну форму, де розвиваючий і кінцевий розділи об'єднуються в одну частину. В такій формі створені перші частини сонат, які всі мають титул *Allegro* або *Allegro ma non presto*. Другі частини виконують роль ліричних центрів, в багатьох дуетних сонатах Л.-Г. Гільмона вони є самостійними, досить розгорнутими і не виконують роль зв'язки з фіналом. Одні представляють собою

арію, навіть мають такий заголовок – *Aria gratioso* (Сонати №№ 3 і 4 *op.* 4 та №№ 2–6 *op.* 5), інші – жанрово відносяться до танцю, що підкреслюється також авторською позначкою «*Largo Sarabanda*» (Сонати №№ 1,5). Треті частини характеризуються танцювальністю, хоча і не всі мають таку специфічну назву. Композитор часто в фіналах використовує форму рондо, або старовинну сонатну форму *da capo*, також виділяє середній розділ на кшталт «тріо», часто в однойменній тональності, що ще більше підсилює асоціації з танцювальною музикою. Зазначені Л.-Г. Гільмоном танці в фінальних частинах – *Allegro ma non presto. Giga* (Соната № 3 *op.* 4), *Giga presto* (Сонати №№ 1, 4 *op.* 5) а також *Tamborino presto* (Соната № 6 *op.* 5). В творах Л.-Г. Гільмона значну роль відіграє технічна складова. З метою продемонструвати віртуозність інструменту, композитор використовує велику кількість подвійних нот, акордів, різноманітних штрихів, галантних орнаментаций. Таким чином, твори подібного стилю відкривають нову сторінку скрипкового мистецтва.

Е. Манжан написав один опус подвійних скрипкових сонат (*op.* 3), який складається з шести творів. За структурою вони нагадують сонати Л.-Г. Гільмона, теж мають три частини, що розташовані за принципом темпового контрасту (швидко–повільно–швидко). Композитор, за зразком Л.-Г. Гільмона, в перших частинах, які всі мають ремарку *Allegro* та *Allegro assai* (Соната № 3 *D-dur*) звернувся до «передкласичної» сонатної форми. Другі частини загалом є досить розгорнутими, незалежними від перших та фіналів, і представляють собою розлоге висловлювання. Лише в сонаті № 3 друга частина, *Largo affectuoso* є досить лаконічною і нагадує другі частини з типових барокових інструментальних сонат. Композитор також звертається до танцювального жанру, використовуючи гавот на другій позиції в Сонаті № 2 *E-dur* (*Gavotta gratioso*). Другі частини інших сонат позначені як арії (Сонати №№ 4,5) або мають характерну вказівку – *Largo* (Сонати №№ 1,3), *Adagio* (Соната № 6), крім того всі вони наділені афективною ремаркою – *Affectuoso* (Сонати №№ 1, 3, 4, 6) або *gratioso* (Сонати №№ 2, 5). Друга частина Сонати № 1, а також арії з Сонат №№ 4 та 5, незважаючи на назву, також містять

характерні жанрові ознаки сарабанди – це тридольний розмір, змисловий акцент на другу долю такту, характерна структура фрази. Авжеж, немає нагальної потреби розглядати ці частини в контексті танцювального жанру, оскільки композитор не окреслив їх в такий спосіб. Фінали в цьому опусі загалом відрізняються від третіх частин в сонатах Л. - Г. Гільмона. Е. Манжан деякі з них позначає як танець – менует (Соната № 2), жига (Соната № 4), чакона (Соната № 6), або навіть дає означення характерної сцени – *La Casia* (Соната № 3). Е. Манжан також трактує скрипку не тільки як поліфонічний інструмент, а також як інструмент великих технічних можливостей, саме тому сонатах можна зауважити використання великої кількості акордів, подвійних нот, пасажів та різноманітних штрихів, «нової» артикуляції, яка не була так сильно розповсюджена в сонатах ранішніх композиторів, зокрема і Г. Ф. Телемана, проте могла використовуватися радше як ефект (наприклад, у Бібера).

Подвійні скрипкові сонати цих французьких митців виявили як близькість бароковій сонаті – в формі перших та третіх частин, танцювальній жанровості, так і наблизилися до класичного стилю – в тричастинній формі сонат, їх розлогії нараційності, віртуозності.

### **3.2. Шість сонат для двох флейт або скрипок Г. Ф. Телемана в світлі барокової риторики**

Г. Ф. Телемана, як яскравого представника своєї епохи, цікавила сфера ансамблевої музики, серед якої значну частину займають дуети для різних інструментів. Цікаво, що як і деякі інші композитори (зокрема Й. С. Бах, Ф. Куперен), він залишає вибір інструментів за виконавцем. Наприклад, шість сонат, які нами розглядаються, композитор окреслив як «для двох скрипок або флейт». Вони являють собою єдиний цикл, складові якого ідентичні за формою та будовою. Подібно до А. Кальдари та Т. Дж. Альбіноні, Г. Ф. Телеман звертається до чотиричастинної структури циклу, побудованої за принципом темпового

контрасту (повільно—швидко—повільно—жваво). Чітка структура сонат є протилежною до вільної побудови циклу фантазій, але, в них також втілюються основи риторичного канону. Спираючись на представлений спосіб аналізу в першому розділі даного дисертаційного дослідження, можна прослідити, яким саме чином в сонатах реалізуються функції *inventio*, фази *dispositio*, елементи *decoratio*, а також окреслити деякі особливості риторичного *pronuntiatio*.

В сонатах даного опусу можна виділити *inventio* різних типів. По-перше, *inventio* як винахід, що виявляється в досить неординарному на той час складовому ансамблевому рішенні. В епоху цифрованого басу, що слугував не тільки гармонічною основою, але також підставою для мистецтва імпровізації, Г. Ф. Телеман «відмовляється» від нього, залишаючи, з одного боку, голоси без фактичної гармонічної підтримки, а з іншого – демонструючи їх незалежність та самостійність. По-друге, *inventio* як поліфонічний жанр – невеликі твори в поліфонічній фактурі, імітаційного складу: як в ряді деяких перших частин опусу (№ 1, 2, 5). Ця подібність проявляється за рахунок поліфонічної двоголосної фактури, імітаційного розвитку, побудови матеріалу, досить складних мелодичних фігурацій, які відсилають до інструментальної природи. По-третє, вид риторичного *inventio*, що виконує роль вступу до послідуєчих частин. Наприклад, перші частини з сонат № 4, 6, які характеризуються мелодіями широкого дихання, декламаційністю, частим перекличками та імітаціями, а також мелодизованим контрапунктом між голосами, можуть розумітися як вступи до послідуєчих фуг. Особливо це відчутно в Сонаті № 5 *h-moll*, де перша частина закінчується фригійською каденцією – риторичним питанням, що передбачає продовження наративу в наступній частині. Четвертий тип *inventio*, тобто мотивне, можна виявити не тільки в перших частинах, але також в деяких позоставших: в других це буде тема фуги, в фіналах – початковий танцювальний мотив. В третіх частинах циклу, які мають відмінну, плинну структуру, також можна виявити мотивне *inventio*, але тут

воно частіше може виражатися певною ритмічною або інтервальною формулою, для чого доцільно також використовувати термін *initio*.

Метою риторичного *dispositio*, як було зазначено в першому розділі, є впорядкування форми композиції – як на рівні циклу, так і на рівні кожної окремої частини, що більшою мірою відповідає форкелівському розумінню: впорядкування структури періоду шляхом об'єднання фраз. Як зазначає Дж. Вебстер, сонатна форма – це форма, де «кожна частина розвивається такт за тактом і фраза за фразою, причому значення кожної події залежить як від її функції в структурі, так і від драматургічного контексту» [232, р. 2]. Окрім того, що в сонатах діє принцип темпового контрасту між частинами, можна також спостерігати контрасти принципів організації форми в середині чотиричастинного циклу. Як вже згадувалося вище, Г. Ф. Телеман звернувся до чотиричастинної структури циклу, грамотно впорядкувавши їх за принципом темпового контрасту. Якщо другі частини (фуги) і танцювальні фінали є досить простими і зрозумілими в сенсі будови форми, то перші та треті частини нерідко відрізняються її плинністю і ідеально підходять для аналізу з точки зору риторичного *dispositio*. Як зазначав Й. Маттезон, не всі фази цього рівня можуть бути присутніми (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*), проте визначення існуючих фаз сприяє впорядкованому розумінню форми композиції. Натомість, М. Е. Бондс зазначає, що схема Й. Маттезона є лише одним із проявів риторичної концепції форми і пропонує розуміння форми як «способу, за допомогою якого зміст твору стає зрозумілим для аудиторії» [85, р. 5]. Форму телеманівських повільних частин досить важко розглядати з позиції традиційного аналізу форм – вона не завжди підпадає під певні рамки, але разом з цим може слугувати прикладом застосування схеми риторичного *dispositio*, запропонованою Й. Маттезоном (навіть якщо цей метод приймають не всі дослідники). Як перші, так і треті частини без виключення мають фази *exordium* і *narratio*, що виражаються в проведенні основної теми (*initio*) в одному і другому голосі по черзі, а також в кадансі (часто модулюючому). В сенсі

певної початкової вступної інтонації *exordium* може розглядатися як синонім мотивного *inventio* – тобто *initio*. Фази *propositio* і *confutatio* можна розцінювати як процес розвитку матеріалу, що виражається в змінах початкових контрапунктичних, ритмічних або гармонічних схемах, модуляціях, наявності кульмінації. *Confutatio* ще може характеризуватися введенням нового матеріалу або розвитком того, що звучало в *propositio*. Іноді, найчастіше в стислих формах, ця фаза відсутня, але Й. Маттезон зазначав, що це можливо. *Confirmatio* в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана найчастіше виражене поверненням основного матеріалу (репризою), проте, іноді (Соната № 4 *e-moll*, III ч.) це є момент повернення початкового характеру, основної тональності, елементів *initio*. Фаза *peroratio* займає буквально останні такти, фрази твору і доводить частину до її логічного завершення. Проте в частинах, які закінчуються фригійською каденцією, тобто своєрідним риторичним питанням, наявність останньої фази можна вважати дискусійною. З одного боку все добігло певного завершення – є каденція, з іншого – форма цієї каденції, яка сама в собі не передбачає завершення, а тільки натяк на продовження, що буде в наступній частині.

На етапі *decoratio* особлива увага приділяється засобам орнаменталізації та варіації, що включають в себе не тільки прикраси (трелі, морденти і так далі), але також і певні мелодичні звороти – їх зміну, оздоблення. З перспективи фігуративної риторики в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана можна виділити такі звороти, що виконують роль певних лексичних і синтаксичних структур, і, в майстерному поєднанні з гармонією, контрапунктом та засобами музичної виразності, формують зрозумілий зміст музичного твору. Через те, що часто використовується імітаційний та секвентний розвиток музичного матеріалу, досить логічно, що серед риторичних зворотів домінують ті, які дослідники відносять до типу фігур мелодичного повторення (за Д. Бартелем – *figures of melodic repetition*), а також ті, що описують рух мелодії. Проте, часами можна зустріти більш відомі нам *passus duriusculus*, *exclamatio*, *suspiratio* або *tirate*. Рівень *decoratio* також характеризується втіленням



не тільки композиторських позначок, але і певною виконавською свободою, оскільки за виконавцем залишається право використання певних музично-риторичних зворотів а також орнаментики, задля урізноманітнення музичної мови і яскравішого вираження афекту. Таким чином, імовірність різного звучання того самого твору є досить висока.

Як показало дослідження, результати якого викладені в першому розділі даної праці, рівень *pronuntiatio* піднімає нагальні питання виконавської інтерпретації, які стосуються суто технічних проблем. Це питання звуковидобування, фразування, артикуляції та динаміки, вимоги до яких диктує загальний стиль композиції, композиторські позначки, а також смак і розсуд виконавців. Виконавський аспект в риторичній перспективі відкриває новий теоретичний вектор і заслуговує на окреме дослідження.



На відміну від фантазій, в сонатах композитор звертається до стандартної для барокової сонати чотиричастинної структури, але спільність між цими творами можна вбачати в можливості проведення певних жанрових аналогій. Деякі перші частини, як вже згадувалося вище, за жанровими особливостями близькі інвенціям (№№ 1, 2, 5). В інших (№№ 4, 6) завдяки мелодіям широкого дихання, їх декламаційності, частим перекличкам та імітаціям, а також мелодизованому контрапункту між голосами, виникає аналогія з вокальним жанром, а саме, з вокальним дуєтом чи арією із супроводом. Окремо стоїть перша частина Сонати № 3 – *Siciliano*. Завдяки пасторальній тональності *A-dur*, помірному темпу, граційній мелодії, аде також характерному для сициліани ритму виникає ніжний пасторальний образ. Плинність і складність структури деяких з них не завжди вдається окреслити в рамках сучасного аналітичного підходу, саме тому логічним є звернення до риторичного *dispositio* і умовний поділ матеріалу не на частини певної форми, а на «диспозиційні» фази, описані Й. Маттезоном – *exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio* – що втім не виключає спроби аналізу форми.

Другі частини – це активні, енергійні fugи. В залежності від тональності, гармонії, інтерваліки та риторичних особливостей, в кожній з них змальовується той чи інший образ, котрий часто в середньому розділі зазнає змін – пом’якшується (№ 1) чи навпаки, набуває драматизму (№ 2).

Ліричними центрами є треті частини. Майже всі вони, за рахунок самодостатніх мелодичних ліній, декламаційності, частих перекличок та імітацій, характерних для вокальної музики інтонацій та прийомів, нагадують вокальні дуети. Лише в Сонаті № 4 третя частина подібна до арії з ніби («гамбовим») супроводом. Незважаючи на те, що теситура у двох інструментів однакова, а також на постійний обмін ролями і функціями між голосами, в цій частині чітко окреслюється лінія мірного «басу» і ніжного «голосу». Форма цих частин також ідеально вкладається в ідею риторичного *dispositio*, що демонструє «риторичність» цієї музики на всіх рівнях.


Четверті частини, як часто і в скрипкових фантазіях, за жанровою ознакою наближені до танцю. Хоча Г. Ф. Телеман не позначає їх конкретними назвами, проте за темпом, розміром, характерними ритмічними особливостями, можна визначити приналежність до одного з барокових танців. Так, фінали сонат № 2, 5 та 6 можна ідентифікувати як жиги, риси пасп’є має фінал сонати № 1, жвавим, веселим танцем, який нагадує рігодон, закінчується соната № 4, а фінал сонати № 3 за ритмічними, темповими, мелодичними особливостями наближається до брагля чи буре.

Соната № 1 для двох скрипок або флейт *D-dur* складається чотирьох частин, розташованих за принципом темпового контрасту. Перша частина – *Dolce* – за рахунок поліфонічної двоголосної фактури, імітаційного розвитку, побудови матеріалу нагадує інвенцію (*praeambulum*) бахівського типу, тобто двоголосний поліфонічний твір. Повільний темп, розмірений рух, мажорна тональність відповідають афективному позначенню, яким композитор наділив її. Перша частина написана в тричастинній репрізній формі, де ніжний пасторальний

характер крайніх розділів розбавляється середнім, в якому з'являється відтінок легкої меланхолії завдяки модуляції в *e-moll*. Відповідність структури цієї частини основам риторичного *dispositio*, що виражається в наявності основних його етапів, дає право говорити про спільність основ побудови музичної форми та засад риторики. Мелодичний розвиток частини спирається на дві основні структурні фігури: початкову, що виражена висхідним діатонічним ходом , а також орнаментовану низхідну .

Початок частини відсилає до жанру двоголосних інвенцій, оскільки з перших тактів виказує імітаційну основу тематизму. Відкривається соната висхідним діатонічним рухом мелодії в першому голосі, що дослівно імітується другим голосом. Також за рахунок імітацій, композитор розробляє музичний матеріал в середньому розділі (*narratio*, від т. 7), внаслідок чого музика спочатку модулює в *A-dur*, зберігаючи пасторальний і радісний характер, а потім в *e-moll* (*propositio*), що змінює настрій, додаючи відтінки легкого смутку. Характер основної структурної фігури цього розділу відрізняється від початкової – вона має свій особливий артикуляційний малюнок (три легато + одна окремо) а також низхідний напрямок. В подальшій репризі (*confirmatio, peroratio*, від т. 17), за допомогою кількох неточних імітацій, музика повертається в основну тональність, встановлюючи початковий спокійний, радісний настрій.

Композитор розподілив музичний матеріал серед голосів таким чином, що неможливо виділити серед них більш важливий, обидва голоси в цій частині взаємодіють один з одним, часами гармонійно поєднуються в дуеті в паралельному висхідному чи низхідному русі. З огляду на те, що музика написана для інструментів з однією теситурою, нерідко можна зустріти перехрещення голосів, проте саме з цієї причини навряд чи можна було б говорити про наявність *metabasis* (перехрещення голосів в контрапунктичному сенсі), бо незважаючи на такий їх рух, мелодія не втрачає своєї плавності та розміреності.

Друга частина – *Allegro* – весела, енергійна fuga. Тема fugи побудована на вольовому мотиві висхідної квати та подальших інтервальних стрибках, що в контексті мажорної тональності та жвавого темпу створюють афект радості. Друге проведення теми, котре звучить в тональності домінанти (*A-dur*), супроводжується протискладенням, викладеним ритмічними фігурами *corta* в низхідній секвенції. Невелика наступна інтермедія зміцнює афект радості за рахунок стрімких висхідних пасажів в одному голосі – фігур *tirata*, та активними синкопами в другому. Експозиція fugи завершується проведенням основної вольової теми в одному голосі, що супроводжується протискладенням (*corta*) в іншому . Подальша взаємодія двох голосів, тобто їх паралельне висхідне звучання, стає зв'язкою з наступною розробкою (від т. 18), характер якої контрастує попередньому розділу. Відбувається зміна фактури, розподілення ролей в дуєті, а саме, виділення солюючого голосу і акомпануючого, а також зміна інтонаційного наповнення. Жваві, веселі інтервальні стрибки змінюються більш м'якими, вузькими інтервальними ходами, зосередженими навколо повторення одного звуку на фоні змінення гармонії і модуляції в *e-moll*. Вони зумовлюють ліричний характер, який посилюється за рахунок мелодичних фігурацій паралельно в обох голосах (так званої фігури *circulatio*), а також ще однієї модуляції в тональність *h-moll*, в якій також проводиться основна тема. Наступний невеликий епізод, котрий побудований на своєрідних мелодичних фігураціях, виконує функцію переходу до неточної репризи (від т. 31) та плавно повертає початковий веселий характер, мажорну тональність (*G-dur*) і поліфонічну фактуру. В ньому знову зустрічаються інтонації основної теми із протискладенням, а також інтермедійного епізоду. Далі проводиться тональна відповідь (*A-dur*) з підтримкою протискладення, утворюючи піднесений характер частини. Це відчуття посилюється стрімкими паралельними фігураціями в двох голосах в висхідному русі і утвердженням радісної тональності *D-dur* в кінці частини. Як видно, композитор зберігає чітку структуру fugи, проте фігуративне наповнення частини досить строкате.

Третя частина – *Largo, h-moll*, – як і всі інші треті частини, виконує функцію ліричного центру Сонати. Як і в першій частині, композитор підкреслює її характер і настрої позначкою (*Largo* – широко, протяжно). Завдяки мелодії широкого дихання, її декламаційності, частим перекличкам та імітаціям, а також мелодизованому контрапункту між голосами, частину можна класифікувати як дует. Афект смутку, притаманний цій частині, утворюється завдяки мінорній тональності, повільному темпу, досить вузькій інтерваліці, часто подовженим нотам (заліговані чи з точкою), на фоні яких змінюється гармонія, утворюючи між голосами дисонантні співзвуччя та послідувачі їх розв’язання.

Форма цієї частини відрізняється плинністю, досить важко окреслити її чіткі кордони, якщо не аналізувати з перспективи фаз риторичного *dispositio*. Проте, можна говорити про риси двочастинної безрепризної форми з розгортанням, де в першій частині відбувається процес розвитку матеріалу, шлях через різні тональності, кадансування в них (*Fis-dur, e-moll, h-moll*), а друга частина повертає сферу основної тональності, втім тематичної репризи немає. На фоні мірного поступового руху нижнього голосу вступає мелодія ніжнього меланхолійного характеру (*exordium, narratio*). Вона одразу репрезентує афект меланхолії, смутку, завдяки першій висхідній інтонації квати і інтонаційної вершини, на тлі якої в супутньому голосі відбувається зміна гармонії. Ще більшого інтонаційного напруження додає поступовий хід в мелодії (після вершини) і раптовий її спад. Тема дослівно імітується в другому голосі, а при подальшому розвитку модулює в тональність доміанти. В наступному епізоді (*propositio*, від т. 11) змінюється інтонаційна структура мелодії – превалюють низхідні секвенції. В ході взаємодії двох голосів в секвенції, вертикаль між ними утворює секундові інтервали на сильних долях (тт. 19–20), що додає емоційної виразності. Друга частина (*confutatio, confirmatio, peroratio*) повертає музику в основну тональність і в сферу образів афекту печалі. Загалом, *Largo* є не тільки ліричним центром цього сонатного

циклу, але також своєрідним вступом до жвавого фіналу, таким чином утворюючи типовий поділ всередині сонати (перша чатна + друга, третя + фінал).

Четверта частина – *Vivace* – як часто і в скрипкових фантазіях, за жанровою ознакою наближена до танцю. Г. Ф. Телеман не дає їй конкретної назви, але за рахунок швидкого темпу, характерного розміру 3/8, можна визначити її приналежність до пасп'є.

Оскільки пасп'є походить від веселого сільського танцю, для якого були характерними прості мелодії, використання імітацій, часті повторення мотивів, досить логічним можна вважати просту фігуративну наповненість частини. Як і в першій частині, тут можна знайти структурні риторичні мелодичні звороти, котрі визначають типи мелодичного руху, та контрапунктичні, що вказують взаємодію голосів. Таким чином, в частині превалюють висхідні інтонації, тріольні фігурації, переклички голосів, котрі характерні для афекту радості та безтурботності.

Загалом Соната № 1 відображає типову для барокової сонати чотиричастинну структуру з умовним поділом на пари всередині циклу. Таким чином перша частина виконує роль вступу (*inventio*) до фуґи на другій позиції, а третя частина відтіняє жвавий танцювальний фінал. Фігуративна наповненість демонструє досить типовий підхід до побудови та розробки матеріалу.

Соната № 2 (*G-dur*) для двох скрипок або флейт складається з чотирьох частин – ніжного *Soave*, енергійної фуґи *Allegro*, меланхолійного *Andante* та танцювального фінального *Allegro*. Як і в попередній сонаті, всередині циклу також утворюються умовні пари: перша, вступ, *inventio* + друга, що написана в формі фуґи, а також третя, ліричний центр + танцювальний фінал.

Авторське позначення першої частини – *Soave* – що означає «ніжно, м'яко», цілком відповідає афекту спокійної радості, притаманному цій музиці. Він створюється завдяки, спокійному темпу, ясному гармонічному плану, вишуканим мелодичним фігураціям а також підкріплюється пасторальною тональністю (*G-*

*dur*). Подібна позначка зустрічається в фантазії № 11, а саме в другій частині, котра нагадує граціозний ніжний менует.

*Soave* можна було б розцінювати як дует двох голосів, бо обидві партії мають самодостатню та цікаву мелодичну лінію. Проте, досить складні мелодичні фігурації, які по черзі з'являються в голосах, свідчать про їх інструментальну природу. З огляду на це, а також на поліфонічну двоголосну фактуру частини, її імітаційний розвиток, можна провести паралель з першою частиною сонати № 1 *D-dur* і підкреслити її подібність до інвенції. Подібна до побудови інвенції і форма цієї частини – тричастинна, де в першій частині, що охоплює фази *exordium* і *narratio* риторичного *dispositio*<sup>1</sup>, відбувається перехід в сферу домінантової тональності, в середній частині (*propositio, confutatio*) матеріал розвивається, а заключна частина (*confirmatio, peroratio*) повертає інтонаційні елементи першого розділу, характер, тональність, проте не можемо говорити про репризу в звичному її розумінні.

Частина починається ніжною мелодією, яка будується за допомогою вузької інтерваліки, допоміжних звуків, поступового руху. Її доповнює граційна мелодична лінія в супутньому голосі. Часто, на фоні залігованих нот в одній партії, в іншій звучать мелодичні фігурації, внаслідок яких між голосами утворюються дисонанси і їх розв'язання. Мелодія в верхньому голосі, підтримана діатонічним рухом супутнього голосу, спочатку піднімається, а потім внаслідок низхідної секвенції модулює в *e-moll* (т. 16). Голоси обмінюються матеріалом, далі в ході низхідної секвенції, а потім і досить стрімкого підйому мелодії (стрибки на ч. 5, ч. 8, ч. 4), відбувається модуляція в *D-dur* (т. 27). В середині частини (від т. 27) ненадовго змінюється фактура, виділяється солюючий голос з вузькими поступовими ходами і акомпануючий, який чітко змальовує лінію басу. Проте, скоро повертається попередня поліфонічна фактура музики, де, на фоні мелодичних фігурацій в одному голосі, звучать секстові інтонації в іншому. Секста, якщо її інтонувати від першої

<sup>1</sup> Додаток 4. Фази риторичного *dispositio* в повільних частинах Сонат для двох флейт або скрипок Г. Ф. Телемана BWV 40:101-106 (1727).

долі, тобто висхідними інтонаціями, може сприйматися як фігура *exclamatio* (вигук), проте в даному випадку інтонування скоріш наближується до *salto semplice* – стрибки на консонанс, котрі часто використовувалися в вокальній музиці для «подовження», «розтягування» складу. З огляду на те, що це не вокальна музика, а інструментальна і світська, не слід надавати цим секстам того значення, якого вони насправді не мають. Дійсно кажучи, це прості секстові ходи в контексті низхідної секвенції. Низка секвенцій, де функції голосів також по черзі змінюються, повертає основну тональність, проте не можна говорити про точну репризу. В заключному розділі (від т. 48), де можна зустріти матеріал першого, утверджується основна тональність та основний афект частини.

Друга частина – *Allegro* – рішуча, вольова fuga. Її тема, як і в першій сонаті, викладена стрибками в висхідному та низхідному напрямках. Рішучий характер створюється завдяки «стійкому» ритмічному малюнку і інтервальному наповненню, в якому семіотики зазвичай вбачають фігуру хреста. Проте, в даному випадку, зважаючи на жанр дуетної сонати, котрий не пов'язаний з музикою релігійною, і не наділений авторськими ремарками (крім початкового позначення) щодо змісту частини, надавати великого змісту зменшеним септимама не дуже доречно. Г. Ф. Телеман вже не працював в умовах строгого контрапункту, де дисонанс, застосований «не за правилами», вживався для підкреслення емоцій, і, відповідно, розцінювався як риторична фігура. Відповідь, котра звучить в тональності домінанти (*D-dur*) доповнюється протискладенням, яке, на противагу темі, має більш плавну мелодичну лінію. Інтермедія, що виражена рухом фігури *corta* по звуках спочатку домінантового, а потім тонічного співзвуч в висхідному русі, додає музиці енергії. Наступне проведення теми із супроводом протискладення звучить в тональності *C-dur*, змальовує веселі впевнені образи. Послідуюча відповідь проводиться в *a-moll*, де стрибок малої септими в темі замінюється стрибком на зменшену септиму, що, безумовно, привертає увагу слухачів: дисонантні стрибки могли застосовуватися для створення афекту печалі



та смутку. В даному випадку, їх доцільніше називати за К. Бернхардом, *consonantiae impropriae*<sup>1</sup> – теоретично дисонантні інтервали, які звучать консонантно (наприклад, зм. 4, зб. 5, зб. 2 зм. 7). В своєму трактаті він пояснює теоретичні умови застосування цих «неправильних» консонансів [80, р. 231–233]. Хроматичні інтонації, тобто *passus duriusculus*, в одному голосі, та секундові в іншому, які звучать після мінорної інтермедії, роблять мелодичну лінію ще більш виразною і наштовхують на необхідність реалізації більш стривоженого афекту. Експозиція закінчується проведенням теми в *e-moll*, що закріплює печальний характер. Наступною новою моторною інтермедією, яка виражена фігураціями шістнадцятих паралельно в двох голосах, починається середній розділ (т. 27). Відбувається модуляція в *h-moll*, де знов зустрічаються ходи по півтонам, секундові інтонації, а потім проведення теми в *h-moll*. Досить неочікувано композитор вводить новий матеріал в *D-dur* (т. 39), в якому відбувається зміна фактури, виділення солюючого голосу з фігураціями шістнадцятих та акомпануючого. Протягом моторної інтермедії відбувається модуляція в основну тональність та перехід до репризи (т. 48), в якій чергуються проведення тем (в *G-dur*, *a-moll*, *D-dur*) з двома інтермедіями. Після останнього проведення теми в *D-dur* і послідуючої інтермедії, низхідна секвенція, виражена інтервальними стрибками, веде до завершення частини, яке відстрочується розв'язанням у *DD* (т. 67). Проте, в останніх тактах все ж таки утверджується основна тональність і радісний настрій всієї частини. Фуга, представлена композитором в цій частині, являє собою більш складну структуру, порівняно з фугами в скрипкових фантазіях. Складнішим і різноманітнішим є також фігуративне наповнення частини. Авжеж, композитор зберігає сталі впізнавані схеми для проведення теми та протискладень, проте з розвитком матеріалу також додає нові фігурації.

Третю частину – *Andante* – можна розцінювати як вокальний дует, за рахунок самодостатніх партій кожного голосу, котрі композитор майстерно поєднує в

<sup>1</sup> *Consonantiae impropriae* можна перекласти як «невідповідні» або «неправильні» співзвуччя.

мелодизованому контрапункті, плавної «вокальної» мелодичної лінії, частих імітацій і перекличок. Ця частина, як і в першій сонаті, написана в двочастинній формі типу розгортання, де в першій частині відбувається розвиток матеріалу, шлях від *e-moll* через ряд кадансів до *h-moll* (*exordium, narratio, propositio*), а в другій частині встановлюється основна тональність та образна сфера (*confutatio, confirmatio*). *Andante* є ліричним відступом в цій сонаті і одразу, з перших звуків репрезентує афект печалі, котрий посилюється контекстом тональності *e-moll*. Ще більше підкреслюють цей настрій і вносять почуття сумніву заліговані ноти і синкопи в мелодії, та рух одного з голосів по півтонах. Настрій глибокого смутку зберігається протягом всієї частини, а в другому епізоді першої частини (від т. 10) поглиблюється і набуває трагічного відтінку за рахунок використання «слабких інтервалів», дисонансів, що утворюються на фоні залігованих нот, стрибків на зменшені чи широкі інтервали. Так, наприклад, при модуляції в *a-moll* супутній голос робить рух на зменшену кварту (*saltus duriusculus*), а в наступних перекличках та послідуєчій низхідній секвенції (тт. 16–18), внаслідок затримань між голосами утворюються спочатку зменшена квінта на сильних долях, а потім секунди на кожній долі. Привертають увагу широкі стрибки в голосах в кульмінації (т. 17), а саме, на октаву та нону, що характеризують драматичний центр частини. Таке насичення дисонансами притаманне трагічному афекту, що і створюється тут. Разом з великою кількістю залігованих та подовжених нот закінчення частини на домінанті – риторичному питанні посилює відчуття невизначеності, сумніву, і ще більше підкреслює її структурну єдність з фіналом.


Фінал сонати – *Allegro* – як і інші фінали в сонатах та фантазіях, має спорідненість з танцювальним жанром. Ця частина, за рахунок розміру 12/8, характерного ритму, штриху (дві восьмих виконуються легато, одна окремо) та веселого характеру, асоціюється з жигою. Такі фінали-жиги зустрічаються в фантазіях №№ 4, 9, 10. Як і в фіналі попередньої сонати, композитор застосовує досить прості структурно-мелодичні фігури. Проте, афект радості, притаманний



даній частині, створюється завдяки мажорній тональності, жвавого руху, частих висхідних секвенцій та широких інтервальних стрибків в голосах. Невеликі «пом'якшення» характеру (тт. 15–18, 25–32, 45–48) виражаються у відхиленні в мінорну тональність, зміні фактури, де виділяється мелодія в одному голосі і супровід з гармонічним навантаженням в іншому, у низхідному русі мелодії, а також у введенні хроматизмів (тт. 15–18, 45–48) і більш вузьких, поступених мотивів (тт. 25–32). Після невеликих відхилень від основного афекту в кінці знов встановлюється мажорна тональність та повертається початковий веселий запальний настрій.

Як і в першій сонаті, афекти та настрої музики композитор передає перш за все посередництвом засобів музичної виразності – тональністю, гармонією, контрапунктом, витонченою мелодичною лінією кожного з голосів, інтервалікою, застосуванням дисонансів. Найбільша кількість співзвуч та мелодичних рухів, що можуть бути розцінені як певні риторичні звороти зосереджена в другій частині. Мелодика частини наповнена хроматичними ходами, дисонантними стрибками, і в контексті семантики мінорних тональностей, які з'являються в частині (*a-moll*, *h-moll*, *e-moll*), та гармонії вони створюють драматичний настрій. Радісні афекти, притаманні першій частині та фіналу, виражаються в мажорній тональності, простих гармоніях, контрапункту, русі мелодичної лінії та інтервальній структурі.

Соната № 3 (*A-dur*) для двох скрипок або флейт, як і попередні сонати, є циклом з чотирьох частин, які розташовані за принципом темпового контрасту. Проте, на відміну від перших сонат, ця включає дві танцювальні частини: відкривається соната сициліаною, а фінал має певні елементи танцювального жанру і нагадує бранль. Цікаво, що як в циклі скрипкових фантазій, єдиною танцювальною композиторською ремаркою в сонатах є виключно *Siciliana*. Композитор неодноразово використовував сициліану в скрипкових фантазіях, і кожного разу вона відрізнялася характером і образною сферою. Наприклад, в фантазії № 6 сициліана (*G-dur*) виступає світлим ліричним центром всієї фантазії, і навпаки, в

фантазії № 9 набуває сумних і меланхолійних рис. Характер першої частини сонати № 3, яка має назву *Siciliano*, подібний до Фантазії № 6. Ніжний пасторальний образ виникає завдяки помірному темпу, граційній мелодії, котра викладається в терцію двома голосами, а також ритмічних фігур, характерних для сициліани. Як і в інших танцювальних частинах, композитор тут часто використовує імітації, секвенції, часте переплетення голосів. Відсутність більш складних мелодичних риторичних зворотів не може бути показником особливого бачення Г. Ф. Телемана, а скоріш, є свідомством того, що він адекватно відчуває жанрову природу, і, відповідно, зміст музики. Танцювальна сюїта репрезентувала жанр низького Бароко, відповідно, вона не передбачала глибокої символіки, а у жанрах високого Бароко це було цілком очікувано. Характерною для танцювальної частини є і форма, в якій вона була написана – двочастинна. В першій частині, що охоплює такі фази риторичного *dispositio*, як *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio* матеріал розвивається і проходить через ряд тональностей, які закріплюються кадансами (*E-dur*, *H-dur*, *fis-moll*). Другу частину (*confirmatio*, *peroratio*) можна назвати більш сталою в тональному плані. В ході секвенцій відбуваються модуляції в близькі тональності, проте вони є лише «прохідними», вони не затверджуються кадансами. Таким чином, друга частина залишається в кордонах основної тональності та закріплює початкову пасторальну образну сферу.

Друга частина – *Vivace (A-dur)* – радісна, піднесена fuga. Можна сказати, що в ній присутні риси танцювальності завдяки жвавому темпу, розміру частини (6/4), ритмічному малюнку та використанню трелей, що додає мотиву деякої «галантності». Активний характер теми зумовлюється інтервалікою, активними інтервальними стрибками, зокрема, двома початковими висхідними квартами, «стійким» рівним ритмічним малюнком. Друге проведення теми в тональності *E-dur* підтримується протискладенням, яке виражене фігурою з мелодичними фігураціями в висхідному русі . Інтермедія (т. 10) ніби модифікує в собі матеріал теми та протискладення – в одному голосі зберігаються мелодичні

фігурації, які тут набувають вигляд висхідних та низхідних пасажів, а другий голос, зберігаючи початковий активний характер теми, рухається у висхідному русі по звуках мажорних співзвуч, що створює радісний афект. Інтермедія повертає музику в основну тональність, в якій знов проводиться активна тема фуги в поєднанні з протискладенням. Тему (т. 18), від наступного її проведення в іншому голосі (т. 29), відділяє нова інтермедія (т. 22), в якій відбувається зміна фактури – на фоні акомпануючого голосу звучить мелодична фігура з прихованою поліфонією, в якій виділяється низхідний хід по секундах . Подальша висхідна секвенція модулює в *E-dur* – нову тональність проведення теми, що завершує експозицію фуги. В середній частині (т. 33), як це властиво фугам Г. Ф. Телемана, дещо змінюється характер музики та інтонаційна структура мелодії. Образ стає більш м'яким, в голосах переважають низхідні секундові інтонації (ліги-двійки), мелодична лінія переривається паузами, що можна розцінювати як фігуру зітхання – *suspiratio*. Це супроводжується модуляцією в тональність *h-moll*, афект якої в даному контексті контрастує початковому радісному. Проте, в ній повертається матеріал першої інтермедії, проведення якого через ряд тональностей приводить до основної теми фуги, яка звучить в *D-dur* (т. 43). Наступна інтермедія (т. 48), що побудована на мелодичних фігураціях у висхідній секвенції , повертає основну тональність *A-dur*, в якій останній раз проводиться тема (т. 52). Після цього проведення теми композитор ще раз проводить другу інтермедію, яка плавно переходить в код (т. 60), яка побудована на мелодичних фігураціях спочатку в висхідному русі, а потім в зворотному, що утворюють канон між голосами. Таким чином, в кінці частини утверджується її основний веселий та радісний характер, який властивий майже всій частині завдяки тональності, темпу, ясному гармонічному плану, мелодичним фігураціям, які доповнюють афект.

Третя частина – *Andante (fis-moll)* – в цій сонаті, як і в попередніх, є ліричним відступом. Декламаційність мелодичної лінії кожного з голосів, їх часті переклички та перехрещення дають можливість провести аналогію з вокальним дуетом. Афект

печалі, меланхолійний настрій частини обумовлений не тільки тональністю та спокійним темпом. Важливе значення для його реалізації мають гармонія, інтерваліка, поступеневий рух мелодії, часто низхідний, наявність залігованих нот, ліг-двійок, пауз – «зітхань».

Ця частина – досить рідкісний приклад строго дотриманої форми у Г. Ф. Телемана, тричастинної репризної, де перша частина (*exordium, narratio*) типово модулює в тональність домінанти (*cis-moll*), в середині матеріал розвивається (*propositio*), а в репризі (*confirmatio, peroratio*) повертається основна тональність і образ. В першому розділі (тт. 1–8) голоси взаємодіють посередництвом паралельного руху в інтервал і подальшим мелодичним фігураціям, які в одному голосі представлені висхідними пасажами, а в другому – низхідними мелодичними ходами в канві прихованого контрапункту. В результаті низхідної секвенції музика модулює в тональність *cis-moll*, в якій починається середній розділ частини (тт. 8–14). Тут змінюється інтонаційна структура музики, фактура. На відміну від першого розділу, тут превалує імітаційна фактура, між голосами утворюються своєрідні «питання» та дзеркальні «відповіді». Мелодія насичується хроматикою, в ній з'являються низхідні секундові інтонації – *lamento*, які розділяються паузами, що в загальному контекст можуть інтерпретуватися як зітхання – *suspiratio*. Низхідні ходи на зменшену септиму в нижньому голосі (тт. 9–11) надають мотиву ще більшої напруженості, яка зростає в наступному виході на кульмінацію частини – у висхідних мелодичних фігураціях по звуках домінантового нонакорду *h-moll*. Все це змальовує афект туги, скорботи, відмінний від того меланхолійного, котрий був на початку частини. Послідуюча низхідна секвенція повертає основну тональність та підводить до репризи (від т. 14), в якій гармонічно співіснують фактура з першого та середнього розділів. Секундові інтонації, гостра хроматика, характерні інтервальні ходи (тт. 19–21) виражають афект гострої печалі, що підкріплюється поверненням до основної тональності. В цій повільній частині Г. Ф. Телеман знов демонструє, як гармонійно в музиці

можуть співіснувати та реалізовуватися засади музичної форми та риторичного *dispositio*.

Фінал – *Allegro*, як і в інших сонатах цього циклу, має танцювальну природу. В даному випадку, його можна розцінювати як буре чи бранль, за рахунок дводольного метру (2/4, хоча для буре більше характерний 4/8), енергійного темпу, чіткого ритму, активного початку з затакту (хоча для бранля більше характерно в долю). На спорідненість частини з «народним» за походженням буре, (який мав різновиди в залежності від «регіонального розповсюдження», проте завжди характеризувався чітким ритмом, часто гострими синкопами), вказують стрибки в мелодії, синкопи, переклички голосів. За рахунок цих засобів музичної виразності, а також мажорної тональності, швидких висхідних та низхідних пасажів, руху мелодії по звуках широких акордів (наприклад, нонакорд тт. 10–11), в частині створюється радісний афект, котрий притаманний фінальним частинам сонат Г. Ф. Телемана. За аналогією з іншими частинами, які мають риси танцювальності, фінальне *Allegro* характеризується наявністю ясної мелодичної лінії, численними імітаціями, частими повтореннями мотивів, що створюють конкретний зрозумілий веселий і безтурботний настрій.

В Сонаті № 3 настрої та афекти кожної частини створюються композитором перш за все посередництвом засобів музичної виразності – тональністю, гармонією, контрапунктом, мелодикою, інтервалікою, використанням дисонансів, артикуляцією. Якщо в попередніх сонатах частиною, яка концентрує в собі найбільшу кількість риторичних зворотів та структурних фігур-схем, була друга, тобто fuga, то тут саме в третя частина, ліричний центр, концентрує різноманітні інтонації, які привертають увагу слухача – інтонації *lamento*, фігури «зітхання» (*suspiration*), дисонантні стрибки.

В Сонаті № 4 для двох скрипок або флейт, *e-moll*, чотири частини, розташовані за принципом темпового контрасту. Проте, на відміну від перших двох

сонат, де виникали аналогії між частинами та інвенцією, фугою, дуєтом та танцем, тут внутрішнє жанрове наповнення циклу змінюється.

Першу частину, *Largo*, за рахунок мелодії широкого дихання, мірного руху, самостійних розгорнутих партій, характерних «вокальних» інтонацій *lamento*, довгим витриманим звукам (що виконуються за допомогою характерного вокального прийому «*messa di voce*») можна було б розцінити як вокальний дует, проте її форма має риси інвенції з елементами фуґи. Основна тональність *e-moll*, як вважав М. А. Шарпантьє, репрезентує афект любові чи жалості, є тональністю «зніженою», проте, в цій частині, скоріш, більше пасує опис Й. Маттезона, який зазначає, що *e-moll* є тональністю «задумливою, глибокою, сумною та виражає скорботу, однак, залишає шанс на розраду» [161, р. 235]. За рахунок інтонаційної структури мелодії, гармонії, повільного темпу, афект скоріш наближається до вираження гострої печалі та смутку. Сольний висхідний хід одного з голосів по звуках тонічного тризвуку в широкому розташуванні, котрим починається частина, доповнюється інтонаціями обспівування в іншому голосі на фоні подовжених нот. Така тема неодноразово буде проводитися в частині в інших тональностях, що дає можливість говорити про наявність елементів фуґи, але, відсутність яскраво вираженої структури, яка притаманна цій формі, не дозволяє повною мірою провести аналогію з фугою. Наявність же характерних мелодичних зворотів споріднює частину з вокальною арією (дуєтом). Часті низхідні поступові ходи в голосах змальовують афект печалі, що доповнюється інтонаціями *lamento* – низхідними секундами в двох голосах паралельно (тт. 17–18, 28–29, 44–45, 50–51). Пом'якшують, «освітлюють» афект печалі висхідні ходи по звуках тризвуків (тт. 19–20, 30–34). Проте, повернення основної теми (*confirmatio*) повертають основний афект смутку, а хроматичні секундові інтонації ще більше посилюють його (тт. 40–43, 46–49).

Наступна частина, *Allegro* – вольова, активна фуґа. Як і інші фуґи цього опусу, вона має сталі фігуративні схеми – в темах та протискладеннях, а також



змінні – які вводяться композитором в інтермедіях. Вольовий характер задається з самого початку частини стрімким ходом теми по звуках квартсекстакорду *e-moll*, активності їй додають інтервальні стрибки в самій темі та протискладенні, фігури *corta*. Другий раз тема проводиться в тональності *h-moll*. Секундові ходи, що звучать в ансамблі теми з протискладенням, перехрещуються, утворюючи цікаве мелодичне поєднання, і в низхідній секвенції підводять до інтермедії (від т. 14). Тут голоси взаємодіють через короткі інтонаційні переклички, пружності мотиву додають заліговані ноти, синкопи та мелодичні ходи по звуках нонакорду (т. 15, 17). Швидкі стрімкі висхідні пасажі, які звучать спочатку по черзі в кожному голосі, а потім паралельно в терцію (*tirate*), підводять до проведення теми в *G-dur*. Незважаючи на зміну тональності, тема не втрачає своєї пружності, активності, проте характер набуває радісних і світлих рис. Наступне проведення теми звучить в *D-dur*, закріплюючи радісну образність, підводить до середнього розділу частини (від т. 34). Тут інтонаційна структура трохи змінюється. За рахунок введення тріолей та поступених низхідних ходів, мотив набуває певної «врівноваженості», але стрибки в підголосках нагадують про активний початок. Характер змінюється ненадовго, але вже скоро в голосах з'являються швидкі низхідні фігурації шістнадцятих по звуках септакорду, які перекликаються з висхідними поступовими інтонаціями і інтервальними стрибками в іншому голосі, що апелюють до початку частини. Низхідна модуляція повертає основний характер та тональність, в якій знов проводиться тема. Наступна інтермедія має такі ж переклички, як і попередня, проте, відрізняється своєю напруженістю, за рахунок висхідних хроматичних ходів, на фоні яких звучать швидкі фігурації шістнадцятих (тт. 52–53, 57–60). Останнє проведення теми в *e-moll* закріплює основну тональність та вольовий характер частини.

Третя частина, *Affettuoso*, в цій сонаті, як і перша частина, також не є типовою. Якщо в попередніх сонатах третя частина виконувала роль ліричного центру чи ліричного відступу, то тут вона не несе в собі таку функцію, бо з огляду на першу

повільну і декламаційну частину, не виникає потреби в осередку іншого, відмінного від загального, характеру. Проте, за рахунок тональності *G-dur*, настрої частини все ж різняться, набуває більш світлих і спокійних тонів. Якщо інші треті частини можна було розцінити як дует двох голосів, за рахунок характерних вокальних особливостей, розгорнутих мелодичних ліній кожної партії, декламаційності, інтонаційної структури, то ця більше нагадує сольну арію із («гамбовим») супроводом. Незважаючи на те, що теситура у двох інструментів однакова, а також на постійний обмін ролей і функцій голосів, тут чітко розрізняються лінії «басу» і «голосу». Досить характерною для арії є і форма частини – тричастинна реприза, де в першій (*exordium, narratio*) репрезентується основний нижній образ, в середині (*propositio, confutatio*) він трохи затьмарюється, що відображається в модуляціях до мінорних тональностей (*a-moll, h-moll*), реприза (*confirmatio, peroratio*) повертає початкову тональність і характер. На фоні мірного «супроводу», який має важливу функцію гармонічної основи, підтримки, вимальовується ніжна, витончена мелодія. Часті синкопи та затримані ноти додають мотиву деякої плавності, плинності, позбавляючи мелодію прямолінійності на фоні рівного руху супроводжуючого голосу. В частині функції «мелодії» та «супроводу» по черзі віддаються кожному з голосів, тому не можна тут говорити про більш важливішу, «першу» партію, та супутню, «другу». Тільки двічі в частині ролі голосів стають рівноправними. Це трапляється в суто «дуетних» епізодах (тт. 23–25, 32–34), де витончені фігурації в голосах (ліги-двійки) переплітаються, утворюючи цікаві мелодичні візерунки.

Незмінним залишається для Г. Ф. Телемана танцювальний фінал в сонатах. В сонаті № 4 це рігодон – *Vivace*. Швидкий темп, дводольний розмір, початок з затакту споріднюють цей фінал з фіналом сонати № 3, де була виникла аналогія з бранлем. Проте, така схожість пояснюється тим, що рігодон походить від бранля, переймаючи його жвавість і темперамент. Мелодія, в основі якої лежить пружний висхідний хід по звуках тонічного квартсекстакорду та домінантового септакорду, одразу задає активний тон висловлювання. Як і в інших танцювальних фіналах,

композитор не використовує складні риторичні звороти. Для втілення такого образу та музичного розвитку композитор застосовує мелодичні схеми в одному голосі в поєднанні з цікавими підголосками в іншому, часті імітації та переклички, низхідні та висхідні секвенції. Бадьорості і стрімкості характеру, який зберігається протягом всієї частини, додають швидкі фігурації шістнадцятих, ритмічні фігури *corta*, заліговані ноти.

Соната № 4, *e-moll*, за своєю будовою не відрізняється від попередніх сонат циклу, проте вона є відмінною від них за жанровою природою частин: перша та третя – споріднені з вокальним дуєтом та вокальною арією, а другу частину та фінал композитор залишає незмінними – це fuga та танець (тут – рігодон). Якщо раніше можна було говорити про другу та третю частини сонат як осередок риторичних зворотів глибокого змісту, то в цій сонаті у всіх частинах на перший план виступає саме загальний афект, який композитор втілює за допомогою гармонії, контрапункту, мелодики, інтерваліки та іншими засобами музичної виразності.

Соната № 5 для двох скрипок або флейт, *h-moll*, за будовою та жанровою природою частин подібна до перших двох сонат цього циклу. Перша частина, *Largo*, нагадує інвенцію завдяки поліфонічній двоголосній фактурі, імітаційному розвитку музичного матеріалу. Втім, за характером, вона контрастує попереднім світлим мажорним, де панували радісні та пасторальні образи. Тональність *h-moll*, повільний темп, мелодія широкого дихання, її інтервальна структура репрезентують афект гострої печалі на смутку, який часто притаманний повільним мінорним частинам. Досить складна форма цієї частини. Велика кількість закріплених кадансів, поява «нового» матеріалу, що не відрізняється за характером та не змінює образну сферу, спонукають до ідентифікації форми цієї частини як до двочастинної типу розгортання з елементами імітаційного розвитку. Натомість, ідеальною методою до досягнення форми цієї частини, є звернення до Маттезонівської схеми риторичного *dispositio*, що складається з шести фаз. Таким чином, дана частина легко поділяється потактово на шість диспозиційних фаз.

Починається *Largo* з вузького ходу мелодії в одному голосі від I до III ступеню і назад, стрибку на квінту та подальшого поступеневого спуску (*exordium*). Така сама мелодія звучить в другому голосі, проте стрибок не на квінту, а на октаву додає мотиву більшої виразності та щемливості. Друга фраза (*narratio*) з проведенням ідентичного матеріалу ненадовго набуває світлих рис за рахунок початку в тональності *D-dur*, проте подальше відхилення в тональність домінанти *h-moll*, висхідні ходи в голосах по звуках нонакорду повертають основний настрій і доповнюють його відтінком трагічності (*propositio*). Такі ж самі ходи (від т. 14), але в мажорній тональності, вже не мають такої болісності, проте все одно несуть в собі напруження. В наступному епізоді (*confutatio*, від т. 18) матеріал, що розвивається за рахунок висхідної секвенції, побудований на низхідних поступених інтонаціях та октавному висхідному стрибку. На перших долях між голосами утворюються секунди, які підкреслюють трагічний настрій. Далі мелодія насичується хроматикою (*confirmatio*), превалюють мелодичні низхідні інтонації. Низхідна секвенція приводить в основну тональність та повертає початковий настрій. Проте в своєрідній репризі (*peroratio*, т. 35) така хроматика стає ще більш гострою, в кульмінації (тт. 37–39), в поліфонії між голосами чітко звучить хід *fis-g-ais*, (в одному це хід *e-ais*), така дисонантність в загальному контекст може інтерпретуватися як вираження горя та страждання. Закінчується частина фрігійською каденцією ( $IV_6-V$ ) на гармонії домінанти – риторичному питанні (*interrogatio*), що знов нагадує про умовний поділ всередині циклу і дає підстави розглядати першу частину в якості підготовки наступної фуги.

Друга частина, *Vivace*, єдина моторна фуга в циклі, де такий рух зберігається до кінця. Завдяки моторності, відсутності вражаючих дисонантних стрибків, ясному гармонічному плану, стриманість та скорботність, який могла б в собі нести мінорна тональність, нівелюються, та навіть зовсім втрачаються. Досить розгорнута тема (10 тактів) побудована на низхідних і вихідних фігураціях шістнадцятих по звуках арпеджіо і подальшій низхідній секвенції. Друге проведення теми в *fis-moll*

супроводжує протискладення, яке є більш різноманітним в ритмічному плані, також завдяки граційним ритмічним фігураціям, і яке несе гармонічне навантаження. Інтермедія (від т. 20) побудована спочатку на перекличках голосів, в яких мелодія викладається стрибками в низхідному русі по звуках тризвуків, а потім фігурації в одному голосі доповнюються пружними в ритмічному плані підголосками. Наступне проведення теми звучить в *D-dur*. І тут моторність, легкий та стрімкий рух, стрибки мелодії по звуках тризвуків вже можуть відповідати афекту радості. Наступне проведення теми в іншому голосі в тональності *A-dur* зміцнює це відчуття, а ритмічні фігурації в протискладенні тільки додають вишуканості та легкості музиці. В середній частині (від т. 52) завдяки тому, що залишаються мажорна тональність, стрибковий рух мелодії та ритмічні фігурації, залишається ненадовго і радісний афект. Проте скоро повертається мінорна тональність (*e-moll*) та матеріал з інтермедії, а саме, переклички голосів, мелодичні фігурації та ритмічно пружні підголоски. Цей епізод плавно підводить до ще одного проведення теми в *e-moll* (т. 77), після якого композитор вводить нову інтермедію (від т. 86), що побудована на мотивах з середнього розділу. Граційні фігурації, що нагадують орнамент, в обох голосах рухаються паралельно в низхідній секвенції, яка приводить в основну тональність, в якій далі останній раз проводиться тема фуґи (т. 101). Послідує інтермедія повторює матеріал попередньої інтермедії з витонченими фігураціями-орнаментами, перекличками та секвенціями. Вона і завершує частину, утверджуючи основну тональність.

Третя частина, *Gratioso*, є не тільки ліричним, а ще і світлим центром цієї сонати (з огляду на першу частину). Такій авторській позначці, що не зустрічалася раніше, цілком відповідають радісна тональність *D-dur*, помірний темп, (не гострий) пунктирний ритм, який створює відчуття «погойдування», мелодія широкого дихання, дисонанси, що утворюються між голосами, що зумовлюють афект ніжності і млості. Рівноправність двох голосів, декламаційність, розгорнута мелодична лінія кожного з них, часті переклички, авторська орнаментика та

мелізматика дають підставу розглядати цю частину як вокальний дует. Сучасною теоретичною мовою її форму можна визначити як двочастинну з синтетичною репризою, в якій не відбувається повернення основного матеріалу як такого, але знов звучать окремі інтонації з попереднього розділу. Натомість, як і в першій частині набагато більше пасує тут аналіз форми крізь призму риторичного *dispositio*.

Спочатку голоси вступають по черзі і гармонійно взаємодіють між собою (*exordium*). Ніжна мелодія доповнюється мелізматикою, яка надає їй граційності (*narratio*), що є очікуваним з огляду на авторське позначення. Подальше відхилення в тональність *e-moll* (*propositio*) накладає дещо тужливий відтінок на образ, а хроматика, дисонанси між голосами посилюють його. В наступному епізоді (*confutatio*, від т. 19) мелодика голосів, що перекликаються між собою, збагачується висхідними фігураціями тридцять других, що нагадують імпровізовані орнаменти, які часто застосовують виконавці барокових арій. У висхідній каденції партії переплітаються, перехрещуються (*metabasis*), що провокує виникнення дисонансів між ними на перших долях, які додають мотиву гостроти і деякої напруженості. Проте, скоро повертається основна тональність і початковий спокійний м'який образ частини – своєрідна реприза (*confirmatio*, т. 32). Ще одна висхідна каденція, здається, трохи порушує спокій, але збереження сфери тональності *D-dur* не змінює образ, а утверджує його кадансом (*peroratio*).

Фінал сонати – *Allegro* – запальна жига, як і в Сонаті № 2, і багатьох скрипкових фантазіях. В Сонаті № 2 за рахунок мажорної тональності, широких мелодичних стрибків, частих висхідних секвенцій репрезентувався афект радості. Ця частина, хоч і написана в тональності *h-moll*, не втрачає свій активний, запальний, навіть веселий образ, на що вказує авторська позначка, якій відповідають характерний ритм жиги, часті висхідні секвенції, переклички між голосами, стрибки в мелодії. Більшій пружності мотиву надає початок з затакту. Такий радісний образ набуває ще більшої виразності в другому розділі частини, в

тональності *D-dur*, а сміливі октавні ходи в голосах та рух мелодії по звуках акордів доповнюють його. Проте подальше повернення мінору та застосування допоміжних хроматичних звуків не змінюють характер, а тільки додають гостроти, що властиво житі.

Для побутових жанрів і форм, якими послуговується Г. Ф. Телеман в цій сонаті, не є характерним застосування глибоких за змістом риторичних зворотів. Проте, обережне, чуйне ставлення композитора до застосування дисонансів, гармонії, орнаментативності не залишає цю музику без змісту, а навпаки, збагачує її цікавими тонкими образами та переживаннями, що втілюються в афектах гострої печалі та смутку в першій частині, ніжності, млості в третій, змалювали активний та веселий характер в другій та фіналі.

Остання соната цього циклу – № 6, *E-dur*, за будовою та жанровими аналогіями частин подібна до Сонати № 4. Перша та третя частини мають спільні риси з вокальним жанром. Проте, якщо в сонаті № 4 в першій частині спостерігалася аналогія з вокальним дуєтом, а в третій з вокальною арією, то тут – навпаки. В сонатах також збігається авторська позначка – *Affettuoso*, яка зустрічалася в частні «арії із супроводом». В Сонаті № 6 така аналогія проводиться в першій частині, *Affettuoso*. Вона виникає завдяки виразній та декламаційній, навіть дещо віртуозній мелодичній лінії «солуючого» голосу (функцію якого по черзі виконують обидва), та більш стриманому, мірному «супроводу». Для вокальної арії характерна також і форма частини – тричастинна репризна. Тональність *E-dur* може пов'язуватися з музикою ніжного пасторального характеру, що в цій частині, разом зі спокійним темпом, ясним гармонічним планом, відсутністю дисонансів, виразною мелодією дійсно відповідає такому афекту. Ніжна мелодія, збагачена витонченими мелодичними фігураціями та пасажами шістнадцятих, підтримується мірним супроводом восьмих (*exordium*). Вона розвивається (*narratio*) посередництвом висхідної секвенції і приводить до тональності *H-dur*, де голоси міняються місцями і в «новому солуючому» голосі

проводиться такий самий матеріал. В середньому розділі (*propositio*, від т. 12) голоси ненадовго рівняються в своїх функціях за рахунок більш коротких, але не менш декламаційних мотивів, цікаво вирішним в артикуляційному плані, а також перекличкам. Проте, скоро композитор повертає попередню диференціацію партій (*confutatio*), але «солуючий» голос відрізняється більш вузькими мелодичними ходами та модулює в основну тональність в висхідній секвенції. В репрізі (*confirmatio*, т. 22) спочатку викладається основний матеріал, потім він доповнюється перекличками з середнього розділу, що надають мотиву деякого збудження. Проте в завершенні частини (*peroratio*) повертається основний афект ніжності і утверджується основна тональність.

Друга частина – *Presto, E-dur* – незмінна fuga. Її досить розгорнута тема, викладена половинками та чвертями, за інтервальним складом нагадує мелодію хоралу чи гімну. Мажорна тональність, жвавий темп, прозора гармонія, активний інтервальний початок змальовують піднесений образ. Тональна відповідь в іншому голосі звучить в тональності домінанти, в *H-dur*, її доповнює протискладення, викладене таким же мірним рухом. Перша невелика інтермедія характеризується короткими перекличками: в одному голосі це висхідні терцієві і квартові інтонації, а в іншому – низхідні секундові. Середня частина починається з проведення теми в тональності *fis-moll*, в якому образ дещо затьмарюється, проте не втрачає своєї початкової активності. Наступна інтермедія (т. 33) як і попередня, побудована на перекличках. Вона їх трохи модифікує, замість коротких інтервальних інтонацій, тут звучать короткі мотиви, що рухаються по звуках акордів. Крім того матеріал з перекличками, що розвивається у висхідній секвенції, доповнюється низхідними поступеними ходами. Ще раз тема проводиться в тональності *cis-moll*, що накладає відбиток деякого драматизму. Це відчуття посилюється низхідною зменшено квінтою та висхідним ходом по звуках зменшеного тризвуку в наступній малій інтермедії (4 такти), що підводить до наступного проведення теми в *H-dur*, в якому відновлюється початковий радісний та активний образ. Два наступних



проведення теми в тональностях *A-dur* і *E-dur* перемежуються короткими інтермедіями по 4 такти, що, як і перша, побудовані на перекличках активних інтервальних інтонації. В репризі, після проведення теми в *E-dur*, звучить ще одна інтермедія, що має такий же матеріал, як і друга. Після неї останній раз звучить тема в основній тональності. Далі композитор вводить нову інтермедію, що представлена мелодичними фігураціями голосів в каноні і іншим типом мелодичного руху – низхідними поступенивими інтонаціями в канві прихованого двоголосся в одному голосі і остинатного повторюваного звуку в іншому. Цей розділ і завершує частину, зберігаючи характер основної теми.

В третій частині, *Soave (cis-moll)*, як і практично у всіх третіх частинах сонат, можна провести аналогію з вокальним дуетом за рахунок самодостатніх мелодичних ліній обох голосів, частих перекличок та секвенцій, подовжених нот (що виконуються прийомом “*messa di voce*”), характерних для вокальних арій, декламаційного повторювання звуків. Її форма – проміжна тричастинна репризна – також підкріплює аналогію з вокальним жанром. Авторське позначення – *Soave* – вже зустрічалося на початку Сонати № 2 цього циклу. Крім спільної позначки, що означає «м’яко, ніжно», частини ріднять спокійний темп та вишукані мелодичні фігурації. Проте ця – близька до образу *Soave* зі скрипкової фантазії № 11, в якій посередництвом мінорної тональності, низхідних секвенцій а також півтоновим ходам змальовується афект ніжного смутку, якій притаманний і цій частині також.

Починається *Soave* вузьким поступенивим ходом в одному голосі, який доповнюється мелодичними фігураціями з оспівуваннями в іншому (*exordium, narratio*). Низхідна секвенція, де в одному голосі зберігаються тендітні мелодичні фігурації, а в іншому – перемежуюються з низхідними септимовими ходами, модулює в тональність домінанти. В середньому розділі (*propositio*, т. 16) фігуративність мелодії змінюється речитативним повторенням одного звуку та подальшим поступенивим спуском на фоні затриманих нот в іншому голосі, що зумовлює утворення секунд на сильних долях між голосами. Така інтерваліка додає

мотиву більшої виразності та щемливості. Досить експресивним є підхід до кульмінації і сама кульмінація частини (*confirmatio*, від т. 47). Декламаційні наполегливі повторення звуку і подальші низхідні поступеневі мотиви звучать в обох голосах у висхідній секвенції і доповнюються низхідними хроматичними півтонами. В репризі (*peroratio*, т. 62) повністю повторюється матеріал першого розділу, включно з закінченням на домінанті – риторичному питанні (*interrogatio*), відповіддю на яке буде жвавий фінал.

Фінал сонати, *Spirituoso (E-dur)*, як і інші, має аналогію з танцювальним жанром. Незважаючи на дводольний розмір та пунктирні ритми, фінал, за рахунок жвавого темпу, використання тріолей та широких мелодичних стрибків подібна до жиги. Така ж позначка (*Spirituoso*) зустрічається в скрипковій фантазії № 8 *E-dur*, з якою цю частину споріднює натхненний характер, стрімкий рух та віртуозність.

З самого початку *Spirituoso* репрезентується радісний і піднесений настрої. Завдяки пунктирному ритму і тріолям, які постійно передаються із одного голосу в інший, виникає відчуття безперервності руху. Другий розділ відкривається такою ж жвавою темою, але низхідний напрямок мелодії ніби готує зміну настрою. Дійсно, образ далі ненадовго затьмарюється через відхилення в тональність *fis-moll*, проте це ніяк не впливає на енергію та безперервність руху. Після кадансу *A-dur*, відбувається реприза і повертається основна тональність (*E-dur*).

Соната № 6 не відрізняється своєю будовою від інших сонат циклу, але жанрова природа частин в ній подібна до сонати № 4, де в першій і третій частинах виникає аналогія з вокальним жанром – з арією та дуєтом. Жанр другої частини та фіналу залишається незмінним протягом всього циклу – це fuga та танець (жиги). Цікаво, що в цій сонаті композитор всі частини, за винятком fugи, наділив афективним позначенням – *Affettuoso* (I), *Soave* (III), *Spirituoso* (IV), що заздалегідь визначило образну сферу. Проте, тональність частин, прозорий гармонічний план, чуйне ставлення до інтерваліки, особливо до дисонансів, рух мелодичної лінії залишаються найважливішими засобами створення змісту та характеру твору.

Отже, всі шість сонат мають однакову структуру і представляють собою типовий жанровий інваріант: вони складаються з чотирьох частин, що розташовані за принципом темпового контрасту, де жанрово сталими можна вважати другі частини – фуги, та танцювальні фінали. Перші частини – часто плинної форми, яку досить важко окреслити сучасною термінологією і віднести до певного типу, а за жанровими особливостями вони часто наближуються до інвенцій чи вокальних дуетів чи арій. Виключенням є перша частина Сонати № 3, яку композитор сам визначив як танець – *Siciliano*. Треті частини виконують роль ліричного центру, інтонаційне наповнення яких створює аналогії з вокальними жанрами – дуетами або аріями із супроводом. Цікаво, що саме в третіх частинах – центрах – композитор відходить в тональність, паралельну основній, тим самим відокремлюючи частину від основного контексту, як дещо особисте, навіть інтимне, що також виражається риторичному її аспекті: тут на перший план виводяться гармонія, контрапункт, інтерваліка. Повільні частини Г. Ф. Телемана часто характеризуються плинністю, не вкладаються у рамки звичної форми, сучасного теоретичного понятійного апарату. Натомість, вони є гарним прикладом втілення риторичного *dispositio* в музиці. Це є цілком логічно, адже Г. Ф. Телеман не тільки знав засади риторики, але також був обізнаний з працями Й. Маттезона, саме тому маттезонівська схема риторичної розробки музичного матеріалу ідеально пасує до музики Г. Ф. Телемана. В поліфонічних частинах, фугах та «інвенціях», композитор широко застосовує прийоми фігуративної риторики. Найчастіше це фігури, які не мають глибокого змісту, вони описують рух мелодії або є певними фігураціями, ритмічними формулами, структурними фігурами-схемами, які композитор майстерно комбінує, за рахунок чого відбувається розвиток матеріалу. Таким чином, Г. Ф. Телеман враховує вимоги барокової лексики, не перевантажуючи музику світського характеру риторичними зворотами «глибокого змісту».

### 3.3. Аспекти фігуративної та оноματοпеїчної риторики в Концертах для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана

Епоха Бароко (та Ренесансу також) – це, насамперед, епоха камерного музикування, і численність та різновиди інструментальних складів дійсно вражають. Крім природнього поєднання різних за теситурою та тембрами інструментів, існують також зразки ансамблевої музики для інструментів одного діапазону. Так, наприклад, в композиторській практиці музикантів Ренесансу, таких як В. Даман (*William Daman* 1540–1591) та А. Феррабоско старший (*Alfonso Ferrabosco* 1543–1588) зустрічаються твори для шести інструментів однієї теситури, які можуть бути виконані (і виконувалися) ансамблем 6 скрипок. В музиці XVII – XVIII століття крім дуетів, дуетних сонат та тріо-сонат для двох скрипок та *continuo*, які вже були нами розглянуті, створювали також музику для трьох, чотирьох та п'яти інструментів. Наприклад, Й. Й. Фукс написав сонату для трьох скрипок *F-dur*, а Ж. Б. де Буаморт'є – цикл шести концертів для «п'яти флейт або інших інструментів», наприклад, скрипок. Концерти для двох, трьох та чотирьох інструментів представлені також в творчості багатьох барокових майстрів, зокрема А. Вівальді, Дж. Валентіні, Ф. Джемініані, П. Локателі, Й. Й. Кванца, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана на інших. Такі концерти найчастіше передбачали повну, багатотемброву фактуру, де були присутні як сольові голоси, так і гармонічне тло. Наприклад, один з найвідоміших опусів А. Вівальді – це *L'estro armonico op. 3* (1711). Він складається з 12 творів, де чергуються концерти для скрипки соло, подвійні та для чотирьох скрипок. Приблизно за 10 років до видання цього опусу композитором був написаний ще один концерт для чотирьох скрипок – *RV 553 B-dur*.

Концерти А. Вівальді для чотирьох скрипок (№ 1, *RV 549 D-dur*, № 4, *RV 550 e-moll*, № 7, *RV 567 F-dur*, № 10, *RV 580 h-moll* а також *RV 553 B-dur*) – це три- або чотиричастинні цикли, побудовані за принципом темпового контрасту. Сам стиль цих концертів близький італійському *concerto grosso*, не стільки з точки зору

композиції, скільки за рахунок розподілення музичного матеріалу серед голосів. Так, у всіх концертах є досить розгорнута партія басів та *continuo*, що свідчить про сприйняття цих партій, перш за все, як рівних солюючим голосам, а не як супроводжуючих, що, до речі, не тільки фіксується композитором в заголовку концертів – «*per 4 violini, violoncello, archi e cembalo*», а також і підкреслюється сольними епізодами в партії віолончелі. В окремих концертах (№ 4, RV 550 *e-moll* та RV 553 *B-dur*) А. Вівальді відмовляється від «супроводжуючих» струнних, нотуючи «*con quarto violini obligati...*». Матеріал розподіляється таким чином, що серед «солістів» періодично виділяється більш важливий, або два більш важливих «солюючих» голосів – *concertino*, та «супроводжуючі» – *ripieno*. Зважаючи на переважно світський, навіть віртуозний характер концертів, ми не будемо шукати в них глибокі афекти, проте можна сказати, що, як це властиво бароковій музиці, багата образна сфера кожної частини реалізується, як і у Г. Ф. Телемана, посередництвом різних засобів виразності, ансамблевих, технічних та риторичних прийомів.

Серед концертів для чотирьох скрипок також відомим є твір Дж. Валентіні оп. 7 № 11. Концерти з цього опусу відомі як *concerti grossi*, і типово для такого виду концертів, мають партії *concertino* і *ripieno*. Концерт *a-moll* (оп. 7 № 11) цікавий тим, що має 4 скрипки *concertino* і партію альту *concertino*, які відрізняються складністю та віртуозністю. В ансамблевому аспекті цей концерт подібний до творів А. Вівальді, оскільки серед «солістів» також по чергово виділяються більш «важливіші» та акомпануючі голоси. Проте, форма цього концерту відповідає заголовку опусу і натякає на первинність саме цього аспекту – концертності оркестрової, притаманної формі *concerto grosso*.

Серед розмаїття ансамблевої музики, написаної Г. Ф. Телеманом, особливо вирізняються його концерти для чотирьох скрипок без супроводу<sup>1</sup>. Як було вже

<sup>1</sup> Слід зауважити, що рукописи перших трьох концертів TWV 40:201-203, які, імовірно, були зроблені переписувачами, зберігаються в *Universitäts- i Landesbibliothek* в Дармштадті. Атрибуція останнього концерту TWV 40:204 не була встановлена, він існує лише у вигляді перевидання 1951 року.

зазначено вище, в історії музики вже до цього були випадки поєднання сольних інструментів однієї теситури. Але, якщо в творчості А. Вівальді або Дж. Валентіні солісти були підтримані оркестром або хоча би партією *basso continuo*, то в концертах Г. Ф. Телемана ансамбль чотирьох скрипок постає як самодостатній моноліт. Цікаво теж, що ці твори композитора не вкладаються в рамки звичних відомих нам типологій концертів, як запропонованих бароковими теоретиками (Й. Маттезон, Й. Й. Кванц, Й. А. Шайбе) так і дослідниками ХХ – ХХІ століть (М. Букофцер, А. Шерінг, А. Hutchings, П. Вільк). Або навпаки, вони могли б відноситися до кількох груп або ж становити виключення з певної категорії. Давні теоретики загалом не пропонували розгорнутих характеристик концертів, проте сучасне музикознавство, враховуючи розмаїття зразків цього жанру, вимагає їх більш прецизного визначення. Наприклад, П. Вільк пропонує виділити тип камерного концерту, який може бути написаний для одного або декількох солістів і не вимагати супроводу, крім того, на відміну від сонати, він «ґрунтується на тих самих принципах, що й концерт з оркестром (тричастинна форма, ритурнель, поділ на *solo/soli* та *tutti*)» [235, р. 97]. Концерти Г. Ф. Телемана для чотирьох скрипок без супроводу, на перший погляд, лише частково підпадають під цю категорію, оскільки мають чотиричастинну структуру. Але в кожному концерті одну з повільних частин можна трактувати як прелюдію чи вступ до наступної жвавої, тобто як риторичне *inventio*. В такому випадку структура концерту наблизиться до тричастинної побудови (наприклад, № 2: *Adagio (–) Allegro, Grave, Allegro*).

Хоча композитор ніяким чином не позиціонує ці концерти як цикл, ми можемо розглядати їх саме з такої перспективи. Твори написані в італійському стилі, вони за технікою письма, інтонаційними, технічними особливостями, а також змістом, близькі стилю А. Вівальді. Подібну форму концертів, тобто, коли дві частини умовно творять одну, можемо спостерігати в концертах «Чотири пори року» (1723) А. Вівальді (№ 2: 1. *Allegro non molto. Allegro*. 2. *Adagio – Presto* 3. *Presto*). Порівняння концертів А. Вівальді та Г. Ф. Телемана доречно теж з позиції

образного наповнення всього циклу, а також з перспективи звернення до фігуративної та оноματοпеїчної (тобто звуконаслідувальної) риторики<sup>1</sup>.

Якщо А. Вівальді дає програму своїм концертам і навіть представляє поетичні епіграфи, то Г. Ф. Телеман, нічого не позначаючи, дає можливість виконавцю вільно інтерпретувати сюжет. Гармонічні, темпові, технічні особливості та засоби риторики, деякі з яких можуть бути потрактовані як оноματοпеїчні елементи, дають підказки підказки в прочитанні змісту. В музиці світського стилю, легкого характеру, образного змісту, яка націлена скоріш на розвагу аудиторії, ніж на глибоке зворушення, звернення до афективної характеристики тональностей може вважатися доречним, оскільки доповнює сприйняття суті твору. Тональність *G-dur*, яка обрана для першого концерту, асоціюється з пробудженням природи, апелюючи до розповсюдженої семантики цієї тональності в епоху Бароко, що могла виражати пасторальні, радісні та світлі образи. Й. Маттезон окреслює цю тональність як «блискучу», яка «підходить до вираження серйозних і веселих почуттів» [161, р. 235], що бачимо також в швидких частинах першого концерту. Другий концерт – яскравий, бравурний, енергійний – цілком відповідає символіці тональності, в котрій був написаний: *D-dur*, на думку барокових композиторів, несе в собі нестримну радість, бравурність, героїку та енергію, що можна асоціювати з літньою порою. Й. Маттезон також виражає погляд, що ця тональність «вважається дещо різкою і наполегливою, дуже придатним для гучних, веселих, войовничих і бадьорих [*auffmunternden*] творів» [161, р. 235], що демонструє Г. Ф. Телеман в другій частині концерту і фіналі, але також, на думку Й. Маттезона, *D-dur* може використовуватися для делікатних творів, що також демонструється Г. Ф. Телеманом на самому початку концерту. Тональності третього концерту – *C-dur*, що символізує радість, піднесеність, запал, навіть певну зухвалість, згідно з Й. Маттезоном, та м'який, меланхолійний *a-moll* – гармонійно вимальовують

<sup>1</sup> Польський скрипаль та теоретик М. Згулка пропонує поділ музичної риторики на три основні категорії – оноματοпеїчну, символічно-містичну та фігуративну. Деякі висловлення дослідника є досить дискусійними, але така класифікація є доречною, оскільки допомагає не надавати глибокого семантичного значення тим елементам риторики, які його просто не можуть мати.



картини осені. Світлий, «зворушливий» [161, р. 236] *A-dur* навіює в четвертому концерті зимові та різдвяні настрої, а хоральний склад першої частини з самого початку підкріплює цю образність. Тональна символіка ще доповнюється засобами риторики, афектами, що для цілісного сприйняття потребує детального розгляду.

Концерт № 1 *G-dur* складається з чотирьох частин, розташованих за принципом темпового контрасту. Проте третю частину за рахунок невеликого розміру можна вважати інтродукцією до фіналу, що наближує форму всього концерту до тричастинної. Перша частина Концерту № 1 *G-dur* – *Largo* (*G-dur*,  $\frac{3}{4}$ ) – написана в двочастинній безрепризній формі, з самого початку репрезентує спокійний настрій, завдяки рівним остинатним чвертям в нижньому регістрі, якими вона відкривається, і котрі зберігаються як «супровід» протягом всього *Largo*. Така розміреність в тридольному розмірі створює відчуття постійного руху, безперервності. Спочатку вступає четверта скрипка, з інтервалом в секунду через такт приєднується третя, так само потім доповнює фактуру акомпанементу друга скрипка. На цьому тлі виникає ніжна мелодія у першої скрипки, котру пізніше підхоплює друга. Композитор рівномірно розподіляє тематичне навантаження між солістами, гармонічно поєднуючи солюючі та супроводжуючі партії, часто по двоє.

Як і в дуетних сонатах, композитор в цій частині концентрується більше на контрапункті, співзвуччях, що виникають між голосами, ніж на фігуративній складовій. Так, можемо говорити про основний афекти радості та любові, який притаманний цій частині. Крім мажорної тональності, він виражається спокійним плавним рухом, мелодією широкого дихання, невеликою кількістю дисонансів, а також витонченими мелодичними зворотами – тендітними мелодичними фігураціями, що виражені лігами-двійками у висхідному русі, паралельним висхідним рухом двох голосів, а також наполегливим повторенням мелодичного мотиву (тт. 23–25, 31–32, 37–38), яке посилює афект. В кінці частини рух музики ніби сповільнюється завдяки паузам у всіх голосах, що можна розцінити як фігуру тиші, мовчання – *aposiopesis*. У багатьох композиторів (наприклад, у Й. С. Баха в



Магніфікаті) ця фігура виражала втрату, іноді безкінечність, могла використовуватися після риторичного питання як послідує мовчання, осмислення наступної відповіді. У Г. Ф. Телемана в цій частині паузи слугують як місце для провадження виконавської імпровізації, а також підготовки наступного риторичного питання (домінантова функція), яким і закінчується ця частина. Така своєрідна «недомовленість» провокує до наскрізного сприйняття цих частин, що нерідко виражається в виконавському принципі *attacca*.

Друга частина – *Allegro (G-dur, C)* – це піднесена яскрава fuga. Вона відрізняється від інших фуг композитора (наприклад, в дуетних сонатах), більш компактним тематичним розвитком, не звичним для більшості фуг розгортанням матеріалу. Розгорнуті інтермедії композитор замінює стислими двотактовими зв'язками між проведеннями теми. Проте, при плинності форми, все ж таки можна умовно виділити структурні елементи: експозицію, умовну розробку та репризу, і чітку коду. В цій частині композитор постійно розподіляє і комбінує між голосами чотири складові матеріалу – тему, два протискладення та умовний «супровід». Тема викладається в чіткому ритмі половинками і чвертями, пружності якому додає синкопа на квартовому ході. В інтонаційному плані тема є досить типовою для активних за характером фуг барокового періоду. Вона являє собою секундове зерно і розгортання – стрибки вниз на квінту, потім вгору на кварту. Вона одразу репрезентує радісний бадьорий настрій, бо саме такому афекту притаманні мажорна тональність, жвавий рух, практична відсутність дисонансів, інтервальні стрибки (кварта, квінта в темі, по звуках акордів – в «супроводі»). Доповнюють радісний стан протискладення в двох супутніх голосах. Вони обидва виражені пружними ритмоформулами. Перше побудовано на фігурі *corta* та восьмих нотах у низхідній секвенції – , а друге – на повторюванні активної ритмоформули  у висхідній секвенції. Супроводжуючий голос виконує функцію гармонічного забарвлення і втілюється у висхідних мелодичних фігураціях по звуках акордів. Всі

ці чотири компонента композитор поєднує в різних комбінаціях протягом всієї частини, таким чином розвиваючи матеріал.

В експозиції основна тема, як прийнято в фугах, проводиться поступово у всіх голосах, по черзі в основній (*G-dur*) та доміантовій (*D-dur*) тональностях, а також доповнюється протискладеннями. Тут експозицію з розробкою сполучає невелика зв'язка (тт. 13–14), де в двох голосах звучить активна ритмоформула з другого протискладення, на фоні синкоп в третьому голосі. В розробці проведення тем за підтримки протискладень чергується з такими зв'язками, під час яких відбуваються модуляції в тональності проведення тем – в *e-moll*, потім *D-dur* і повернення в *G-dur*, в якому повернення теми знаменує початок репризи (т. 29). В репризі тема проходить двічі – крім основної тональності ще в *D-dur* – і поєднується зв'язкою. В коді (від т. 38) композитор поєднує друге протискладення з «акомпанементом», розподіляючи цей матеріал між парами голосів. Фінальні акорди завершують частину, утверджуючи основну тональність.

Наступна частина – *Adagio (e-moll, 4/4)* – невелика за розміром, написана в формі періоду, але ясно виражає афект та стан невизначеності і сумніву, який втілюється у великій кількості дисонантних гармоній, залігованих нот, затримань, синкоп, хроматизмів. Секундові ходи (*dis-e-d; ais-h-a*), які з'являються в різних голосах, яскрава хроматика, відсутність прозорих гармонічних функцій, ще більше підкреслюють «нестабільність», «крихкість» музики. Тільки в кінці частини композитор ніби визначається з тональністю, закріплюючи *e-moll*. Цей сумнів розв'язується в життєствердній наступній частині. Тому можна вважати *Adagio* не окремою частиною, а преамбулою до фіналу концерту.

Після досить напруженої в гармонічному плані прелюдії, музика четвертої частини – *Vivace (G-dur, 3/8)* вривається яскравим, темпераментним і сміливим вступом скрипок по звуках тонічного тризвуку (*d-h-g*) в унісон, який імітує фанфари



. Для передачі такого ефекту Г. Ф. Телеман в якості засобу ономатопеїчної риторики використовує фігуру *bombus*. Цей фанфарний мотив буде

з'являється протягом всієї частини, таким чином зберігаючи основний її образ до самого кінця. Основна тема має радісний та енергійний характер, що підкреслюється початковим квартовим ходом і подальшою мелодією в висхідному русі. Спочатку вона звучить у першому голосі, і через такт, ніби в каноні, з'являється в другому. В найвищому пункті тема доповнюється підголоском в третьому та фанфарним матеріалом вступу в найнижчому голосі. Повторювані мелодичні фігурації та інтонації із залігованими нотами, на фоні яких змінюється гармонія, посилюють радісний, піднесений настрій музики. Середній розділ починається проведенням основної теми в тональності *A-dur* (т. 41), проте, скоро відбувається модуляція в *e-moll*, тональність, з якої (умовно) відбувається розробка, що побудована на низхідних інтонаціях (зворотних основній темі) та фанфарному мотиві що поступово проходять через ряд тональностей. Композитор не відмежовує чітко репризу, проте, можна спостерігати повернення основної тональності, лігатур і мелодичних фігурацій з умовного першого розділу. Закінчується частина, як і починається – унісоном скрипок, що затверджує основну тональність.

Отже, концерт, аналогічно дуетним сонатам, представляє собою чотиричастинну структуру, але, за рахунок лаконічності частин та наскрізного розвитку, вони утворюють єдину сюжетну лінію. На відміну від дуетних сонат та скрипкових фантазій, елементи риторичного канону проявляються не так яскраво, але композитор зберігає ідею вступу, риторичного *inventio* в повільних частинах, а також спирається на основи *dispositio* та *decoratio* в розробці другої частини, майстерно комбінуючи структурні фігури (ритмоформули, тематичні елементи). Натомість, концерт представляє широке поле для застосування різних музичних ефектів, зокрема і засобів оноματοпείчної риторики. І хоча Г. Ф. Телеман не робить уточнюючих нотаток в нотах, як притаманно деяким іншим композиторам, що зверталися до цього виду риторики (Й. Й. Вальтер, Г. І. Ф фон Бібер та інші), його музика настільки ілюстративна, що не вимагає додаткового пояснення.

Другий концерт, *D-dur*, також чотиричастинної побудови, але на відміну від попереднього, тут першу частину доречно розглядати як вступ до наступної, внаслідок чого утворюється відчуття тричастинності. В концерті панують радісні та світлі образи, лише третя частина, *Grave*, є ліричним центром. Перша частина Концерту № 2 – *Adagio (D-dur, 4/4)* – виступає в ролі *inventio*: малий розмір (5 тактів), тобто, лише період за формою, повільний темп, хоральна фактура, відчуття «спокою перед грозою», яке передається паузами в усіх голосах. Подібно до першої частини концерту *G-dur*, тут також є місце сольній імпровізації для демонстрації майстерності виконавця і плавного переходу до послідуєчої частини. Такий стислий початок, який поєднується з наступною частиною, досить часто зустрічається в бароковій музиці і зазвичай розцінюються як одна частина (наприклад *Adagio-Allegro*). Щось подібне можна спостерігати в деяких *concerti grossi* або сонатах італійських барокових композиторів (А. Вівальді, А. Кореллі, Ф. Джемініані). Наступне радісне, енергійне *Allegro (D-dur, 4/4)* виконано в простій двочастинній формі. Незважаючи на те, що всі інструменти знаходяться в одній теситурі, і на слух ніяк неможливо відрізнити, хто саме «солює», в партитурі видно, як частину А1 починає четверта скрипка, тим самим композитор ще раз підкреслює рівноцінність всіх голосів. Легкий, грайливий характер частини зберігається від початку до кінця. Починається *Allegro* стрімким висхідним рухом шістнадцятих в швидкому темпі, що поступово імітується у всіх чотирьох голосах. Як і у А. Вівальді, ця музика дуже живописна і невимушено змальовує слухачеві образи потоків літньої зливи. Голоси обмінюються тематичним матеріалом, який розвивається на фоні супроводу остинатних вісімок. Другий розділ (т. 13) розвивається і будується аналогічно першому, тільки відкриває його четверта скрипка. Хоча, в тембральному плані це не має важливого значення, тому що в ансамблі поєднані інструменти однієї теситури, але це дає нам право припустити, що таким чином композитор візуально (також) підкреслює рівноправність всіх голосів. Завершується частина тонічним акордом в фігураціях шістнадцятих, що

можна назвати фігурою *bombus*, за допомогою якої композитор зобразив громовицю.

Меланхолійне *Grave (h-moll, 3/2)* – своєрідний ліричний центр цього концерту, подібно до фантазій чи дуетних сонат композитора. Це своєрідний ліричний відступ, з іним темпом, тональністю, гармонією, фактурою. Хоча для Г. Ф. Телемана плинність форм є досить звичним моментом, тут, не зважаючи на цю рису а також на незмінний характер всієї частини, можна виділити риси простої тричастинної форми. Так, перша її частина – період – характеризується хоральною фактурою, мірним рухом, імітаційним принципом викладу. Інтервальний склад початкового мотиву досить виразний – спочатку висхідна квартова інтонація, де на фоні верхньої залігової ноти між голосами утворюється септима, а потім її розв’язання посередництвом поступеневої низхідної інтонації. Такий інтервальний склад, подальша хроматика, наявність залігованих нот створюють дещо м’який образ. Якщо проводити образні паралелі з «Порами року» А. Вівальді, то можна сказати, що в цій частині змальовується стан природи під час липневої спеки. В умовній другій частині (т. 11) фактура змінюється. Голоси взаємодіють в імітації, а імітують вони поступеневий низхідний хід, що виражений лігами-двійками. Оскільки це точна імітація, цей мотив повторюється чотирикратно (на 5-й вже з продовженням), що створює таке відчуття «завмирання» та «спокою». В неточній репризі (т. 24) знов повертається первісна фактура та інтонаційна структура. Закінчується частина утвердженням основної тональності та основного настрою. Відмова від репризи не перший раз зустрічається в творах композитора. Як вже згадувалося раніше, це може свідчити про первинність риторичного розвитку перед законами музичної форми. Навіть в творах такого легкого і невимушеного характеру Г. Ф. Телеман демонструє доречність підстав риторики.

Веселий, грайливий фінал – фугу, *Allegro (D-dur, 4/4)* – можна вважати уособленням літніх свят та веселощів. Крім мажорної тональності, рухливого темпу, такий образ створює також риторичне наповнення частини – фігури *corta* та

*fuga*, виражена швидкими фігураціями шістнадцятих – доповнюють зміст радісними, збудженими емоціями. При притаманній композитору плинності форми, тут все одно можна окреслити три розділи. В першому (період, 8 тактів) вже експонується активна тема, що інтонаційно побудована на повторенні вершини, подальшому руху по тонічному тризвуку і низхідних інтонацій, викладених ритмічною фігурою *corta*. Сама тема, не прозвучавши повністю в першому голосі, імітується наступним, потім в такій же послідовності підключаються третій і четвертий голоси. Крім теми, представлений інтонаційно-ритмічний мотив, побудований на фігурах обспівування і виражений фігураціями шістнадцятих. Він виконується двома голосами паралельно в терцію. Власне, з цих двох компонентів (теми і цього мотиву) і будується фінал концерту, тому досить логічним є те, що настрої не змінюється протягом всієї частини, як не змінюється фактура, інтонаційна структура, образність. В середньому розділі (від т. 8) чергуються ті ж самі компоненти – теми в різних тональностях (*A-dur*, *G-dur*) і мотиви з фігураціями. В умовній «репризі» (т. 28) повертається основна тональність, що зберігається до кінця частини.

Як і Концерт № 1, Концерт *D-dur* в досить стислих масштабах репрезентує і характерну палітру, і різноманітність риторичних прийомів. Загалом на перший план виходить риторичне *inventio*, що втілюється в повільних частинах, які готують надходження наступних жвавих, *dispositio*. Останнє проявляється в логіці побудови форми, застосуванні структурних фігур (мелодичних, гармонічних схем та ритмоформул), а *decoratio* реалізується в зверненні до засобів ономапопеїчної риторики, а також запропонованій композитором свободі в залученні виконавської орнаментики.

Образ Концерту № 3, *C-dur*, можна пов'язати з осінньою порою. За будовою він схожий на другий концерт: повільна перша частина не розгорнута, її можна розцінювати як преамбулу до наступної частини, яка має аналогічну будову до другої частини другого концерту, а також подібна до неї за характером. Третя

частина в цьому концерті є ліричним центром, а енергійний фінал, як і фінал другого концерту, має ознаки імітаційної поліфонії. Перша частина – *Grave (C-dur, C)* починається низхідними ходами на квінту поступово, імітаційно в усіх голосах. За рахунок синкоп та залігованих нот створюються гарні поліфонічні ходи з дисонансами і розв'язаннями. Ці контрапунктичні прийоми разом з інтервалікою та хроматикою в мелодиці кожного голосу, надають музиці сумного, меланхолійного настрою, що навіює образи осінньої природи, її завмирання. Доповнюють образ паузи, які тричі з'являються одночасно в усіх голосах, що можна розцінити як фігуру *suspiratio*, тобто зітхання. Але послідує вступ всіх голосів в динаміці форте на домінантовому органному пункті і розв'язання в *C-dur* ніби провіщає наступну частину. Таким чином, завдяки малим масштабам, незмінній образній сфері і плавному завершенню, цю частину можна вважати прелюдією до другої.

Частина *Allegro (C-dur, 4/4)* за настроєм близька другій частині Концерту № 2: вона така ж активна, жвава і весела, моторність, притаманна їй, зберігається також від початку до кінця. Їх форма також подібна – проста двочастинна репризна з варіантним проведенням початкового розділу: по-перше, початкові фігурації викладені в висхідному русі, по-друге, реприза є приготована мотивом «громовиці», що реалізується фігурою *bombus* у всіх голосах і рухом по хроматизму. Тональність *C-dur*, швидкий темп, жвавий мірний метр, майже незмінний протягом всієї частини ритм, моторність, кличні квартові інтонації створюють афект радості і веселощів. Як і в попередньому концерті, друга частина починається з фігурацій шістнадцятих, що поступово точно імітуються у всіх голосах. Але, якщо в другому концерті фігурації були в висхідному русі, то тут вони побудовані на звуках тонічного тризвуку. На перий план виходить тематизм ритмо-гармонічного плану. Лише під кінець першого (тт. 16–17) і другого (тт. 42–44) розділів композитор змінює фактуру, де між голосами виникають переклички, засновані на висхідних квартових інтонаціях першого голосу та відповідей трьох інших. Другий розділ (т. 22) більший і розвиненіший за перший, в ньому

відбувається ряд відхилень в ході низхідної секвенції, а в кульмінації частини між голосами утворюються зменшені співзвуччя (зм. 7, зм. 5<sub>3</sub>). Така гармонія та звуконаслідувальна фігура *bombus* дуже природньо передають картину осінньої грози та зливи, власне, як часто можемо спостерігати і в «Порах року» А. Вівальді. Після цієї кульмінації завершує частину повернення в основну тональність (т. 36).

Третя частина – *Largo e staccato (a-moll, 3/4)*, аналогічно третій частині Концерту № 2, є ліричним центром концерту. Цікаве поєднання повільного темпу, мінорної тональності і гострих штрихів, що фіксується автором в самій назві, переривання мелодії кожного голосу паузами (*suspiratio*) створюють елегантний, журливий настрій і малюють образи дощової холодної осені. Мелодія, викладена чвертями, прихована в фактурі, розподілена між трьома верхніми голосами. Таке композиторське рішення створює картину меланхолійної осінньої пори, опадаючого листя. Крім цього, тут, як і в *Grave* концерту № 2, характерною ознакою є плинність форми. Частина невелика, та цілісно передає меланхолійний, печальний афект.


Бадьорий, енергійний і впевнений фінал – *Allegro (C-dur, 4/4)* – ґрунтується на двох темах, що розподіляються між парами голосів. Перша тема – активного і сміливого характеру, інтонаційна структура якої включає різні інтервальні послідовності: початковий низхідний рух по звуках тонічного тризвуку, подальший висхідний поступеневий рух в ритмічній фігурі *corta*, активний стрибок на октаву вниз і наступний висхідний рух по звуках тонічного тризвуку до V ступеню, синкопа, яка готує і реалізує дисонанс, потім його розв'язання. Така інтервальна структура разом бадьорим темпом, мажорною тональністю, ритмічним наповненням з самого початку виражають радісний афект. Ця тема, не прозвучавши до кінця, імітується другим голосом, нагадуючи проведення теми фуги. Першу тему доповнюють низхідні фігурації шістнадцятих, що звучать паралельно в терцію в двох голосах, тим часом, як два інших утворюють секвенцію з дисонансу і його розв'язання в синкопованому контрапунктичному поєднанні. Взагалі, музика



Г. Ф. Телемана відрізняється «живими» образами, котрі змальовуються композитором не тільки через розповсюджені в бароковій музиці засоби виразності та риторичні звороти, але й через звуконаслідування. Так, наприклад, в цій частині неодноразово виникає звукообраз мисливського рогу, втілений висхідними квартовими інтонаціями з затримкою останньої ноти (тт. 10–11 та аналогічні), на фоні фігурацій шістнадцятих, побудованих на обспівуванні. Цей фінал, як і фінал Концерту № 2, також будується на кількох основних компонентах – активної теми з використанням стрибків, паралельних фігурацій шістнадцятих і «мотиви рогу». Образи, які виникають в цьому концерті можна співставити з «Осіною» А. Вівальді. Не дивлячись на те, що у А. Вівальді присутній певний програмний сюжет, а у Г. Ф. Телемана – ні, афекти, інтонації та риторичні прийоми змальовують схожі картини.

Концерт № 4, останній з циклу концертів, за аналогією з попередніми концертами, можна також наділити «сезонною» тематикою і асоціювати з зимою, з зимовими святами. Він також складається з чотирьох частин, як і попередні концерти. Тональність *A-dur* в ту епоху часто використовувалася як пасторальна, ніжна і святкова тональність. Вона змінюється лише в третій частині – як звично, в ліричному центрі концерту, де переважають журливі меланхолійні образи. Перша частина – *Grave* (*A-dur*, 4/4) якнайкраще втілює образність, завдяки хоральній фактурі, що створює ефект звучання органного багатоголосся за рахунок використання подвійних нот в кожній партії, та викликає асоціації з різдвяним хоралом, основну мелодію якого можна вловити в фактурі. Типово для композитора, форма тут досить плинна, проте можна умовно виділити риси двочастинної, де перша частина – період (8 т.), де відбуваються модуляції спочатку в тональність домінанти – *E-dur*, а потім в тональність подвійної домінанти – *H-dur*. З цього місця умовно можна позначити другу частину, в якій відбувається розвиток матеріалу у вигляді висхідної модулюючої секвенції. Фактура, ролі голосів залишаються незмінними. В ході цієї секвенції музика знов повертається в основну

тональність, хоча репризи як такої не наступає. В частині не порушується основний настрій та афект, вони витримуються від її початку до кінця.

Святкову тематику продовжує наступна частина *Allegro (A-dur, 3/4)*. Це чотириголосна fuga з досить розгорнутою темою (7 тактів), котра побудована на висхідних інтонаціях по звуках тризвуків. Спочатку тема звучить в основній тональності, в верхньому голосі з підтримкою гармонічного басу в нижньому голосі. В другому вона викладається в тональності домінанти, *E-dur*. Окрім «басу», додається протискладення, яке інтонаційно не відрізняється від теми, а навпаки, посилює радісний афект за допомогою висхідних стрибків. В даному контексті такі швидкі, розмашисті інтонації зображають радісні вигуки. Цікаво, що протискладення має одну сталу ритмічну фігуру – , яка в різних голосах починається на різну долю, що створює ефект моторності за рахунок комплементарної ритміки, коли протискладення проводиться одночасно в кількох голосах, а при супроводі третього проведення теми в тональності *A-dur*. Четверте проведення теми звучить в тональності домінанти, супроводжується всіма трьома протискладеннями. Проте, відмінності в них все ж таки є. Одне з них має низхідні інтонації, що можна розцінити як рух «басового» гармонічного голосу. Після експозиції, в інтермедії, композитор вводить фігуру *corta* в двох голосах на фоні остинатного акомпанементу двох інших, що надає музиці ще більшої жвавості та веселості. В послідуючих інтермедіях звучать швидкі низхідні та висхідні пасажі шістнадцятих, що можуть мати різний образний зміст за бажанням виконавців чи слухачів. Такі пасажі спочатку чергуються в голосах, а іноді звучать в усіх голосах одночасно. Тобто, можна сказати, що тема більш однорідна за інтонаційною складовою, на відміну від інтермедій, в яких можна виділити два елементи – ритмічну пружну фігуру *corta* та швидкі віртуозні пасажі. В цілому, протягом всієї частини зберігається веселий, святковий настрій, що підтримується таким афектом, вираженим тональністю, тридольним розміром, швидким темпом. Драматургія fugи нічим не порушується. В середній частині композитор проводить теми в

тональностях *D-dur*, *E-dur*, чергуючи їх з інтермедіями. Від проведення теми в основній тональності (т. 61) умовно можна виділити заключну частину. В завершенні вводиться неточна стретта (тт. 67–70): тема, яка починається в одному голосі, продовжується в іншому, проте в жодному з них не проводиться до кінця. Востаннє тема повністю проводиться знов в основній тональності, після чого звучить заключна інтермедія, завершуючи частину низхідним пасажем.

Третя частина, *Adagio (fis-moll, 4/4)* – журливе, ніжне аріозо. Це єдина частина всього циклу, де роль солюючого голосу віддана першій скрипці, а інші голоси підтримують мелодію гармонічним акомпанементом, викладеним восьмими. В сумній мелодії широкого дихання органічно поєднуються поступові висхідні рухи з низхідними стрибками, а також хроматизми, що посилюють відчуття печалі. Цей характер може навіювати картини природи, яка поринула в зимовий сон. В кінці частини постає риторичне питання – *interrogatio*, що виражається у звучанні фрігійської каденції і послідуєчій паузі – мовчанні.

Відповіддю на це питання буде натхненний фінал концерту – *Spiritoso (A-dur, 4/4)*. Це одна з небагатьох частин, де можна почути досить чіткі контури форми, проте важно віднести її до конкретного типу. Можна сказати, що ця частина написана в тричастинній формі з дзеркальною репризою та ознаками сонатності. Частина базується на двох темах, які спочатку почергово викладаються, а в середині переплітаються і розробляються. Початкова тема побудована на висхідних мелодичних фігураціях в верхніх голосах і мірного гармонічного супроводу, викладеного восьмими тривалостями. Ці фігурації в швидкому темпі якнайкраще передають радісний настрій частини, який доповнюється звуком святкових дзвіночків, що втілюється за допомогою подвійних нот в високому регістрі з відкритою струною «e». Друга тема (від т. 8) тут також веселого енергійного характеру, проте, вона не має такої польотності. В солюючому голосі в прихованому двоголоссі виділяється мелодія, що побудована на інтонаціях обспівування. Матеріал проводиться тричі в різних голосах, що нагадує проведення

тем фуги в її експозиції, проте він не отримує належного розвитку і інтермедійного супроводу (за рахунок відсутності інтермедій), тому не можна говорити про наявність цієї поліфонічної форми, а лише її окремих рис. Завершує цей перший великий розділ, своєрідну експозицію, повернення початкової першої теми. В середньому розділі (від т. 29), котрий значно поступається крайнім за розміром, переплітаються не основні дві теми, а лише їх елементи – лаконічні ритмічно-інтонаційні фігури. Таким чином, можемо розглядати цей розділ як своєрідну розробку, після якої звучить дзеркальна реприза (від т. 38). Спочатку повертається друга тема, матеріал якої розподіляється поміж двома голосами, на відміну від «експозиції». В завершенні звучить початкова натхненна тема з висхідними фігураціями, що створює своєрідну арку і закріплює радісний афект фіналу.

В останньому концерті, незалежно від того, чи дійсно він належить Г. Ф. Телеманові, зберігається традиція умовної тричастинності в середні чотиричастинного циклу. Подібно до структури дуетних сонат, в середині цикл умовно поділяється на пари (перша частина + друга, третя + фінал). Особливо міцно ця думка підкріплюється через застосування фрїгійських каденцій, як в третій частині концерту, які передбачають негайне продовження, часто виконавським прийомом *attacca*. Швидкі ж частини, типово для циклу концертів стають зосередженням риторичних прийомів: на рівні *dispositio* – застосування і майстерна комбінація структурних фігур-схем, а на рівні *decoratio* – використання засобів оноματοпеїчної риторики, фігур, що зображають образи природи та наслідують звуки інструментів.

Отже, Г. Ф. Телеман був одним з небагатьох композиторів епохи зрілого Бароко, в творчості якого представлена музика для чотирьох скрипок без супроводу. З точки зору складу і розподілення матеріалу є доречним порівняння з концертами для чотирьох скрипок А. Вівальді. Концерти Вівальді більше подібні до *concerto grosso*, тут важлива роль віддається не тільки солістам, а також басовій партії, яка трактується як рівноправна з сольними. В концертах Г. Ф. Телемана

чотири скрипки не підтримані групою *continuo*, тут функції соло і «басу» рівномірно розподіляються між всіма голосами. Використання такого складу відсилає до значення *inventio* в сенсі винаходу – винаходу цікавих ансамблевих рішень з метою враження слухача. В опусі концертів цей аспект не розповсюджується на інші засоби виразності, форму та жанровість, як було в скрипкових фантазіях. З точки зору риторичного наповнення, а саме, звернення композитора не тільки до фігуративної, а також до ономапопеїчної риторики, буде доречним порівняння з концертами для сольної скрипки, а саме, з «Порами року» А. Вівальді. В них композитор засобами ономапопеїчної риторики реалізував звуки щебетання птахів, струмка, вітру, бурі, охоти, стрільби, мисливського рогу та багато інших. В порівнянні з А. Вівальді палітра звуконаслідувальних засобів в концертах Г. Ф. Телемана не так різноманітна та всеохоплююча, проте, риси ономапопеїчної риторики можна виявити як в швидких, так і в повільних частинах: це і звучання органу чи дзвіночків, а також образи природних явищ. Цікаво, що образ громовиці реалізується риторичною фігурою *bombus*, яка неодноразово згадується в трактатах *Musica Poetica*. Важливо зазначити, що композитор не відмовляється і від фігуративної риторики. Як і в дуетних сонатах, вони в основному представлені фігурами, які описують рух мелодії. Це дає право говорити про можливість переплетення різних видів музичної риторики (саме тут – фігуративної та ономапопеїчної). Композитор також не нехтує можливостями комбінації та співставлення тематичних фігур-схем на рівні *dispositio*. Такі прийоми зустрічаються в поліфонічних швидких частинах. В ліричних повільних частинах, за аналогією із дуетними сонатами, на перший план виводиться гармонія, поліфонія та інтерваліка. Цикл концертів для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана є цікавим музичним прикладом не тільки з огляду на склад, а також з точки зору застосування і поєднання різних видів музичної риторики.

**Висновки до Розділу 3.** Значну частину творчого доробку Г. Ф. Телемана становить ансамблева музика, але увагу дослідників та виконавців привертають саме твори для інструментів однієї теситури. Поєднання в ансамблі кількох однакових інструментів не було «нововведенням» композитора, такі приклади «дозовано» зустрічаються в кожному періоді музичної історії. Проте Г. Ф. Телеману вдалося задіяти голоси одного діапазону таким чином, щоби не виділити постійного «соліста» та «акомпанемент». Як в сонатах, так і в концертах композитор рівномірно розподіляє тематичне навантаження між всіма солістами, постійно передаючи провідну і супроводжуючу ролі від одного виконавця до іншого. Рівноправність партій він також ненав'язливо підкреслює в нотах, наприклад, коли в концертах початок частини бере на себе спочатку перший, а потім четвертий соліст. Цикли дуетних сонат і концертів для чотирьох скрипок рівномірно і логічно побудовані. На відміну від скрипкових фантазій, де кожний зразок вражав вільністю побудови та внутрішнього жанрового наповнення, цикл сонат для двох скрипок або флейт Г. Ф. Телемана спирається на певний жанровий інваріант, поєднує в собі структурну стабільність і основи риторичного канону. Аналіз ансамблевої скрипкової творчості попередників та сучасників Г. Ф. Телемана дає право стверджувати, що його сонати для двох скрипок або флейт мають спільні елементи зі всіма представленими прикладами. Це стабільний чотиричастинний цикл, де частини розташовані за принципом темпового контрасту, як у Т. Альбіоні та А. Кальдари. Характерним для барокового сонатного циклу є також наявність умовного поділу на пари всередині циклу (перша + друга, третя + фінал), де перша частина виконує роль вступу до послідувочої фуґи (*inventio*), а третя, крім вступу до фіналу, несе в собі функцію ліричного центру сонати, та відрізняється за ладом, загальним афектом. Разом з цим, в кожній сонаті простежуються елементи риторичного канону. Риси *inventio* можна виявити як на структурному рівні, коли повільні частини виконують роль вступу до наступних швидких, так і на тематичному, що виражається в наявності повторюваних

мелодично-структурних елементів, їх рельєфності і впізнаваності. Дуетні сонати, особливо їх повільні частини, є прикладом реалізації схеми риторичного *dispositio*, запропонованої Й. Маттезоном, оскільки, по-перше, вони відрізняються плинністю структури, а по-друге, репрезентують підхід композитора до музичного висловлення, як до нарації, що часто виражається в першорядності риторичних засад перед законами музичної форми. Втілення елементів *decoratio* теж можна простежити в цих сонатах композитора. Г. Ф. Телеман часто застосовує фігури, які можна було б вважати еквівалентними лексичним одиницям мови, виражені певними мелодичними та ритмічними схемами. Звороти такого типу лише в поєднанні з іншими засобами виразності, а саме, тональністю, гармонією, контрапунктом, темпом, створюють афекти, настрої, сюжет твору. Найбільш часто вони зустрічаються в поліфонічних частинах, наприклад, в фугах, в той час, як в ліричних третіх частинах їх менше, проте в них на перший план виводиться гармонія, поліфонія, інтерваліка. Як і етап *decoratio*, рівень *pronuntiatio* також частково покликаний виражати інтерпретаторські інтенції, крім композиторських, і Г. Ф. Телеман власне в такий спосіб підходить до цього питання, оскільки залишає простір для втілення виконавських ідей щодо артикуляції, динаміки, орнаментики. На відміну від вільно побудованих скрипкових фантазій, сонати вражають стабільністю навіть в аспекті жанрового наповнення. Г. Ф. Телеман гармонійно поєднав і розподілив в сонатах характерні риси жанрів високого та низького Бароко. Перші частини, часто подібні до інвенцій за рахунок двоголосного складу, імітаційного начала, а також за своєю функцією – підготовки послідувочої фуги, що використовуються в ролі другої частини, подібно до традиції італійських майстрів. Треті частини – ліричні центри – часто містять елементи арії або дуету, і така аналогія підкріплюється плинністю, свободою мелодичних ліній, а також контрапунктом, що утворюється між голосами. Риси танцювальності, що притаманні фіналам, ріднять сонати з тріо-сонатами А. Вівальді, партитами Г. І. Ф. фон Бібера та опусами Ж. - М. Леклера. Афективні позначення, якими

послугується композитор, так само присутні у Ж. - М. Леклера. Цікаво, що такі позначки, як «*Gratoso*», «*Dolce*» зустрічається у обох композиторів. Якщо у Ж. - М. Леклера «*Gratoso*» є характеристикою танцювальної частини, то у Г. Ф. Телемана таку назву носить третя частина Сонати № 5, яка за жанровими особливостями наближена до вокального дуету. Позначкою «*Dolce*» в обох композиторів наділені спокійні повільні частини. Таким чином, можна зробити висновок, що Г. Ф. Телеман, як яскравий представник своєї епохи, витончено задовольняв музичні потреби і очікування вибагливих слухачів та критиків. На прикладі розглянутого циклу шести дуетних сонат Г. Ф. Телемана можна переконатися в тому, що композитор виявляв глибоку обізнаність і професіоналізм як в сфері музичної теорії і практики – композиції, так і в питаннях риторики. Дуетні сонати є прикладом кореляції цих двох сфер і демонструють риторичне підґрунтя композицій Г. Ф. Телемана.

Концерти для чотирьох скрипок без басу також характеризуються чіткою чотиричастинною структурою, проте в кожному концерті одну вільну частину можна трактувати як преамбулу до наступної жвавої, що наближує форму до тричастинної. Як і в дуетних сонатах, композитор в концертах звертається до фуґи, хоча якщо в сонатах це стало були другі частини, то в концертах фуґою можуть бути як другі частини (№ 1, 4), так і фінал (№ 2). Так само тут Г. Ф. Телеман не відмовляється від «ліричного центру», уособленого в третій частині всіх концертів, крім першого, в якому третя частина є вступом до фіналу. З точки зору риторичного наповнення цікаво буде зазначити, що в концертах композитор звернувся не лише до засобів фігуративної риторики, але також до оноματοпеїчної, відтворивши звуки природних явищ – громовиці (Концерт № 3, *C-dur, Allegro*), зливи (Концерт № 2, *D-dur, Allegro*; Концерт № 3, *C-dur, Allegro*), фанфар (Концерт № 1, *G-dur, Vivace*), а також мисливського рогу (Концерт № 3, *C-dur, фінал, Allegro*) та святкових дзвіночків (Концерт № 4, *A-dur, Spirituoso*). Хоча концерти, на фоні дуетних сонат та скрипкових фантазій, окрім складу, не вирізняються реалізацією



«непередбачуваних» композиторських рішень, або глибоким зв'язком з основами риторичного канону, саме використання засобів ономапопеїчної риторики, їх зв'язок з тональностями концертів суттєво виділяє ці зразки з-поміж інших ансамблевих творів композитора, і зумовлює їх унікальність, що дозволяє вибудувати певну програмну стратегію і відсилає до концертів «Чотири пори року» А. Вівальді.

Таким чином, камерна скрипкова музика Г. Ф. Телемана становить великий інтерес для дослідників та виконавців не тільки завдяки цікавому ансамблевому складу, різним технічним особливостям, але, зокрема, завдяки специфічній мові цих творів, що втілилася не тільки в зверненні до засобів фігуративної, ономапопеїчної риторики, а також до засад риторичного канону, поліфонічних форм та контрапунктичних прийомів, що в контексті тональності, жанрових особливостей реалізують певну образну сферу, характер музики.

## ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження розкрило багатогранність та значущість принципів музичної риторики як в побудові композиції творів епохи Бароко, так і в контексті аналізу скрипкової камерної музики Г. Ф. Телемана, зокрема, циклів 12 фантазій для скрипки соло / *XII Fantasie per il Violino senza Basso* TWV 40:14–25 (1735), 6 сонат для двох флейт або скрипок без басы / *Sonates sans Basse, a deux Flutes traverses, ou a Deux Violons, ou a deux Flutes a bec*, TWV 40:101–106 (1727) та 4 концертів для чотирьох скрипок без супроводу / *Concerti con 4 violini del Sigr Melante* TWV 40:201–204 (~1740–1750). Було простежено шляхи формування концепції музичної риторики в історичному контексті і висвітлено основні її аспекти – від контрапунктичних прийомів (в трактатах XVII століття), до всього спектру засобів музичної виразності (в пізніших трактатах XVIII століття). Огляд праць, присвячених, питанню музичної риторики, дозволив виявити існуючі методологічні тенденції у сучасних дослідженнях, які переважно демонструють дві теоретичні течії: аналіз з позиції засобів фігуративної риторики та афектів; аналіз з відсилкою до етапів риторичного канону і широкого контексту, що стоїть за кожним з них. Вивчення музичного твору з перспективи етапів риторичного канону охоплює широку проблематику – від питання композиторських інтенцій до інтерпретаторських перспектив, що дозволяє всебічно висвітлити поетику музичних творів з риторичної перспективи.

Аналіз барокових теоретичних трактатів розкрив глибоку, складну взаємодію риторичної теорії та музичного мистецтва, і привів до висновку, що загальноприйнятої дефініції музичної риторики тих часів не існувало. Барокові теоретики по-різному розуміли концепт «риторичності» – від вправного застосування дисонансів (К. Бернхард), або якісного налаштування інструментів і виконання прелюдії – вступу (М. Преторіус), до вміння об'єднувати періоди у фрази (Н. Форкель). Спільним елементом цих історичних праць було розуміння ролі музиканта, яка часто уподоблювалася ролі оратора, метою якого було яскраве

виголошення промови, переконання та враження аудиторії. Саме тому бароковими теоретиками була запозичена теорія риторичного канону з вербальної риторики: спочатку частково, як в працях М. Преторіуса або К. Бернхарда, а пізніше – майже в повному обсязі, як в трактатах Й. Маттезона та Н. Форкеля, що забезпечило визначення її кордонів, норм та засад.

Огляд сучасних праць, які порушують питання музичної риторики, дозволив дослідити розмаїття підходів до риторичного аналізу у музиці. Найбільш популярним шляхом риторичного аналізу виявився аналіз музичних творів крізь призму риторичних фігур та афектів. Цей спектр риторичних засобів вивчався як в ХХ столітті (А. Шерінг, А. Швейцер), так і не втрачає популярності в сучасних теоретичних працях (P. Zawistowski, M. Zgółka, Є. Лебедев, О. Олійник, J. L. Dissmore, Vincent P. Benitez, J. Kloppers). Разом з цим, в музикознавстві представлені дослідження, які демонструють критичне ставлення до такого методу, пропонуючи більш ґрунтовний спосіб пошуку аналогій між вербальними риторичними засобами та музичними відповідниками (B. Karosi, D. Harran, A. Redwood, P. McCreless, G. J. Buelow, G. G. Butler). Такий підхід теж стикається з конструктивною критикою в роботах Б. Віккерса, який вважає нелогічним використання вербальної термінології в музичному мистецтві, оскільки вербальна риторика оперує конкретними значеннями, а музика доносить свій зміст за допомогою комплексу засобів виразності. Проте, спільним для багатьох авторів є визнання необхідності узагальнення відомостей щодо предмету музичної риторики, її категоризації та опора в цьому питанні на історичні джерела. Виконаний огляд сучасних теоретичних праць підкреслює незмінну актуальність риторичного аналізу (J. Gibson, D. Harran, B. Karosi, A. Redwood) у вивченні музики, переважно, доробку таких композиторів, як Й. С. Бах, Д. Букстехуде, Г. І. Ф. фон Бібер. Різноманітні методології та міждисциплінарні підходи збагатили дискурс, сприяючи більш тонкому розумінню того, як закони риторики реалізуються на рівнях написання та виконання музичного твору.

В даній праці було обґрунтовано аналітичну концепцію риторичного канону в музиці, що забезпечує систематичну основу для ідентифікації та аналізу риторичних елементів у музичних творах. Були проведені музичні аналогії з риторичними *inventio* (композиторське, на рівні структури), *dispositio* (на рівні як структури циклу, форми, так і дрібних тематичних елементів), *decoratio* (способи орнаменталізації та імпровізації в творі), *pronuntiatio* (засоби музичної виразності, що допомагають в створенні адекватної виконавської версії). Це дозволило запропонувати дефініцію **музичної риторики** як системи поетики, що базується на основних аспектах риторичного канону, який включає етапи *inventio*, *dispositio*, *decoratio*, *pronuntiatio* та *memoria*, і реалізується на композиторському та виконавському рівнях. Чіткі паралелі між етапами риторичного канону та досліджуваними музичними зразками підтверджують доцільність використання такого методу аналізу саме через охоплення всіх аспектів твору. Такий структурований підхід найкраще дозволяє розкрити інтенції композитора та представити стилістично коректну, оригінальну та переконливу виконавську та аналітичну інтерпретацію.

В дисертації було здійснено критичне розмежування між риторичною та семіотичною системами, із визнанням їхньої незалежності та самодостатності. Проведене дослідження довело, що музична риторика належить до ширшого спектру понять, і включає в себе аспекти стилю та форми, засоби музичної виразності, (звуковидобування, динаміка, артикуляція), питання імпровізації та орнаментики тощо. Спираючись на тези, які були викладені в барокових трактатах та сучасних дослідженнях, музичну риторіку в дослідженні було представлено як чітко структуровану канонічну систему, що піднімає як питання поетики, тобто композиції твору, так і певний спектр інтерпретаційних питань, формотворчих і виражальних засобів, що виходять за межі традиційних фігур, та створюють надійну основу для компетентного та комплексного аналізу творів. В свою чергу, семіотика, зосереджуючись на принципах символізації та різноманітних

тлумаченнях музичних елементів як знаків, залишає поза увагою велику кількість аспектів музичної композиції, які напряду пов'язані із поетикою твору та його виконанням. На відміну від риторики, вона наразі постає сукупністю методів з численними варіантами і різними шляхами їх розуміння та тлумачення. Риторичні фігури, порівняно зі «знаком» чи «символом», не обов'язково мають закріплене семантичне значення. Було виявлено, що фігуративна риторика складає лише один із аспектів риторичної системи. Тож, дослідження довело той факт, що риторика не може бути трактована як семіотична система. Особливо важливо усвідомлювати цю диференціацію при аналізі інструментальної музики (яка нерідко характеризується схематичністю і опорою на повторювані мелодико-ритмічні, гармонічні та контрапунктичні звороти або фігури, однак не має слів, що давали б фіксований змістовий контекст), щоб не приписувати їй зайвих релігійних підтекстів і не переобтяжувати символікою, які не передбачувалися в світському творі «легкого» змісту.

Для розкриття змісту скрипкових фантазій Г. Ф. Телемана важливої ролі набув аналіз історичного контексту становлення жанру в колі споріднених явищ – інвенції, токати, прелюдії, преамбули та навіть сонати, а також дослідження її структурної специфіки та особливостей інструментального складу. В історії музики присутні зразки як сольної, так і камерної фантазії, форма яких не підлягає чітким правилам, набуваючи вигляду різних структур від вільно побудованих прелюдій до варіацій на сталий бас. Дослідження продемонструвало, що фантазія близька вище зазначеним формам не тільки в сенсі жанрових особливостей, але також на рівні риторичному, концепційному, що проявляється у відповідній меті твору – продемонструвати всю палітру творчої майстерності композитора і виконавця, вразити слухача, що також відповідає вимогам *stylus fantasticus*. Скрипкові фантазії Г. Ф. Телемана були написані пізніше за дуетні сонати, і стали кульмінацією вираження інвентивності композитора. Якщо в сонатах простежується певна схематичність та шаблонність, то 12 фантазій ілюструють панування

композиторської свободи і непередбачуваності, які втілилися не тільки в неординарному підході до самого жанру фантазії (оновлення структури циклу, непередбачувані поєднання жанрових елементів тощо), що, з рештою, відповідає загальним вимогам стилю, але і в демонстрації поліфонічних та віртуозних можливостей скрипки. Риторичне *inventio* в фантазіях репрезентує функцію винаходу – композиторських задумів, націлених на враження слухача, що можуть стосуватися фактури, жанрового наповнення, структури і форми, гармонічних, контрапунктичних рішень, інших засобів музичної виразності. Ретельний аналіз поетики опусу 12 фантазій для скрипки соло Г. Ф. Телемана продемонстрував, що саме такий підхід до ідеї риторичного *inventio* репрезентує композитор в цих творах. Винахідливість Г. Ф. Телемана реалізується у: виборі мелодичного інструменту – сольної скрипки, для демонстрації її поліфонічних можливостей; неочікуваних жанрових і стилістичних поєднаннях всередині твору (часто елементів високого та низького Бароко), а також нестандартній послідовності цих жанрових частин (наприклад, Фантазія № 2: увертюра – варіації – сальтарела; Фантазія № 5: токато-фуга, друга – повільна, на кшталт італійських сонат, фінал – інструментальної природи, має елементи увертюри); у оригінальних контрапунктичних та поліфонічних рішеннях, що виражається у вільному поєднанні, комбінуванні, ускладненні та інших маніпуляціях з основними структурними елементами (фігурами). Винахідливість на макрорівні, тобто, постійне оновлення структури циклу, виявилася в різній кількості частин, нешаблонних внутрішніх жанрових орієнтирах, що стало підставою для виокремлення трьох типів фантазії: сюїтного, сонатного типів, а також типу змішаної структури. Ця класифікація є досить умовною, бо кожний твір в циклі має свої оригінальні особливості, які виходять поза межі усталеного жанру (наприклад, риси увертюри всередині фантазії № 4, поєднання «танцю» та «концерту» в фантазії № 1 тощо), але допомагає орієнтуватися в різноманітному ландшафті сольних скрипкових творів Г. Ф. Телемана і осмислити поетику цілого циклу. В фантазіях композитор також

не ігнорує інші елементи риторичного канону. На рівні з *inventio*, виділяються *decoratio* (використання структурних схем, орнаментики) *pronuntiatio* (артикуляційні позначки, характерні ремарки), а також, *dispositio*, основи якого стають підставою для розвитку як повільних (схема Й. Маттезона), так і швидких частин (взаємодія структурних фігур). Неодноразова відмова композитора від реприз лише доводить факт, що основи риторичного розвитку матеріалу є першочерговими, але композитор з легкістю поєднує як закони риторики, так і засад музичної форми. Таким чином, скрипкова фантазія в творчості Г. Ф. Телемана поєднує в собі як стабільні риторичні засади, так і елементи непередбачуваного фантастичного стилю, що робить її неперевершеним зразком барокового сольного скрипкового репертуару.

На відміну від скрипкових фантазій, 6 сонат для двох флейт або скрипок без басу Г. Ф. Телемана ілюструють стабільність чотиричастинного циклу, що відсилає до чіткої структури риторичного канону. Було виявлено, що інвентивність на макрорівні, в порівнянні з фантазіями, відступає на другий план, але роль риторичного *inventio*, як вступу, зберігається. Цю функцію беруть на себе перші і іноді – треті частини, тим самим утворюючи всередині циклу умовний поділ, характерний для циклу барокової сонати (перша + друга, третя + фінал). Схема риторичного *dispositio*, описана Й. Маттезоном, знайшла своє відображення в повільних частинах циклу, а в фугах та танцювальних фіналах втілилася на тематичному рівні, демонструючи майстерність композитора в роботі з основними тематичними схемами (фігурами). Подібно до скрипкових фантазій, не всі частини сонат мають репризу, що виправдовується першочерговістю засад риторичного *dispositio* перед основами музичної форми. Для реалізації риторичного *decoratio* на виконавському рівні композитор залишив простір, не перевантажуючи фактуру різного типу орнаментациєю та фігуративним наповненням. Етап *pronuntiatio* більшою мірою залежить від виконавців, їх обізнаності та почуття смаку. Г. Ф. Телеман досить помірковано, проте чітко зазначив артикуляційні побажання

на кшталт різних штрихових комбінацій, тим самим демонструючи важливість ролі виконавців в створенні дійсно цікавої та стилістично адекватної версії. Дослідження довело, що аналіз твору з позиції риторичного канону охоплює як важливі текстологічні аспекти, так і питання створення виконавської інтерпретації.

Чотири концерти для чотирьох скрипок без супроводу Г. Ф. Телемана стали прикладом для демонстрації засобів оноματοпеїчної та фігуративної риторики, які композитор широко використовував в своїй творчості, не відмовляючись від схеми риторичного канону. Наприклад, *звуки громовиці* композитор зобразив фігураціями шістнадцятих, виражених фігурою *bombus*; *картину зливи* змальовують стрімкі пасажі в партії всіх голосів; *звук фанфар* імітується характерною декламаційно-ритмічною фігурою, яка звучить в унісоні чотирьох скрипок; фігурою висхідних наполегливих кварт зображаються *звуки мисливського рогу*; а в останньому концерті, атрибуція якого не встановлена, акордами в усіх голосах наслідується *звучання органу*, а також реалізується образ святкових дзвіночків за допомогою повторюваної коротко артикульованої фігури з використанням відкритої струни. Тож Г. Ф. Телеман в концертах використовує всю палітру засобів музичної і риторичної виразності, демонструючи глибину цих концепцій, а також логічність та гармонійність їх взаємодії. Важливо зазначити, що, не зважаючи на відсутність риторичних фігур, риторичний зміст творів зберігається, оскільки Г. Ф. Телеман свідомо опирається на інші принципи риторичної концепції, зокрема риторичний канон, що додатково доводить неповноту трактування риторики виключно через призму фігуративної її складової, і, більш того – їх необов'язковість в риторичному аналізі і процесі інтерпретації змісту інструментальної музики Бароко.

Отже, дійсне дослідження не лише сприяло розумінню поетики творів Г. Ф. Телемана, яка включає аспекти композиції, стилю, побудови, форми твору і реалізується за допомогою риторичної системи, але й послужило розкриттю проблем взаємодії риторики та музики. Скрипкові сольні та камерні твори композитора дозволили виявити, що Г. Ф. Телеман свідомо спирається на широкий



спектр риторичних прийомів у різноманітних жанрах барокової музики, що дозволяє нам використовувати компоненти риторики як інструменти аналізу. Враховуючи висновки даної дисертації, можна окреслити ряд *перспектив* для подальших наукових розвідок у цій області:

- розширення музично-риторичного контексту, що виявляється у проведенні порівняльного аналізу засобів музичної риторики Г. Ф. Телемана з творами інших композиторів, представників різних національних культур;
- аналіз поетики інших жанрів, в яких працював композитор, з перспективи риторики;
- дослідження можливості застосування та реалізації риторичних засобів в музичній спадщині інших епох, виявлення їх специфіки та відмінності від барокової риторики;
- вивчення шляхів прояву музичної індивідуальності композитора через риторичні ідеї, зокрема, крізь призму барокового *inventio*.

Все це підкреслює актуальність вивчення музичної риторики для сучасного музикознавства та виконавства. В подальших дослідженнях доробку барокових композиторів рекомендується дотримуватися історичного інформованого підходу і застосовувати таку методологію, яка узгоджується в питаннях «місця» та «часу» з досліджуваним предметом. Дійсний підхід, зокрема, передбачає співвіднесення творчості того чи іншого композитора з такими працями барокових теоретиків і риторичними теоріями, з якими він міг бути обізнаний і брати на озброєння у своїх художніх пошуках, що, в свою чергу, забезпечує додатковий привід для пошуку можливих естетичних паралелей.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, С. Д., Чікарьова, М. Ю. (2001). Риторика: Навч. посібник. Львів: Світ, 201 с. ISBN 966-603-106-х.
2. Антонова, О. Г. (1989). *Жанрові ознаки інструментального концерта та їх втілення в передкласичний період* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, 20 с.
3. Антонова, О. Г. (2022) Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, С. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>
4. Башмакова, Н.В. (2017). Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України*, 57, С. 7–16.
5. Беліченко, Н. М. (2020). Тектонічні прийоми поліфонії у світлі загальних музичних універсалій. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, С. 17–28. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198492](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198492)
6. Боршуляк, А. М. (2020). Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*, 42, С. 89–96. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207637
7. Булибенко, Г. (2023). Духовний аспект старовинної музики на прикладі творів для органа. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(59), С. 81–98. DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295420
8. Бурська, О. (2019). Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(40), С. 61–70. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.9>

9. Ваш, Ю. В. (2012). *Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання*, (автореф. дис. ... канд. мистецтвознава). Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 16 с.
10. Волкова, Г. В. (2018). Онтологічний аспект залучення до творчості Й. С. Баха та до символіки духовної християнської музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, С. 382–386.
11. Даньшина, В. Б. (2010). *Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана-Філіппа Рамо)*, (автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства). Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 18 с.
12. Довгань, П. В. (2012). Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*, 2, С. 135–141.
13. Єрмак, І. Ю. (2020). Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(46), С. 29–42. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198499](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198499)
14. Єрмоменко, А. Ю., Єрмоменко, Н. О. (2022). До проблеми перекладень та інтерпретації поліфонічних творів Й. С. Баха на бандурі. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*, 41, С. 80–85. DOI 10.32461/2226-2180.41.2022.262977
15. Єфіменко, М. С. (2017). Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XIX–XXI ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 40, С. 158–169.
16. Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, С. 140–152. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

17. Жарков, О. М., Коханик, І. М. (2022). Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, С. 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>
18. Жарков, О. М. (2021). Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, С. 9–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
19. Жукова, О. А. (2019). Appoggiatura як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. *Українське музикознавство*, 45, С. 7–18. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189926>
20. Жукова, О. А. (2021). Комунікація у музиці: взаємодія авторського тексту та інтерпретації на прикладі клавірної музики бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*, 39, С. 107–112. DOI: 10.32461/2226-2180.39.2021.238699
21. Ігнатченко, І. Г. (2003). *Автодескриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості І.С.Баха* (дис... канд. Мистецтвознавства). Харківський держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 208 с.
22. Калашник, М. (1994). *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века*: монографія. Харьков: Форт ЛДТ, 188 с.
23. Каплієнко-Ілюк, Ю. (2019). Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(40), С. 54–61. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.8>
24. Качмарчик, В. (2012). Исполнительское искусство И. И. Кванца и особенности подготовки музыканта-профессионала в эпоху барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, Харків, С. 131–142.

25. Ключинська, Н. (2019). Риторична фігура antitheton в партесному концерті Івана Домарацького “Благословлю Господа”. *Вісник Львівського університету*, 20, С. 57–66. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10639>

26. Коденко, І. І. (2020). Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 56, Харків, С. 93–105. DOI: 10.34064/khnum1-5606

27. Коменда О. (2010) Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського „Узнай себе”. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр.*, 6, Луцьк, С. 43–52.

28. Коменда, О. (2020). Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: Ренесанс, Бароко, Класицизм. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(2), С. 118–131. DOI: 10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157

29. Костенко, Н. Е. (2014). Поэтика домрового искусства. *Вісник ХДАДМ: Теорія та історія мистецтва*, 4-5, С. 60–63.

30. Кравченко А. І. (2020). Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29(5), С. 107–111. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209714>

31. Кравченко А. І. (2023). Сучасність кризь призму історії українського авангарду: стратегії візуальної комунікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 66(2), С. 45–50. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-6>

32. Лебедев, Е. С. (2016) Символика риторических фигур как сюжетобразующий фактор в цикле И. С. Баха «Шесть сонат и партит» для скрипки соло, *Аспекти історичного музикознавства*, 7, Харків, С. 46–62.

33. Ляхіна, Т. (2014). Стилєві особливості скрипкових фантазій на запозичену тему. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 110, С. 68–78.

34. Медведнікова, Т. О., Фещенко, Т. Л. (2019). Проблематика автентичного виконання творів епохи бароко на органі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 16, С. 42–53. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221921>

35. Мельник, А. О. (2020). Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло). *Музичне мистецтво і культура*, 30 (2), С. 388–399.

36. Мельник, А. О. (2020). Стилїзація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ столїття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства, ХІХ–ХХ*, Харків, С. 151–168. DOI 10.34064/khnum2-1909

37. Мочернюк, О. (2023). Патерн – передумови застосування і деякі перспективи використання терміну в музичній культурології. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64(1), С. 196–200. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-27>

38. Ніколаєвська Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ столїть* : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 576 с.

39. Ніколаєвська Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ столїття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, С. 8–25.

40. Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, С. 180–198.

41. Олійник, О. Л. (2016). *Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри* (автореферат дис... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 20 с.

42. Олійник, О. Л. (2016). *Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри*, ( дис... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 205 с.

43. Основні риси і ознаки науки, URL: [https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni\\_risi\\_oznaki\\_nauki](https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni_risi_oznaki_nauki) (дата звернення: 16.09.2023)

44. Пешкова, В. А. (2021). *Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту* (дис... доктора філософії), Національна Музична Академія України імені П. І. Чайковського, 271 с.

45. Поліщук, А. (2013). Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 105, С. 154–165.

46. Польська І. І. (2001). *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика*: монографія. Харків: ХДАК, 396 с.

47. Попова, А. Б. (2015). Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві, *Культура і мистецтво у сучасному світі*, Київ, С. 171–176

48. Постовойтова, С. О. (2022). Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги». *Науковий вісник Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*, 134, С. 85–100. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

49. Приходько, І. М. (2020). Фактурна організація закінчень у фугах з «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, С. 180–201. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219737>

50. Путятицька, Л. В. (2017). Риторичний аспект в образно-смісловій взаємодії слова і музики в українських монодичних піснеспівах XVII-XVIII століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 120, С. 141–163. ISSN 2522-4190



51. Рощенко, О. Г. (2014). Поетика шевченкового «Заповіту» в опері М. Лисенка – М. Старицького «Тарас Бульба». *Мистецтвознавчі записки*, 25, С. 3–13. ISSN 2226-2180
52. Савченко Г. С. (2020). Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*, XIX-XX, С. 189–205. DOI 10.34064/khnum2-1911
53. Савченко Г. С. (2021). Константи й новації в оркестровому письмі балету «Агон» І. Стравінського». *Культура України*, 71. Харків, С. 118 – 124. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.15>
54. Савчук, І. (2016). Микола Дилецький «ГраMATика музикальна». Петербурзький список 1723 року: Від часу відкриття до опублікування. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 12, С. 186–205.
55. Самокіш, М. (2021). Виконавська форма соло як виразник художнього змісту твору (на прикладі вальсу для альту соло І. Ф. Карабиця). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 43(3), С. 27–31. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-3-4>
56. Сидоренко, О. (2018) *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)* (автореф. дис... канд. мистецтвознавства). ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 20 с.
57. Сікорська, Н. (2021). Модерністська версія втілення принципів музичної риторики: клавесинні твори Богуслава Мартіну. *Scientific and pedagogic internship, Cuiavian University in Wloclawek*, С. 76–79.
58. Сікорська, Н. (2023). Риторика музична. *Українська музична енциклопедія, ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського*, 6. С. 121–124.
59. Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст: становлення історично інформованого виконавства* (автореф. дис... канд. мистецтвознавства). НМАУ ім. П. І. Чайковського, 19 с.



60. Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів* (дис...ст. доктор філософії). ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 279 с.

61. Смірнова І. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть* (дис... канд. мистецтвознавства). Суми, 213 с.

62. Смірнова І. В. (2020). Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. уаук. пр., 1*, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв, С. 63–69.

63. Тен, Б., Кобова, Й. У. (1967). *Арістотель: Поетика*. Київ: Мистецтво, 129 с.

64. Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, 19 с.

65. Фоменко, Н. В. (2020). Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва Бароко. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, 2-3(47-48)*, С. 151–167. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213403](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213403)

66. Фоменко, Н. В. (2021). *Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть* (дис... кандидата мистецтвознавства). Національна Музична Академія України імені П. І. Чайковського, 281 с.

67. Фоменко, Н.В. (2019). Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus Phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність, 2*, С. 130–136.

68. Хмель, Н. (2017). Особливості темброво-фактурної трансформації «Сонати для гобою та Basso continuo g-moll» Г. Ф. Телемана в перекладенні для бандури та фортепіано (у п'яти частинах). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 46*, С. 394–408.

69. Ці Ван. (2023). Барокові музично-риторичні фігури у Requiem KV 626 В.-А. Моцарта. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 62(1), С. 68–74.

70. Чайковська, К. (2018) *Ансамбль скрипалів в жанровій системі музичновиконавського мистецтва* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Суми, 20 с.

71. Чахоян, С. В. (2021). Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії da saro доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, С. 202–208.

72. Чепіга, І. П., *Поетика*. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um194.htm> (дата звернення: 11.02.2024)

73. Чернявська, М. С. (2020). Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 58, С. 96–112.

74. Чорний, Ю., Тимків, О. (2010). Основні інтерпретаторські труднощі у фантазіях для скрипки Георга Філіпа Телемана. *Молодь і ринок* 6(65), Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, С. 70–83.

75. Чорний, Ю., Тимків, О. (2011). Деякі інтерпретаторські проблеми у Партиті II Й.С. Баха. *Молодь і ринок* 9(80), Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, С. 101–104.

76. Шаповалова Л. (1986). *Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, етнографії та фольклору імені М.Т.Рильського, Київ, 18 с.

77. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник*, Київ: Заповіт, 368 с. ISBN: 966-7272-21-4

78. Albinoni, T. (1694). *Suonate a tre, doi violini, e violoncello col basso per l'organo*. Venezia: Giuseppe Sala.

79. Ashby, A. B. (1945). Schweitzer on Bach. *Music & Letters*, 26(2), Oxford University Press, P. 102–112.
80. Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 471 p. ISBN 0-8032-1276-3
81. Bartel, D. (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures, *The Musical Times*, 144(1885), P. 15–19. DOI: 10.2307/3650721
82. Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the “Orgelbüchlein” of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), Riemenschneider Bach Institute, P. 3–21.
83. Bernhard, Ch. (1660). *Tractatus compositionis augmentatus*. Edition and polish translate Walter-Mazur M. (2004) *Musica Iagellonica*, Kraków, 179 p. ISBN 83-7099-100-131-9
84. Bonds, M. E. (2010). The Spatial Representation of Musical Form. *The Journal of Musicology*, 27(3), University of California Press, P. 265–303.
85. Bonds, M.E. (1991). *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, and London, England, 248 p. ISBN 0-674-95602-8
86. Braunschweig, K. (2004/2005). Rhetorical Types of Phrase Expansion in the Music of J. S. Bach. *Intégral: The Journal of Applied Musical Thought*, 18/19, P. 71–111.
87. Bubanja, P. (2018) *An Historical Survey of Violin Techniques Used for Music Onomatopoeia* (DMA thesis). Florida state university, College of music, 62 p.
88. Buelow, G. J. (1973). Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography. *Notes*, 30(2), Music Library Association, P. 250–259.
89. Burmeister, J. (1606). *Musica poetica*. Rostochii: excudebat S. Myliander, URL: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS\\_0003&DMDID=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0003&DMDID=) (дата звернення: 22.04.2022).

90. Butler, G. G. (1980). Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly*, 66(1), Oxford University Press, P. 53–64.
91. Butler, G. G. (1984). The Projection of Affect in Baroque Dance Music. *Early Music*, 12(2), Oxford University Press, P. 200–207.
92. Butler, G. G. (1977). Fugue and Rhetoric, *Journal of Music Theory*, 21(1), Duke University Press, P. 49–109.
93. Butler, Gregory G. (1974), The Fantasia as Musical Image. *The Musical Quarterly*, 60(4), Oxford University Press, P. 602–615.
94. Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press, 282 p. ISBN 0521813522
95. Caldara, A. (1693). *Suonate da chiesa a tre, op. 1*. Venezia: Giuseppe Sala.
96. Caldara, A. (1699). *Suonate da chiesa a tre, op. 2*. Venezia: Giuseppe Sala.
97. Callahan, M. R. (2010) *Techniques of keyboard improvisation in the German baroque and their implications for today's pedagogy* (PhD thesis). University of Rochester, New York, 293 p.
98. Cameron, J. M. (2006). *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*, Academic Press, 371 p. ISBN 0-12-083971-7
99. Cherevko, K., Grabovska, O., Trakalo, O., & Kalyn, R. (2020). Some Aspects of Baroque Music Performance: An Examination on Concert and Festival Life of Lviv, Ukraine. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), P. 236–246. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2912>
100. Cheyne, P., Hamilton, A., & Paddison, M. (2019). *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics*. Oxford University Press, 440 p. ISBN-10: 0199347786
101. Chi Lui Flora Wong. (2015). *The Solo Violin Works of Bach and Telemann: A Comparison of Formal and Stylistic Models and Fugal Writing for Solo Violin* (Master's thesis). The University of Queensland, 32 p.

102. Collins, D. (1994). Zarlino and Berardi as Teachers of Canon. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, 7, University of North Texas, College of Music, P. 103–123.
103. Collins, P. (2008). *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall, 248 p. ISBN 978 0 7546 3416 4
104. Cone, E. T. (1960). Analysis Today. *The Musical Quarterly*, 46(2), Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies, P. 172–188.
105. Cook, N. (1996). Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited, *Music Theory Spectrum*, 18(1), Oxford University Press, P. 106–123. DOI: <https://doi.org/10.2307/745847>
106. Da Silva, A. C. P. (2012). *A performance guide to three of Telemann's 12 Fantasias for flute without bass, based on the study of the compound melodies* (DMA thesis). The University of Alabama, 108 p.
107. Dahl, P. (2017). *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. Brill, P. 69–79. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789463008877>
108. Danuser, H. (2012). Was bedeutet in der Musik rhetorische Form? *Archiv für Musikwissenschaft*, 69(1), Franz Steiner Verlag, P. 13–29.
109. De Bree, R. (2020). *Telemann's Fantasias: a Fantastic Source of Inspiration: How can I improve my improvisatory skills, using Telemann's Fantasias?* (Master's thesis). 63 p. URL: <https://www.thescrollensemble.com/wp-content/uploads/2020/11/FINALFINAL.pdf> (дата звернення: 15.01.2023).
110. DeLuca, K. (1999). Articulation Theory: A Discursive Grounding for Rhetorical Practice. *Philosophy & Rhetoric*, 32(4), Pen State University Press, P. 334–348.
111. Derr, E. (1981). The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum. *Music Theory Spectrum*, 3, P. 26–48. DOI: <https://doi.org/10.2307/746132>

112. Di Veroli, C. (2017). A Measured Approach to J. S. Bach's Stylus Phantasticus, *Harpsichord & fortepiano*, 21(2), Peacock Press, P. 17–26. ISSN: 1463-0036
113. Dikmans, G., Moon, L. (2018). Georg Philipp Telemann: Melodious Canons & Fantasias, Resonus Limited – UK, (CD).
114. Dissmore, J. L. (2017). Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect. *The Research and Scholarship Symposium*, 18. 17 p.
115. Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the XVII-th and XVIII centuries*. London: Novello and Company, 493 p.
116. Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. London: Faber & Faber, 608 p.
117. Dreyfus, L. (1985). J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. *The Musical Quarterly*, 71(3), Anniversaries: 1. Johann Sebastian Bach-b. 1685; Heinrich Schutz-b. 1585, Oxford University Press, P. 327–358. DOI: 10.1093/mq/LXXI.3.327
118. Dreyfus, L. (1997). Bachian invention and its mechanisms. *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, P. 171–192. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521587808.013>
119. Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, third printing, 270 p. ISBN: 9780674013568
120. Dunsby, J. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase, *The Musical Quarterly*, 69(1), Oxford University Press, P. 27–43.
121. Early music sources / Sources Database, <https://www.earlymusicsources.com/Sources-database> (дата звернення: 01.04.2024)
122. Emery, W. (1949). Bach's Symbolic Language, *Music & Letters*, 30(4), Oxford University Press, P. 345–354. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/30.4.345>
123. Fantasia. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/fantasia-music> (дата звернення: 07.07.2023).



124. Farnsworth, R. (1990). “Hither, This Way”: A Rhetorical-Musical Analysis of a Scene from Purcell’s “King Arthur”. *The Musical Quarterly*, 74(1), Oxford University Press, P. 83–97.

125. Farnsworth, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*, 20(3), Taylor & Francis, Ltd., P. 207–224.

126. Forkel, J. N. (1788). *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig: Schwicker, 504 S. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527181?page=41> (дата звернення: 07.04.2024).

127. Geertz, L. K. (2014). *Telemann’s 12 Fantasias for Solo Violin as Precursors to the Solo Sonatas and Partitas of J.S. Bach* (DMA thesis). University of Oregon, 77 p.

128. Geminiani, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 30 p.

129. Gibson, J. (2008). “A Kind of Eloquence Even in Music”: Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France. *The Journal of Musicology*, 25(4), University of California Press, P. 394–433.

130. Golomb, U. (2008) Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, P. 56–67.

131. Górny, T. (2017). Funkcja retoryczna Orgelbüchlein Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie, *Res Rhetorica*, 4, S. 60–74. ISSN 2392-3113

132. Guczalski, K. (2005) Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce, *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki*, 50/1:196, Warszawa, Poland, S. 31–55.

133. Guillemain, L.-G. (1739). *VI Sonates a deux Violons sans Basse, op. 4*. Paris: Le Clerc le cadet, Le Sr Le Clerc, Mme Boivin.

134. Guillemain, L.-G. *Ile Livre de Sonates a deux Violons sans Basse, ou deux Flutes traversieres, op. 5*. Paris: Mme Boivin, Le Clerc, n.d. & Lyon: Mr Brotonne, n.d.

135. Harnoncourt, N. (1988). *Baroque music today : music as speech : ways to a new understanding of music*. Portland, Or.: Amadeus Press, 205 p.
136. Harrán, D. (1997). Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. *The Journal of Musicology*, 15(1), University of California Press. P. 19–42
137. Haynes, B. (2007). *The end of early music a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford University Press, 284 p. ISBN 978-0-19-518987-2 1
138. Hutchings, A. (1978). *The baroque concerto*. Faber & Faber: London & Boston, 563 p. ISBN 0 – 572 – 10865 – 2
139. Ishiguro, Maho A. (2010). *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries* (Master's thesis). University of Massachusetts, 152 p.
140. Kalashnyk, M P., Sukhorukova, L. A., Savchenko, H. S., Genkin, A. O., Smirnova, I. V. (2020). Digital art: Audio-visual component in an animated video production. *Asia Life Sciences, Supp 22(2)*, P. 215–228. Scopus.
141. Karosi, B. (2014) *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (DMA thesis), Yale School of Music, New Haven, 84 p.
142. Keller, H. (1965). *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music, with 152 Musical Examples*. W. W. Norton, New York, 117 p.
143. Kennedy, J. Kennedy M., (2013) Invention in *Oxford dictionary of music*. Oxford University Press, ISBN: 9780199578542, 0199578540
144. Kennedy, J. Kennedy M., (2013). Consort in *Oxford dictionary of music*. Oxford University Press, ISBN: 9780199578542, 0199578540
145. Kenyon, N. (1988). *Authenticity and Early Music: a Symposium*. Oxford University Press, 219 p. ISBN 0-19-816152-2



146. Kingsbury, B. (2006). *From Bach to Busoni: Transcription as visionary process in Ferruccio Busoni's Fantasia Contrappuntistica* (DMA thesis). The University of British Columbia, 75 p.
147. Kircher, A. (1650) *Musurgia Universalis, Tome II: Books 8-10*, Rome: Lodovico Grignani
148. Klassen, J. (2001). Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein Produktives Missverständnis. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Metzler Musik, S. 73–83. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4)
149. Kloppers, J. (1984). Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music. *Man and Nature / L'homme et la nature*, 3, P. 131–162.
150. Kramer, R. (2016). Improvisatori. Improvisiren. Improviser...*Archiv für Musikwissenschaft*, 73. Jahrg., H. 1, Franz Steiner Verlag, P. 2–8.
151. Kravchenko, A. (2022). Instrumental Art of Ukraine in the 1960s – the beginning of the 21st century: studying from the standpoint of the philosophy of musical analysis. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, P. 165–169. DOI 10.32461/2226-3209.2.2022.262268.
152. Kretzschmar, H. (1911-12), Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, *Jahrbuch Peters*, 18, P. 63–77 & 19, P. 65–78.
153. Laaksonen, A., Lemström, K. (2021). Discovering distorted repeating patterns in polyphonic music through longest increasing subsequences. *Journal of Mathematics and Music*, 15(2), DOI: <https://doi.org/10.1080/17459737.2021.1896811>
154. Lampl, H. (1957) *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius* (DMA thesis). University of Southern California, 458 p.
155. Lamy, B. (1737). *La rhétorique, ou l'art de parler*. chez Pierre Paupie, URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_pk1Xgdtk8tUC\\_2/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/bub_gb_pk1Xgdtk8tUC_2/mode/2up?view=theater)
156. Lasocki, D. (1978). Quantz and the Passions: Theory and Practice. *Early Music*, 6(4), P. 556–561 DOI:10.1093/earlyj/6.4.556

157. Laszlo, E. (1968). Affect and Expression in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27(2), P. 131–134. DOI: <https://doi.org/10.2307/428839>
158. Laurin, A. P. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music* (Student thesis [Artistic work]). Royal College of Music in Stockholm, 42 p.
159. Leclair, J.-M. (1730). *Sonates à deux violons sans basse, op. 3*. Paris: L'auteur; Boivin; Le Clerc.
160. Leclair, J.-M. (1747). *Second livre de sonates à deux violons sans basse, op. 12*. Paris: L'auteur; Vve Boivin; Le Clerc; Melle Castagnery; Vve Roussel.
161. Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), Duke University Press, P. 193–236. DOI: <https://doi.org/10.2307/843199>
162. Leopold, J. (2020). Philo's Knowledge of Rhetorical Theory. In Winston, D. and Dillon, J. (Eds.) *Two Treatises of Philo of Alexandria*, Brown Judaic Studies, P. 129–136. ISBN: 9780891305637
163. Lester, J. (1989). *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Pendragon Press, 240 p. ISBN 0-918728-77-0
164. Lewandowski, S. (2022). Ambros Rieder (1771–1855) and the art of preluding. *Науковий вісник Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*, 134, С. 101–111. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269621
165. Lippius, J. (1612). *Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae: in omnis sophiae pregustum parergoz inventae disputatae & propositae omnibus philomusis*. Argentorati: Impensis Pauli Ledertz. URL: <https://archive.org/details/synopsismusicae00lipp/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 07.04.2022).
166. Lisecka, M. (2013). Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. *Polski rocznik muzykologiczny*, XI, S. 97–120.

167. Lisecki, W. (1993) *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, Canor nr 3, S. 10–24.
168. López Cano, Rubén. (1998). Musica poetica – esthesica Musica: the Baroque musical rhetoric theory as aesthetic trace. *Sixth International Congress on Musical Signification*, Aix- en-Provence, University of Provence and University of Helsinki, 16 p.
169. Lyne, R. J. (1980). Rhetoric and semiotics in C. S. Pierce. *The Quarterly Journal of Speech*, 66(2), Taylor & Francis, P. 155–168. DOI: <https://doi.org/10.1080/00335638009383512>
170. Mangan, E. (1744). *Sonates a deux violons egaux sans basse, op. 3*. Paris: Le Clerc, Mme Boivin.
171. Matteis Jr., N. (ca.1700-20). *2 Fantasias for Violin solo*. Manuscript.
172. Matteis, N. (ca.1676 & 1685). *Ayres for the Violin*. Unidentified Publisher.
173. McCreless, P. (2008). Music and rhetoric, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, P. 847–879. DOI: <https://doi.org/10.1017/chol9780521623711.029>
174. McGee, T. J. (2008). “How one Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy”. *Performance Practice Review*, 13(1), Article 6. 16 p. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.06
175. Melnyk, A., Zbanatska, O., Zadorozhnyia, O., Hurbanska, A., Hurbanska, S., Grinberg, L., (2021). Theoretical Foundations of the Evolution of the Use of Multimedia Technologies in Modern IT Education in Ukraine. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(12), P. 473–476. URL: [http://paper.ijcsns.org/07\\_book/202112/20211265.pdf](http://paper.ijcsns.org/07_book/202112/20211265.pdf) (дата звернення: 21.02.2024).
176. Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, URL: [https://archive.org/details/imslp-universelle-mersenne-marin/PMLP156089-MersenneM HarmUniv Pt1\\_01/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/imslp-universelle-mersenne-marin/PMLP156089-MersenneM HarmUniv Pt1_01/page/n3/mode/2up) (дата звернення: 07.07.2022).
177. Mocek, A. (2019) *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII- i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na*

*instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile.* (Praca doktorska). Kraków, 187 s.

178. Morley, T. (1597) *A Plain and Easy Introduction to Practical Music.* London: Peter Short, 221 p.

179. Nattiez, J.J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.* Princeton University Press, 272 p. ISBN 0-691-09136-6

180. Neumann, F. (1993). *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries.* New York: Schirmer Books & Canada: Maxwell Macmillan, 605 p. ISBN 0-02-873300-2

181. Newman, A. (1995). *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early.* Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 2nd edition, 264 p. ISBN-10: 0945193645

182. Nikolaievska, Yu., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., Yurchenko, O., Dikariev, S. (2022). Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12(2), Special issue XXIX. P. 193–198.

183. Nikolaievska, Yu. V., Sharovalova, L. V. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, P. 126–143. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>

184. Novak, A. (2015). *Musikalische Logik: Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten.* Georg Olms Verlag,. 448 s.

185. Nucius, J. (1613) *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus.* Nissa: Crispinus Scharffenberg; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10164955?page=11> (дата звернення: 16.03.2022).

186. Printz, W. C. (1678) *Musica modulatoria vocalis oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst.* Schweidnitz; URL: <https://books.google.pl/books?id=->

[iZR37gH4wcC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://www.gutenberg.org/files/1780/1780-h/1780-h.htm) (дата звернення: 23.03.2022).

187. Quantz, J. J. (1780) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Breslau : Johann Friedrich Korn dem altern, URL: <https://archive.org/details/versucheineranwe0000quan/mode/2up> (дата звернення: 19.05.2022).

188. Radice, M. A. (1987). Johann Mattheson and the ‘Stylus narrativus’. *Bach*, 18(3), Riemenschneider Bach Institute, P. 3–9.

189. Rampe, S. (2017). *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 569 s.

190. Redwood, A. (2015) Mersenne and the Art of Delivery. *Journal of Music Theory*, 59(1), Duke University Press, P. 99–119.

191. Remeš, D. (2017). Musical rhetoric in Sweelinck’s Chromatic Fantasia. *Society for Seventeenth-Century Music*, 25th Annual Conference, 21 p.

192. Riley, M. (2003). Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of “Kenner” and “Liebhaber”. *Music & Letters*, 84(3), P. 414–433.

193. Rinehart, H. M. (2016). “Musical Fury”: Impressing Through Expressing in Baroque Improvisation. *The Research and Scholarship Symposium*, 20, 17 p.

194. Ritchie, S. (2012). *Before the Chinrest: A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style*. Indiana University Press, 168 p.

195. Rome, S. J. (2019). *A musical rhetorical analysis and performance perspective of Franz Berwald’s Sinfonie Singulière* (PhD thesis). Ball State University, Muncie, Indiana, 122 p.

196. Rosenblum, S. P. (1997). Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present. *Performance Practice Review*, 10(1), Article 4. DOI: 10.5642/perfpr.199710.01.04

197. Rousseau, J. J. (1779). *Dictionary of Music* (trans. by Waring W). London: printed for J. Murray and Luke White, Dublin, 468 p.

198. Ruhnke, M. (1985). Georg Philipp Telemann. In *North European baroque masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann* (P. 281–313). London: Macmillan.
199. Rush, P. E. (2004). *A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music* (DMA thesis). The Florida State University, School of Music, 55 p.
200. Santamaría, T. (1565). *Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez, 441 P. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1168980p> (дата звернення: 12.08.2023).
201. Schering, A. (1908). Die Lehre von den musikalischen Figuren. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, P. 106–144.
202. Schmierer, E. (2022). *Die Musik des 18. Jahrhundert*. Laaber-Verlag. Lilienthal, 325 s.
203. Schweitzer, A. (1962). *J. S. Bach*. Boston: Bruce Humphries Publishers, 428 p.
204. Se Ra Son. (2012). *Figures of Musica Poetica in the Passacaglias of Dieterich Buxtehude and J.S. Bach* (DMA thesis). University of Cincinnati, 47 p.
205. Seares, M. (2014). *Johann Mattheson's Pièces de clavecin and Das neueröffnete Orchestre: Mattheson's universal style in theory and practice*. Routledge: London & New York, 117 p. ISBN 978-1-4724-3846-1
206. Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad alta-journal of interdisciplinary research*. 11(2), P. 136–140.
207. Shumilina, O., Varakuta, M. (2020). Baroque Opera on the Contemporary Ukrainian Theatre Stage: Ideas and Solutions. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 7, P. 225–232.
208. Stedman, K. D. (2012). *Musical Rhetoric and Sonic Composing Processes*, University of South Florida (PhD thesis). College of Arts and Sciences, 279 p.



209. Stein Haugom Olsen. (1976). What is Poetics? *The Philosophical Quarterly*, 26(105), Oxford University Press, P. 338–351. DOI: <https://doi.org/10.2307/2218864>
210. Stowell, R. (1985). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge musical texts and monographs: Cambridge University Press, 428 p.
211. Stravinsky, I. (1947). *Poetics of Music: in the form of ix lesson*. Harvard University Press, 160 p.
212. Talbot, M. (2011). *The Vivaldi Compendium*. Boydell Press, 258 p. ISBN 9781843836704
213. Tammearu, P. (2000). *Kircher and Musica Pathetica: a translation from Musurgia Uiversalis* (Master's thesis). The Florida State University, School of Music, 108 p.
214. Taruskin, R. (2009). *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford University Press, 832 p. ISBN: 9780195384826
215. Telemann, G. Ph. (1727). *Sonates sans Basse, à deux Flutes traverses, ou à deux Violons, ou à deux Flutes à bec*. Hamburg: l'auteur, 48 p.
216. Telemann, G. Ph. (1735). *XII Fantasia per il Violino senza Basso*. manuscript, 12 p.
217. Telemann, G. Ph. (1738). *XIIX Canons Mélodieux ou VI. Sonates en Duo à Flutes Traverses, ou Violons, ou Basses de Viole*. Paris: L'auteur
218. Telemann, G. Ph. (1955). *12 Fantasias for Solo Violin without Bass*, (ed. Günter Haußwald). Kassel: Barenreiter Verlag, 27 p.
219. Telemann, G. Ph. (2008). *4 Concerti a 4 Violini TWV 40:201–204*. Creative Commons Attribution Share Alike 3.0, 32 p.
220. Tenney, J. A (1988). *History of "Consonance" and "Dissonance"*. Excelsior Music Publishing Company, New York, 117 p. ISBN 0-93501 6-99-6
221. The Saltarello Dance URL: <http://www.streetswing.com/histmain/z3sltrlo.htm> (дата звернення: 10.08.2023).

222. Thorley, A. J. (2015). *Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works* (Master's thesis), University of York, 88 p.

223. Toffetti, M., Taschetti, G. (2020). *Contrafacta: Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*. Musica Iagellonica, Kraków, 358 p. ISBN 978-83-7099-239-2

224. Tompkins, D. C. (2017). *Early seventeenth-century harmonic practice: a corpus study of tonality, modality, and harmonic function in Italian secular song with baroque guitar accompaniment in Alfabeto Tablature* (PhD thesis), Florida State University, College of Music, 175 p.

225. Treitler, L. (2016). On Extirpating the Improvisatory: Response to a Response. *Archiv für Musikwissenschaft*, 73. Jahrg., H. 2, Franz Steiner Verlag, P. 159–161.

226. Turino, T. (1999) Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), University of Illinois Press, P. 221–255. DOI: <https://doi.org/10.2307/852734>

227. Van Leeuwen, T. (2015). Rhetoric and Semiotics. In MacDonald, M. J. (ed.) *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, Oxford University Press, P. 673–682. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199731596.013.051>

228. Vickers, B. (1984) Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), University of California Press, P. 1–44. DOI: <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>

229. Vivaldi, A. (1705). *Suonate da camera a 3*. Amsterdam: Estienne Roger, n.d. (ca.1723).

230. Von Biber, H. I. F. (1696). *Harmonia artificioso-ariosa*. ed. Nettle, P. & Reidinger, F. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1956.

231. Voskoboinikova, V. V., Kalko, K. O., Kulesha-Liubinets, M. M., Nikolaievskaya, Yu. V., Samoiliuk, O. V. Rybalko, P., Drogovoz, S. M. (2021). The



Effectiveness Of Music Therapy As A Non-Drug Approach To The Correction Of Various Pathological Processes In The Body. *Pharmacology online*, 3. P. 2026–2031.

232. Webster, J. Sonata form. In Macy, L. (Ed.) *Grove Music Online*, 27 p.

233. Wesołowski, F. (1986). *Zasady muzyki*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 178 s. ISBN 83-224-0250-3

234. Wilk, P. (2020), *The Venetian Instrumental Concerto During Vivaldi's Time*. *Eastern European Studies in Musicology*, 2, 534 p. ISBN 978-3-631-83325-4

235. Wilk, P. (2012) *On the question of the Baroque instrumental concerto typology*. *Musica Iagellonica*, Kraków, S. 83–103. ISSN 1233-9679

236. Williams, P. (1979). Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 1: What Is “Figurenlehre”? *The Musical Times*, 120(1636), P. 476–479. DOI: <https://doi.org/10.2307/961098>

237. Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A., (2001) *Rhetoric and music*, New Grove dictionary, Grove Music Online, URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166> (дата звернення: 13.10.2020).

238. Wilson, D. (1989). The Role of Patterning in Music. *Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns*, 22(1), The MIT Press, P. 101–106. DOI: <https://doi.org/10.2307/1575147>

239. Winter, J. Ch. (1764). *De Eo Quod Sibi Invicem Debent Musica Poetica Et Rhetorica Artes Iucundissimae Dissertatio Epistolaris*. URL: [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN63294966X?fbclid=IwAR3psPPNrrPc-BFm8XKfwR7MA3WWMjfsWTOxV7D72RpjMQkhd-cKHvLP\\_w&tify=%7B%22pan%22%3A%7B%22x%22%3A0.392%2C%22y%22%3A0.352%7D%2C%22view%22%3A%22info%22%2C%22zoom%22%3A0.827%7D](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN63294966X?fbclid=IwAR3psPPNrrPc-BFm8XKfwR7MA3WWMjfsWTOxV7D72RpjMQkhd-cKHvLP_w&tify=%7B%22pan%22%3A%7B%22x%22%3A0.392%2C%22y%22%3A0.352%7D%2C%22view%22%3A%22info%22%2C%22zoom%22%3A0.827%7D) (дата звернення: 13.12.2022).

240. Wollock, J. (2013). John Bulwer (1606–1656) and Some British and French Contemporaries. *Historiographia Linguistica*, 40(3), P. 331–376. DOI: <https://doi.org/10.1075/hl.40.3.02wol>

241. Yamamura, K. (2013) *Rhetorical approach to the performance of eighteenth-century keyboard music on the modern piano: C.P.E. Bach's Fantasia in G minor, WQ. 117-13 and Mozart's Fantasia in D Minor, K.397* (DMA thesis), Indiana University, 58 p.

242. Zavialova, O., Stakhevych, O., Kalashnyk, M., Savchenko, H., Stakhevych, H. (2022). Formation of romantic instrumental performance and violin art of Niccolò Paganini. *Amazonia Investiga*, 11(50), P. 180–187.

243. Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., Smirnova, I. V. (2020) From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, P. 2938–2943. Scopus.

244. Zawistowski, P. (2003) Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. *Zeszyt Naukowy Filii Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie nr. 2*, 29 s.

245. Zgółka, M. (2016) *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, 153 s. ISBN 978-83-65727-06-0

246. Zgółka, M. (2020). Retoryka muzyczna, wykład nr 5. URL: <https://youtu.be/1evAJWF-6H0> (дата звернення: 08.04.2024).

247. Zimmermann, M. (2019). *Ornamentation of Baroque music: a guide to independent embellishing*. Books on Demand; 3rd edition, 92 p. ISBN-10: 3739231971

248. Zohn, S., Payne, I. (1999). Bach, Telemann, and the Process of Transformative Imitation in BWV 1056/2 (156/1). *The Journal of Musicology*, 17(4), University of California Press, P. 546–584.

249. Zohn, S. (2008). *Music for a mixed taste: style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works*. Oxford University Press, 686 p. ISBN 978-0-19-516977-

ДОДАТОК  
ТАБЛИЦІ ТА СХЕМИ

Таблиця 1. Схема музичної риторики



**Таблиця 2. Типологія фантазій для скрипки без басу Г. Ф. Телемана TWV 40:14–25 (1735)**

Фантазії	Тип	Кількість частин	Специфічні ознаки
№1 B-dur	Сюїтний	3 (4)	I – увертюра з рисами танцювальності (сарабанда, пасакалія) II – концертне рондо з розділами «solo» і «tutti» III – повільна з елементами сарабанди
№2 G-dur	Сюїтний	3	I – увертюра II – варіації III – сальтарела
№3 f-moll	Сонатний	3 (4)	I – повільна, виконує роль inventio II – концертне рондо з розділами «solo» і «tutti» і елементами фуги III-IV – inventio + танець (елементи менуету / пасп'є)
№4 D-dur	Сюїтний	3	I – концертне рондо з розділами «solo» і «tutti» II – повільна з елементами французької увертюри III – жига
№5 A-dur	Сонатний	3	I – Токата і фуга II – inventio III – жвава, не танцювальна, присутні елементи тематизму оперної увертюри
№6 e-moll	Сонатний	4	Форма 4-частинної барокової сонати: I – повільна, виконує роль inventio II – фуга III – сициліана IV – буре
№7 Es-dur	Сонатний	4	Форма 4-частинної барокової сонати: I – повільна, характер арії II – жвава, старосонатної форми III – сарабанда IV четверта – танцювальна з рисами гавоту
№8 E-dur	Змішана структура	3	I – арія, з елементами речитативу II – жвава, старосонатної форми III – швидка, з рисами інструментальної віртуозності та елементами танцювальності
№9 h-moll	Сюїтний	3	I – сициліана II – старосонатна III – жига
№10 D-dur	Змішана структура	3	I – фуга II – увертюра з елементами арії III – жига
№11 F-dur	Змішана структура	3 (4)	I – пів-варіації, II – менует III – жвава з елементами танцювальності (бранль)
№12 a-moll	Сюїтний	3	I – увертюра II – жига III – гавот

**Таблиця 3.** Фази риторичного *dispositio* в повільних частинах вибраних Фантазій для скрипки без басу Г. Ф. Телемана TWV 40:14–25 (1735)

Фази риторичного <i>dispositio</i>	Фантазія №1 <i>B-dur</i> <i>Largo</i>	Фантазія №3 <i>f-moll</i> <i>Adagio</i>	Фантазія №6 <i>e-moll</i> <i>Grave</i>	Фантазія №7 <i>Es-dur</i> <i>Dolce</i>	Фантазія №10 <i>D-dur</i> <i>Largo</i>
<i>Exordium</i>	T. 1-8	T. 1-3	T. 1-5	T. 1-3	T. 1-4
<i>Narratio</i>	T. 9-20	T. 3-9	T. 5-14	T. 4-5	T. 5-8
<i>Propositio</i>	T. 20-28	T. 9-12	T. 14-24	T. 5-7	T. 9-18
<i>Confutatio</i>	T. 28-38	T. 12-15	T. 24-34	T. 8-11	T. 18-25
<i>Confirmatio</i>	-	-	T. 34-37	T. 11-13	T. 26-31
<i>Peroratio</i>	T. 38-...	T. 15-18	T. 37-41	T. 14-15	T. 31-35

**Таблиця 4.** Фази риторичного *dispositio* в повільних частинах Сонат для двох флейт або скрипок Г. Ф. Телемана *TWV 40:101–106* (1727)

<b>Частини I</b>						
Фази риторичного <i>dispositio</i>	Соната № 1 <i>D-dur</i>	Соната № 2 <i>G-dur</i>	Соната № 3 <i>A-dur</i>	Соната № 4 <i>e-moll</i>	Соната № 5 <i>h-moll</i>	Соната № 6 <i>E-dur</i>
<i>Exordium</i>	T. 1-6	T. 1-4	T. 1-5	T. 1-7	T. 1-4	T. 1-6
<i>Narratio</i>	T. 7-12	T. 5-8	T. 6-10	T. 8-14	T. 4-9	T. 6-12
<i>Propositio</i>	T. 12-17	T. 8-27	T. 10-14	T. 15-26	T. 9-18	T. 12-18
<i>Confutatio</i>	-	T. 27-47	T. 14-17	T. 26-34	T. 18-24	T. 18-21
<i>Confirmatio</i>	T. 17-24	T. 48-58	T. 18-27	T. 35-50 (46)	T. 24-35	T. 22-27
<i>Peroratio</i>	T. 24-...	T. 58-...	T. 27-...	T. 50 (46)- ...	T. 35-...	T. 28-...
<b>Частини III</b>						
Фази риторичного <i>dispositio</i>	Соната № 1 <i>D-dur</i>	Соната № 2 <i>G-dur</i>	Соната № 3 <i>A-dur</i>	Соната № 4 <i>e-moll</i>	Соната № 5 <i>h-moll</i>	Соната № 6 <i>E-dur</i>
<i>Exordium</i>	T. 1-4	T. 1-4	T. 1-5	T. 1-6	T. 1-5	T. 1-7
<i>Narratio</i>	T. 4-10	T. 5-10	T. 5-8	T. 6-8	T. 6-10	T. 8-15
<i>Propositio</i>	T. 11-16	T. 10-14	T. 8-14	T. 9-14	T. 11-19	T. 16-47 (33)
<i>Confutatio</i>	T. 16-26	T. 14-22	-	T. 14-26	T. 19-32	T. 47-62 (33-47)
<i>Confirmatio</i>	T. 26-30	T. 23- ...	T. 14-17	T. 26-31	T. 32-45	T. 62-... (47-62)
<i>Peroratio</i>	T. 30-...	- (?)	T. 17-...	T. 32-...	T. 45-...	(т. 62-...)



**Таблиця 5. Схеми фуг (других частин) в Сонатах для двох флейт або скрипок Г. Ф. Телемана BWV 40:101–106 (1727)**

Соната №1 D-dur, Allegro

Голоси	Розділи	Експозиція				Середина (розробка)			Реприза			Кода	
I		T. A-dur	Інтермедія		Інтермедія	Новий матеріал		Інтермедія	T. G-dur	Інтермедія	T. A-dur	D-dur	
II	T. D-dur			T. D-dur			T. h-moll						
Такти		1 - 4.	4 - 8.	8 - 12.	12 - 16.	16-17.	18-22.	23-27.	28-30.	31-36.	36-40.	41-45.	46-52

Соната № 2 G-dur, Allegro

Голоси	Розділи	Експозиція				Середина				Реприза				Кода					
I		T. G-dur		Інтермедія	T. C-dur		Інтермедія	T. e-moll	Інтермедія		Новий матеріал	Інтермедія	T. G-dur	Інтермедія					
II			T. D-dur			T. a-moll			Інтермедія	T. h-moll			Інтермедія		T. a-moll	Інтермедія	T. D-dur	Інтермедія	
Такти		1-4.	4-7.	7-9.	10-13.	13-16.	16-23.	23-27.	27-34.	35-38.	39-45.	45-47.	48-51.	51-52.	52-55.	55-58.	59-62.	62-66.	67-73.

Соната № 3 A-dur, Vivace

Голоси	Розділи	Експозиція				Середина			Реприза		Кода		
I		T. E-dur	Інтермедія		Інтермедія	T. E-dur	Новий матеріал	T. D-dur	Інтермедія		Інтермедія		
II	T. A-dur			T. A-dur						T. A-dur			
Такти		1-5.	6-10.	10-17.	18-22.	22-28.	29-33.	33-43.	43-48.	48-52.	52-57.	57-60.	60-70.

Соната № 4 e-moll, Allegro

Голоси	Розділи	Експозиція			Середина			Реприза		
I		T. e-moll		Інтермедія	T. G-dur		Інтермедія	T. e-moll + завершення		
II			T. h-moll			T. D-dur				
Такти		1-7.	8-14.	14-20.	21-27.	28-34.	34-45.	45-51.	51-60.	61-67. + 67-70.

Соната № 5 h-moll, Vivace

Голоси	Розділи	Експозиція				Середина			Реприза		
I		T. h-moll	Інтермедія		Інтермедія	Новий матеріал		Інтермедія	T. h-moll	Інтермедія	
II	T. H-moll			T. D-dur		T. A-dur					
Такти		1-10.	11-20.	20-32.	33-42.	43-52.	52-76.	77-86.	86-100.	101-110.	110-130.

Соната № 6 E-dur, Presto

Голоси	Розділи	Експозиція			Середина					Реприза							
I		T. E-dur		Інтермедія	T. fis-moll	Інтермедія		Інтермедія	T. H-dur	Інтермедія		Інтермедія	T. E-dur	Інтермедія		Інтермедія	
II			T. H-dur				T. cis-moll								T. A-dur		T. E-dur
Такти		1-9.	9-17.	17-23.	24-32.	32-48.	49-57.	57-60.	61-69.	69-72.	73-81.	81-84.	85-93.	93-105.	106-114.	114-156.	

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Холодкова О. С. (2023). Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, С. 7–39.  
DOI 10.34064/khnum1-6901
2. Холодкова О. (2022). Риторичне *inventio* в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана. *Музичне мистецтво і культура*, 2(33), Одеса, С. 152–162.  
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-13>
3. Холодкова О. С. (2021). Концерти для чотирьох скрипок без басу Г. Ф. Телемана в аспекті ономатопеїчної та фігуративної риторики. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, Харків, 2021, С. 54–71.  
DOI: 10.34064/khnum2-2403

### Публікації у наукових зарубіжних виданнях:

1. Kholodkova O. (2022). Rhetorical scheme in G. Ph. Telemann's Sonatas for two violins or flutes (1727). *Copernicus. De Musica*, 1, Toruń, P. 39–48.  
DOI: 10.15804/CDM.2022.1.04



**Основні положення дослідження у формі усної доповіді було  
представлено на наступних конференціях:**

- «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти», 22–23 жовтня 2020 року (Харків);
- ХХІ Міжнародна наукова-практична конференція «Молоді музикознавці», 8–10 січня 2021 року (Київ);
- «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», 01–03 квітня 2021 року (Харків);
- ХХІV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», 8-9 грудня 2021 (Одеса);
- I Międzynarodowe Forum Muzyki Dawnej w ramach 26. Dni Bachowskich, 25 березня 2022 року (Краків);
- «Поетика музичної творчості» (в рамках міжнародного науково-творчого проєкту «Практична музикологія»), 14–16 січня 2023 року (Харків).