УДК 781.1

Юрій Чорний, *доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу*
Олександра Тимків, *старший викладач*
кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ОСНОВНІ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ ТРУДНОЩІ У ФАНТАЗІЯХ ДЛЯ СКРИПКИ ГЕОРГА ФІЛІПА ТЕЛЕМАНА

У статті розкривається методика виконання поліфонічних творів Георга Філіпа Телемана.
Ключові слова: *фантазія, старовинна поліфонія, барокко, старовинна музика.*
В статье раскрывается методика выполнения полифоничных произведений Георга Филиппа Телемана.
Ключевые слова: *фантазия, старинная полифония, барокко, старинная музыка.*
In the article the methods of implementation of polyphony works of Georg of Philip Teleman.
Key words: *fantasy, age-old polyphony, baroque, age-old music.*

Актуальність. Георг Філіп Телеман залишив помітний вклад у всіх сферах і жанрах музичного мистецтва. У кожному жанрі він зміг не тільки показати високий професіоналізм, але й сказати своє новаторське слово. Аналіз творів для скрипки дає можливість оцінити його вклад у розвиток скрипкового виконавства.

У навчальних програмах вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації "Дванадцять фантазій для скрипки" є важливим та обов'язковим навчальним матеріалом. Формування у виконавців-скрипалів мислення, пов'язаного з інтонаційним, ритмічним, динамічним, естетичним та художнім осмисленням поліфонічних творів є необхідною для їх професійного становлення.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Г. Ф. Гендель був одним з найбільш яскравих німецьких музикантів свого часу. При житті слава Телемана не поступалася славі Генделя, його ставили значно вище Йогана Себастьяна Баха, який тоді був відомий в основному як органіст. Та XIX століття возвеличило Баха і відвернулося від Телемана. Інтерес до його спадщини різко знизився. У багатьох історично-критичних працях Телемана назвали "ремісником"; його незвичайна навіть для того часу композиторська продуктивність була цьому підтвердженням. Після смерті композитора його музика, на жаль, на довгі роки була забута.

Одним з перших заговорив про Телемана в XX столітті Ромен Ролан у своїй п'ятій новелі циклу "Музыкальное путешествие в страну прошлого" під характерним заголовком "Автобиография одной забытой знаменитости" [6].

Життєвому шляху та аналізу творчості Телемана присвячена дослідницька праця В. Рабея [4, 5].

У XX столітті велика і планомірна робота у вивченні телеманівської спадщини розпочалась у Німеччині. Цією роботою зайнялися інститути музикознавства при Лейпцігському університеті і Гале-Вітенбергському університеті, музичні відділи державних бібліотек в Берліні, Дрездені і Шверені.

Основна мета статті. Зробити аналіз фантазій для скрипки Г.Ф. Телемана та спрямувати увагу на виконавську проблему виконання творів старовинної поліфонії.

Виклад матеріалу. Більше як двісті років тому закінчився життєвий шлях Георга Філіпа Телемана. Сучасник і товариш Баха та Генделя, він залишив помітний вклад у всіх сферах і жанрах музичного мистецтва. Музика Г.Ф. Телемана здатна надовго прикувати до себе увагу. Вона користується успіхом у музикантів та любителів нарівні з А. Кореллі, А. Вівальді, Д. Скарлатті, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо.

Саме Ромен Ролан поставив Телемана в один ряд з блискучою плеядою композиторів XVIII століття, що безпосередньо передували віденським класикам. Ролан образно визначає їхнє значення в становленні класичного стилю: "Хто хоче зрозуміти незвичайне музичне полум'я, що освітило Німеччину в часи Й. Гайдна, В.А. Моцарта і Л. Бетховена, повинен знати тих, хто розпалив це прекрасне вогнище, і роздивитись, як розгорівся вогонь. Якщо цього не зробити, то великі класики здадуться чудом, у той час, як вони є, навпаки, логічним завершенням цілого століття геніальності" [6].

Ромен Ролан особливо підкреслює самостійне художнє значення творчості Телемана. Та й жива концертна практика наших днів усе більше переконує в тому, що майстри створювали багато хорошої музики, зовсім не думаючи про відведену їм історичну роль.

© Ю. Чорний, О. Тимків, 2010

З ранніх років успіх у його роботі супроводжувався подоланням труднощів. Будучи в цілому широко освіченою людиною (він навчався в Лейпцігському університеті), Телеман, однак, не отримав систематичної музичної освіти. Але це, зрештою, компенсувалось тією жагою знань і здатністю до їх творчого засвоєння, якими було позначене його життя, аж до глибокої старості.

Варто згадати, що кілька найкращих своїх творів, які вражають сміливістю і новизною він написав у віці 80 – 84 років.

Він проявляв жвавий інтерес до всього того неординарного та великого, чим славилась тоді Німеччина. Серед його друзів – такі величини, як Й.С. Бах і його син Ф.Е. Бах (до речі, похресник Телемана), Г.Ф. Гендель, а також інші відомі музиканти.

Увага Телемана до чужих національних стилів не обмежувалася найбільш поцінованими тоді італійськими та французькими. У роки капельмейстерства в Сілезії вперше почувши польський музичний фольклор, він захопився його красою і написав кілька "польських" творів [2].

Напевно, не було будь-якої значимої царини творчості того часу, повз яку пройшов би Телеман. При цьому в кожній він суттєво попрацював. Так, його перу належить більше 40 опер, 44 ораторій, 52 церковні служби, близько 20 річних циклів духовних кантат, оркестрові увертюри, сюїти, Concerti grossi, більше 700 пісень, близько 600 оркестрових сюїт, велику кількість фуг та різної камерно-інструментальної музики, твори для клавіру, скрипки, тріо-сонати та інші [1]. До багатьох своїх опер і кантат Телеман сам писав тексти. На жаль, значна частина цієї спадщини зараз є втраченою.

Його сучасник Г.Ф. Гендель був вражений, що Телеман пише церковну п'єсу так само швидко, як пишуть листа. І разом з цим він був великим трудівником, який вважав, що в музиці, "цій вічній науці далеко не підеш без наполегливої роботи" [4]. У кожному жанрі він зміг не тільки показати високий професіоналізм, але й сказати своє, часом новаторське слово. Йому вдавалось уміло поєднувати протилежності. Так, намагаючись у мистецтві (в розробці мелодії, гармонії), за його висловленням, "дійти до найбільших глибин", він, однак, дуже турбувався про доступність своєї музики для простого слухача. "Хто вміє бути корисним для багатьох", – писав він, – "діє краще, ніж той, хто пише для небагатьох". "Серйозний" стиль композитор поєднував з "легким", трагічне з комічним, і хоча в його творах ми не знайдемо бахівських висот (як відзначив один з музикантів, "він співав не для вічності"), в них є багато привабливого. Бахівський високий трагізм та інтелектуально-філософське начало не є характерними для творчості Телемана. У його музиці ми скоріше відзначаємо винятковий комічний дар композитора та його невичерпну винахідливість – особливо у відображенні засобами музики різноманітних явищ природи. Особливо цінними в його творах є щедрість мелодії, невичерпна фантазія, яскравість і насиченість образів, щира і лірична задушевність. Принцип наспівності і мелодичності проголошувався ним як основа не тільки вокальної, але й інструментальної музики [4].

Він писав: "Спів – загальна основа музики. Хто береться за твір – повинен співати в кожній з частин. Хто грає на інструментах – повинен розумітися на співі, тому безперестанку наставляйте молодь у співі" [4].

У творчості Телемана переплелися риси барокко і так званого галантного стилю з його простотою, приємністю, зворушеністю.

Говорячи про характер музики Г.Ф. Телемана, що відповідала стилю епохи, потрібно зосередити увагу на музичному мистецтві середньовіччя.

Середньовічне релігійне світовідчуття відбилося на всіх без винятку формах мислення, а також на мистецтві. Музика, яка завжди була тісно пов'язана з релігією, одна з перших була впроваджена в русло християнського світогляду. Відповідно до цього способу сприйняття світу в музиці змінився перш за все спосіб емоційного висловлювання та спосіб ставлення до звуку.

Церква забороняла використовувати ті чи інші засоби виразовості та визначала строгі рамки дозволеного для того, щоб через обмеження у сфері звучання звести до мінімуму чуттєву, емоційно-захоплюючу природу музики. Емоційно-збуджуюча природа музики розглядалася швидше, як шкідлива, ніж корисна, оскільки через емоції, вважалося, в душі людей легше міг проникнути диявол. Один з видатних діячів церкви Ієронім вважав гріховними ті моменти, коли слух віруючого захоплювався "більше співом, ніж предметом оспівування". Усе, що було пов'язано з чуттєво-фонічною природою музики, з переживаннями краси самого звучання було зведено до мінімуму. У цьому, власне, і полягає "горизонтальна" спрямованість музичного середньовіччя [7].

Однак унаслідок своєї чуттєво-емоційної природи музика не могла назавжди залишитися в таких строгих рамках. Адже поруч існувала народна музика з її емоційно-безпосереднім, захоплюючим характером. Пізніше з'явилися і світські форми музикування. Усе це не могло не

впливати на професійну церковну музику. До неї все активніше проникали емоційно пожвавлюючі елементи, що поступово змінювали її загальний вигляд.

Для стилю барокко, зокрема німецького, характерними були: співіснування старої та нової систем музичного мислення, недопущення в творчості німецьких композиторів суб'єктивного свавілля при висловленні художніх почуттів, схильність німецьких композиторів до роздумів стосовно цінностей традиційної середньовічної культури. І якщо через когось із композиторів барокко Середньовіччя велично заявило про себе, то це було здійснено, насамперед, голосом музики Й.С. Баха [3].

На відміну від Баха, Телеман мало схильний до філософського самозанурення; його музика передає живе, безпосереднє сприйняття навколишнього середовища, прості, всім зрозумілі почуття та емоції. Шлях, прокладений Й.С. Бахом у його геніальних "Сонатах і партитах без басу" (1720 рік), продовжує Г.Ф. Телеман в "Дванадцяти фантазіях для скрипки", написаних у 1735 році.

В обидвох майстрів утворення повнозвучної тканини досягається інтенсивною розробкою техніки подвійних нот і акордів, а також прийомами так званої скритої поліфонії. Та якщо для стилю сонат і партит Баха характерна перш за все широка декламаційна лінія мелодичного голосу (наприклад, Adagio зі сонати соль-мінор), то в Телемана в основу тематичного розвитку покладена зазвичай коротка, проста по інтонаційно-ритмічному рисунку фраза. Тому найбільшу стильову подібність ми спостерігаємо у фугованих частинах.

Частини Фантазій за своєю мелодико-ритмічною структурою близькі до традиційних видів танців (алеманди, куранти, сарабанди, жиги, менуета, сициліана та інших) і в кожній з них передані ті чи інші настої ("афекти"). За словами автора "все, що не пов'язане з афектами, нічого не значить, нічого не дає, нічого не вартує". У своїй більшості частини не мають певної програми, яка б об'єднувала всі фантазії.

Звичайно, якщо говорити про силу художнього враження, то фантазії Телемана не витримують порівняння з бахівськими соло. Та все ж таки їх музична вартість є беззаперечною.

Так само як Бах, Телеман намагається розкрити в повному об'ємі виразові якості інструменту. Композитор широко використовує природні акустичні можливості скрипки, часто використання відкритих струн для органних пунктів і голосів в акордах. Так само Телеман використовує "відкриті", яскраві тональності, в яких основний тон чи хоча б терція або квінта тонічного тризвуку могли б бути взяті на відкритій струні. Завдяки цьому досягається яскравість, блиск і повнота звучання фантазій Телемана.

Перша фантазія складається з чотирьох частин: ***Largo, Allegro (Moderato), Grave, Allegro (Moderato)*** і написана в тональності *Сі-бемоль Мажор*, а Grave – у тональності *соль мінор.*

Друга фантазія написана в тональності *Соль Мажор* і складається з таких трьох частин***: Largo, Allegro, Allegro.***

Третя фантазія написана в тональності *фа мінор* і складається з трьох частин: ***Adagio, Presto (Moderato), Grave.***

Четверта фантазія складається з трьох частин: ***Vivace (Animato), Grave, Allegro*** і написана в тональності *Ре Мажор*, а Grave – у тональності *сі мінор.*

П'ята фантазія складається з таких шести частин: ***Allegro, Allegro ma non troppo, Allegro, Allegro ma non troppo, Andante, Allegro.***

Цікавим є тональний план цієї фантазії: перше Allegro написане в основній тональності *Ля Мажорі*, Allegro ma non troppo модулює з *Ля Мажору* у *Мі Мажор*, Allegro звучить у *Мі Мажорі*, Allegro ma non troppo починається з *Мі Мажору* і повертається у *Ля Мажор*, а Andante написано у *фа-дієз мінорі* та заключне Allegro повертає нас в основну тональність фантазії *Ля Мажор.*

Шоста фантазія складається з чотирьох частин: ***Grave, Presto, Siciliana, Allegro*** і написана в тональності *мі мінор*, а Siciliana – у тональності *Соль Мажор*.

Сьома фантазія складається з чотирьох частин: ***Adagio, Allegro, Largo, Presto*** і написана в тональності *Мі-бемоль Мажор*, а Largo – у тональності *до мінор*.

Восьма фантазія написана в тональності *Мі Мажор* складається з трьох частин: ***Largo, Moderato, Allegro.***

Дев'ята фантазія написана в тональності *сі мінор* складається з таких трьох частин: ***Siciliana, Vivace, Allegro.***

Десята фантазія складається з трьох частин: ***Presto, Largo, Allegro*** і написана в тональності *Ре Мажор*, а Largo – у тональності *сі мінор*.

Одинадцята фантазія складається з трьох частин: ***Un poco vivace, Allegretto, Allegro*** і написана в тональності *Фа Мажор*, а Allegretto – у тональності *соль-мінор.*

Дванадцята фантазія складається з трьох частин: ***Moderato, Vivace (Allegretto), Presto.*** Написана в тональності *ля мінор*, а остання частина фантазії, яка завершує цикл фантазій написана в одноіменному *Ля Мажорі*.

ОСНОВНІ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ ТРУДНОЩІ У ФАНТАЗІЯХ ДЛЯ СКРИПКИ ГЕОРГА ФІЛІПА ТЕЛЕМАНА

Для інтерпретацій фантазій Телемана слід дотримуватися основних вимог щодо виконання поліфонічної музики. Перш за все це – ритмічна дисципліна [7]. Сама природа цього стилю вимагає, щоб кожний, навіть найменший за тривалістю звук мелодичної лінії був точним. Першою чергою це стосується виконання теми в частинах монументального характеру. Зазвичай головним недоліком тут є поспішне виконання дрібних тривалостей. Цей недолік часто пов'язаний з підкресленням виконавцем сильних долей такту або першої в групі з двох шістнадцятих нот. Виконання такого ритмічного рисунка не слід обтяжувати акцентами. Шістнадцяті ноти в силу свого інтонаційного тяжіння повинні ніби витікати з попередньої восьмої, а внаслідок їх акцентування вони відриваються від неї. Рівне динамічне звучання в таких музичних темах має досягатися без передбачуваних чи непередбачуваних акцентів.

У виконанні інших частин монументального складу також спостерігаються характерні ритмічні помилки. Пунктирний ритм, який у старовинній музиці виконувався арифметично точно (3:1), не має перетворюватися на маршовий зі скороченням останньої шістнадцятої до тридцятьдругої, або на трьохдольний.

Виконання таких основних стилістичних вимог можливе тільки за тієї умови, що виконавець буде постійно відчувати в музиці Телемана її скритий ритмічний пульс. Одиницею виміру цього пульсу повинні бути найменші тривалості (не крупніші за шістнадцяті), які створюють основу мелодичного руху виконуваного твору.

При змінах темпу, заповільненнях чи прискореннях, пульс міняється в сторону збільшення чи зменшення його частоти, одночасно зберігаючи свій стійкий і безперервних характер [8]. У цьому головна відмінність між художньо осмисленою ритмічною свободою від ритмічної неточності. Питання про те, чи потрібні відхилення від єдиного ритмічного руху при виконанні музики Телемана, розв'язуються цілком і повністю індивідуальним трактуванням. Треба визнати, що жоден з видатних скрипалів сучасності не виконує музику Баха чи Телемана, дотримуючись абсолютної, метрономічної рівності руху, оскільки таке трактування не є ідеалом стильної інтерпретації.

Щоб донести до слухача художній зміст фантазій Телемана, недостатньо виконати їх ритмічно, технічно коректно і грамотно. Якщо саме звучання мелодичної лінії не буде достатньо яскравим і виразним у тембральному відношенні, то таке виконання може виявитися схематичним.

Одним з головних вимог до виконання фантазій Телемана є живе, насичене звучання протягом всієї мелодичної лінії. У повільних частинах звуковидобування досягається вільним, плавним ковзанням смичка по струні, без зайвого натиску, в поєднанні з більш-менш постійною вібрацією лівої руки. Така вимога стосується перш за все одноголосних частин та епізодів повільного темпу. У цих частинах необхідно строго дотримуватися міри, для того щоб уникнути надто сентиментального виконання мелодії, не зловживати вібрацією та ритмічними зупинками на опорних звуках (*tenuto*), адже така манера виконання справедливо вважається ознакою несмаку.

У швидких одноголосних частинах можливою є легка вібрація лівої руки, що сприяє більшій яскравості звучання при грі шрихом *detaché*. Однією з основних труднощів для скрипаля є зв'язана артикуляція мелодичної лінії, що передається штрихом *legato*. Особливо це стосується повільних частин з широкими розгорнутими мелодичними фразами. Без справжнього *legato*, як в правій, так і в лівій руці, неможливо передати гнучкість, пластичність кантилени.

Притаманні мелодичній лінії повільних частин риси декламаційності можуть передаватися штрихом близьким до *portato*. Як описує А.І. Ямпольський, суть такого прийому в тому, що початок кожного звуку злегка акцентується смичком, звуки не тільки "виспівуються", але й "виговорюються" [10].

У деяких частинах фантазій використовується штрих *detaché marcato* (з акцентом на початку кожного звуку і зупинкою його в кінці). *Detaché marcato* є основним штрихом при виконанні тематичних розділів у фугах. Хоча в деяких випадках можливе використання гострішого штриха *martelé*.

Особливості поліфонічного стилю визначають прийоми виконання багатоголосної музичного полотна фантазій. Одним з таких специфічних прийомів у струнників є частково передбачене композитором фактичне скорочення тривалості нот в контрапунктних голосах. У багатьох випадках приходиться раніше "знімати" контрапунктний голос для того, щоб звук мелодії встиг деякий час прозвучати без контрапункту.

Щодо акордової техніки у фантазіях Г.Ф. Телемана, то традиція нашої скрипкової школи надає перевагу арпеджованим акордам при виконанні повільних частин і неарпеджованим – при виконанні швидких, деяких танцювальних номерів. Спосіб одночасного видобування всіх

звуків стосується тільки триголосних акордів, чотириголосні акорди завжди приходиться розбивати, беручи спочатку два нижніх голоси акорду і потім два верхніх.

Педагоги як і виконавці, не так вже й часто звертають увагу на проблеми інтонаційних особливостей поліфонічних творів, цілком покладаючись при роботі над вивченням поліфонії на свою інтуїцію [9]. Та все-таки самої лише інтуїції буває недостатньо, тому що при цьому можливі різного роду стильові похибки. Особливо часто порушуються стильові норми як у Фантазіях Г.Ф. Телемана, так і у Сонатах та Партитах Й.С. Баха. Як правило, такі порушення пов'язані з нерозумінням виразової природи поліфонічного мислення композиторів епохи барокко на відміну від музики наступних епох. Це призводить до стильової еклектики, коли естетичні принципи, характерні для пізніших часів, художньо невиправдано переносяться на більш ранні. У виясненні цього питання певну допомогу може надати інтонаційно-слухове і теоретичне осмислення виразових і структурних основ поліфонії та трактування поліфонічної мелодики.

Висновки. Виконання поліфонії вимагає особливих умінь та навичок, таких як пластичність та рівність звучання, деякої емоційної стриманості, поєднуваної з глибиною почуттів, вуалювання сили прямого впливу звукових ефектів, уміння мислити особливостями тривалої мелодійної лінії. Та добросовісне виконання вище названих норм не приведе до потрібного художнього результату, якщо у виконавця не розвинений естетичний смак. Практичні поради та настанови авторів можуть дієво принести користь виконавцю-скрипалю в тому випадку, коли він буде впевнений у їх правоті і художній доцільності.

"Дванадцять фантазій для скрипки" Георга Філіпа Телемана, на нашу думку, є обов'язковими в педагогічному репертуарі майбутнього музиканта. Ці твори надзвичайно яскраво і наочно демонструють технічні і художні можливості такого чудового інструменту, як скрипка.

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Выпуск I. М.; Музыка. – 1990. – С. 148 – 156, 209 – 229.

2. Григорьев.В.Ю. Истоки польского скрипичного исполнительского искусства// Музыкальное исполнительство. – М.; Музыка. – 1979. – С. 197.

3. Ливанова Т. Бах и Гендель: (Проблемы стиля) // Русская книга о Бахе. – М., 1985.

4. Рабей В. Георг Телеман. М.; Музыка – 1982. – 97 с.

5. Рабей В. Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. М.; Музыка –1982. – 210 с.

6. Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого// Собр. соч., т. 7. Ленинград. – 1935. – С. 219 – 252.

7. Павлій Г.І. Виразові відмінності між поліфонією та гомофонією. – К.: Львів, 1995.

8. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – К.: Муз. Україна, 1974. – 170 с.

9. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. – К.: Муз. Україна, 1977. – 56 с.

10. Ямпольский А.И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скипичного исполнительства и педагогики/ М.: Музыка – 1968. – С. 32.

Стаття надійшла до редакції 14.047.2010

"Прихильниками і знавцями музики не народжуються, а стають… Щоб полюбити музику, треба насамперед навчитися її слухати".

Дмитро Шостакович
російський композитор

"Найбільше щастя для композитора – написати звичайну пісню, яка через п'ять-десять років стане народною, а ім'я її автора забудеться".

Ріхард Штраусс
німецький композитор