

УДК 78.03.071.4

Каплієнко-Ілюк Ю. В.*

РИСИ ТВОРЧОСТІ ДЖ. Б. МАРТІНІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КЛАВІРНОЇ СОНАТИ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості сонатного циклу в творчості видатного теоретика, композитора і педагога Болонської Філармонічної академії – падре Джованні Баттіста Мартіні.

Ключові слова: італійська музика, творчість Мартіні, сонати Мартіні, клавірне мистецтво XVIII ст., старовинна соната.

В історії Болонської Філармонічної академії вагоме місце займає постать відомого теоретика, композитора й історика музики Джованні Баттіста Мартіні. Саме йому академія зобов'язана своїм розквітом. М. Шагінян пише: «Болонья була містом чудового університету, декількох академій та великих вчених; вона була містом людини, що глибоко цінувався всім музичним світом Європи, теоретика та знавця музики, вченого мужа, отця Мартіні ... У отця Мартіні був якби центр всієї музичної культури Італії, до нього приїздили, як до болонського «папи» музики у своєрідний музичний Ватикан, на поклін та благословення, представитись та попросити протекції, а головне – вступити до нього на навчання» [3, с. 221-222]. Він очолював академію протягом декількох десятиліть (1758–1781), а його учнями були видатні композитори другої половини XVIII століття: Й. К. Бах, Н. Йоммеллі, К. Глюк, В. Моцарт, А. Гретрі, Й. Мислівечек, М. Березовський та інші.

Падре Мартіні був композитором, який писав не тільки церковну музику, але й світську. Його творчий доробок вміщує широкий композиторський матеріал, що гарно вписувався в музичний контекст свого часу і вміщував різноманітні музичні жанри того періоду.

Творчість Мартіні є актуальною і тепер, оскільки зосереджує величезний досвід майстра не тільки як знаного педагога, але й як талановитого композитора, творча спадщина якого довгий час була мало відомою та недостатньо дослідженою. Таким чином, **мета** даного дослідження – розкриття особливостей творчості падре Дж. Б. Мартіні на прикладі клавірних сонат 1742 року та аргументація їх значення у контексті розвитку жанру передкласичної доби.

Сонати Дж. Б. Мартіні представляють зразок клавірного мистецтва Італії XVIII століття, яке розглядається найчастіше під кутом періоду, що готує класичну сонату та її гомофонну фактуру. Італійська культура мала величезний вплив на формування особливостей різних композиторських шкіл, серед яких була й німецька. Принципи поліфонічного мислення, що йдуть від Монтеверді і Фрескобальді та отримали втілення в творчості А. Кореллі, А. Вівальді, набувають нового значення в творах Й. С. Баха. Зі свого боку німецька музична культура, як вказує В. Протопопов, «...також відобразилась в творах італійських композиторів XVIII століття» [1, с. 309]. Клавірні сонати падре Мартіні є прикладом такого твердження. В сонатах інших італійських авторів, таких як Галуппі, Парадізі, Чимароза, відсутнє поліфонічне викладення, що є ознакою наступного періоду в еволюції сонати. Мартіні же у своїх дванадцяти сонатах 1742 року не тільки зберігає ознаки поліфонічного стилю, але й ставить їх на перший план, відображаючи основи італійського клавірного мистецтва, властиві музиці першої половини XVIII століття.

Сонати Дж. Мартіні утворюють два збірники: 12 сонатних циклів 1742 року та 6 сонат, що вийшли на п'ять років пізніше (1747 р.). В першому збірнику сонат, як зазначає Вл. Протопопов, зберігаються ознаки поліфонічного стилю, на відміну від другого, де відсутні поліфонічні частини [1, с. 310] та демонструється своєрідний перехідний етап до норм гомо-

* © Каплієнко-Ілюк Ю. В., 2012

фонно-гармонічного стилю. Кожен цикл зі збірника 12 сонат Мартіні складається з прелюдії, алегро (фуга), адажіо та одної чи двох п'єс у вигляді старовинних танців (алеманда, куранта, сарабанда, жига). Аналіз циклу сонат Мартіні 1742 року [4] дозволяє зробити наступні висновки:

1. Дж. Б. Мартіні, будучи представником італійської культури XVIII століття, писав твори, які стали основою для появи зразків класичного періоду музичного мистецтва. Його композиторська творчість – своєрідне явище синтезу минулого і сучасності, сьогодення та майбутнього. Приклади в галузі клавірного мистецтва, чим являються збірники сонат Мартіні, наводять приклади поєднання традицій італійської музики та німецької культур. Взаємопроникнення національних шкіл – невід'ємна частина композиторського стилю митців того часу. Адже, при всій оригінальності та самостійності творчих концепцій різних народів, спостерігаються загальні тенденції розвитку та взаємний вплив найкращих здобутків.

Мартіні створив цикл сонат, що спирається на досягнення його попередників (А. Кореллі та Д. Скарлатті), а також виходить за межі їх традицій. Академізм його композиторської школи, пов'язаний з тяжінням до поліфонії, нерідко долається невідворотнім наступом нового стилю, адже діяльність Мартіні, зокрема – педагогічна, була спрямованою не лише на затвердження старих нормативів, але й на їх використання в новітньому мистецтві. Тому мартінівські цикли сонат – своєрідна точка перетину, де сплелися ознаки різних стилів, жанрів та форм. Такого роду синтетичний сонатний тип виник на основі різновидів тріо-сонати: церковної та камерної. З одного боку, прагнучи використати можливості поліфонічного стилю, композитор вводить фуговані частини та відповідні прийоми розвитку, що характерно для сонати *da chiesa*, а з іншого – поява жанрових танцювальних п'єс, притаманних для сюїти, пов'язує зразки Мартіні з сонатою *da camera*. В збірнику сонат 1742 року спостерігається тенденція до підкреслення ознак жанрового типу камерної сонати, тим самим затверджуючи прагнення до світського начала в музиці. Наголошуючи на універсальності своїх творів, композитор вносить коментар в назву сонат, призначаючи їх виконання і на органі, тобто в церкві, і на чембало, тобто на світських концертах. Отже, сонати Мартіні були написані для одного виконавця, що було не характерним для італійської музики, але стало традицією німецької композиторської школи. Як зазначає Вл. Протопопов, «редактор сучасного німецького видання сонат Мартіні Л. Гофман-Ербрехт характеризує збірники Мартіні як явища німецької та італійської музики бахівського часу» [1, с. 310].

2. Цикли сонат Мартіні містять по п'ять частин, які будуються за принципом фактурного, тематичного, формоутворюючого та жанрового контрасту. Тональність протягом циклу залишається незмінною, сприяючи загальній єдності та цілісності. Мислення композитора спрямоване на сприйняття мажоро-мінорної тональної системи, проте, підкорюючись вимогам середньовічних трактатів, Мартіні нерідко реалізує свої задуми в одному з церковних ладів.

Починаються сонати, у переважній більшості, прелюдією, що займає позицію вступу до наступної частини – *Allegro* у формі фуги, якій належить першорядна роль у циклі. В II частині найбільш втілено поліфонічний принцип мислення композитора; *Adagio* – повільна, лірична частина, що створює контраст оточенню стрімких та рухливих *Allegro*; заключні частини вносять характерні особливості, пов'язані з жанровою характеристикою старовинних танців. Таким чином, загальна архітектоніка збірника сонат 1742 року спрямована на подолання ознак церковної сонати, та затвердження принципів будови камерної, з її якісно новими характеристиками.

3. В сонатному циклі Мартіні велике значення приділяється частинам з певним жанровим навантаженням. Поряд з прелюдією, відмітимо наявність таких назв, як алеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот, менует, сициліана, арія і навіть *balletto*. Прелюдії нерідко нагадують тип фактури й будову прелюдій та інвенцій Й. С. Баха, де в одних синтезуються контрастні елементи різних типів викладення, а в інших – домінує поліфонічна фактура з

яскравою імітаційністю та типовим мелодичним розвитком (рух по акордових тонах). Вплив народно-пісенного мистецтва проявляється й у введенні в сонату сициліани (III частина сонати № 9), наближуючи даний жанровий різновид до зразків А. Кореллі, В. Ф. Баха, Г. Генделя та Д. Скарлатті.

4. Особливості формоутворення в сонатах Мартіні безпосередньо пов'язані з використанням старовинних структур. Вони набули перехідного значення, започаткувавши основу для появи форм класичного зразка. Однією з найбільш вживаних в сонатному циклі стала старовинна двочастинна форма, яку композитор використовує для втілення різних образних характеристик, емоційних станів та жанрових сфер. Старовинна сонатна форма використана Мартіні в двох варіантах другої частини: в одному випадку увесь матеріал експозиції повторюється, але зі зворотнім тональним співвідношенням (соната № 3 – гавот), в іншому – початок розробки будується на активному розвитку тематичного матеріалу експозиції, а перехід до репризи починається з побічної партії, викладеної в основній тональності (Adagio з 4-ї сонати). Такий тип форми характерний для клавірних сонат Д. Скарлатті. Мартіні створює також своєрідну синтетичну структуру, в якій поєднуються ознаки старовинних двочастинної та сонатної форм. Так, наприклад, в менуеті сонати № 9 дві контрастні теми складають єдиний двочастинний куплет з повторенням розділів цілого, а використання типового тонального кола вказує на ознаки тричастинної сонатної форми. В той же час, Мартіні закладає передумови виникнення куплетно-варіаційної форми. Даний підхід демонструє своєрідне використання форм, створюючи власний її різновид, який нерідко не вкладається ні в які зазначені норми. Це призводить до виникнення вільних форм прелюдій в циклі, які відрізняються імпровізаційністю й свободою конструкції та впливають на особливості музичної лексики композитора.

Варіації часто стають формою фінальних частин циклу (арії чи менуету) та представляють собою зразок, в якому тема не виділяється окремою структурою, а відмічається першим варіантом. У Мартіні варіаційність будується за принципом ладо-тональних змін (арія з 4-ї сонати), жанрово-метричних трансформацій (V частина з 7-ї сонати) та фактурних, мелодичних й гармонічних перетворень (менует сонати № 10).

У формі рондо створені фінали 11-ї та 12-ї сонат, а також подібну структуру мають й частини парного менуету з 9-го циклу. Навіть при відсутності змін тематизму, контраст між рефреном та епізодами (куплетами) посилюється з кожним проведенням, що так само як і у варіаціях стає прогресивним елементом композиторського стилю. Стійкість та незмінність рефрену відтіняється різноманітними перетвореннями в епізодах, в яких Мартіні проявляє себе справжнім майстром поліфонічного письма.

5. Першорядного значення в циклі набуває фуга, яка в збірнику 1742 року стає формою другої частини, являючись своєрідним смисловим центром сонати. Відмітимо, що Мартіні вказує лише темпове позначення (Allegro), не використовуючи слова «fuga». Яскрава та відверта поліфонічність впливає на розвиток інших частин, де спостерігаємо велику кількість імітаційних прийомів та різних форм контрапункту. Виразний та чітко окреслений тематизм Мартіні вміщує риси бахівських тем (сонати № 1, 3, 5, 6). Даний факт пояснюється Вл. Протопоповим «єдністю інтонаційних джерел поліфонічної музики, зокрема фуг, першої половини XVIII століття» [1, с. 310-311]. Проте, не можна зменшувати художніх цінностей та самостійності творів Мартіні, теми яких відрізняються індивідуальним колом інтонацій та частою потенційною спрямованістю в бік гармонії. Цільний, співучий та художньо яскравий тематизм Мартіні, що несе в собі традиції Палестини, Фрескобальді, Монтеверді, відрізняється його трактовкою. У Баха теми розвиваються на фоні контрастного матеріалу, виконуючи сонатні закономірності тонального плану композиції. Мартіні же рідко виходить за межі тематичних інтонацій, знаходячи різноманітні можливості для їхнього розвитку та трансформації. Звертають увагу і зміщення структури по вертикалі, що з середини розширює діапазон теми. Особливого виду набувають перетворення у подвійних

фугах (№ 11), де тематичні утворення в процесі одночасного звучання взаємодоповнюють в результаті вертикальних перестановок складного контрапункту. Тональний план, створений вступами теми, визначає різні види структур: від традиційної тричастинності до рондальної (№ 10, 11) та з рисами сонатності в формі (№ 9, 12). Багатоголосся в фугах Мартіні є досить нестабільним, що відрізняє його від бахівського: при витриманому, в більшості випадках, триголоссі, контури поєднань дещо розмиті та деформовані. Фактура сплітається з тендітних мелодичних утворень, які постійно перериваються та несподівано виникають знову. Часті дублювання та паралелізм консонансів нерідко збагачують музичну тканину гармонічним колоритом.

6. В основі розвитку тематизму полягають різні методи перетворень. Імпровізаційність з вільними мелодичними та гармонічними фігураціями, яскраво представлена в прелюдях Мартіні, потрапляє в інші форми циклу. Це сприяє наскрізному розвитку деяких інтонаційних зворотів (пасажні звороти з сонати № 4, приховане двоголосся в 5-й сонаті, імпровізаційні елементи 10-ї сонати), ладо-тональних структур (мінорна домінанта в мажорному циклі 12-ї сонати), ритмічних фігур (тріолі в 6-й сонаті). Найбільш яскраво представлена варіаційність, що набула відображення, перед усе, у формі варіацій та була притаманною й іншим формам циклу. Так, наприклад, прийом перевикладення з елементами ладо-тонального та мелодико-ритмічного варіювання стає у Мартіні ознакою структури старовинної двочастинної форми.

7. В основі деяких тематичних і нетематичних утворень полягають звороти, що спираються на вчення про музично-риторичні фігури. Так, широко розповсюдженою в творчості композиторів того часу стала риторична фігура *passus duriusculus*, яка знайшла відображення й в творчості падре Мартіні. Низхідний хроматичний хід проявляється в прихованому двоголоссі теми сонати № 5, нагадуючи типові звороти бахівських тем, та криється в звуках басового голосу Adagio з 11-ї сонати.

8. У сонатах Дж. Мартіні синтезувались досягнення як поліфонічної музики, так і гармонічного стилю. Гармонія, при всій її зовнішній простоті, відрізняється достатньою складністю акордики та засобів розвитку. В результаті вільного використання голосів виникають складні вертикальні споруди, що більше пов'язані з поліфонічним мисленням композитора. Часте використання неакордових звуків сприяє ускладненню вертикалі, а багаточисельні секвенції, тональні та модулюючі, допомагають появі незвичних утворень. Іноді композитор збагачує гармонічний зміст яскравими еліптичними зворотами у вигляді зв'язки між частинами, в основі якої – модуляційний перехід (прелюдія з сонати № 9). Мартіні часто користується й домінантовим органом пунктом, який розміщує в заключних каденціях своїх фуг, що пов'язує їх структуру з гармонічним розвитком у Баха. Тональний план більшості сонат стабільний, композитор рідко виходить за межі тональностей діатонічного споріднення, користуючись тимчасовим використанням сфери основних функціональних груп. Але трапляються і виключення, пов'язані з виникненням відхилень навіть у далекі тональності. Характерне для Мартіні і тоніко-домінантове співвідношення розділів та паралельний мажор в мінорних частинах циклу, що передвіщає логіку тонального розвитку головної та побічної партії сонатної форми. Зустрічаємо у Мартіні й розімкнення на межі форм (сонати № 5, 10), спричинене завершенням на нестійкій домінантовій функції, що готує появу основної тональності наступної частини. Це сприяє унеможливленню самостійного виконання частин сонати по причині їх фрагментарності та пов'язує їх стиль з особливостями старокласичної форми, що суттєво відрізняється від сонат класичного зразка. Мартіні неодноразово наводить зразки ладової перемінності, яка зустрічається і на рівні зіставлення частин циклу (G-dur та g-moll сонати № 10), і в результаті ладових змін між розділами форми (варіації з сонати № 10), і в середині розвитку твору. В загальному тональному розвитку своїх композицій Мартіні користується академічною формулою тонального плану (T-D-S-T), яка була в основі багатьох музичних форм того часу.

9. В основі формування музичної тканини сонат Мартіні – поліфонно-гомофонна фактура. Різноманітні прийоми викладення пов'язують деякі частини сонат з прелюдіями, інвенціями та сюїтами композиторів епохи бароко. Окремі прелюдії ґрунтуються на хоральних сильних долях такту, виражених акордами, з подальшим заповненням гармонічними фігураціями. Інвенційний тип розвитку, характерний і для бахівської фактури, пронизує велику кількість сонат збірника 1742 року (сонати № 1, 4, 7, 11, 12) та сприяє утворенню складних імітаційних й канонічних форм. Так, наприклад, в заключній частині сонати № 3, на фоні вільного гармонічного голосу, Мартіні презентує канон з активним модуляційним розгортанням. Проведення теми з октавною імітацією та характерними тональними зрушеннями спричиняють утворення складної канонічної фуґи, зразок якої виникає в IV частині 4-ї сонати.

Види фактури у Мартіні відповідають різним жанрам його музики та жанровим контрастам всередині циклічних творів. Полегшена фактура танцювальних частин, що засновується на принципах гомофонного складу, збагачена елементами поліфонічних прийомів. Вона демонструє вільне володіння багатоголоссям, в якому спостерігаються несподівані зміни в бік збільшення або зменшення кількості голосів. Це впливає на загальну нестабільність багатоголосся Мартіні, хоча помічається й тенденція до триголосся, що полягає в основі майже всіх сонат збірника 1742 року; виключення – чотириголосся, представлене в III частині 5-ї сонати, де музична тканина насичується елементами поліфонії, підкреслюючи відносну самостійність голосів.

Отже, гомофонно-гармонічна фактура сонат Мартіні тісно пов'язується з прийомами розвитку поліфонічних форм: поряд з великою кількістю паралелізму недосконалих консонансів (терцій, секст та децим) в типовому триголосному викладі (1+2 чи 2+1), що є ознакою гармонічного складу, впевнено проступає поліфонія з її прагненням до самостійності голосів, прихованим двоголоссям, комплементарною ритмікою, імітаціями, канонічними секвенціями та прийомами складного контрапункту.

10. В циклічних творах Мартіні закладені й основи «великої поліфонічної форми», що були розвинені та досягли апогею в творчості класиків. Адже принципи будови сонатного циклу, в якому важливу роль відіграють поліфонічні прийоми та форми, можна порівнювати з конструктивністю сонатно-симфонічних зразків композиторів класичної школи.

Таким чином, збірник сонат Мартіні 1742 року демонструє талант майстра не тільки з позиції засвоєння традицій минулих поколінь та їх розвитку у представників тогочасного музичного мистецтва, але й прокладає шлях для творчого зростання майбутніх композиторів, при чому як західноєвропейської, так і східнослов'янської культури.

Список використаних джерел

1. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – I четверти XIX века / В. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1985. – Вып. 3. – С. 309–318.
2. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки / К. К. Розеншильд. – 3 изд., доп. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 1 : До середины XVIII века. – 536 с.
3. Шагинян М. Йозеф Мысливечек / Мариэтта Шагинян. – 4-е изд. – М. : Мол. гвардия, 1983. – 320 с. : нот. ил. – (Жизнь замечательных людей : ЖЗЛ : сер. биограф. : осн. в 1933 г. М. Горьким). – Библиограф. – Вып. 9. – С. 318–319.
4. Martini G. B. Sonate D'Intavolatura per l'organo, e'lCembalo / G. B. Martini ; Il Sig. Conte Cornelio Pepoli Musotti. – Amsterdam : Michele Carlo Le Cene, 1742. – 105 p.

This article discusses the features of the sonata cycle in the works of eminent theorist, composer and teacher of the Bologna Philharmonic Academy padre Giovanni Battista Martini.

Key words: Italian music, the works of Martini, Martini Sonata, clavier art of the XVIII century, old Sonata.