

УДК 780.616.432:78.083.3]:78.071.1Телеман](430)(045)
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294804>

РАТУШИНСЬКИЙ Д. О.

Ратушинський Дмитро Олександрович — аспірант творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-0864-251X>

dimratus@gmail.com

© Ратушинський Д. О., 2023

КЛАВІРНІ ФАНТАЗІЇ ГЕОРГА ФІЛІПА ТЕЛЕМАНА У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЧАСУ

Розглянуто цикл клавірних фантазій TWV 33 Георга Філіпа Телемана як приклад втілення нового стильового напрямку в німецькій музиці першої половини XVIII століття. Підкреслено відображення в цих творах впливу панівної у той час тенденції «змішаного смаку». Простежено головні етапи становлення та розвитку творчих орієнтирів Телемана та визначено чинники, які безпосередньо сприяли формуванню його композиторського стилю. Проаналізовано 36 фантазій, що входять до збірки та диференціюються автором на «італійські» та «французькі». Виявлено основні розбіжності у їх композиційній організації та стилістичній манері. На основі детального аналізу фантазії № 28 з третьої частини зроблено висновок про досконале володіння композитором французькою та італійською манерою письма та про їх органічне поєднання в рамках одного твору. Вказано також на віддзеркалення в клавірних фантазіях Телемана «галантного стилю», що формувався в музиці першої половини XVIII століття на противагу контрапунктично-поліфонічному стилю пізнього бароко. Риси галантного стилю у телеманівському циклі TWV 33 виявляються у витонченості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою, залученні пісенних тем, домінуванні гомофонного складу, прозорій, переважно двоголосній фактурі, синтаксичній будові тем шляхом зчеплення низки дрібних контрастних мотивів. Наголошено, що властиве XVIII століттю розуміння галантного стилю як синоніму «вільного стилю» резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатоголосної традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма до невимушено-природних проявів творчої уяви.

Ключові слова: творчість Г. Ф. Телемана, жанр фантазії, німецька музика першої половини XVIII століття, «змішаний стиль».

Вступ. Георг Філіпп Телеман (*Georg Philipp Telemann*) — німецький композитор, органіст, капелмейстер, який посідає у світовій класичній музиці провідне місце поряд з такими геніальними майстрами, його сучасниками, як Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель. Для особистості Г. Ф. Телемана характерними були комунікативність та всеосяжність, що давало змогу композитору підтримувати зв'язки з людьми різних професій та соціальних верств. Його жага до подорожей принесли йому славу у різних куточках Європи, особливо у Франції, де його вважали одним зі своїх: «Телеман був найвідомішим музикантом, якого знали і цінували набагато більше, ніж його друга Баха, а його репутація перевершувала славу Генделя» [Godman, 1950, p. 135].

Творчість Г. Ф. Телемана характеризується жанровою та стильовою багатогранністю, адже композитор створював музику в усіх можливих на той час жанрах та намагався поєднувати досягнення різних національних шкіл — німецької, французької, італійської, польської. Кількість його композицій перевищує три тисячі, хоча більшість з них на сьогодні вважається втраченими. За життя його твори високо оцінювалися, слугували еталонними зразками вишуканості та простоти, їх вивчали, наслідували, запозичували технічні прийоми та мелодії. Однак, попри світове значення творчості Г. Ф. Телемана та значну кількість присвячених йому іноземних публікацій, для вітчизняних дослідників та виконавців постать композитора залишається й досі маловідомою.

Окрім численних опер, пасіонів, кантат, ораторій, оркестрових сюїт, концертів, різноманітних за складом інструментальних ансамблів, художня спадщина Телемана включає чотири збірки фантазій: для клавіру (Гамбург, 1732–1733); для флейти (Амстердам, 1733); для скрипки (Гамбург, 1735); для віолі да гамба (Гамбург, 1735–1736)¹ [Marchione, 1998, Prefazione]. Серед вказаних чотирьох збірок фантазій саме клавірні найрідше викликають інтерес у дослідників, що обумовлене двома факторами. Перший — це другорядна роль в творчості Телемана самого інструменту, який майже ніколи не висувався на сольні позиції, як, наприклад, скрипка. Другий — новаційний характер трьох інших збірок — для сольного інструменту², позначених використанням складних технік та неординарних засобів виразності. Наведемо думку Стівена Зона з цього приводу: «Несподівано, можливо, саме твори для флейти та скрипки найбільш повно втілюють нестримні польоти фантазії та суворі контрапунктичні процедури, що здавна асоціюються з фантазією. І що ще більш дивно, ці якості найбільш очевидні у флейтових творах, які містять більшу кількість фугальних та імпровізаційних моментів. <...> Клавірні фантазії, навпаки, применшують елемент імпровізації і не містять фуг; тому вони здаються більш орієнтованими на музиканта-аматора зі скромними здібностями» [Zohn, 2008, p. 427–430]. Разом з тим, клавірні фантазії Телемана становлять неабиякий інтерес для музичної науки як з точки зору відображення в них певних тенденцій творчості композитора, а саме, прагнення до простоти та витонченості звучання, так і з позиції розвитку фантазійного жанру, який за майже два століття свого існування пройшов значний еволюційний шлях. Обидва вказані аспекти виступають важливими чинниками актуальності теми дослідження.

Аналіз публікацій. Вивчення постаті Телемана у західній музичній науці просувається доволі активно. На сьогоднішній день вже налічується чимало робіт різних форматів, в яких докладно висвітлено життєвий шлях композитора, його естетичні погляди та художні смаки, досягнення в сфері видавничої діяльності та музичної творчості. Серед біографічних джерел слід виокремити десяти томну працю німецького музикознавця Роберта Айтнера (Robert Eitner) «Біографічно-бібліографічний лексикон музикантів та музикознавців» [Eitner, 1900] та його статті для енциклопедії *Allgemeine Deutsche Biographie* [Eitner, 1894], в тому числі й присвячені Телеману.

Масштабною працею аналітичного спрямування є дослідження відомого американського музикознавця та флейтиста Стівена Зона (Stiven Zohn) «Музика змішаного смаку: Стиль. Жанр. Значення інструментальних творів Телемана» [Zohn,

¹ Збірка фантазій для віолі да гамба донедавна була втрачена. У 2015 році її ноти були виявлені у відділенні Державного архіву Нижньої Саксонії в Оснабрюці [Zadow, 2016, p. 47, 64].

² Телеман був одним з перших композиторів, хто створив фантазії для скрипки, флейти та віолі да гамба соло — без basso continuo.

2008], надруковане 2008 року. Детально розглядаючи такі жанри як увертюра-сюїта, концерт та соната, музикознавець приділяє значно меншу увагу клавірним творам, пояснюючи це наступним чином: «Зважаючи на величезний інструментальний доробок Телемана, навіть вичерпний огляд має бути дещо вибіркоким ... Тому не всі твори, що заслуговують на коментар, увійшли до збірки <...> Я скористаюся науковою традицією виокремлення клавірних творів композитора з його загального інструментального доробку» [Zohn, 2008, Preface and Acknowledgments].

У низці статей об'єктом вивчення стають стильові аспекти творчості Телемана. Так, Вальтер Бергман (Walter Bergmann) [Bergmann, 1967] описує життя та перебування Телемана у Парижі, Ян Пейн (Ian Payne) [Payne, 2006] акцентує увагу на французьких витоках стилю композитора. В деяких працях аналізуються творчі взаємозв'язки Телемана з Бахом та Генделем, зокрема, у статті Стенлі Годмана (Stanley Godman) «Телеман: забутий друг Баха і Генделя» [Godman, 1950] та ще одній роботі Яна Пейна — «Музичний стиль Телемана та Й. С. Баха: докази запозичень» [Payne, 1999]. Окремо відзначимо статтю Лотара Хоффманна-Ербрехта (Lothar Hoffmann-Erbrecht) «Галантний стиль» у музиці XVIII століття: до проблеми терміну» [Hoffmann-Erbrecht, 1962], в якій автор не тільки характеризує вказаний феномен, але й підкріплює свої міркування аналітичними спостереженнями, зокрема наводить приклад однієї з клавірних фантазій Телемана.

Мета статті — виявити головні риси композиторського стилю Георга Філіпа Телемана на прикладі його 36 фантазій для клавіру.

Наукова новизна. Клавірні фантазії TWV 33 Телемана вперше розглянуто в аспекті стильових змішань, що є визначальним для творчості композитора.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: біографічний (для висвітлення основних етапів життя та творчості Телемана), історичний (для вивчення еволюційних процесів в культурі першої половини XVIII століття), жанрово-стильовий та структурно-функціональний (для всебічного аналізу музичних творів), компаративний (для порівняння фантазій Телемана між собою та зі зразками жанру в творчості його попередників та сучасників).

Результати дослідження. Враховуючи недостатню висвітленість постаті Георга Філіпа Телемана в українському музикознавстві, доцільно стисло охарактеризувати життєвий шлях композитора, акцентуючи увагу на його творчих контактах та мистецьких орієнтирах. Дослідники, які вивчають життя та творчість Телемана, спираються перш за все на листування композитора, опубліковане у 1972 році, та на автобіографічні матеріали, які уперше були зібрані разом та надруковані З. Рампе у фундаментальній монографії 2017 роке [Rampe, 2017].

Георг Філіп Телеман (1681–1767) походив з родини священнослужителя. Любів до музики композитор наслідував змалку від матері, родичі якої були професійними музикантами. Початкова музична освіта композитора не була довготривалою та регулярною. Роберт Айтнер пише, що, за зізнанням самого Телемана, він «ніколи не отримував задоволення від жодного музичного заняття, і його вчителями були видатні митці з їх численними музичними виступами, які він чув під час своїх мандрівок у великих містах Німеччини та Парижа» [Eitner, 1894, p. 552]. Спочатку Телеман вчився у школі Целлерфельд — невеличкому містечку на півночі Німеччини (нині Клаусталь-Целлерфельд), але у 1697 році його перевели до гімназії у Гільдесгайм (нижня Саксонія), де юний музикант самостійно вдосконалював свої вміння гри на клавикорді, органі, скрипці, флейті; а також писав музику для церкви. Судячи з автобіографії Телемана, його композиторський стиль почав формуватися під час

подорожей до великих міст регіону — Ганновера та Брауншвейг-Вольфенбюттел: «У Ганновері я познайомився з французькою музикою (інструментальною), а у Брауншвейгу (Вольфенбюттел) — з театральною, в обох містах з італійською музикою, і навчився розрізняти їх» [Eitner, 1900, p. 368].

В 1701 році Телеман вступає до Лейпцизького університету на факультет правознавства. Саме у цьому місті він починає приятелювати з 16-річним Генделем. Нахненний посадою органіста та пропозиціями написання опер та кантат, Телеман засновує студентський оркестр Collegium musicum, яким пізніше буде керувати Й. С. Бах. В 1705 році композитор стає капельмейстером в Зорау (нині Жари — місто у західній Польщі) при дворі графа Ердмана II фон Промниця (1683–1745). Граф був шанувальником французької інструментальної музики і за його бажанням Телеман протягом двох років «написав близько 200 увертюр для невеликого оркестру у манері Люллі та Кампра» [Eitner, 1900, p. 368]. Крім того, під час перебування в Зорау композитор починає цікавитися і вивчати польську музику.

З 1708 по 1712 роки Телеман працює капельмейстером в Айзенасі, де знайомиться з Й. С. Бахом [Раупе, 1999, p. 45], а також вперше звертається до написання інструментальних творів — концертів, тріо, сонат. У 1712 році Телеман переїжджає до Франкфурта-на-Майні, де працює в декількох церквах та керує музичною колегією. Спілкуючись з музикантами різних рівнів, у тому числі зі школярами, Телеман в той час пише твори як для професійних музикантів, так і для аматорів — пошановувачів домашнього музичування. Серед останніх, зокрема, можна назвати шість сонат для скрипки соло, «Маленьку камерну музику», шість тріо, написаних в італійському стилі.

Переїхавши у 1721 році у Гамбург, Телеман працює в п'яти церквах та керує оперним театром. З 1725 року він відновлює свою видавничу діяльність, розпочату ще у 1715 році. Один із авторитетніших дослідників творчості Телемана Стівен Зон вказує: «Більш успішний на ринку друкованої музики, ніж будь-хто з його німецьких колег, Телеман випустив сорок два абсолютно нових видання власних творів у Гамбурзі та Парижі між 1725 і 1739 роками» [Zohn, 2008, p. 336]. Саме гамбурзький період став найпродуктивнішим у творчості композитора: 19 пасонів, 40 п'єс для церкви, цикл кантат, увертюри-сюїти, тріо-сонати, концерти, 24 прелюдії фугальних хоралів для органу, весільні серенади та похоронна музика, чотири збірки фантазій для флейти, клавіру, скрипки та віолі да гамба.

У 1737–1738 роках Телеман відвідує Париж, де друкує шість квартетів та шість сонат, до того ж пише ще велику кількість творів інших жанрів. Його власний звіт цитує Волтер Бергманн: «Крім того, я написав для аматорів два латинські псалми у двох частинах з інструментальним супроводом, низку концертів: французьку кантату “Поліфем” та гумористичну симфонію на модну пісню “Père Barnabas”. Я залишив там партитуру шести тріо для друку, нарешті написав 71-й псалом у формі великого мотету у п'яти частинах для кількох інструментів...» [Bergmann, 1967, p. 1101]. Однак з 1740-х років інтенсивність написання нових творів значно зменшується. Телеман завершує свою видавничу діяльність, але продовжує обіймати різні посади і займатися організаційними справами. У пізній період творчості композитор зосереджується на написанні масштабних творів — кантат та ораторій.

Творчість Телемана характеризується дослідниками як така, що є проміжною між панівними музичними тенденціями епох Бароко та Класицизму. Він багато успадковує від німецької поліфонічної традиції, зокрема фугальний тематичний розвиток, на що вказує англійський дослідник Стенлі Годвін: «Його (Телемана — Д. Р.) власна музика глибоко пов'язана з поліфонічним стилем, який вже був старомод-

ним, коли він починав свою кар'єру, хоча сам Бах довів його до остаточної кульмінації, відкинувши усі принади нової музики» [Godman, 1950, p. 135]. Разом з тим, у своїх творах Телеман прагне до галантної простоти, витонченості мелодії, прозорості фактурного викладу — ознак, що передбачають новий класицистський стиль: «Творчість Телемана демонструє повне поглинання і злиття багатьох індивідуальних національних особливостей, що робить його важливою ланкою у розвитку музики бароко і предтечею нового галантного стилю» [Ritter, 1994, p. 696].

Слід зазначити, що вказане М. Ріттер «злиття багатьох індивідуальних національних особливостей» є показовою рисою не тільки творчості Телемана, але й усієї німецької музики початку XVIII століття. Одним із перших, хто проклав шлях до появи цієї тенденції, був композитор та органіст Георг Муффат (1653–1704). У присвяті до своєї збірки оркестрових сюїт балетної музики «*Florilegium primum*» (1695) він писав: «Я не наважуюся використовувати лише один стиль чи метод, а радше наймайстерніше поєднання стилів, якого я можу досягти завдяки своєму досвіду у різних країнах. <...> змішуючи французьку манеру з німецькою та італійською, я не починаю війну, а, можливо, скоріше прелюдію до єдності, дорогого миру, якого прагнуть усі народи» [Zohn, 2008, p. 3].

Стівен Зон називає й інші імена композиторів та теоретиків, які пропагували стилістичні змішання у 1710–1720-х роках: Йоганн Маттесон, Ернст Готліб Барон, Йоганн Давид Гейніхен. Також дослідник наводить дуже цікавий фрагмент з листа Й. С. Баха 1730 року до Лейпцизької міської ради, який, на його думку, відображає космополітичний характер тогочасного німецького музичного життя: «У всякому разі, дещо дивно, що німецькі музиканти очікували, що вони будуть здатні виконувати одразу і миттєво всі види музики, незалежно від того, походить вона з Італії чи Франції, Англії чи Польщі» [Zohn, 2008, p. 3]. Оперування елементами різних національних стилів залишалось показовим і для німецьких композиторів наступних десятиліть, про що свідчить, зокрема, спостереження Йоганна Йоахіма Кванца, зроблене на початку 1750-х років: «Якщо мати необхідну проникливість, щоб вибрати найкраще зі стилів різних країн, отримуємо змішаний смак, який, не виходячи за межі моди, цілком можна назвати німецьким, не тільки тому, що німці прийшли до нього першими, але й тому, що він уже багато років утвердився у різних місцях Німеччини, процвітає й досі, і не викликає невдоволення ні в Італії, ні у Франції, ні на інших землях» [Zohn, 2008, p. 4].

Повертаючись до Телемана, підкреслимо, що він сприймався сучасниками як яскравий виразник змішаного смаку. На підтвердження цього С. Зон посилається на думки відомих музичних критиків та теоретиків того часу: Йоганна Шейбе, який «дивувався його здатності асимілювати національні стилі музики без шкоди для своєї композиторської індивідуальності», Йоганна Маттесона, який «високо оцінив поєднання французької та італійської ідіоматики в тріо композитора», Йоганна Крістофа Готтшеда, який у 1728 році повідомляв наступне: «я чув, як хвалять Телемана, що він знає, як задовольнити смак усіх аматорів. При написанні своїх творів він дотримується то італійського, то французького, а часто й змішаного стилю» [Zohn, 2008, p. 3]. Опануванню різнонаціональних стилів певною мірою сприяли обставини життя композитора: відвідування у юності Ганновера та Брауншвейга з їх оперними труппами та інструментальними капелами, пізніше — робота в Лейпцигу, Ейзенаху, Гамбурзі, Франкфурті-на-Майні, у польському містечку Зорау, поїздка у 1737–1738 роках до Парижа. Прикладами безпосереднього втілення того чи іншого стилю можуть слугувати такі твори Телемана як: концерт для двох гобоїв із позначкою «*Concerto à la*

francese»; численні «Angloise» в оркестрових увертюрах-сюїтах; написані парюю концерти-ріпієно «Concerto Polonoise» і «Concerto alla Polonese», 17 тріо-сонат раннього періоду в італійському стилі, а також і клавірні фантазії, яким присвячена стаття.

36 фантазій для клавіру TWV 33¹ («36 Fantaisies pour le clavessin») вже у першому виданні, здійсненому у Гамбурзі в 1732–1733 роках самим автором, розділені на три рівні частини, названі дюжинами. Частини різняться між собою мовою позначок. Перед кожною п'єсою крайніх частин вказівка на інструмент подається італійською мовою (*Cembalo*), середньої частини — французькою (*Clavessin*). Відповідно до типу фантазій використовуються або італійські, або французькі позначення темпів та характеру виконання. До того ж, друга та третя частини мають підзаголовки «дюжина»: «douzaine 2» — французькою та «dozzina 3» — італійською. Вочевидь, що таке послідовне підкреслення приналежності п'єс збірки до італійських або французьких джерел має бути пов'язане з розбіжностями у їхній композиційній організації та стилістичній манері.

Усі «італійські» фантазії (№№ 1–12 та 25–36) складаються з трьох розділів, де третій розділ є точним повторенням першого і позначається ремаркою *da capo*. Темпове співвідношення частин циклу підпорядковується принципу «швидко — повільно — швидко». Є лише два винятки — із оточенням швидкого розділу більш повільними, й обидва розташовані у третій частині циклу: № 27 (Tempo giusto — Presto — Tempo giusto) та № 30 (Grazioso — Vivace — Grazioso). Тональний план «італійських» фантазій будується на зіставленні мажору та паралельного мінору, але, знову ж, трапляються виключення: витримання однієї тональності (g-moll в № 8, Es-dur в № 12), кварто-квінтове співвідношення мінорних тональностей (d-moll — a-moll — d-moll — в №№ 2, 26), зіставлення мажору та мінору на відстані терції (G-dur — h-moll — G-dur — в № 28) та однойменних (D-dur — d-moll — D-dur — в № 34).

«Французькі» фантазії (№№ 13–24) складаються з чотирьох розділів, що чергуються за принципом «повільно — швидко — повільно — швидко» із повторенням у третьому розділі матеріалу першого (АВАС). Усі частини циклу, на відміну від «італійських» фантазій, об'єднуються спільною тональністю.

Розглянемо тепер стилістичні розбіжності італійських та французьких фантазій. Першим розділам «італійських» фантазій притаманний моторний рух, нерідко з використанням гармонічних фігурацій у вигляді ламаних та розкладених акордів. Розгортання здійснюється переважно за допомогою секвенціювання. У двоголосній фактурі нижній голос частіше виконує функцію basso continuo, утворюючи гармонічний фундамент звучання, але нерідкими є і випадки діалогічних перегуків між партіями правої та лівої руки.

Для повільних частин фантазій італійського стилю властиві пластичні мелодичні лінії, прикрашені орнаментальними фігурами, наявність гострих хроматизмів: другий понижений ступінь, четвертий підвищений, зменшені співзвуччя, для повноти яких уводиться додатково третій та навіть четвертий голос. Загалом, кількість голосів у повільних частинах нерідко збільшується до трьох, що надає музиці драматичної насиченості.

Дванадцять фантазій у французькому стилі за багатьма показниками відрізняються від «італійських». І у повільних, і у швидких частинах переважає тип мело-

¹ Telemann-Werke-Verzeichnis (скорочено TWV) — каталог інструментальних творів Телемана, опублікований в 1984, 1992 та 1999 роках німецьким музикознавцем Мартіном Рунке як доповнення до каталогу вокальних творів, зробленого раніше Вернером Менке.

дичної фігурації. Між двома голосами утворюється рівноправне співвідношення — виникають імітаційні зв'язки, діалоги тем. Фактурний план «французьких» фантазій виглядає більш прозорим порівняно з «італійськими». Простежується тенденція до зближення розташування двох голосів у межах одного регістру. Привертає увагу також ритмічна примхливість мелодичних ліній із використанням пунктирних та синкопованих фігур, нерідко з подвійними та зворотними пунктирами. Обов'язковою рисою швидких частин є танцювальне начало, що апелює до стандартних французьких танців — буре, гавот, менует, пасп'є, ригодон.

Французький та італійський стилі не тільки протиставляються один одному у збірці Телемана, але й активно взаємодіють, що найбільш наочно проявляється в третій частині (№ 25–36). На композиційному рівні тут відтворюється італійська модель — тричастинна будова з темповим та тональним контрастом частин, в той час як на стилістичному італійська та французька манери змішуються. Розглянемо особливості такого змішування на прикладі фантазії № 28.

Фактурний план першого розділу фантазії № 28 (*Vivace*) є типовим для італійської моделі. Перше речення головної теми (тт. 1–4) викладене у вигляді ламаних акордів, розподілених між двома голосами, друга, «побічна», тема (т. 9) має моторний склад: рух 16-х у правій руці підтримується рішучими повторювальними октавами у лівій. Разом з тим, у другому реченні головної теми (тт. 4–8) спостерігаються діалогічні елементи, більш показові для фактури «французьких» фантазій, а у репризі з'являються ритмічні фігури зі зворотними пунктирами (тт. 38, 40).

Також в цій фантазії, як і в інших п'єсах третьої частини, посилений контраст між темами всередині першого розділу. Контраст спостерігається на мелодичному, ритмічному, фактурному рівнях. Однак, якщо фактурно-ритмічний контраст помітний відразу з появою нової теми (т. 9), то в ладотональному плані певний час ще зберігається основна тональність *Соль мажор*, хоча гармонічною опорою виступає її домінантовий тон. Лише з другого проведення нової теми (т. 13) тональний контраст увиразнюється: разом зі зміщенням опори зі звуку *ре* на звук *мі* відбувається і зміна ладового нахилу з мажору на мінор. Заключний чотиритакт експозиційної зони (тт. 19–22) підсумовує розвиток, об'єднуючи моторний елемент другої теми із завершальним зворотом першої та затверджуючи тональність *Ре мажор*. Друга частина *Vivace* розширена у порівнянні з першою. Її тональний розвиток спрямований від *До мажору*, в якому проводиться перша тема, до основного *Соль мажору*, в якому тепер викладається друга тема. Щодо тематичного вмісту другої частини, то композитор винахідливо комбінує «старі» мотиви, повторюючи одні та пропускаючи інші, та додає до них нові тематичні елементи, як от, наприклад, згадані вище ритмічні фігури зі зворотними пунктирами. Такий спосіб вибудовування форми віддзеркалює ігровий принцип, притаманний багатьом іншим «італійським» фантазіям, особливо з першої частини збірки (№№ 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12).

Другий розділ фантазії (*Dolce*) тягнє до французького стилю, про що свідчать такі ознаки як: канонічне викладення на початку теми, фактурна прозорість та регістрове зближення двох голосів, риси менуету у мелодичному та ритмічному русі, використання виключно французького типу прикрас — із позначенням форшлагу символом «+», який означає виконання з верхньої допоміжної ноти. Водночас зазначимо, що такий спосіб виконання прикрас спостерігається і в перших розділах «італійських» фантазій, зокрема і у *Vivace* з фантазії № 28, так само як виконання прикраси з основної ноти (італійського зразка з позначенням «tr») трапляється у фантазіях французького стилю.

Клавірні фантазії Телемана відображають і таку показову рису стилю композитора як тяжіння до галантної манери письма, яку німецький музиколог Лотар Хоффманн-Ербрехт називає «новим видом музики», «перехідним стилем», що «тривіалізував і спростив засоби та прийоми свого часу» [Hoffmann-Erbrecht, 1962, р. 256–257] на протигагу контрапунктично-поліфонічному стилю пізнього бароко. Риси галантного стилю у телеманівському циклі TWV 33 виявляються у витонченості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою, залученні пісенних тем, домінуванні гомофонного складу, прозорій, переважно двоголосній фактурі. В проаналізованій фантазії № 28 показовою є також синтаксична будова тем, що складаються з низки контрастних мотивів, утворюючи «барвисту мозаїку нот, сповнену розмаїття і несподіванок» [Hoffmann-Erbrecht, 1962, р. 257].

Висновки. Отже, 36 фантазій для клавіру Телемана слугують еталонним зразком втілення стильових тенденцій, важливих як для німецької музики першої половини XVIII століття загалом, так і для творчості композитора зокрема: змішання традицій різних національних шкіл та прагнення до «галантного» письма. Перша тенденція наочно відображена в авторському розмежуванні циклу на три частини — крайні «італійські» і середню «французьку», протиставлені одна одній через мову словесних позначок та музичну стилістику. Разом з тим, як показав проведений аналіз, поряд з диференціальними ознаками фантазії характеризуються і змішанням елементів різних стилів не тільки в межах частин, але і окремих п'єс. Друга тенденція, пов'язана з «перехідним» характером епохи, з рухом від Бароко до Класицизму, дає про себе знати у поєднанні в розглянутих фантазіях прийомів контрапунктичного письма, зокрема, використання імітаційних та канонічних форм викладення, з рисами «галантного стилю» — гомофонною фактурою, граційною мелодикою, ясними гармонічними фарбами, вишуканою мелізматикою. Але важливим є й те, що галантний стиль сприймався у першій половині XVIII століття як синонім «вільного стилю», і таке його розуміння резонує із магістральним вектором еволюції жанру фантазії — від багатоголової традиції створення п'єс цього типу в строгих рамках контрапунктичного письма до невимусно-природних проявів творчої уяви, не скутої жодними обмеженнями. Тож, клавірні фантазії Телемана є не тільки репрезентантом провідних стильових тенденцій епохи, а і значною віхою в історії фантазійного жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Bergmann W. Telemann in Paris. *The Musical Times*. 1967. Vol. 108. No. 1498. P. 1101–1103. URL : <https://www.jstor.org/stable/951885?origin=crossref> (дата звернення: 10.10.2023).
2. Eitner R. Telemann. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900. Bd. 9. S. 368–377.
3. Eitner R. Telemann, Georg Philipp. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 37. Leipzig : Duncker & Humblot, 1894. S. 552–555.
4. Godman S. Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. *The Musical Times*, 1950. Vol. 91. No. 1286. P. 135–137. URL : <https://www.jstor.org/stable/936366> (дата звернення: 11.10.2023).
5. Hoffmann-Erbrecht L. Der “Galante stil” in der Musik des 18. Jahrhunderts : Zur Problematik Des Begriffs. *Studien Zur Musikwissenschaft*. 1962. Vol. 25. S. 252–260. URL : <http://www.jstor.org/stable/41465231> (дата звернення: 08.11.2023).

6. Marchione C. Prefazione [G.P. Telemann Dodici fantasie per violino Transcrizione per chitarra di Carlo Machione Edizioni suvini zerboni]. Milano, 1998. 62 p.
7. Payne I. Telemann and the French Style Revisited : Transformative Imitation in the Ensemble Suites (TWV 55). Bach, 2006. Vol. 37. No. 2. P. 45–80. URL : <https://www.jstor.org/stable/41640553> (дата звернення: 08.10.2023).
8. Payne I. Telleman's musical style c. 1709–c. 1730 and J. S. Bach : the evidence of borrowing. Bach, 1999. Vol. 30. No. 1. P. 42–64 URL : https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b (дата звернення: 09.10.2023).
9. Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber : Laaber-Verlag, 2017. 569 s.
10. Ritter M. Telemann : Master of the ‘German Style’. Early Music. 1994. Vol. 22. No. 4. P. 696–98. URL : <http://www.jstor.org/stable/3128203> (дата звернення: 15.11.2023).
11. Zadow G. von. The Works for Viola da Gamba in the Ledenburg Collection. The Viola da Gamba Society Journal. 2016. Vol. 10. P. 43–80.
12. Zohn S. Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann’s Instrumental Works. New York : Oxford University Press, 2008. 686 p.

REFERENCES

1. Bergmann, W. (1967). Telemann in Paris. In : *The Musical Times*. Vol. 108, No. 1498, pp. 1101–1103. URL : <https://www.jstor.org/stable/951885?origin=crossref> (accessed: 10.10.2023) [in English].
2. Eitner, R. (1900). Telemann. In : *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Bd. 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 368–377 [in German].
3. Eitner, R. (1894). Telemann, Georg Philipp. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* . Bd. 37 . Leipzig: Duncker & Humblot, pp. 552–555 [in German].
4. Godman, S. (1950). Telemann: A Forgotten Friend of Bach and Handel. In: *The Musical Times*. Vol. 91, No. 1286, pp. 135–137. URL : <https://www.jstor.org/stable/936366> (accessed: 11.10.2023) [in English].
5. Hoffmann-Erbrecht, L. (1962). Der “Galante stil” in der Musik des 18. Jahrhunderts : Zur Problematik Des Begriffs. In : *Studien Zur Musikwissenschaft*. Vol. 25, pp. 252–60. URL: <http://www.jstor.org/stable/41465231> (accessed: 08.11.2023) [in German].
6. Marchione, C. (1998). Prefazione. [G.P. Telemann Dodici fantasie per violino Transcrizione per chitarra di Carlo Machione Edizioni suvini zerboni]. Milano. 62 p. [in Italian].
7. Payne, I. (2006). Telemann and the French Style Revisited : Transformative Imitation in the Ensemble Suites (TWV 55). In : *Bach*. Vol. 37, No. 2, pp. 45–80. URL: <https://www.jstor.org/stable/41640553> (accessed: 08.10.2023) [in English].
8. Payne, I. (1999). Telleman's musical style c. 1709–c. 1730 and J. S. Bach : the evidence of borrowing. In : *Bach*. Vol. 30, No. 1, p. 42–64. URL: https://www.jstor.org/stable/41640474?searchText=telemann&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtelemann&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A42a0b4e4f87403592772aa8f04bec40b (accessed: 09.10.2023) [in English].
9. Rampe, S. (2017). *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber : Laaber-Verlag, 2017. 569 s. [in German].
10. Ritter, M. (1994). Telemann : Master of the ‘German Style’. In : *Early Music*. Vol. 22, No. 4, pp. 696–98. URL: <http://www.jstor.org/stable/3128203> (accessed: 15.11.2023) [in English].

11. Zadow, G.von. (2016). The Works for Viola da Gamba in the Ledenburg Collection. In : *The Viola da Gamba Society Journal*. Vol. 10, pp. 43–80 [in English].

12. Zohn, S. (2008). Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. New York : Oxford University Press, 686 p. [in English].

DMYTRO RATUSHYNSKYI

Ratushynskyi, Dmytro — Creative Postgraduate student at the Department of Piano at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-0864-251X>

dimratus@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294804>

KEYBOARD FANTASIES BY GEORG PHILIP TELEMANN IN THE CONTEXT OF STYLISTIC TRENDS OF THE TIME

The relevance of the study. It consists of considering the keyboard fantasies TWV 33 by Georg Philipp Telemann in the context of the author's creative searches, as well as of the stylistic trends in German music of the first half of the eighteenth century. **The main objective of the study** is to identify the main features of Georg Philipp Telemann's compositional style on the example of his 36 fantasies for keyboard. **The methodology** includes biographical (to highlight the main stages of Telemann's life and work), historical (to find out the evolutionary processes in the culture of the first half of the eighteenth century), genre-stylistic and structural-functional (for a comprehensive analysis of musical works), comparative (to compare Telemann's fantasies with each other and with examples of the genre in the works of his predecessors and contemporaries).

Results and conclusions. The cycle of keyboard fantasies TWV 33 by Georg Philipp Telemann is considered as an example of the embodiment of a new stylistic trend in German music of the first half of the eighteenth century. The reflection in these works of the influence of the "mixed taste" trend prevailing at that time is emphasized. The main stages of the formation and development of Telemann's creative guidelines are traced and the factors that directly contributed to the formation of his compositional style are identified. 36 fantasies included in the collection and differentiated by the author into "Italian" and "French" are analyzed. The main differences in their compositional organization and stylistic manner are revealed. On the basis of a detailed analysis of Fantasy No. 28 from the third part, the conclusion is drawn that the composer has a perfect command of the French and Italian styles of writing and their organic combination within one work. The author also points to the reflection in Telemann's keyboard fantasies of the "gallant style" that was formed in the music of the first half of the eighteenth century as opposed to the counterpoint and polyphonic style of the late Baroque. The features of the gallant style in Telemann's cycle TWV 33 are manifested in the elegance of melodic lines richly decorated with melismatics, the involvement of song themes, the dominance of homophonic composition, transparent, mostly two-voice texture, and the syntactic structure of themes by combining a number of small contrasting motifs. It is emphasized that the eighteenth-century understanding of the gallant style as a synonym for the "free style" resonates with the main vector of the evolution of the fantasy genre — from the centuries-old tradition of creating plays of this type within the strict framework of counterpoint writing to the natural manifestations of creative imagination.

Keywords: G. F. Telemann's creativity, fantasy genre, German music of the first half of the 18th century, "mixed style".