

УДК: 785.7:788.5

ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ФЛЕЙТОВОЇ СОНАТИ ДОБИ БАРОКО

кандидат мистецтвознавства, Палійчук І. С., Фреюк Л. М.

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Україна, Івано-Франківськ

Мета пропонованої статті полягає у здійсненні типології флейтової сонати епохи Бароко. З огляду на художній зміст, жанрову визначеність частин вона виявляє такі провідні типи: sonata da chiesa (Г.-Ф. Телеман, Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель), sonata da camera (Ж.-Б. Буармотьє), а також сольна соната (Й.-С. Бах). Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного методу – при окресленні генези жанру сонати для флейти; аналітичного та типологічного – при виявленні іманентних особливостей конкретних взірців аналізованого жанру та їх об'єднання у відповідні типологічні групи. Запропоновані типологічні моделі барокової сонати за участю флейти заклали підґрунтя для подальшого розвитку цього жанру інструментальної культури, зокрема, його симфонізації у творчості К. Рейнеке, та камерно-інструментального репертуару за участю флейти загалом.

Ключові слова: жанр, соната, флейта, епоха Бароко, камерно-інструментальна музика.

кандидат искусствоведения, Палийчук И. С., Фреюк Л. Н. Типологические модели флейтовой сонаты эпохи Барокко / ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», Украина, Ивано-Франковск

Цель предлагаемой статьи заключается в осуществлении типологии флейтовой сонаты эпохи Барокко. Учитывая художественное содержание, жанровую определенность частей

она обнаруживает такие ведущие типы: *sonata da chiesa* (Г.-Ф. Телеман, И.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель), *sonata da camera* (Ж.-Б. Буармотье), а также сольная соната (И.-С. Бах). Методология исследования основана на применении исторического метода – при обрисовке генозиса жанра сонаты для флейты; аналитического и типологического – при выявлении имманентных особенностей конкретных образцов рассматриваемого жанра и их объединения в соответствующие типологические группы. Предложенные типологические модели барочной сонаты с участием флейты заложили основу для дальнейшего развития этого жанра инструментальной культуры, в частности, его симфонизации в творчестве К. Рейнеке, и камерно-инструментального репертуара с участием флейты целом.

Ключевые слова: жанр, соната, флейта, эпоха Барокко, камерно-инструментальная музыка.

Ph.D. of Art, I. S. Paliichuk, L. N. Freiuk, Typological models of flute sonata of time of Baroque / V. Stefanyk Prycarpath National University, Ukraine, Ivano-Frankivsk

The purpose of the proposed article is to carry out the typology of flute sonatas of the Baroque era. Given the artistic content, the genre-certainty of the parts, it reveals the following leading types: sonata da chiesa (G.-F. Teleman, J.-S. Bach, G.-F. Handel), sonata da camera (J.-B. Buramothe), as well as solo sonata (J.-S. Bach). The methodology of the research is based on the application of the historical method – when outlining the geniuses of the genre of sonatas for flute; analytical and typological – when identifying the immanent features of specific models of the analyzed genre and their association with the corresponding typological groups. The suggested typological models of Baroque Sonata with the participation of the flute laid the foundation for the further

development of this genre of instrumental culture, in particular, its symphonization in the work of K. Reyneck, and the chamber and instrumental repertoire with the participation of flute in general.

Key words: genre, sonata, flute, Baroque era, chamber-instrumental music.

Вступ. Гра на флейті – одне із найдавніших професійних музично-виконавських мистецтв, яке поєднує у собі оркестрову, ансамблеву та сольну практики. Сучасні реалії зобов'язують музикантів досконало володіти різноманітними техніками для виконання творів, написаних упродовж чотирьохсот років – реагувати на завдання, поставлені в новітніх композиціях та відповідати смакам прискіпливих слухачів, відтворювати стильові особливості творів класико-романтичної доби. Відтак, питання вибору та пропагування художньо довершених композицій флейтового репертуару є вельми актуальним для артистів.

Серед різножанрових композицій для названого інструмента чільне місце займає соната, формування якої припадає на добу Бароко. Саме упродовж XVII–першої половини XVIII ст. інструментальна музика з її системою жанрів набуває цілком самостійного значення. У сонатному жанрі виникли твори, які стали невід'ємною складовою концертних програм флейтистів, а також поповнили педагогічний репертуар мистецьких навчальних закладів. Крім того, в окреслений хронологічний відтинок удосконалення конструкції поперечної флейти визначило її ключові позиції у професійних колективах та спричинило розквіт сольного виконавства.

Необхідний для осмислення обраної проблеми фактологічний матеріал розосереджений у низці наукових робіт В. Апатського [1], С. Левіна [6], Ю. Усова [12], присвячених духовим інструментам в

історії музичної культури. Вельми корисну інформацію містять розробки Б. Тризно [11], У. Пістона [9], М. Платонова [10], А. Карпяка [4], що досліджують особливості побутування флейти в історії західноєвропейської музичної культури. Базовими для статті стали ґрунтовні дисертаційні праці В. Дзисюка [2], В. Захарової [3], А. Карпяка [4], В. Качмарчика [5], П. Тінтіна [8], Ю. Шелудякової [14], які висвітлюють різнорідні питання флейтового виконавства та творчості для названого інструмента.

Актуальність пропонованої статті обумовлена відсутністю спеціальної розвідки, присвяченої дослідженню флейтової сонати барокової доби, на яку припадає етап формування названого жанру.

Мета статті – створити типологію флейтової сонати XVII– першої половини XVIII століть.

Виклад основного матеріалу. Становлення інструментальних жанрів в епоху Бароко відбувається в тісному зв'язку із розвитком професійного виконавства і побутового музикування. Їх іманентною ознакою є множинність, нестабільність, змішання художніх тенденцій, що проявилось в невизначеності назв, складів, умов виконання. Найважливішим фактором розвитку барокових інструментальних жанрів є усвідомлення виразового значення тембру окремих інструментів із визначеною семантикою, образною сферою і специфікою застосування. Збагачення сфери «життєвого змісту, доступного інструментальним жанрам, сприяє самостійності інструментальної музики, формуванню інструментального тематизму та характерних для нього структурних побудов» [7, с. 296].

Одним із провідних жанрів камерно-інструментальної музики епохи Бароко є тріо-соната. Вона являє собою циклічний твір, в якому два рівнозначні верхні мелодичні голоси і протиставлений їм basso continuo в сукупності утворюють триголосся облігатних партій із

гармонічним заповненням у середніх голосах. У жанрі тріо-сонати знайшов втілення тріо-принцип (А. Епішин), який у музиці Бароко набув універсального значення. У поєднанні з basso continuo він був ідеальною формою стильового компромісу в переломну епоху поступового переходу від старої вокальної поліфонії з її рівноправністю голосів до нової гомофонної організації музичної тканини – сольної інструментальної «монодії». Забезпечувалася рівномірність всієї фактури і компактність звучання в цілому, зберігалася можливість поділу голосів на основні, провідні та супроводжуючі.

Відмінності у художньому змісті та мірі жанрової визначеності частин сонат зумовили існування сонати da chiesa (три-, чотиричастинний твір узагальненого без жанрової конкретності змісту) і сонати da camera (виявляє тісний зв'язок зі сюїтою). Власне, вищеназвані ознаки слугували основою для здійснення у пропонованій статті типології флейтової сонати: sonata da chiesa, sonata da camera та сольна соната. Названі жанрові моделі широко репрезентовані у творчості італійських (Ф.-М. Верачіні, Р. Валентино, Б. Марчелло, П.-Дж. Антоніо, Г. Доменіко, Т. Карло Б. Франческо, Дж. Тартіні, Дж. Платті, П. Локателлі), англійських (Г. Персел, Ф. Манчіні), німецьких (Г.-Ф. Телеман, Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель), французьких (М. Маре, Ж. Оттетер, М. де Ла Барр, Л.-А. Дорнель, Ж.-К. Нодо, М. Корретто, Е. Ф. Шедевіль, Ж.-Б. Буамортъє) та інших авторів. Це свідчить про те, що флейта, поряд зі скрипкою, клавіром та іншими духовими інструментами займає чільне місце у музичній практиці доби Бароко. А тріо-соната за участю флейти та її види слугує підґрунтям для подальшого розвитку цього жанру в наступних стильових епохах та сольного репертуару загалом.

Провідною жанровою моделлю барокової сонати за участю флейти є *sonata da chiesa*, до створення якої залучились, як відзначалось вище, представники різних національних композиторських шкіл. Особливе місце у її розвитку належить німецьким композиторам. «Шедеврами Й. С. Баха, чисельними опусами Г. Ф. Телемана та Г. Ф. Генделя був закладений початок формування флейтової музики. Їх творіння, що представляють скарбницю сучасного флейтового репертуару, стали взірцем для майбутніх поколінь музикантів» [5, с. 6].

Шість сонат для двох флейт або скрипок Г.-Ф. Телемана належать до жанру церковної сонати з деякими елементами камерної, що проявляється у великій кількості танцювальних частин. Композитор передбачає можливість заміни флейти скрипкою і навпаки. Така практика заміни інструментів була характерною для доби Бароко. Для заміни, в основному, підбирались інструменти з однаковою теситурою, темброві ж відмінності не мали значення. Кожна із сонат має чотиричастинну циклічну структуру, в якій перша і третя частини повільного або помірнього руху, а друга і четверта – швидкого. Другі частини сонат являють собою фуги, теми яких задають рішучий, стриманий тон (сонати G-dur, D-dur, E-dur), «святкове» відчуття (Соната A-dur), мають моторно-танцювальний характер (Соната h-moll) або патетичний (Соната e-moll). Четверті частини згаданих сонат мають яскраво виражену жанрово-танцювальну основу (жига, бурре). Ю. Шелудякова зауважує, що для творчості Г.-Ф. Телемана характерною є універсалізація форми *sonata da chiesa* не тільки в збірниках сонат, але і в сольних фантазіях і концертах, які, переважно, є чотиричастинними [14, с. 102].

Сонати для флейти й облігатного клавесина Й.-С. Баха апелюють до аналогічних творів названого жанру для скрипки і

ґамби, стильовою моделлю яких виступає *sonata da chiesa*: складаються з чотирьох чи трьох (Друга соната) частин, які контрастують між собою у темповому відношенні; повільні частини співставляються зі швидкими й тонально; позначені чергуванням гомофонних і поліфонічних епізодів; є достатньо змістовними і висувають для флейтиста високі вимоги в аспекті відтворення художньо-образного змісту.

Швидким частинам згаданих творів притаманна однакова ритміка, секвенції, повторність, тематичне розгортання. Виняток становлять перші частини сонат з облігатним чембало, оскільки в них концертна і сонатна форми ґрунтуються на яскравішому тематичному контрасті. Повільним частинам характерні серйозність і піднесеність (перші частини сонат *e-moll* і *E-dur*); спокій, ліричність (*Andante* Сонати *e-moll*), безперервність і плинність мелодичної лінії, деяка меланхолійність, задума; частини в ритмі сициліани містять сонати *Es-dur* і *E-dur*.

Однією із вершинних композицій творчості Й.-С. Баха є «Музичне приношення» («*Musikalisches Opfer*»), створене 1747 р. після поїздки до сина Карла Філіпа Еммануїла. Твір складають тринадцять п'єс, переважно, поліфонічного складу, об'єднаних спільною тональністю *c-moll*. Завершенням циклу слугує чотиричастинна Тріо-соната для скрипки, флейти і *basso continuo* (віолончель або ґамба з чембало), яка за своїми стильовими ознаками апелює до ранніх творів (початку 1720-х рр.) Й.-С. Баха. Не зважаючи на поліфонічне насичення фактури, в цій композиції яскраво виявляються гомофонні риси, особливо у ліричних та драматично-напружених епізодах.

У сонатах Ґ.-Ф. Генделя проявився надзвичайно раціональний підхід до інструмента. Автор найбільше використовує середній реґістр

флейти (перша та друга октави), якому притаманний наспівний, світлий і м'який колорит. Цим досягається легкість, «політність» кантилени і, водночас він передбачає економну затрату дихання; швидким частинам характерна свобода стакатних звуковидобувань. Але опора на середній регістр не сприяє сильному звучанню, яке, однак, не є типовим для одноклапанної флейти цієї стильової епохи. Однак, при всіх обмежених можливостях названого інструмента Г.-Ф. Генделю вдалося створити в сонатах різнохарактерні образи. Так, у Сонаті № 11 (F-dur) панує жанровий колорит: аріозне *Larghetto* змінюється рухливим, танцювальним *Allegro* та наступними мелодичною сициліаною й енергійною жигою (*Allegro*). Друга соната (g-moll) є патетичною. За піднесено-скорботним вступним *Larghetto* слідує надзвичайно моторне *Allegro* та лірично просвітлене *Andante* й коротке, але сповнене гідності *Adagio*. Фінал звучить в темпі *presto*.

Камерна та сольна соната за участю флейти заклали підґрунтя для формування сольного різножанрового репертуару для названого інструмента, зокрема, концерту. Типовими прикладами камерної сонати є 6 сонат ор. 91 для клавесина і флейти (Paris, 1742) Ж.-Б. Буаморт'є, присвячених знаменитому французькому флейтисту того часу М. Блаве. Це видання вирізнялось тим, що містило повністю виписану партію клавесина, що зустрічалось досить рідко у таких творах, в яких широко використовується концертний принцип. Таким чином, Ж.-Б. Буаморт'є вперше у французькій музиці створив справжні камерні (в сучасному розумінні) сонати для флейти. Форма сонат і комбінація частин у них є звичайною. Сонати є однотональними, найбільш часто зустрічається старовинна двочастная форма, рідше рондо і тричастинна типу *da capo*. Партії флейти і клавесина у цих творах є рівнозначними і написані з урахуванням особливостей обох інструментів. З точки зору стилю,

аналізовані сонати не відрізняються від інших творів Ж.-Б. Буаморт'є: вони складаються з трьох або чотирьох частини із традиційними для епохи назвами на французькій мові: Gracieusement, Gayement, Legurement, Rondement. Тільки у двох сонатах є танцювальні частини: Сициліана в Першій сонаті і Менует у Шостій. Використовуються тональності D-dur, G-dur, g-moll, e-moll, A-dur, c-moll. Сонати складені попарно: мажор – мінор з однаковою кількістю знаків. Перша, друга – два знаки (D–g, мінорна субдомінанта), третя, четверта – один знак (паралельні тональності G–e), п'ята, шоста – три знаки (A–c, тонально не споріднені). Композитор, який прекрасно знав можливості флейти, практично використовує весь її дійсний діапазон – d¹–e³. У згаданих творах поєднується віртуозність, властива італійському стилю, з французькою вишуканістю і грацією, що, зокрема, проявляється в типових для французької музики трелях і мордентах [14, с. 86–87].

Єдиний у своєму роді твір – Соната (партита) *a-moll Й.-С. Баха* призначена для виконання на флейті без супроводу. Твір був створений у кьотенський період творчості композитора (біля 1720 р.), до якого відносяться також сонати і партити для скрипки соло, сонати для віолончелі соло. Незважаючи на порівняно вузький діапазон звучання флейти барокової доби, композитор зміг реалізувати в цьому творі виразові можливості інструмента.

Структуру сольної флейтової сонати *a-moll Й.-С. Баха* визначає традиційний чотиричастинний сюїтний цикл із заключним Бурре замість Жиги. Перша частина – Алеманда *Con moto* вирізняється моторним характером. Друга частина – Куранта – являє собою рухливу п'єсу з характерним затактом та вибагливим мелодичним малюнком. Роль ліричного центру партити, свого роду її кульмінації, відіграє сарабанда. Вона пронизана образами і символами печалі та стриманої скорботи. Заключне Бурре – п'єса танцювального

характеру з яскраво вираженими жанровими ознаками («притоптування» на другу долю, стрибки-підстрибування, акценти, пружний ритм) апелює до «народно-жанрового» фіналу.

Висновки. З огляду на образний зміст, фактурний виклад частин та узагальнену жанрову орієнтацію барокова соната для флейти виявляє такі провідні типи:

– *sonata da chiesa* (Г.-Ф. Телеман, Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель) – німецьких авторів асимілювала французькі та італійські традиції флейтової музики. Творам цього жанрового різновиду сонати притаманні такі риси, як більш поглиблене і багатообразне трактування флейтового тембру, гранична виразовість інтонацій, фрази широкого дихання, тривалість мелодичної лінії (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Телеман), жанровість (Г.-Ф. Телеман) або узагальнений тематизм у швидких частинах (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель), ритмічна примхливість (Г.-Ф. Телеман) чи її однорідність (Й.-С. Бах), схильність до французької орнаментики. Німецьким флейтовим сонатам також характерне задіяння широкого кола тональностей, використання можливостей всього флейтового діапазону;

– *sonata da camera* – представлені в творчості Ж.-Б. Буармотьє – демонструє прагнення до портретизації, конкретності, картинності, трактування тембру флейти як носія меланхолійних, жалібно-ліричних, вишукано-граціозних образів; тяжіння до жанру сюїти; насиченість дрібними прикрасами, примхливий і різноманітний ритм, велика кількість низхідних мелодичних ходів, затримань.

Флейтові сонати барокової доби стали новим витком в еволюції виконавства та репертуару для названого інструмента, а також визначили подальший розвиток названого жанру в західноєвропейській інструментальній традиції XIX–XX століть, що

вимагає подальшого дослідження цієї жанрової галузі інструментальної культури.

Література:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации. К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. 320 с.
2. Дзисюк В. Ю. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 17 с.
3. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008 26 с.
4. Карпяк А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. 378 с.
5. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.: автореф. дис. ...доктора мист. Київ, 2009. 32 с.
6. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. Ч. I. 263 с.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов муз. вузов / 2-е изд. М.: Музыка, 1983. Т. 1. По XVIII век. 696 с.
8. Пан Тінтін Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика ХХ століття: автореф. дис. ...канд. мист. Одеса, 2015. 19 с.
9. Пистон У. Флейта // Пистон У. Оркестровка: учеб. пособ. М.: Советский композитор, 1990. 459 с.

10. Платонов Н. *Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки.* М.: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 11–68.
11. Тризно Б. *Флейта.* М.: Музгиз, 1964. 58 с.
12. Усов Ю. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие.* М.: Музыка, 1978. 184 с.
13. Швейцер А. *Йоганн Себастьян Бах.* М.: Музыка, 1964. 728 с.
14. Шелудякова Ю. В. *Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: дисс. канд. искусств.: 17.00.02.* Тамбов. 2008. 244 с.

References:

1. Apatskiy V. N. *Istoriya dukhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva: ucheb. posob. dlya studentov vysshikh muz. ucheb. zavedeniy Ukrainy III–IV urovney akkreditatsii.* K.: NMAU imeni P. I. Chaykovskogo, 2010. 320 s.
2. Dzysiuk V. Yu. *Hra na fleiti yak khudozhnii fenomen: avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva.* Odesa, 2006. 17 s.
3. Zakharova V. A. *Fleytovaya kultura Frantsii: genezis, puti i zakonomernosti razvitiya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya.* Sankt-Peterburg, 2008 26 с.
4. Karpiak A. *Kontsepsiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta: monohrafiia.* Lviv: Naukove tovarystvo im. Shevchenka, 2013. 378 s.
5. Kachmarchyk V. P. *Nimetske fleitove mystetstvo XVIII–XIX st.: avtoref. dys. ...doktora myst.* Kyiv, 2009. 32 s.
6. Levin S. Ya. *Dukhovye instrumenty v istorii muzykalnoy kultury.* L.: Muzyka, 1973. Ch. I. 263 s.
7. Livanova T. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: uchebnik dlya studentov teoretiko-kompozitorskikh fakultetov muz. vuzov / 2-e izd.* M.: Muzyka, 1983. T. 1. Po XVIII vek. 696 s.

8. *Pan Tintin Zhanr sonaty dlia fleity i fortepiano ta kompozytorska poetyka KhKh stolittia: avtoref. dys. ...kand. myst. Odesa, 2015. 19 s.*
9. *Piston U. Fleyta // Piston U. Orkestrovka: ucheb. posob. M.: Sovetskiy kompozitor, 1990. 459 s.*
10. *Platonov N. Metodika obucheniya igre na fleyte // Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh: ocherki. M.: Muzyka, 1966. Vyp. S. 11–68.*
11. *Trizno B. Fleyta. M.: Muzgiz, 1964. 58 s.*
12. *Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovykh instrumentakh: ucheb. posobie. M.: Muzyka, 1978. 184 s.*
13. *Shveytser A. Yogann Sebastyan Bakh. M.: Muzyka, 1964. 728 s.*
14. *Sheludyakova Yu. V. Natsionalnye stili i ispolnitelskie traditsii fleytovoy muzyki epokhi barokko: diss. kand. iskuss.: 17.00.02. Tambov. 2008. 244 s.*