
Розділ 1
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ
Part 1
THEORY AND HISTORY OF CULTURE

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.01>
УДК 78.082.2:780.614.11

Н. В. Башмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Народні інструменти», Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, м. Дніпро

nbashmakova.7@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9484-2406>

СОНАТА ДЛЯ АРМАНДОЛІНИ Й БАСА CONTINUO
ДЖ. Б. САММАРТИНІ В АСПЕКТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНІХ
ІДЕАЛІВ ПІЗНЬОГО БАРОКО

Розглянуто один зі значимих творів сонатного жанру барочної мандолінної музики. Виявлено базові принципи формоутворення, жанрову основу тематизму, рівні реалізації та взаємодії естетичних тенденцій музичної культури перехідного етапу — барокової й передкласичної систем. На основі аналізу мандолінної партії розкрито композиторський підхід до реалізації виразного ресурсу солюючого інструмента.

Ключові слова: *мандоліна, мандолінна музика, соната, Дж. Б. Саммартіні, бароко.*

Н. В. Башмакова, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой «Народные инструменты», Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

СОНАТА ДЛЯ АРМАНДОЛИНЫ И БАСА CONTINUO
ДЖ. Б. САММАРТИНИ В АСПЕКТЕ ОТРАЖЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕАЛОВ ПОЗДНЕГО БАРОККО

Рассматривается одно из ярких произведений сонатного жанра барочной мандолинной музыки. Выявлены базовые принципы формообразования, жанровую основу тематизма, уровни реализации и взаимодействия эстетических тенденций музыкальной культуры переходного этапа — барочной и предклассической систем. На основе анализа мандолинной партии раскрыт композиторский подход к реализации выразительного ресурса солирующего инструмента.

Ключевые слова: *мандолина, мандолинная музыка, соната, Дж. Б. Саммартини, барокко.*

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

SONATA FOR ARMANDONINO AND BASSO CONTINUO BY GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI IN THE ASPECT OF REFLECTION OF THE ARTISTIC IDEALS OF THE LATE BAROQUE

The aim of the paper is to reveal the levels of realization and interaction of the aesthetic tendencies of the music culture of the transition stage — the baroque and pre-classical systems in the Sonata for armandonino and basso continuo by G. B. Sammartini.

Research methodology. The author used the system and comparative approaches, as well as a problem analysis to identify the features of morphogenesis, the genre basis of thematic issue and the compositional approach to the realization of the expressive resource of the solo instrument.

Results. Sonata for Armandonino and basso continuo by G.B. Sammartini fixes the transition characteristic features of the pre-classical stage. In the compositional solution of the work the process of forming the semantic function of parts of the syntactic and cyclic form is recorded and the characteristic of this stage is the harmonic and architectonic integrity of the cycle. The three-part structures coordinate both the whole cycle and each part separately. The features of Baroque thinking are embodied both in the work of music and rhetorical figures, and in the textual distinguishing features of the themes, referring to the genre of trio-sonatas.

Novelty. An attempt is made for the first time to identify the main levels of realization of artistic ideals of the late Baroque in the given sonata.

The practical significance. The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures “Music Culture of Foreign Countries”.

Keywords: *mandolin, mandolin music, sonata, G.B. Sammartini, Baroque.*

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У зарубіжній та вітчизняній музичній науці мандолінінні сонати розглянуті лише в панорамному ракурсі (Sparks, Wilden-Husgen, Башмакова, Семікозов). Показово, що в цьому жанрі мандоліної музики в період його формування творили такі імениті митці, як Дж. Б. Саммартіні.

Мета статті — виявити рівні реалізації та взаємодії естетичних тенденцій музичної культури перехідного етапу — барокової та докласичної систем у Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соната для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні, яка є одним із цінних зразків мандолінного репертуару епохи пізнього бароко, стала відомою наприкінці ХХ ст. завдяки дослідницькій діяльності Дж. Тайлера, котрий опублікував її як нотну ілюстрацію до своєї праці, яка була присвячена початковому етапу історії мандолінного мистецтва (1989). Цей твір

зберігався в колекції рукописних манускриптів у Флоренції в бібліотеці маестро Марко Форначіарі. Серед представлених п'яти мандоліних творів у колекції чотири анонімні («*Sonata di Armandolino e Basso*», «*Sonata Mandolino a primo, e Basso*», «*Sonata Primo e Basso*», «*Sonata*») й один авторський. Твір під назвою «*Sonata per Armandolino del Sig.r Gio. Batt.a S. Martino*», на думку Дж. Тайлера, є найзначущішим з наведених артефактів та, відповідно до стилів музичної мови й підпису, належить Дж. Б. Саммартіні (1701–1775) — відомому італійському композиторові, органістові, хормейстерові та викладачеві, котрий зазвичай користувався саме таким варіантом написання власного імені (Tyler, 1989).

Подібно до передкласичної симфонії саммартінівського типу (твору, близького до увертюри, який виконувався як самостійний тричастинний цикл), соната, що аналізується, основана на тричастинній концепції циклу: *Allegro* 2/4, *Andante* 2/4, *Allegro* 3/4. На фоні деяких скрипкових сонат Дж. Б. Саммартіні, створених у типовій для бароко чотиричастинній концепції циклу, соната для мандоліни реалізується за передкласичною схемою (швидко — повільно — менует).

У творі помітне формування семантичних функцій частин сонатно-циклічної форми. Наймасштабніша I ч., яка є образно-художнім джерелом темоутворення. Для II ч. — ліричного центру — характерні виразність і людяність, відображені в тріольних мотивах (висхідних за звуками септакордах), та в низхідних секундових інтонаціях. Фінальна частина мандоліної сонати Дж. Б. Саммартіні містить елементи менуету, що засвідчує процес уведення жанровості до сонати. Концептуалізація менуету, яка виконує узагальнюючу функцію, відображає характерний для бароко прийом узагальнення через гру.

У схематичному відтворенні форми аналізованої сонати наочно виражається притаманна передкласицизму гармонійна й архітектонічна цілісність циклу зі специфічно характерним тяжінням до масштабної рівності репризних розділів частин (з моменту тональної репризи).

1 ч.			2 ч.			3 ч.		
A	B	A ₁	A	B	A ₁	A	B	A ¹
29	31	14	20	14	13	24	20	14
G→D	D→e	G	e→G	G→h	e	G→D	D	G

Вочевидь, узагальнюючу функцію в крайніх частинах виконує G-dur, центральну — D-dur. Так, функція фіналу в менуеті реалізується не тільки поверненням до швидкого темпу, але і повторенням тональної логіки I ч. (за винятком відхилення в e-moll у центральному

періоді). Тобто менует є темповим і тональним аналогом I ч. У центральній e-moll'ній частині G-dur, є тональним центром, зіставляється з h-moll. Уведення у II ч. тональності, яка відіграє епізодичну роль у циклі (h-moll), підсилює загальну закономірність. Таким чином, в аналізованій сонаті функція центротворення та обрамлення виконує G-dur.

У мандолінній сонаті Дж. Б. Саммартіні відображається процес формування ознак сонатності, притаманний переломному етапові розвитку музичного мислення, що виявляється в повторенні головної теми в репрізі. Цей прийом засвідчив відрив сонати від двочастинної форми. Елементи барокового мислення відображені в мініатюрності й одноафектності всіх частин аналізованого циклу, які написані в простій тричастинній репрізній формі, однакової за структурою (перші два розділи – періоди типу розгортання; третій, репрізний розділ – простий період).

У I ч. найяскравіше виражена масштабна непропорційність трьох розділів: перші два періоди за масштабами подібні один до одного і майже вдвічі перевищують заключну будову (29 т. + 31 т. + 14 т.). Форма центральної частини характеризується масштабнішою врівноваженістю розділів (20 т. + 14 т. + 13 т.). Менует – жанрова основа III ч. Сонати – визначив особливості форми. Фінал циклу також написаний у простій тричастинній репрізній формі, однак її структура характеризується відмінністю тональної й тематичної репріз. Початковий період, який модулює в тональність доміанти, складається з трьох речень (10 т. + 6 т. + 8 т.), другий період (12 т.) містить інтонаційний матеріал I ч. Тематична репріза розпочинається проведенням матеріалу третього речення в тональності субдомінанти (C-dur), це надає розділу ознак серединного розвитку. За такого поділу виявляється масштабна відповідність розділів форми, що містять тематичний матеріал (24 т. + 12 т. + 24 т.). Цей спосіб будови простої тричастинної репрізної форми характерний для бароко – він використовувався у вставних танцях сюїт, зокрема в менуєтах.

ГП	СП	П-ЗП	ср.р.	П-ЗП	ГП	СП
G	→	D	D	G	G	
24			12		24	

На прикладі фіналу очевидна взаємодія барокової форми з елементами сонатності. Три речення початкового періоду відповідають ГП, СП і побічно-заклучній партіям. У такому разі репріза набуває ознак дзеркальності, починаючись із П-ЗП (прийом характерний для старовинної сонатної форми). Завершеність частини й циклу загалом досягається повторенням кадансових зворотів, що використовувалися

в процесі розгортання циклу: фігури *exclamatio* (каданси початкового та центрального розділів I ч.) і мелодійного звороту, який завершує перше речення фіналу.

Таким чином, у Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні тричастинні структури координують як увесь цикл, так і кожен частину окремо.

У структурі тематизму твору (у фактурних рішеннях основних тем циклу) відбився жанр тріо-сонати, який кількісно домінує — 178 твір — в інструментальній музиці Дж. Б. Саммартіні. У початкових мотивних групах тем циклу реалізується ефект звучання трьох інструментів. У будові мотивної групи I ч. Сонати чітко простежується поділ на два плани: два верхні голоси, які грають мелодію в терцію, і характерні басові низхідні октавні ходи (під час повторення низхідному октавному стрибку передують оспівування з нижнім звуком).

У процесі порівняння мотивної складової теми I ч. з темою фіналу виявляється метричне перефразування тих самих інтонацій. У масштабах двох тактів на сильних долях є низхідний октавний стрибок, на слабких — низхідна секундова інтонація в терцовому подвоєнні (1–4 тт. III ч.). У такій двоплановості тем крайніх частин виявляється спорідненість із поліфонічними темами, характерними для ранньої сонати.

В основній мотивній групі II ч. також домінують низхідні секундові інтонації, підкреслені терцовими подвоєннями (1–5 тт. II ч.). Тут вони відтіняються виразними та слабкими мотивами в триольному ритмі, а наприкінці фраз використовується пунктирний ритмічний рисунок, що в бароковій музиці символізував урочистість і велич.

Притаманне бароковому мисленню оперування музично-риторичними фігурами також наявне в аналізованій сонаті. Представлені традиційні варіанти з'єднання фігур: *epistrophe* (однакові закінчення), що утворюється співвідношенням кадансів початкового й центрального розділів I ч.; рима кадансів — фігура *exclamatio* — розпочинає і середній розділ, формуючи *anadiplosis* (подвоєння), тобто повтор заключного звороту на початку наступної будови.

Музично-риторичні фігури та їх поєднання взаємодіють на різних рівнях форми. Розгортаючись на одних і тих самих звуках у різних фрагментах твору, вони постають у різних тональних рішеннях. Цей прийом композитор використовує не тільки в масштабах частини, але й усього циклу, що очевидно в результаті зіставлення заключного кадансу I ч. з кадансом першого періоду II ч. (73–74 тт. I ч. та 19–20 тт. III ч.).

Із заключної ритмоінтонації II ч. (висхідний рух тріолями по акордових звуках на сильній долі такту) починається друге речення

фінальної частини циклу (47 тт. II ч. I 11–12 тт. III ч.). Така тональна «міграція» мотивів і фігур з частини в частину зумовлює цілісність циклу.

Яскраво втілені в сонаті та характерні для музичної мови бароко прийоми, такі, наприклад, як зіставлення мажору й мінору, гра світла та тіні (G-dur / g-moll в 34–35 тт. I ч.). Особливий тон, властивий повільним частинам барокових циклів, створюється «пульсуючим» басом у II ч., де партія *continuo* основана на повторі одного звука, а на межі періодів поступальні низхідні басові ходи з пунктирним ритмом, передають велич, згідно з бароковою музичною символікою.

Можливості солюючого інструмента в Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні представлені широкою палітрою технічних прийомів: подвійні ноти (терції); пасажи в тріольному ритмі (гамоподібні й арпеджовані); прийоми прихованої поліфонії. У структурі мандолінної партії композитор використав досить широкий діапазон (верхня межа — *d3*, нижня — *g*), що також свідчить про прагнення максимально реалізувати виразні ресурси інструмента. Часте використання подвійних нот у мандолінній партії, у поєднанні з двоплановістю тем крайніх частин, відображає гармонійну суть інструмента соло. Намір вирашно його представити позначився і в очевидній для I ч. сонати закономірності, у якій будови з безперервних шістнадцятих не перевищують трьох тактів. У цьому аспекті показова й основна тональність циклу — G-dur, вибір якої зумовлений звуковисотністю строю барокової мандоліни.

Висновки. Таким чином, Соната для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні відображає перехідність, що характерна для передкласичного етапу. У композиційному рішенні твору відбивається процес формування семантичних функцій частин сонатно-циклічної форми та відображена притаманна цьому етапу гармонійна й архітектонічна цілісність циклу. Тричастинні структури координують як увесь цикл, так і кожен частину окремо. Елементи барокового мислення втілено як в оперуванні музично-риторичними фігурами, так і у фактурній специфіці тематизму, що тяжіє до жанру тріо-сонати.

Список посилань

- Башмакова, Н. В. (2010). Становление и эволюция жанра сонаты в мандолинной музыке второй половины XVII — XIX веков. Л. В. Шаповалова (Ред.), *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 111–121. Харків: ТОВ «С.А.М.».
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.

- Захарова, О. (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка.
- Семікозов, А. А. (2013). *Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзієлло) (Дис. канд. мистецтвознав.)* Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Sparks, P. (1999). *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin*. Kensington, MD: A Plucked String Book.
- Tyler, J., and Sparks, P. (1989). *The Early Mandolin*. New York: Oxford Univ. Press.
- Wilden-Husgen, M. (1990). *Die Barockmandoline*. Grenzland: Theo Hüsgen.

References

- Bashmakova, N. V. (2010). *Formation and evolution of the genre of the sonata in mandolin music of the second half of the 17 – 19th centuries*. L. V. Shapovalova (Ed.), *Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education*, 28, 111-121. Kharkiv: LLC «SAM». [In Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Western European Musical Baroque: issues of aesthetics and poetics*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Zakharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European music 17 – the first half of the 18th century: principles, techniques*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Semikozov, A. A. (2013). *Mandolin in the Western European music culture of the 18th century in the aspect of the interaction of opera and instrumental music (as exemplified in the concerts by A. Vivaldi and J. Paiziello) (Thesis for Candidate of Arts)*. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sparks, P. (1999). *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin*. Kensington, MD: A Plucked String Book. [In English].
- Tyler, J. & Sparks, P. (1989). *The Early Mandolin*. New York: Oxford Univ. Press. [In English].
- Wilden-Husgen, M. (1990) *Die Barockmandoline*. Grenzland: Theo Hüsgen. [In English].

Надійшла до редакції 27.04.2018 р.