

На правах рукописи

Никифоров Сергей Николаевич

Георг Филипп Телеман (1681–1767):

творчество, стилистика, поэтика

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва 2018

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО**

**«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель:	доктор искусствоведения, профессор <b>Сапонов Михаил Александрович</b>
Официальные оппоненты:	<b>Науменко Татьяна Ивановна,</b> доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», заведующая кафедрой теории музыки <b>Шабалина Татьяна Васильевна,</b> доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано
Ведущая организация:	<b>ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»</b>

Защита состоится 20 сентября 2018 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте [http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=155115](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=155115)

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета

**кандидат искусствоведения**

**Моисеев Григорий Анатольевич**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество Г. Ф. Телемана (1681–1767), несмотря на заметные исследовательские инициативы зарубежных авторов, изучено не полностью. С одной стороны, мировое телемановедение может похвастаться успехами в области текстологии и источниковедения, появляются научные работы (в виде отдельных изысканий, а также на страницах авторитетных журналов), в которых фиксируются результаты изучения внушительной части наследия, при этом процесс издания сочинений Телемана на современном научном уровне продолжается и сегодня. Кроме того, в 2017 году была опубликована первая монография о композиторе, обобщающая достижения ведущих немецких музыковедов за последние несколько десятилетий в плане исследования творческой деятельности Телемана<sup>1</sup>. С другой стороны, наименее востребованными на Западе оказались аспекты, связанные с его творческим самосознанием и самоинтерпретацией, взаимодействием с ключевыми идеями эпохи, осмыслением таковых и формулированием на их основе оригинальных концепций. Подобные составляющие поэтики телемановского творчества отражены в той части наследия, что ничуть не уступает музыке. Речь идет об автобиографиях, предисловиях, музыкально-теоретических работах, а также эпистолярных документах. Ценность упомянутых трудов неоспорима, тем не менее до настоящего времени поэтика творчества Телемана, а также проблематика его композиций в контексте его же теоретических и литературных работ подробно не рассматривалась.

Наконец, суждения Телемана о себе и своем творчестве<sup>2</sup>, хотя многие из них часто цитируются в разных изданиях (прошлого столетия и современных), не теряют актуальности и по сей день, ведь каждый исследователь рассматривает таковые с разных позиций, акцентируя те или

---

<sup>1</sup> Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S. Такая работа, как отмечено в диссертации, не претендует на роль комплексного исследования, что, однако, ничуть не умаляет ее значения.

<sup>2</sup> Например, высказывания в двух наиболее ярких автобиографических текстах — жизнеописаниях 1718 и 1740 года.

иные проблемные стороны. Жизненный путь композитора (изложенный его же словами), а также творчество, изученные во многих статьях и не раз комментированные, тем не менее, и ныне требуют уточнений как научного, так и справочного характера.

Перечисленные выше аспекты обосновывают **актуальность диссертационного исследования**. Настоящая работа восполняет недостаток сведений о личности Телемана и о его творческом пути; на основании анализа ряда сочинений разных жанров актуализируются представления о стилистических особенностях его музыки; посредством изучения литературных текстов автора и музыкально-теоретических работ формулируется знание об основах поэтики, руководящих концепциях творчества в их соотношении с ведущими идеями в культуре XVIII столетия.

**Степень научной разработанности темы.** Для зарубежной библиографии по творчеству Телемана характерно наличие большого числа трудов разных жанров (от монографических очерков и научных статей до объемных диссертаций), в которых исследуются практически все аспекты жизни и творчества композитора, но отсутствие комплексного монографического изыскания. Опубликованная год назад книга З. Рампе не претендует на полноту в раскрытии столь обширной темы (об этом, в частности, пишет ее автор). Им создано современное и наиболее полное жизнеописание Телемана, своего рода актуальное справочное издание, незаменимое при изучении его музыки. Рампе не затронул вопросов поэтики творчества Телемана и формирования его мироощущения под влиянием ведущих эстетических идей первой половины XVIII столетия. В настоящем исследовании подобная проблематика решается на основе изучения и толкования литературного и музыкального наследия композитора.

Импульсом к активному освоению наследия Телемана в первой трети XX века послужили две публикации, одна из которых принадлежала М. Шнайдеру, другая же была подготовлена Р. Ролланом. Большая вступительная статья Шнайдера из введения к двадцать восьмому тому серии

Denkmäler deutscher Tonkunst («Памятники немецкого музыкального искусства») — первая в истории телемановедения попытка критического осмысления содержания автобиографий и иных текстов с привлечением широкого комплекса документальных свидетельств<sup>3</sup>. Архивный материал, воспроизведенный в работе, также и сегодня помогает восстановить ход событий творческой жизни Телемана.

Уже после выхода из печати соответствующего тома со статьей Шнайдера в Германии стали появляться (с 1920-х годов) диссертации по отдельным жанрам, состоящие, как правило, из двух частей — самого исследования и тематического каталога. А десятилетие спустя (в 1931 году) была выпущена первая биография на немецком языке, написанная Э. Валентином<sup>4</sup>.

Решающую роль в процессе формирования интереса к сочинениям Телемана в России могла сыграть публикация известного очерка Роллана «Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха» в 30-е годы XX столетия на русском языке<sup>5</sup>. Однако на первых порах увлеченность музыкой немецкого мастера не выходила за рамки практического знакомства и изучения доступных нотных источников. Если инструментальная музыка, судя по издававшимся отдельным сборникам, была известна (пусть и не вся) и исполнялась, то ее теоретическое осмысление в течение долгого времени оставалось уделом лишь единиц исследователей<sup>6</sup>. В. Рабей стал первым, кто вплотную занялся творчеством Телемана у нас в стране. Он автор первой диссертации, озаглавленной как «Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации»<sup>7</sup>. Выбор такой проблематики обусловлен не

---

<sup>3</sup> Schneider M. Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. V–LXIV.

<sup>4</sup> Valentin E. Georg Philipp Telemann. Magdeburg: Druck und Verlag August Hopfer Burg b. M., 1931. 60 S.

<sup>5</sup> Роллан Р. Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха // Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 311–341.

<sup>6</sup> В наши дни прогресс заметен только в вопросе концертного исполнительства. В Москве сочинения Телемана исполняются довольно часто и разными коллективами.

<sup>7</sup> Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: Дисс. ... докт. искусств. М., 1996. 278 с.

только тем, что автор был практикующим музыкантом. Во второй половине века мировое телемановедение было озабочено, прежде всего, освоением инструментального наследия. Тема, предложенная Рабеем, в те годы оказалась актуальной, тем более в условиях возрастающего интереса к «исторически информированному» исполнительству.

Еще до защиты диссертации, в 1974 году Рабей опубликовал очерк «Георг Филипп Телеман», являющийся единственной монографической работой о композиторе в нашей стране<sup>8</sup>. В нем автор дал представление об основных этапах жизненного и творческого пути (в разделе «Биографический очерк»), а также в общих чертах познакомил с особенностями музыкального стиля Телемана на примере некоторых его произведений (в разделе «Общая характеристика творчества. Музыкально-эстетические взгляды»). Информация в очерке Рабея, безусловно, нуждается в актуализации и расширении, учитывая значительные успехи европейского телемановедения за последние десятилетия.

**Объектом** исследования стали биография и творческое наследие композитора. **Предмет** исследования — индивидуальный авторский стиль и композиционные особенности ведущих жанров, творческие воззрения, а также поэтика и художественное самосознание.

**Материалом** исследования послужили, во-первых, сочинения Телемана разных жанров. Сюда относятся образцы увертюр-сюит и трио-сонат, квартеты, концерт для четырех скрипок без continuo, «Малая камерная музыка», «Застольная музыка», сюита для двух скрипок «Гулливер». Из вокально-хоровых произведений — избранные кантаты (включая комическую кантату «Школьный учитель» и драматическую кантату «Ино») и фрагменты из кантатных ежегодников, оратория «День Страшного суда», собрания «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» и «Двадцать четыре оды». Во-вторых — документы эпистолярного наследия, автобиографии, предисловия к собственным сочинениям и теоретические работы. Всего

---

<sup>8</sup> Рабей В. О. Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. М.: Музыка, 1974. 64 с.

автор диссертации перевел сто тринадцать писем Телемана, три автобиографии, несколько музыкально-теоретических работ и иные документы. Однако в приложениях представлены лишь некоторые из них, поскольку полный свод переводов уместен в публикации в виде отдельного издания.

**Цель исследования** — создание целостного творческого портрета Г. Ф. Телемана на основе всестороннего изучения его биографии, литературного и музыкального наследия.

**Задачи исследования:**

- выявить стилистические особенности показательных образцов каждого жанра (из представленных жанровых групп) в творчестве композитора, в том числе и через сопоставление с сочинениями современников;
- охарактеризовать музыкально-теоретические и прочие литературные труды композитора, отражающие эстетические принципы музыкальной культуры XVIII века, а также его индивидуальную мыслительную инициативу;
- провести эстетический и герменевтический анализ наиболее глубоких высказываний композитора об искусстве;
- представить достоверные переводы его прозаических и стихотворных текстов и дать истолкование проблемных сторон их авторского изложения;
- обобщить известную на сегодня биографическую информацию, выявить существующие разночтения, представить актуальные сведения на основе всей совокупности доступных данных.

**Метод исследования.** При написании данной работы использовался комплексный подход, объединяющий историко-контекстуальный, эстетико-герменевтический, филологический, сопоставительный методы изучения материала, а также метод композиционного и сравнительного анализа.

*Историко-контекстуальный метод* определил основной подход к материалу, заключающийся во всестороннем изучении особенностей культурной жизни в немецких землях, биографии композитора, выявлении наиболее значимых, но не до конца исследованных моментов его творческой деятельности, обнаружении расхождений в источниках и последующей систематизации данных на основании суммы материалов.

*Эстетико-герменевтический метод* позволил сформулировать ряд концептуальных положений, касающихся поэтики творчества Г. Ф. Телемана.

*Филологический метод* нашел применение при переводе документов жизни и творчества композитора и интерпретирования наиболее проблемных сторон их содержания.

*Сопоставительный метод* использовался при изучении преломления ведущих поэтологических установок эпохи в творчестве композитора и его самосознании.

Анализ музыкальных произведений проводился с опорой на метод системного *композиционного анализа*. При сопоставлении сочинений Телемана с произведениями современников использовался метод *сравнительного анализа*.

**Методологической основой** при написании обеих частей диссертации послужили труды ведущих российских и зарубежных учёных. При рассмотрении композиций разных жанров мы опирались на исследования Ю. С. Бочарова<sup>9</sup>, Х. Бютнера<sup>10</sup>, Л. В. Кириллиной<sup>11</sup>, В. Менке<sup>12</sup>, З. Рампе<sup>13</sup>, М. А. Сапонова<sup>14</sup>, А. Хановой<sup>15</sup>, А. Шеринга<sup>16</sup> и других авторов.

---

<sup>9</sup> Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. М.: Композитор, 2005. 280 с.

<sup>10</sup> Büttner H. Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns. Wolfenbüttel – Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1935. 91 S.

<sup>11</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: в 3-х ч. М.: Моск. гос. консерватория; Издательский дом «Композитор», 1996; 2007. 192; 224; 376 с.

<sup>12</sup> Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 134 S. Anhang: 105 S.

<sup>13</sup> Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.

<sup>14</sup> Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.; Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски: страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 280 с.

<sup>15</sup> Ханова А. Н. Оратории К. Ф. Э. Баха в контексте развития жанра: Дисс. ... канд. иск. СПб., 2017. 354 с.



Исследование поэтики творчества проходило с опорой на методологические принципы, зафиксированные в публикациях Л. В. Кириллиной<sup>17</sup>, М. Н. Лобановой<sup>18</sup>, А. Е. Махова<sup>19</sup>. Значительным подспорьем при обнаружении методики характеристики личности композитора послужила работа М. С. Старчеус<sup>20</sup>.

**Научная новизна исследования** заключается в создании первой в русском музыковедении работы обобщающего характера, посвященной жизни и творчеству Телемана, учитывающей актуальные достижения современного телемановедения. Впервые в исследовательской практике (отечественной и зарубежной) предметом изучения становятся основы поэтики композитора и его личность в контексте ведущих идей эпохи раннего Просвещения. Впервые разные аспекты музыкальной деятельности Телемана и содержание его творчества рассматриваются с привлечением большого числа литературных трудов автора (автобиографий, документов эпистолярного наследия, предисловий, музыкально-теоретических работ). Впервые совокупность литературных работ композитора становится материалом для их истолкования и эстетического анализа. Новыми представляются и следующие моменты:

- Впервые предисловие к собранию «Двадцать четыре оды» рассматривается как манифест наиболее важных взглядов Телемана на композиторское творчество.
- В работе уточняются некоторые моменты творческой биографии, напрямую не отраженные в текстах композитора и не оговоренные в

---

<sup>16</sup> Schering A. Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden. Zweiter Band: von 1650 bis 1723. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. Siegel, 1926. 486 S.

<sup>17</sup> Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: в 3-х ч. М.: Моск. гос. консерватория; Издательский дом «Композитор», 1996; 2007. 192; 224; 376 с.

<sup>18</sup> Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: «Музыка», 1994. 317 с.

<sup>19</sup> Махов А. Е. Конец XVII – начало XVIII века: от барокко к галантному стилю и классицизму // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 254–258; Махов А. Е. Раннее Просвещение // Там же. С. 258–263.

<sup>20</sup> Старчеус М. С. Личность музыканта. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 848 с.

монографии Рампе (к примеру, причины умалчивания дружбы с Генделем в автобиографии 1718 года или связь остроумного замысла кантаты «Школьный учитель» с конкретными обстоятельствами музыкальной деятельности Телемана в Гамбурге).

- В расширенном виде представлены данные и выводы о наиболее заметных опусах, таких как «Застольная музыка», Парижские квартеты, «Малая камерная музыка», так называемая «Водная» увертюра-сюита и др.

- Впервые сольная кантата «Ино» рассматривается как прототип речитативной монооперы.

**На защиту выносятся следующие положения:**

- Рассуждения о простоте, легкости, вкусе, элегантности и изяществе в художественном стиле, занимающие умы передовых европейских мыслителей эпохи Просвещения, оказались весьма существенными в контексте размышлений композитора об основах творчества и претворения подобных идей в собственных сочинениях.

- Наряду с этим, практическая деятельность Телемана обусловлена такими просветительскими тенденциями (в их дидактических, обучающих формах), которые связаны со стремлением охватить музыкой широкий круг исполнителей разного дарования и развитием любительского музицирования. Ими же объясняется ряд творческих инициатив автора по изданию сочинений и пояснений к ним.

- основополагающей концепцией в творчестве Телемана становится идея **проникновенной простоты**, изложенная в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» (1741). Она связана с естественностью представления музыкального материала (в сочинениях разных жанров) в рамках стилистических норм, выработанных эстетикой галантного стиля. Концепция **проникновенной простоты** явилась результатом творческого осмысления и развития просветительских идей о подражании природе, наиболее ярко представленных в немецких землях, к примеру, в поэтике И. К. Готшеда.

- Методологической основой подхода Телемана к трактовке положений теории генерал-баса и анализу созвучий служит опора на данные чувственного познания и слушательский опыт (в отличие, к примеру, от Рамо, развивавшего естественнонаучный подход в размышлениях о природе звука). Телеман, таким образом, выступает в том числе как продолжатель традиций древнегреческого философа Аристоксена (IV в. до н.э.), апеллирующего к построению выводов о музыкальных пропорциях, прежде всего, на основе чувственного восприятия в противоположность математической выверенности расчётов пифагорейской школы.

- Значительные изменения мироощущения художников во второй половине XVIII века, связанные с поэтизацией субъективного мира эмоций и стремлением к его индивидуальной трактовке, напрямую затронули творчество Телемана. В наследии композитора кантата «Ино» (близкая жанру серенады) стала единственным (насколько нам известно) ярким образцом своего рода речитативной монооперы, вобравшей элементы «чувствительного» стиля.

- Становление эстетических воззрений автора проходило под непосредственным воздействием ведущих поэтологических идей первой половины XVIII века. Основными концепциями, повлиявшими на мироощущение Телемана, можно считать такие, что связаны с культивированием чувства и признанием ценности глубоких эмоциональных переживаний (поэтика К. Вайзе, К. Ф. Гунольда), обращением к природе как источнику истинных знаний (поэтизация интуитивного познания, его предпочтение рациональному — рассуждения И. Г. Мейстера, Ш. Баттё и др.), дальнейшим развитием типично барочных принципов остроумного замысла и стремлением к синтезу искусств для углубления выразительных свойств аффекта (поэтика Б. Г. Брокеса). В частности, характерное для Телемана тяготение к музыкальной звукописи (посредством приемов звукоподражания) объяснимо его увлеченностью, прежде всего, идеей

гармонии искусств, но не только исключительным пиететом перед французскими музыкальными традициями.

**Теоретическая значимость работы** состоит в разработке нового подхода к изучению содержательных аспектов поэтики телемановского творчества на основе значительного числа его литературных трудов разной тематики, их комментирования и соотнесения с ключевыми концепциями эпохи.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования ее материалов в курсах истории зарубежной музыки в вузах, а также в иных разработках в сфере культурологии, истории эстетики и в музыкально-просветительской деятельности.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 13 февраля 2018 года. Основные положения работы освещены в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Свою научную позицию автор представил в докладах на научных конференциях и отстаивал в последовавших дискуссиях. Доклад «Иконографические данные для изучения наследия Г. Ф. Телемана» прочитан на Второй музыкально-иконографической конференции «Культура Запада и культура Востока» (14.05.2014, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского); доклад «“Застольная музыка” Г. Ф. Телемана» прочитан на открытом заседании Студенческого научно-творческого общества (23.09.2015, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского); доклад «Нравственные ориентиры в эпоху Просвещения и творчество Г. Ф. Телемана» был представлен на Всероссийской научной конференции «Нравственные начала музыки: прошлое, настоящее, будущее» (25.01.2018, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского).

Частично материал диссертации был представлен в просветительской лекции-концерте в Московской консерватории (концерт «Приношение Г. Ф. Телеману» 25 марта 2017 года в музее им. Н. Г. Рубинштейна).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения (в четырех разделах), двух частей, содержащих по четыре главы, заключения, списка сокращений, списка литературы (243 наименования, в том числе 112 на русском и 131 на иностранных языках) и трех приложений (Приложение 1 — перечень документов жизни и творчества Г. Ф. Телемана, переведенных на русский язык. Приложение 2 — переводы избранных документов. Приложение 3 — переводы избранных писем).

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** сформулированы предмет и объект исследования, цели и задачи, описана методология, обоснована научная новизна диссертации, приведены положения, выносимые на защиту и дан обзор литературы по теме.

Поскольку в зарубежном телемановедении не менее важными и не теряющими актуальности по сей день (наряду с проблематикой жизни и творчества) являются источниковедческие проблемы, то во введении мы также освещаем вопрос сохранности части наследия, его систематизации и издания в виде томов собрания сочинений.

В разделе **Судьба телемановского наследия (автографы, копии, печатные издания)** говорится о том, что инструментальные сочинения композитора дошли до наших дней в наиболее сохранном виде, чему способствовала издательская деятельность композитора, продолжавшаяся несколько десятилетий. Что касается вокальных богослужебных сочинений, то здесь ситуация иная. Такие опусы оказались, пожалуй, самой хрупкой частью наследия и некоторое время менее доступной для изучения. Не только потому, что Телеман не печатал свои церковные кантаты. Напротив,

им издано несколько вокальных опусов, включая два ежегодника под общим названием «Музыкальное Богослужение». Однако в основной массе сочинения подобных жанров оставались рукописными. После смерти композитора в 1767 году рукописи были поделены между наследниками. Часть из них (возможно, наибольшая) досталась внуку Телемана Георгу Михаэлю. Затем она стала основой коллекции Георга Пёльхау, а через некоторое время после кончины известного собирателя оказалась на хранении в Королевской библиотеке Берлина (сначала в неполном виде). Лишь в первой трети XX века немецкие ученые смогли заняться более основательным изучением рукописного фонда Берлинской государственной библиотеки.

В наши дни вектор изучения наследия композитора направлен в сторону освоения церковных вокально-хоровых произведений.

В разделе **К становлению тематических каталогов сочинений Г. Ф. Телемана** нами рассмотрена история появления каталогов вокальной (TVWV) и инструментальной (TWV) музыки (всего пять томов). Решение подобной проблемы оказалось непростым. Об этом свидетельствует тот факт, что в целом работа по систематизации наследия композитора в полном виде завершилась лишь в 90-е годы XX века.

В разделе **К истории изданий сочинений Г. Ф. Телемана** обобщены сведения касательно эволюции процесса публикаций произведений композитора на родине: от первых отдельных композиций, представленных в сериях «Памятники немецкого музыкального искусства» и «Наследие немецкой музыки» (Das Erbe deutscher Musik) к изданию томов (общее число завершённых — пятьдесят шесть) собрания избранных сочинений. При этом работа над выпусками не прекращается. Отдельно упомянуты сборники инструментальных пьес, вышедшие из печати в России.

Первая часть **Творческое становление Телемана** — монографический очерк на материале автобиографий, документов эпистолярного наследия и избранных сочинений. Отправной точкой повествованию служат слова

композитора, а его целью является их комментирование, при этом этапы жизненного пути представлены в неразрывной связи с творчеством на основе репрезентативной выборки композиций (в отличие, к примеру, от биографий Э. Валентина, В. Зигмунда-Шульце). Подобная форма подачи материала объяснима наличием неоткомментированных или недостаточно освещенных в литературе положений.

К примеру, в своем жизнеописании 1718 года Телеман указал, что родился в 1682 году. Такая ошибка в биографиях и прочих справочных изданиях XX–XXI столетий исправлена по умолчанию, однако никто из авторов не задался вопросом о возможной причине подобной неточности. В первом разделе Главы 1 очерка (**Семья и предки. Телеман–саксонец**) мы указываем, что верная дата —1681 — зафиксирована в магдебургской церковной книге за тот же год, тогда как ошибка могла появиться при подготовке автобиографии к публикации в «Большой школе генерал-баса» И. Маттезона. Однако не думается, что такую ошибку допустил сам композитор, ведь первое жизнеописание создавалось им отнюдь не впопыхах. Он явно рассчитывал на издание биографии (и, вероятно, не раз просматривал), иначе бы не стал украшать ее многочисленными цитатами и строфами собственного сочинения. Но поскольку автограф жизнеописания не известен, то в отношении данного вопроса мы можем лишь выдвинуть предположение.

Далее в тексте уточняются сведения о родителях композитора и иных родственниках.

Во втором разделе (**Раннее музыкальное воспитание. Первые успехи**) говорится о творческом развитии юного Телемана, отмечается положительное влияние его матери и магдебургского кантора Б. Кристиани. Мы также предполагаем, что обучение у тамошнего органиста игре на клавесине, завершившееся уже через две недели ввиду недовольства Телемана стилем его исполнения и, возможно, манерой звукоизвлечения, тем не менее, дало положительный результат. Впредь

Телеман станет акцентировать необходимость придания живости звучанию посредством разнообразия тембров и их верного использования. Кроме того, яркость инструментального интонирования явно ставилась им в прямую зависимость с ясностью мелодического рельефа, что немаловажно, поскольку в сочинениях Телемана мелодия — одно из основных выразительных средств.

Юный Телеман дебютировал в 1692 году, написав оперу «Сигизмунд», возможно, на либретто К. Г. Постеля. Однако отсутствие каких-либо материалов и иных документальных свидетельств заставляет лишь полагаться на слова автора.

В разделе **Школьные годы. Освоение практических навыков сочинения** акцентируется роль К. Кальвёра и И. К. Лоса в вопросе обучения Телемана (не исключается, что они были знакомы с его отцом, а затем приняли посильное участие в воспитании композитора).

Техника сочинения осваивалась Телеманом посредством знакомства с произведениями старших современников. Причем заметное воздействие на стиль инструментальных композиций (в особенности его трио-сонат) оказала музыка А. Корелли. Это, в частности, подтверждается предпринятым в работе сопоставлением фрагментов трио-сонат op. 1 (1681) Корелли с опубликованным в 1735 году в издательстве Телемана собранием из шести трио, обозначенным как *Sonates Corellisantes* (сонаты «В стиле Корелли»).

В целом формирование творческой манеры автора до переезда в Лейпциг в 1701 году проходило под знаком активного изучения французских и итальянских музыкальных традиций.

В Главе 2 **Годы самоопределения (1701–1721): музыкальный руководитель или капельмейстер?** говорится о пребывании Телемана в Лейпциге, Зорау и Эйзенахе. Определенно, в эти годы композитор пробовал себя в разных сферах и социальных условиях.

Первый раздел главы обозначен как **Начало творческого пути в Лейпциге**. Несмотря на непродолжительное пребывание здесь (с 1701 по



1705 годы), Телеман освоил многие виды творческой деятельности. Он работал как органист, музыкальный руководитель Новой церкви, Лейпцигской оперы и музыкальной коллегии. Здесь мы говорим о дружеских взаимоотношениях Телемана и Г. Ф. Генделя, высказываем предположение о причинах умалчивания их дружбы на страницах первого жизнеописания (о знакомстве с Генделем он повествует в третьей автобиографии). Поскольку первое жизнеописание создавалось по просьбе Маттезона, то Телеман, как можно представить, исключил любое упоминание имени Генделя дабы не раздосадовать адресата своими отзывами и не вызвать в его памяти неприятные воспоминания о гамбургской дуэли.

В последние годы службы в Лейпциге, либо сразу по приезду в Зорау (в 1705 году), композитор познакомился с идеями реформатора церковных либретто Э. Ноймайстера и жанром камерной кантаты — по сочинениям А. Кальдары и самого Ноймайстера, ведь он, описывая суть своих нововведений, первоначально имел в виду произведения такого типа. Опусы Кальдары послужили Телеману образцами при создании его так называемых «Нравственных кантат» (середина 1730-х годов). О том, насколько глубоко композитор проникся идеями Ноймайстера о кантатах, состоящих из арий и речитативов, свидетельствует факт сочинения и публикации двух ежегодников сольных камерных кантат под общим названием «Музыкальное Богослужение». Схема церковной кантаты, впервые предложенная Ноймайстером, показалась композитору чрезвычайно удобной, поскольку позволяла работать будто бы по модели, дублируя сколь угодно число раз исходный костяк «ария – речитатив». А это, в свою очередь, ускорило процесс создания композиций. Вероятно, поэтому Телеман смог завершить более двадцати кантатных ежегодников, начав работу над собраниями кантат в Эйзенахе, куда прибыл в 1708 году.

Несмотря на отсутствие источников ранних театральных произведений Телемана, из исследования А. Шеринга<sup>21</sup> становится известно, что некоторые лейпцигские сочинения основывались на сюжетах, типичных для итальянской комической оперы. Можно предположить, что ведущими номерами в подобных опусах композитора являлись комические арии. В более позднее время Телеман публиковал незатейливые композиции для пения в своем журнале *Der Getreue Music-Meister* («Истинный музыкант»). Не исключено, что арии из несохранившихся опер были выдержаны в той же манере, что и представленные в журнале образцы.

В разделе **Придворный композитор в Зорау. Опыт сочинительства во французском и польском стилях** мы говорим о нескольких годах пребывания композитора на службе у графа Эрдмана II фон Промница, в течение которых Телеман, по его же словам, преуспел в сочинении увертюры-сюиты и познакомился с культурой польских народных исполнителей.

Жанр увертюры-сюиты (о нем речь идет в подразделе **Увертюра-сюита в творчестве Телемана**) оказался весьма востребованным автором. Подобные композиции создавались им вплоть до последних лет жизни. Из ста восьми известных сегодня увертюры-сюиты около двадцати включают в себя пьесы с заголовками, а четырнадцать композиций — целиком программные сочинения, в которых каждая часть имеет свое название, и все они объединены единой тематикой. Для примера мы останавливаемся на увертюре-сюите C-dur TWV 55: C3, или «Водной» увертюре и отмечаем, что индивидуальность музыкальной характеристики каждой из частей достигается за счет приемов звукоизобразительности, оправданных подобной, единой (морской) образной сферой, и нетривиальности темброво-фактурных решений.

Следующий раздел (**Придворный композитор в Эйзенахе**) повествует о службе Телемана при дворе Иоганна Вильгельма Саксен-Эйзенахского.

---

<sup>21</sup> Schering A. Musikgeschichte Leipzigs. In drei Bänden. Zweiter Band: von 1650 bis 1723. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. Siegel, 1926. 486 S.

Одним из наиболее ярких творческих событий данного периода следует считать знакомство и совместные выступления с известным в то время музыкантом П. Хебенштрайтом. Опыт тесного сотрудничества с инструменталистами в те годы во многом повлиял на жанровую палитру сочинений 1710-х–1720-х годов с преобладанием концертов для различных составов.

В наследии композитора явно выделяются концерты для четырех скрипок без continuo; три из четырех написаны во время пребывания в Эйзенахе (BWV 40:200–203). Общим для всех них является стремление к линейной трактовке голосов и, как следствие, преобладание полифонической фактуры, техник и приемов полифонии в большинстве частей (для примера мы останавливаемся на концерте G-dur, BWV 40: 201 в подразделе **Музыка для малого инструментального ансамбля**).

В разделе **Франкфуртский период. На пути к творческим вершинам и независимости** говорится о причинах, побудивших Телемана уехать из Эйзенаха, о его обязанностях на новом месте и стремлении к овладению новыми навыками. Здесь же упоминается о взаимоотношениях с Маттезоном; их общение (посредством обмена корреспонденцией) началось во Франкфурте-на-Майне.

В подразделе **Стилистические особенности кантат Телемана на примере франкфуртских сочинений на тексты Э. Ноймайстера** мы останавливаемся на двух кантатах: композиции на первое воскресенье Адвента Nun komm der Heiden Heiland («Гряди, язычников спаситель», BWV 1:1174) и кантате ко второму воскресенью Адвента Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen («Уж близится день Страшного суда», BWV 1:301). Мы приходим к выводу, что образный строй духовной поэзии Ноймайстера и ее местами экспрессивный тон оказывает прямое воздействие на музыкальное оформление кантат Телемана, что заметно на примере второго сочинения. Однако идея акцентирования драматических аспектов либретто музыкальными средствами (вплоть до трактовки кантат в характере

небольшой монооперы, как в сольной кантате «Ино», 1765) явно заимствуется автором у итальянских композиторов.

В годы пребывания во Франкфурте довольно ясно обозначилась тенденция, определившая один из главных векторов развития инструментального творчества композитора на многие годы: отныне всё большее внимание Телемана занимала проблема совершенствования любительского, домашнего музицирования и создания сочинений, пригодных для исполнения как профессионалами, так и непрофессионалами. Первым сочинением, отразившим отношение композитора к подобной проблематике, стала «Малая камерная музыка» (о ней повествуется в подразделе «**Малая камерная музыка**» для любителей и знатоков). Свое вербальное выражение такие принципы обрели и в предисловии к опусу. Именно во Франкфурте-на-Майне сложилась традиция сопровождать сочинения авторскими предуведомлениями, которые служат важными источниками для изучения творчества Телемана.

В Главе 3 **Первое двадцатилетие в Гамбурге (1721–1741). Опыт истинного лидерства** рассказывается о наиболее значимом периоде в биографии Телемана, отмеченном небывалым разнообразием деятельности.

Работа Телемана по развитию и совершенствованию культурной жизни Гамбурга не раз критиковалась церковным начальством. Об этом среди прочего идет речь в первом разделе **Телеман и власть**. Не меньшие сложности ему доставляла служба в гамбургской Опере ввиду необходимости выполнять требования основного руководства. С деятельностью в театре была связана история с выпуском сатирического памфлета, опубликованного в еженедельнике *Der Patriot* в 1724 году.

Иная инициатива, вызванная твердым намерением композитора сделать свои труды достоянием широкой общественности, — организация собственного нотного издательства, активно функционировавшего в первое двадцатилетие пребывания в Гамбурге (об этом мы говорим в разделе **Телеман-издатель. Публикации собственных сочинений. Музыка для**

**души и застолий**). Его работа оказалась настолько масштабной, что Телеман может считаться самым крупным издателем в немецких землях в первой трети XVIII столетия. Автором были опубликованы два ежегодника кантат под общим названием «Музыкальное Богослужение» (1725/26, 1731/32). Однако наиболее амбициозным проектом по публикации церковной музыки стал напечатанный Б. Шмидтом ок. 1744 года ежегодник «Музыкальное восхваление Господа в [Его], Вседержителя, общине», ведь он являет образец награвированной и отпечатанной партитуры (!) с кантатами, дополненной значительным сопроводительным материалом (издание открывает портрет композитора, выполненный Г. Лихтенштегером; здесь же опубликовано анонимное, как ныне считается, жизнеописание композитора на немецком и французском языках, но созданное, согласно современным данным, при участии Телемана). В области инструментальной музыки самой обширной публикацией и одновременно последним крупным сочинением автора стала «Застольная музыка» (1733, авторское издание). Своеобразие ее замысла заключено в идее объединения в рамках одного собрания (в трех выпусках) наиболее типичных для XVIII века образцов инструментальных ансамблевых пьес (Увертюры-сюиты, Квартета, Концерта, Трио, Соло).

В разделе **Укрепление позиций на международной арене. Королевская привилегия во Франции** в центре внимания оказывается эпизод, связанный с пребыванием Телемана в Париже во второй половине 1737 – первой половине 1738 года. Такая поездка имела исключительное значение для укрепления представлений о Телемане как об одном из ведущих композиторов в немецких землях. Здесь нами рассмотрены его квартеты («Шесть квартетов» и «Новые квартеты в шести сюитах»), поскольку их публикации были связаны с получением королевской привилегии на печатание нот.

Глава 4 озаглавлена как **Второе двадцатилетие в Гамбурге и поздние годы (1741–1767)**.

В разделе **Новые творческие горизонты: сочинения в жанре драматической концертной музыки** нами отмечено, что с 1740-х годов деятельность композитора оказалась менее активной. Он завершил работу по самостоятельному изданию сочинений, сосредоточился главным образом на своих прямых обязанностях в качестве церковного композитора, но продолжал заниматься устройением общедоступных концертов. Заметно сократилось число инструментальных композиций. При этом ведущую роль в творчестве Телемана позднего периода (1750-е–1760-е годы) стали играть сочинения в жанре драматической концертной музыки, к которым относятся крупные кантатно-ораториальные опусы на поэтические либретто духовной и светской тематики, предназначенные для исполнения в акустических условиях церковного помещения и концертного зала<sup>22</sup>. В промежуток с 1755 по 1765 годы было создано и исполнено одиннадцать подобных произведений, причем в некоторых из них (к примеру, страстной оратории «Смерть Иисуса» или оратории «День Страшного суда») основополагающей идеей либретто становится аспект размышления о событиях священной истории и их эмоциональное осмысливание. Такие свойства поэтического текста оправдывают введение в партитуру сочинений ярких эпизодов с элементами звукоподражания, наиболее часто в виде развернутых речитативных монологов или облигатных речитативов, как в оратории на тему Судного дня. Анализ ее композиции предпринят в следующем разделе главы **Оратория «День Страшного суда» — духовно-аллегорическое размышление.**

Во второй части диссертации личность композитора и основополагающие поэтологические концепции творчества рассмотрены нами на примере его литературных текстов и музыкально-теоретических руководств.

---

<sup>22</sup> Исследователь В. Менке прибегал к обозначению «духовная концертная музыка» (нем. Geistliche Konzertmusik), однако мы предлагаем куда более широкое определение, позволяющее говорить о драматических сочинениях на разные сюжеты.

Глава 5 (**Просветительская концепция Телемана: на пути к «проникновенной простоте»**) посвящена изучению преломления в поэтике телемановского творчества некоторых руководящих идей эпохи и формирования на их основе авторской концепции «проникновенной простоты».

Первый раздел обозначен как **Интерпретация идей эпохи Просвещения в творчестве композитора и его просветительская модель**. Рассуждения Телемана о музыке часто строились с опорой на типичные для поэтики Просвещения категории: вкуса, природной естественности, простоты и др. Воплощение подобных идей на практике было связано со стремлением автора охватить своими произведениями как можно больший круг музыкантов разного дарования и развитием любительского музицирования. Конкретные инициативы композитора по достижению намеченных целей трактуются нами в духе просветительских, учитывая их явную дидактическую, учебно-воспитательную направленность. Наиболее заметные из них — издание «Малой камерной музыки» (1716), публикация ежегодников кантат «Музыкальное Богослужение» (1725/26, 1731/32), пособия «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1733/34), собрания пьес в рамках нотного журнала «Истинный музыкант» (1728/29) и т.д.

Легкость, зачастую простота материала в сочинениях Телемана, ясность и естественность музыкальных мыслей, воплощенная в приятных и выразительных мелодиях, объяснима не только с позиций эстетики галантного стиля, нашедшей столь яркое воплощение в музыке композитора. Руководящей идеей творчества в целом становится концепция *проникновенной простоты*, впервые отраженная в небольшом предисловии (но являющемся, по сути, художественным манифестом 1740-х годов) к изданию «Двадцать четыре оды» (1741) на стихи поэтов-современников (об этом повествуется в разделе **Отражение принципов «естественного сочинения» в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» и его композициях**). Категория простоты, именуемая в его тексте *батосом*,

служит неперенным условием проникновенного сочинения (tiefen Componirens), т.е. естественной манеры, прежде всего, вокального интонирования, вдохновенной, по словам автора, искусством мастеров Древней Греции. У Телемана звучит явный призыв к природной простоте в звучании певческого голоса только при помощи его естественных ресурсов<sup>23</sup>, и при этом он предлагает избрать некий средний путь ради достижения элегантной ясности. На практике таковой связан с избеганием усложненных мелодических ходов, приемами цифровки генерал-баса и др.

Свою концепцию проникновенной простоты Телеман противопоставляет современной ему тенденции превращения музыки, да и композиторского мастерства в музыкальную науку, что была характерна для ближайших соратников и коллег композитора — к примеру, известных теоретиков Маттезона и Л. К. Мицлера. Немаловажно, что концепция проникновенной простоты в понимании Телемана служит развитием идеи подражания природе, отраженной в поэтике одного из ярчайших поэтов и теоретиков Просвещения И. К. Готшеда. Сам поэт на страницах своего журнала *Der Biedermann* («Честный человек») явно выделяет стиль Телемана как наиболее близкий собственному пониманию музыкального искусства.

Ведущие просветительские установки на демократичность и доступность творчества широкому кругу музыкантов различного дарования легли в основу концепций его музыкально-теоретических работ, посвященных интервалам, и практических руководств (в виде предисловий к сочинениям). Их рассмотрению посвящена Глава 6 **От наставлений в генерал-басе к системе микроинтервалики: назад к «новой сложности»?**

В первом разделе **Методология** мы отмечаем, что в своих размышлениях композитор опирался на реальную практику музицирования, а

---

<sup>23</sup> Впрочем, не только голоса, но и инструментов. Вспомним высказывание автора из жизнеописания 1718 года о естественности интонирования всякой инструментальной мелодии (приведем окончание строфы): *Ты каждый инструмент заставь звучать, как полагается ему, / То будет в радость игрецу, да и тебе в услуду.* Telemann G. Ph. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. S. 94–95.



также собственный слушательский опыт и чувственные восприятия (в отличие, к примеру, от метода Ж.-Ф. Рамо, в основе которого естественнонаучный подход к анализу созвучий и их природы). В продолжение древнегреческой тематики, начатой самим композитором в предисловии к собранию «Двадцать четыре оды» (упоминание Гомера) заметим, что если Телеман и мыслил себя последователем великих античных традиций, то в вопросе методологии суждений о музыке наставником Телемана явно следовало бы считать Аристоксена (IV в. до н.э.), ведь именно его метод рассуждения о музыкальных явлениях подразумевал опору на чувственное, слуховое восприятие в противовес господству математически выверенного анализа пропорций в пифагорейской школе. Такой подход характерен, скорее, для Маттезона, следовательно, композитор, пусть и не явно, продолжает полемику, начатую на страницах предисловия к «Одам» и противопоставляет себя ему в вопросах музыкальной науки.

Среди пособий с исполнительскими рекомендациями по игре цифрованного баса, исполнению речитативов, транспонированию и т.д., представленных в качестве предисловий к сборникам (о них мы говорим в разделе **Опыт наставлений в практической теории**), нами выделены предуведомление к ежегоднику кантат «Музыкальное Богослужение» (1725/26), наставление из «Евангелического музыкального песенника» (1730) и сборник пьес с правилами «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1733/34). Весьма очевидна их практическая направленность, отраженная в специфике рассматриваемых проблем; фиксируют они и процесс эволюции индивидуальной мыслительной инициативы автора в рамках подобных руководств по исполнению. Так, от частных (но от этого не менее значимых в действительности) замечаний касательно динамики, составов и правил транспонирования (в кантатном ежегоднике) композитор приходит к идее пособия по цифрованному басу (в виде отдельного наставления с примерами) и изложению основ его исполнения и составления на базе контурного двухголосия композиций «Евангелического песенника». А в начале 1730-х

годов находит наиболее органичную форму подачи сведений из области музыкальной науки на материале песен для домашнего музицирования. В «Упражнениях ...» правила интегрированы в нотный текст, т.е. опубликованы непосредственно под ним для удобства игры и обучения. При этом нужно отметить необычайно широкий спектр теоретических вопросов, освещенных в собрании и обобщенных в оглавлении.

Телеман следовал представленным выше методологическим установкам также при написании своей единственной теоретической системы по интервалам, изложенной в двух работах — «Новой музыкальной системе Георга Фил[иппа] Телемана» и в руководстве «Последний труд Георга Филиппа Телемана, предпринятый им на 86-м году жизни».

В разделе **Опыт наставлений в «микрохроматике»** мы останавливаемся на истории появления таких работ, фиксируем различия в них, говорим о восприятии идей композитора современниками и схватываем наиболее существенные черты системы в целом.

На первый взгляд труд оставляет впечатление исключительно умозрительного сочинения, написанного в угоду членам «Общества музыкальных наук». Однако при внимательном ознакомлении становится понятно, что своей системой автор желал лишь обобщить практику тонко нюансированного звуковысотного интонирования в условиях 28-ступенной неравномерной темперации, имеющую исключительную важность в музыкальном оформлении тем в процессе игры (Телеман, известный как изобретательный композитор-мелодист, не мог не учитывать столь богатые возможности выразительного исполнения). В стремлении сделать описанные им микрохроматические интервалы понятными значительному кругу музыкантов композитор дает лишь четыре варианта темперации каждого из них и придумывает соответствующие названия: наименьший, малый, большой, наибольший. Освоить такие наименования, действительно, куда проще, чем изучить, например, более громоздкую латинскую терминологию

Маттезона по интервалам, представленную в его «Большой школе генерал-баса».

Апология системы неравномерной температуры, предпринятая Телеманом, является прямым следствием авторской концепции *проникновенной простоты*, ведь именно подобные (микрохроматические) звуки воспринимались им как наиболее органичные. Следовательно, идея подражания природе, выраженная в естественности вокального интонирования, предпочтении удобной для певца тесситуры, отказе от чрезмерных обозначений в цифровках реализуется в том числе в такой его концепции.

В Главе 7 **Творческое самосознание Телемана в контексте идей поэтики первой половины XVIII столетия** мы говорим о воздействии ведущих поэтологических принципов на формирование эстетических суждений композитора и его мироощущение.

Таковые представлены нами в первом разделе главы **Принципы подражания природе, остроумия, «чувствительности» и синтеза искусств**. В начале мы рассматриваем концепцию погружения в чувство и связанную с ней идею о поэтизации личностного переживания (в частности, любовного), служащего источником творческого вдохновения. О том, что подобные замыслы оказались весьма близкими мироощущения композитора, свидетельствуют как весьма яркие высказывания автора из первой автобиографии, так и его сочинения (в том числе литературные). Поэтизация чувства положена в основу не только партитуры «Ино», но и поэмы композитора на смерть первой супруги.

Не менее характерны его размышления о природе. Понимание природы Телеманом как наиболее естественной основы творчества, способствующей самому полному раскрытию заложенных в художнике умений аналогично трактовкам, представленным в поэтологических рассуждениях ряда европейских авторов из числа младших и старших современников композитора. Такие свойства его личности, как целеустремленность,

инициативность, амбициозность и стремление к самостоятельному освоению многих явлений музыкальной культуры объяснимы рано сформировавшейся способностью к независимому суждению о сути вещей с опорой на естественную предопределенность своего дарования.

Характерное для Телемана обращение к приемам музыкальной звукоизобразительности оправдывается не столько его особым отношением к французской музыкальной культуре (ведь Телеман был большим сторонником французского вкуса, а также, исходя из содержания его «Описания цветного органа или цветного клавесина ...», идеи прямого перевода звука в цвет), сколько следованием поэтологическим установкам о гармонии искусств (поэзии, живописи и музыки) и их взаимодополняемости. Такие были усвоены Телеманом при знакомстве с сочинениями Б. Г. Брокеса — друга и покровителя композитора, ведь музыкально-живописный склад его поэзии казался современникам ярчайшим свидетельством жизнеспособности подобного синтеза.

Поэтика телемановского творчества немислима без представления о его концепции остроумного замысла, унаследованной от эпохи Барокко и не утратившей своих позиций также в эпоху Просвещения. Ряд авторских высказываний (из автобиографий и писем) свидетельствует о том, что Телеман был весьма остроумным человеком, поэтому естественно, что в своем творчестве он не раз обращался к проявлениям комедийной образной сферы, воплощающей барочные принципы остроумия.

Во втором разделе седьмой главы **Топос комического и элементы смеховой поэтики** концепция остроумного замысла рассматривается на примере двух сочинений разных жанров: кантаты «Школьный учитель» и сюиты «Гулливер» для двух скрипок. Оригинальность кантаты заключается в нетривиальности ее содержания: с одной стороны, Телеман представляет пародию на самого себя. С другой стороны, он являет образец музыкальной сатиры в поддержку оценки сольмизационной системы И. Г. Буттштедта, данной И. Маттезоном. Неординарность замысла телемановской сюиты

«Гулливер» раскрывается в несколько иной, нежели в кантате, плоскости. Здесь композитор ведет смеховую игру не со слушателем, но с исполнителем, поскольку остроумие некоторых пьес сюиты проявлено в фантазийной причудливости их нотации.

Включение в работу Главы 8, обозначенной как **Проблемы естественности речитатива, просодии и речитативной «монооперы»** обусловлено тем, что естественность речевой декламации, также как и непринужденность манеры пения, напрямую связана с основополагающей концепцией *проникновенной простоты*.

В разделе **Практические наставления по исполнению речитативов** нами отмечен интерес композитора к заявленной проблематике, а также выделены два предисловия к ежегодникам кантат «Музыкальное Богослужение» с размышлениями автора по теме. В первом предисловии (1725) Телеман дает практические наставления по исполнению речитативов. Во втором предисловии (1731) композитор говорит о речитативах более обобщенно, однако автором поднимается проблема передачи музыкальными средствами смысловых оттенков прозаического текста.

В разделе **Телеман vs. Граун (спор о французских и итальянских речитативах)** мы сообщаем о полемике Телемана с К. Г. Грауном по вопросам речитативной манеры (предметом спора становятся фрагменты из оперы Рамо «Кастор и Поллукс»). Телеман отстаивает естественность французских речитативов, отмеченных переменностью метра, за счет чего достигается свобода декламационного произнесения слов в характере омузыкаленной речи. Он и в предисловии ко второму выпуску кантатного ежегодника «Музыкальное Богослужение» пишет о необходимости в речитативе воспроизводить речь: «Композитор должен с его [речитативом] помощью говорить, да к тому же понятно <...>»<sup>24</sup>. Граун, однако, занимает

---

<sup>24</sup> Telemann G. Ph. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. S. 171.

противоположную сторону и решительно не приемлет столь вольного обращения с тактовым размером.

На практике наибольшее значение для композитора (особенно в вокально-хоровых произведениях позднего периода) имеют облигатные речитативы, поскольку такие оказываются самой востребованной формой для отражения в вокальных опусах драматических аспектов поэзии. Всё мастерство в создании подобных форм Телеман обобщил в сольной кантате «Ино», написанной в 1765 году на либретто К. В. Рамлера. О ней мы рассказываем в разделе **Сольная кантата «Ино» — образец речитативной монооперы «чувствительного стиля»**. Облигатные речитативы (часто в характере выразительных монологов) преобладают здесь не только в количественном отношении. Они, наряду с краткими ариозо, становятся основой сцен сквозного развития, повествующих о страданиях героини (такая особенность построения целого натолкнула нас на трактовку кантаты в духе речитативной монооперы). Именно речитативы обеспечивают мобильность перехода из одного аффекта в другой и тем самым исчерпывают драматическую ёмкость либретто.

Партитура «Ино» отражает те процессы в культуре ряда европейских государств второй половины столетия, что связаны с выдвиганием на первый план категорий чувства и чувствительности. Наиболее яркое выражение в музыке такие тенденции обрели, к примеру, в клавирных сочинениях К. Баха. Однако Телеман не остался в стороне от подобных художественных явлений, поскольку он создал произведение (единственное в его обширном наследии), вполне соответствующее новому мироощущению и поэтике «чувствительного стиля».

**В заключении** обобщены основные положения исследования и обозначен дальнейший вектор изучения творчества композитора. Актуальной задачей телемановедения в России, на наш взгляд, является необходимость погружения в проблематику отдельных жанров обширнейшего наследия, тех, что еще не освоены до конца и без которых невозможно целостное

представление о феномене творчества Телемана. Речь идет, в первую очередь, о богослужебной музыке, вокально-хоровых сочинениях позднего периода и сохранившихся операх. Одно из перспективных направлений — изучение деятельности композитора в контексте музыкальной культуры Гамбурга. Наконец, в российском музыковедении ощутима острая потребность в переводах и публикациях с требуемыми в данном случае пояснениями корпуса документов о жизни и творчестве композитора (автобиографий, писем, предисловий к изданиям, музыкально-теоретических и литературных трудов). Выполнение такой задачи является приоритетным для автора настоящей работы.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных  
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и  
науки Российской Федерации:**

1. *Никифоров С.* Спор о французских речитативах (из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна) [Текст] / С. Н. Никифоров // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 1 (28). — С. 88–111. — [1,2 п.л.].
2. *Никифоров С.* Телеман и Гендель: цветы полувековой дружбы [Текст] / С. Н. Никифоров // Старинная музыка. — 2017. — № 2. — С. 12–18. — [0,4 п.л.].
3. *Никифоров С.* Идеи поэтики в первой половине XVIII столетия и творчество Г. Ф. Телемана (1681–1767) [Текст] / С. Н. Никифоров // Музыковедение. — 2018. — № 1. — С. 10–19. — [0,8 п.л.].

**Прочие публикации:**

4. «Автобиография» К. Ф. Э. Баха / Перевод и комментарии С. Н. Никифорова [Текст] // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. —

С. 203–212. — [0,3 п.л.].

5. *Никифоров С. Н.* К. Ф. Э. Бах и его крёстный отец Г. Ф. Телеман [Текст] / С. Н. Никифоров // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. — С. 21–30. — [0,4 п.л.].

6. Письма К. Ф. Э. Баха к Г. Ф. Телеману / Перевод и комментарии С. Н. Никифорова [Текст] // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: Сборник статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. — С. 212–214. — [0,1 п.л.].