

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФОМЕНКО НАТАЛІЯ ВІКТОРІВНА

УДК 78.034.7(4-15):780.616(043.3/.5)

Дисертація

STYLUS PHANTASTICUS

В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КЛАВІРНОМУ

МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII століть

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Н. В. Фоменко

Науковий керівник

Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2021

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
SUMMARY	6
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	11
ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ <i>STYLUS PHANTASTICUS</i> ...	27
1.1. Історико-стильові контексти виникнення та розгортання фантазійного стилю	27
1.2. Риторична складова фантазійного стилю	48
1.3. <i>Stylus phantasticus</i> як втілення барокової антиномії «свобода і порядок»	69
Висновки до Розділу 1.	76
РОЗДІЛ 2	79
СТРАТЕГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ <i>STYLUS PHANTASTICUS</i>	79
2.1. Барокова система музичних ієрархій як передумова виконавського втілення стилю.....	79
2.2. Засоби виконавської реалізації <i>stylus phantasticus</i>	84
2.2.1. Метро-ритмічна свобода	84
2.2.2. Гармонічна свобода	95
2.2.3. Фактура та орнаментика	101
2.2.4. Артикуляція	122
Висновки до Розділу 2	130
РОЗДІЛ 3	133
СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФАНТАЗІЙНОГО СТИЛЮ	133
3.1. Особливості реалізації <i>stylus phantasticus</i> у італійській клавірній токати	133
3.2. Німецька клавірна токати	156
3.3. Фантазійний стиль у клавірних творах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха	168
Висновки до Розділу 3.	189
ВИСНОВКИ.....	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	198
ДОДАТКИ.....	232
Додаток А.....	232
Додаток Б	235
Додаток В.....	237

Додаток Г	246
Додаток Д.....	247
Додаток Е	276
Додаток Ж.....	280

АНОТАЦІЯ

Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus* в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

У дисертації досліджено фантазійний стиль як самобутнє явище клавірного мистецтва Бароко та запропоновано цілісний підхід до виконавського його опанування у сучасній практиці гри на клавесині.

У роботі простежено витoki та історичний розвиток фантазійного стилю, що формується у творчості італійських клавіристів-імпровізаторів межі XVI–XVII ст. та сягає кульмінаційної точки у клавірних творах Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха. Розкрито зв'язки віртуозного інструментального письма з мадригальним стилем та бароковою музичною риторикою. На цій підставі визначено сутнісні властивості стилю: імпровізаційність, що обумовлена природою клавірної творчості, риторичність, яка позначена в яскравій афектності, контрастності та водночас підпорядкуванні музичної композиції репрезентативному канону (риторичній диспозиції).

У дослідженні визначено, що для коректного прочитання нотних текстів клавірних творів фантазійного стилю необхідні специфічні знання та навички, відповідні виконавським традиціям та естетичним засадам музичного мистецтва барокової доби. Для увиразнення названих традицій та формування цілісного підходу до опанування музики фантазійного стилю, у дисертації здійснено стильову реконструкцію з опорою на першоджерела (інструктивні трактати та передмови до збірок творів) барокових майстрів Тома-са де Санта Марії, Джироламо Дірути, Адріано Банк'єрі, Джуліо Каччіні,

Джироламо Фрескобальді, Ніколо Паскуалі, Франческо Гаспаріні, Франческо Джемініані та ін.

У дисертації визначено, що ключовою для цілісного осмислення та виконавського опанування творів фантазійного стилю є категорія афекту та риторично-мовленнєвий виконавський підхід, що дає змогу найповніше і відповідно стильовим домінантам епохи втілити різноманітні *affetti*, звукові ідеї музичних текстів, що зазвичай представлені у схематичному (неповному) нотному записі.

За результатами стильової реконструкції у дисертації запропоновано методичний комплекс для розв'язання основних виконавських задач під час опанування творів фантазійного стилю на клавесині, насамперед щодо коректного прочитання нотного тексту клавірних токат, прелюдій, фантазій XVII–XVIII ст. Запропонований підхід орієнтований на такі визначальні для стилю характеристики, як метро-ритмічна (*sprezzatura*) і гармонічна свободи (*meraviglia*).

Питання агогіки, артикуляції і аплікатури, засоби дизайнування фактури (у тому числі розкладання акордів та орнаментальне оздоблення) розглянуті у контексті виконавських традицій клавірних шкіл Бароко та загальних стильових нормативів музичного мистецтва доби, що уособлюють такі музичні ієрархії як гармонія, ритм, пульс та емпізіс.

У дисертації визначено, що опанування метро-ритмічної свободи фантазійного стилю має базуватися на розумінні барокової ієрархії пульсу (*tactus*) та принципів барокової агогіки, що закладені (на мікрорівні) в техніці ритмічної альтерації, тобто манері гри «нерівними нотами», а на макрорівні – у манері *con disrezione*, що передбачає свободу темпових зсувів в межах свободних розділів клавірних токат.

Визначено, що невід'ємною частиною вдалої інтерпретації творів фантазійного стилю є розкриття та увиразнення дисонансу згідно міри його напруженості та драматургічної ролі у художньому цілому твору, та запропоновано виконавські прийоми щодо його увиразнення на клавесині.

У дисертації також запропоновані практичні шляхи для реалізації акордової фактури, зокрема виписаних цілими нотами вступних, кадансових акордів барокових токат та фактури акордових прелюдій, що передбачають імпровізаційне дизайнування виконавцем музичної тканини. Висвітлені засоби арпеджування, розкладання акордів, особливості використання *acciaccatura* (додавання неакордових звуків при арпеджуванні) та оздоблення фактури «лінійною» орнаментикою, що якнайліпше пасує для виконання як італійської, так і німецької музики фантазійного стилю.

Зроблено висновок, що осмислена інтерпретація клавірних токат, прелюдій XVI–XVIII століть має ґрунтуватися на засвоєнні виконавських традицій італійської та німецької національних шкіл, оволодінні технікою *basso continuo* та осмислення природи барокової імпровізації. У поєднанні з вивченням досвіду сучасних прочитань творів фантазійного стилю представниками історично поінформованого виконавства, а також розумінням загальних естетичних та стильових передумов барокової музичної творчості, закріплених в теоретичних трактатах епохи, запропонований комплексний підхід дає можливість більш гнучкого розуміння та виконавського прочитання музики інших барокових стилів.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше:

- запропоновано комплексний підхід до опанування *stylus phantasticus*;
- в обіг вітчизняної музичної науки та виконавської практики введено низку раніше недосліджуваних текстів і музичних творів (зокрема клавірних творів раннього Бароко);
- за англійськими версіями репринтних видань перекладено українською мовою передмови Дж. Фрескобальді до двох книг токат 1616 і 1637 pp., частково перекладено розділи збірок «Fiori Musicali» (1635) та «Il Primo Libro di Capricci» (1624), а саме розділи, що містять настанови композитора стосовно виконання вільних частин творів;

- укладено словник найуживаніших у творах фантазійного стилю риторичних фігур з метою допомогти виконавцям, які звертаються до творів фантазійного стилю.

Також розвитку набули сучасні дослідницькі студії щодо імпровізаційної природи та риторичної складової фантазійного стилю, продовжені сформовані у контексті історично поінформованого виконавства актуальні методичні підходи до опанування різноманітних стилів і жанрів старовинної музики.

Практичне значення дисертації полягає в її принциповій орієнтованості на музикантів-виконавців. Теоретичні та аналітичні матеріали дослідження можуть бути використані в академічних курсах присвячених історії та теорії виконавських стилів, історії західноєвропейської музики барокової доби. Практичне опанування запропонованого в дослідженні підходу може бути здійснено у межах занять в класі клавесину, органу та фортепіано, оскільки пропонує сучасному виконавцю шляхи до стилістично відповідного прочитання клавірних творів досліджуваної епохи на комплексних засадах.

Ключові слова: *stylus phantasticus*, фантазійний стиль, історично поінформоване виконавство, клавірне мистецтво, клавірна токата, Бароко, клавесин.

SUMMARY

Fomenko N. V. *Stylus Phantasticus* in the Western Europe Keyboard Art of the XVII–XVIII centuries. – Qualification research study on the rights of a manuscript.

The dissertation on getting a scientific degree of the candidate of art history on a specialty 17.00.03 – musical art. Piotr Illich Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The dissertation explores the fantasy style as an original phenomenon of Baroque keyboard art and proposes a holistic approach to its performance in the modern practice of harpsichord playing.

The work traces the origins and historical development of *the stylus phantasticus*, which is formed in the work of Italian keyboard-improvisers between XVI–XVII centuries and culminates in the clavier works of G. F. Handel and J. S. Bach. The connections of virtuoso instrumental writing with madrigal style and baroque musical rhetoric are revealed. On this basis, the essential properties of the style are determined: improvisation, due to the nature of clavier work, rhetorics marked by vivid affect, contrasts and at the same time subordination of musical composition to the representative canon (rhetorical disposition).

The study determined that the correct reading of musical texts of fantasy-style keyboard works requires specific knowledge and skills in accordance with the performing traditions and aesthetic principles of the musical art of the Baroque era. To express these traditions and form a holistic methodological approach to mastering the music of fantasy style, the dissertation is a stylistic reconstruction based on primary sources (instructive treatises and prefaces to collections of works) of Baroque masters, Tomás de Santa María, Girolamo Diruta, Adriano Banchieri, Girolamo Frescobaldi, Nicolo Pasquali, Francesco Gasparini, Francesco Geminiani and others.

In the dissertation it is also determined that the key to the holistic comprehension and stylistically correct reading of fantasy style works is the category of affect and rhetorical-speech performance approach which allows to fully and according to the stylistic dominants of the era to embody various *affetti*, sound ideas that are usually presented by schematic (incomplete) musical notation.

Based on the results of stylistic reconstruction, the dissertation proposes a methodical complex for solving the main performance tasks during mastering works of fantasy style on the harpsichord, first of all, on the correct reading of the musical text of clavier toccatas, preludes, fantasies of XVII–XVIII centuries. The

proposed approach focuses on such defining characteristics for the style as metro-rhythmic (*sprezzatura*) and harmonic freedom (*meraviglia*).

Issues of agogics, articulation and fingering, means of texture design (including chord decomposition and ornamental decoration) are considered in the context of the performing traditions of Baroque clavier schools and general stylistic norms of musical art of the day which embody such musical hierarchies as harmony, rhythm.

The dissertation defines that mastering the metro-rhythmic freedom of fantasy style should be based on understanding the baroque hierarchy of pulse (*tactus*) and the principles of baroque agogics, which are laid down (at the micro level) in the technique of rhythmic alteration, ie the manner of playing "*notes inégales*", in the manner of *con discrezione* which provides for freedom of tempo shifts within the improvisational parts of clavier toccatas.

It is determined that an integral part of a successful interpretation of the *stylus phantasticus*, works is the disclosure and expression of dissonance according to the degree of its tension and dramatic role in the artistic whole work and proposed techniques for its expression on the harpsichord.

The dissertation also offers practical ways to realise the chord texture, in particular written in whole notes of introductory, cadence chords of baroque toccata or chord preludes which involve improvisational design by the performer of musical texture. The means of arpeggio, chord decomposition, features of *acciaccatura* use (addition of non-chord sounds during arpeggio) and finishing of the texture with "linear" ornamentation, which is best suited for performing both Italian and German fantasy music, are covered.

It is concluded that a meaningful interpretation of clavier toccatas, preludes of the XVI–XVIII centuries should be based on mastering the performing traditions of Italian and German national schools, mastering the technique of *basso continuo* and understanding the nature of Baroque improvisation. Combined with the study of modern readings of *fantasy style* works by *historically informed performers* as well as understanding the general aesthetic and stylistic prerequisites of Ba-

roque music enshrined in the theoretical treatises of the era the proposed comprehensive approach allows more flexible understanding and performance reading of other Baroque music.

The scientific novelty of the obtained results is that first of all in the dissertation:

- proposed a comprehensive approach to mastering the *Stylus Phantasticus*, based on the method of stylistic reconstruction;
- a number of texts and musical works, previously unknown and unexplored, were introduced into the circulation of domestic music science and performance practice;
- according to the English versions of reprint editions, the prefaces of J. Frescobaldi to two books of toccatas of 1616 and 1637 were translated into Ukrainian, sections of the collections “*Fiori Musicali*” (1635) and “*Il Primo Libro di Capricci*” (1624) were partially translated, containing the composer's instructions on the performance of free parts of works;
- an author's dictionary of the most used rhetorical figures in stylus phantasticus has been formed, designed to help performers who turn to works of *the Stylus Phantasticus*.

Further development got some analytical observations of foreign and domestic researchers on the improvisational nature and rhetorical component of the fantasy style, as well as theoretical research of "musical fantasy", initiated in domestic and European musicology and methodical principles of mastering the styles of ancient music, relevant for historically informed performance.

The practical significance of the dissertation lies in its focus on practicing musicians; in the possibility of using theoretical and analytical research materials in academic courses on the history of Western European music of the XVI–XVIII centuries, the theory of performing styles, analysis of musical works. And of course, in the class of harpsichord, organ and piano, because a comprehensive approach to the phenomenon of stylus phantasticus with all its specifics will allow

the modern performer to expand the arsenal of means of expression and make a stylistically correct interpretation of the works of the era.

Key words: *stylus phantasticus*, fantastic style, historically informed performance, keyboard music, keyboard toccata, Baroque, harpsichord.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus» на примере музики Матиаса Векмана. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 102. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. С. 225–242.
2. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus»: о ритмической свободе в клавирной музыке эпохи Барокко. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 40. Київ, 2011. С. 13–22.
3. Фоменко Н. В. Фактура и артикуляция в «Stylus phantasticus» XVI века: особенности организации фактуры. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 153–165.
4. Фоменко Н. В. Импровизационная составляющая в исполнении добаховских токкат. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. С. 163–173.
5. Фоменко Н. В. Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 2. С. 130–136.
6. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва Бароко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. Вип. № 2–3 (47–48). С. 151–167.
7. Фоменко Н. В. Стратегии исполнительского прочтения токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. С. 89–93.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Самобутнє явище музичного мистецтва Бароко, *stylus phantasticus* або фантазійний стиль, із граничною виразністю втілює такі аспекти його естетики, як-от мінливість, нестійкість і різноманітні художні надмірності. Характерні для епохи ідеї фантазування, фантастичності, химерності та контрасту реалізувались у манері інструментального письма та гри, які зачаровують віртуозністю, драматичною емоційною напругою, непередбачуваністю, імпульсивністю, свободою висловлювання, й одночасно — величчю і строгістю композиції.

Мінливий і динамічний, фантазійний стиль охоплює значний обсяг клавірної музики кінця XVI –XVIII століть¹: від колиски стилю – староіталійських токат Клаудіо Меруло, Джироламо Фрескобальді, Мікеланджело Россі, – до творів німецьких майстрів – Йоганна Якоба Фробергера, Маттіаса Векманна і Дітріха Букстехуде, досягаючи найвищої точки розвитку у творчості Георга Фрідріха Генделя та Йоганна Себастьяна Баха².

¹У пропонованому дослідженні використано узагальнюючі поняття «клавірне мистецтво» та «клавірна музика», відповідно композиторів, які писали твори для клавірних інструментів, означено як клавіристів. Обґрунтування такого підходу підтверджується історичною практикою. Дослідниця та органістка О. Бурундуковська стверджує, що до самого кінця XVII ст. лише деякі з італійських композиторів конкретизували інструмент (орган чи клавесин) у назвах збірок п'єс. Тож, у такому випадку, виконавець мав свободу обирати. За словами дослідниці, тільки музика «безпосередньо літургійного призначення <...> не породжує питань щодо того, на якому інструменті її грали». «Втім», – продовжує дослідниця, – «в Італії існувало чимало музичних жанрів, які однаково успішно могли виконуватись і на органі, і на клавесині (рідше – клавикорді)» [14, с. 16]. Та ж традиція зберігається й у німецькій клавірній школі. З огляду на інструментальну спеціалізацію автора, дана робота фокусується на способах освоєння фантазійного стилю в сучасній практиці гри на клавесині.

²Фантазійний стиль також яскраво втілений у творах таких представників Бароко, як Ян Пітерзон Свелінк (1562–1621), Джованні Марія Трабачі (1575–1647), Йоганн Якоб Фробергер (бл. 1616–1667), Луї Куперен (1626–1661), Йоганн Каспар Керль (1627–1693),

Найбільш яскраво фантазійний стиль втілювався в клавірній токати, жанрі імпровізаційному за самою своєю природою, а також у споріднених жанрах прелюдії та преамбули, почасти – фантазії і, пізніше, сонати. Хоча жанрове найменування «токата» є найбільш репрезентативним для італійської клавірної школи, «токатність» легко пізнавана, приміром, у німецькій «прелюдії». У період становлення вищезазначених клавірних жанрів у XVI – XVII ст. між ними ще не існувало чіткого розмежування. М. Преторіус¹ і К. Демантіус, об'єднуючи їх за ознакою подібності, підкреслювали, що природа такого роду п'єс «навіть у випадку, коли вони виписані, є імпровізаційною» [цит. за 274 с. 286]. Якщо в XVI столітті в італійців токата стало асоціюватись із мистецтвом імпровізації, то в середині XVII століття, у північнонімецькій клавірній традиції вона фактично стає синонімом *stylus phantasticus* [171, с. 473].

Спонтанна імпровізаційність, ритмічна та гармонічна свобода, виразність риторичних фігур – головні атрибути фантазійного стилю, які визначають звукове багатство клавірної токати Бароко, водночас позначають цілу низку інтерпретаційних завдань, з якими стикається сучасний виконавець. Найважливіші серед них: гнучкість музичного часу, своєрідність орнаментики та артикуляції, зумовлені афектованістю стилю.

Інтерпретація ритмічної свободи в клавірних творах добахівського періоду нерозривно пов'язана не лише з темповими рішеннями та агогікою. Не менш актуальними є питання щодо того, як читати та поєднувати в єдине ціле різноманітні імпровізаційні формули, що ними рясніють токати, прелюдії, фантазії, у чому логіка драматургії вільно-імпровізаційних композицій, і, зрештою, якою є частка виконавської свободи в інтерпретації такого роду музики, якими стилістичними домінантами вона обумовлюється?

Йоганн Пахельбель (1653–1706), Генріх Ігнац Бібер (1644–1704), Георг Муффат (1653–1704), Георг Бем (1661–1733) та ін.

¹За М. Преторіусом, токати – це «виникаючі з уяви» прелюдії, якими «органіст чи клавесиніст випереджає початок мотету» [232, с. 895].

Додаткові питання виникають через характерну для барокової доби неповну форму нотного запису – «застиглу імпровізацію», як свого часу казали про нотацію клавірних творів Джироламо Фрескобальді. Ще більшою мірою, аніж ритмічно впорядковані танці чи строгі поліфонічні п'єси, твори фантазійного письма (акордові прелюдії чи вступні розділи токату) фіксувалися схематично. По суті, такий запис являє собою гармонічний каркас, запрошення до регламентованої імпровізації, яке передбачає співавторство виконавця у реалізації фактури¹. Прикраси, артикуляція не зазначались на письмі докладно, оскільки були частиною загального музичного лексикону, відшліфованого в традиціях окремих клавірних шкіл (які передавались від майстра до учня), зрозумілим сучасникам за замовчуванням, однак «мовчазних» для нащадків через значну історичну дистанцію.

Інша дослідницька проблема зумовлена тим, що клавірна музика раннього Бароко загалом фіксувалась на папері доволі рідко. Найбільше графічно оформлених творів збереглося в Італії. Перше нотне видання з'являється у Венеції: 1600 року місто вже було потужним лідером галузі, завдяки чому більша частина творів венеційців відповідного періоду були видані. У Флоренції також були видатні клавіристи, але їхній музиці судилося загубитись. Пізніше пальму першості переймає нотодрукування Риму, яке мало неабиякий успіх завдяки Дж. Фрескобальді. Натомість музика майстрів собору Сан-Марко Дж. Габріелі та Фр. Кавалі збереглась фрагментарно [191, с. 226]. Зрештою, типізований спосіб видання друкованої продукції далеко не завжди

¹Деякі дослідники вважають барокову токату настільки вільним у сенсі композиції твором, що порівнюють її з джазовою імпровізацією. Голлі Елейн Г'югес, авторка масштабного дослідження жанру токати, зауважує: «Нічого схожого на старовинну токату в музичній історії годі й уявити, крім, мабуть, техніки композиції, яка виникає в джазі – у таких артистів як Дейв Брубек, Стен Кентон. У цілому її структурна основа визначається імпровізацією. Втім, це контрольована імпровізація» [184, с. 241].

давав змогу адекватно відобразити звуковий задум і композиційну структуру п'єс.

Власне, клавірну музику раннього Бароко почали видавати в сучасній нотації з 1960-х років, коли Віллі Апель ініціював публікацію нотних джерел зі староіталійських манускриптів і табулатур. Однак, хоча на сьогодні більша частина текстів клавірної музики XVII століття вже є виданою (згадаємо, зокрема, італійську серію *Monumenti di Musica Italiana*, у якій з 1960-х вийшли друком твори Дж. М. Трабачі, музичний спадок Дж. Піккі в редакції О. Чилезотті, найбільш повне зібрання творів Дж. Фрескобальді під редакцією К. Стембріджа, і, до того ж, видання творів Д. Букстехуде під редакцією М. Белотті), сучасні клавесиністи, вирішуючи питання розшифровки й артикуляції оригінальної орнаментики, наприклад, у токатах німецьких майстрів XVII століття, стикаються із чималими труднощами, пов'язаними із вибором стилю орнаментации, взаємодії агогіки з артикуляцією, а також із виконанням так званих вільних форм руху.

Через перерваність виконавської традиції старовинної музики, у вітчизняній музичній освіті довгий час зберігалась орієнтація на пізньоромантичну інтерпретацію творів барокових майстрів, погляд із позиції романтичного виконавства, що у випадку клавесиністів посилювалось навичками академічної фортепіанної освіти. Були втрачені знання особливостей національних клавірних шкіл з їхньою специфічною аплікатурою, артикуляцією, мистецтвом привнесення додаткової орнаментики виконавцем. Одним із розповсюджених проявів цієї проблеми можна вважати інтерпретацію ритмічної свободи, яка, згідно із зауваженням М. Сапонова, на відміну від свого первинного значення змінилась на «романтичне розуміння імпровізаційності як нескінченного *rubato* у вигляді аморфного та безформного потоку “розірваної” фактури» [74, с. 43].

Дистанціюватись від цих романтичних традицій можливо за допомогою стильової реконструкції виконавських традицій епохи, яка б ґрунтувалась на аналізі їхніх художньо-естетичних принципів, представлених у теоре-

тичних та інструктивних трактатах Бароко. Саме такий підхід і визначає особливості методології даної дисертації.

У західно-європейській школі історично поінформованого виконавства теоретичне осмислення та практичне опанування клавірної музики раннього Бароко вже давно є обов'язковою складовою навчання клавіристів. Найбільш важливими, тобто такими, що стали сучасною методологічною основою розуміння старовинної клавірної музики, є дослідження *stylus phantasticus* та його втілення у творчості Джироламо Фрескобальді, Дітріха Букстехуде, Йоганна Себастьяна Баха, ініційовані Пітером Шлюнінгом (Peter Schleuning), Фрідгельмом Круммахером (Friedhelm Krummacher), Кералою Снайдер (Kerala J. Snyder), Пітером Дірксенем (Peter Dirksen), Александром Сільбігером (Alexander Silbiger) і Полем Коллінзом (Paul Collins).

Діяльність української клавесинної школи, що впевнено заявила про свій потенціал, суттєво розширює уявлення вітчизняної науки та практики щодо інтерпретації клавірної музики раннього Бароко. Поступово оновлюються й методики освоєння стилів старовинної музики при навчанні клавесиністів. У зв'язку з цим доречно згадати праці засновниці київської клавесинної школи Світлани Шабалтіної [93, 94, 95, 96, 97], дисертаційну роботу Наталії Сікорської [76], присвячену становленню історично поінформованого виконавства у дев'ятнадцятому столітті, яка частково торкається питань прочитання музики добахівської доби, зокрема риторики, а також дисертаційну роботу Любові Титаренко [77], в якій досліджуються жанрово-стильові особливості англійської клавірної музики другої половини XVI –початку XVII ст. на нотному матеріалі Фітцвільямової вірджинальної книги. Особливо хотілось би відзначити дисертаційне дослідження Ольги Шадріної-Личак [98, 99, 100, 101, 102, 103], в якому авторкою запропоновано комплексну методику роботи над виконавською версією французької безтактової прелюдії – локальної версії фантазійного стилю.

Серед російськомовних праць ґрунтовністю осмислення проблеми вирізняються монографія Олени Бурундуковської про клавірно-органну куль-

туру Італії раннього Бароко, робота Марії Распутіної про становлення клавірного стилю в південнонімецькій традиції, дисертаційне дослідження Ольги Кійовскі, присвячене проявам *stylus phanasticus* в органній творчості Дітріха Букстехуде. Значною перевагою згаданих студій є їхня спеціальна, практико-орієнтовна спрямованість.

Утім, незважаючи на значний накопичений виконавсько-дослідницький досвід, ані в західноєвропейській, ані у вітчизняній науці й до тепер не сформовано цілісного підходу щодо виконавського опанування цього яскравого клавірного стилю. Клавесиністи збирають по нечисленних розрізнених джерелах інформацію стосовно того, як потрактовувати ті чи інші тексти, з яких естетичних позицій прочитувати й «розцвічувати» схематичний фактурний каркас (наприклад, акордовий виклад чи запис білими нотами) для створення стилістично достовірної версії.

Водночас європейська виконавська практика презентує достатньо переконливих інтерпретацій творів *stylus phantasticus* (версії Роберта Гілла (Robert Hill), Андреаса Штайєра (Andreas Staier), Марека Топоровського (Marek Toporowski), Марко Менкобоні (Marco Mencoboni), Тона Копмана (Ton Koopman), Рінальдо Алессандріні (Rinaldo Alessandrini), П'єра Антаї (Pierre Hantaï), Роберто Лореджана (Roberto Loreggian), Жана-Крістофа Діжу (Jean-Christophe Dijoux), Андреа Букарелли (Andrea Bucarella) та ін.), які об'єднує подібність інтерпретаційних ідей.

Усе вищезазначене зумовлює актуальність теоретичного осмислення фантазійного стилю в різних контекстах музичного мистецтва Бароко та випрацювання цілісного методологічного підходу до його втілення в сучасній виконавській практиці.

Об'єкт дослідження – *stylus phantasticus* як феномен клавірного мистецтва Бароко.

Предмет дослідження – специфіка виконавського прочитання творів фантазійного стилю у контексті історично поінформованого виконавства.

Мета дослідження полягає в осмисленні *stylus phantasticus* як цілісного явища музичного мистецтва Бароко і формуванні теоретико-методичних основ коректної інтерпретації стилю в сучасній виконавській практиці.

Зазначена мета передбачає вирішення низки дослідницьких **завдань**:

- простежити історію виникнення і розгортання *stylus phantasticus* в європейському клавірному мистецтві;
- визначити сутнісні ознаки фантазійного стилю, універсальні і локальні його прояви у італійській та німецькій клавірних школах Бароко;
- розкрити зв'язок *stylus phantasticus* з мадригальним стилем і бароковою музичною риторикою;
- окреслити окремі аспекти мистецтва імпровізації старовинних майстрів-клавіристів;
- конкретизувати такі дефініції барокової музичної теорії, як «фантазія» і «фантазування»;
- сформувати цілісний підхід щодо виконавського втілення творів фантазійного стилю шляхом звернення до інструктивних трактатів та інших оригінальних джерел епохи;
- обґрунтувати запропонований підхід до виконавського опанування фантазійного стилю у контексті барокової системи музичних ієрархій та виконавських традицій італійської та німецької клавірних шкіл;
- проаналізувати сучасні виконавські версії творів фантазійного стилю задля виявлення стилістичних домінант у реалізації *stylus phantasticus* в практиці історично поінформованого виконавства.

Аналітичний матеріал дисертації становлять жанрово споріднені клавірні твори фантазійного стилю – токати, прелюдії, фантазії кінця XVI – XVIII століть: насамперед токати Дж. Піккі, Дж. Фрескобальді, М. Россі, М. Векманна, Й. К. Керля, Й. Я. Фробергера, а також Хроматична фантазія Й. С. Баха, прелюдії Г. Ф. Генделя. До аналітичного поля роботи залучено аудіо- та відеозаписи прочитання італійських та німецьких токат досліджуваного періоду сучасними клавесиністами.

Методологія дослідження ґрунтується на ключових принципах історично поінформованого виконавства, що узагальнені в роботах Р. Донінгтона, Н. Арнонкура, Д. Шуленберга, Ф. Ньюмана, Ф. Хаммонда, П. Коллінза, Р. Тарускіна, Х. Фергюсона, А. Сільбігера. В дисертації задіяні загальнонаукові і спеціальні методи музичної науки, зокрема історико-стильовий, компаративний, інтерпретологічний.

Запропонований в роботі методологічний підхід до виконавського освоєння фантазійного стилю в цілому базуються на засадах стильової реконструкції. В її основі – опора на першоджерела (інструктивні трактати та передмови до збірок творів) барокових майстрів Томаса де Санта Марії (Tomas de Santa Maria, *«Arte de tañer fantasía»* / «Мистецтво гри фантазії», 1565), Джироламо Дірути (Girolamo Diruta *«Il Transilvano»* / «Трансильванець», 1593), Джуліо Каччіні (*«Le nuove Musiche»* 1602), Джироламо Фрескобальді (Girolamo Frescobaldi *«Il primo libro di toccate»* / «Перша книга токат» 1637), Адріано Банкьєрі (Adriano Banchieri *«Conclusioni nel suono dell' organo»*, 1608), Франческо Гаспаріні (Francesco Gasparini *«The Practical Harmonist at the Harpsichord»*), Франческо Джемініані (Francesco Geminiani *«A Treatise of Good Taste in the Art of Music»*) Ніколо Паскуалі (Nicolo Pasquali *«Thorough-Bass Made Easy»*), та ін.

Проблематика дисертації також визначила необхідність звернення до теоретичних трактатів Афанасія Кірхера *«Musurgia universalis»* / «Універсальна музургія» (1650), Йоганна Маттезона *«Der vollkommene Capellmeister»* / «Досконалий капельмейстер» (1739), Карла Філіппа Емануїла Баха *«Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen»* / «Досвід справжнього мистецтва гри на клавірі» (1753), що дало змогу конкретизувати уявлення про музично-естетичні погляди епохи, сутнісні ознаки і художні особливості фантазійного стилю.

Деякі методичні положення дослідження виростають з виконавської практики авторки, досвіду відвідування майстер-класів провідних європейських клавесиністів – Марека Топоровського, Крістіни Шорнсхейм, Ніколаса

Парля, Гвідо Моріні, Ельжбети Стефаньської, Владислава Клосевіча, Жака Огга, Олени Бурундуковської, Міхаеля Радулеску, Крістофа Хаммера, Йоханнеса Келлера, Ніколаса Мак-Гігана, Алін Зільберайх і Жана-Крістофа Діжу, Лоренцо Гіельмі, Вольфганга Бруннера, а особливо – Крістофера Стембріджа. На результати дослідження вплинула співпраця авторки з музикантами, які спираються на принципи історично поінформованого виконавства – Клаудіо Кавіною, Еммою Кіркбі, Альфредо Бернардіні, Жоржем Вишегаєм, Хосе Мелендесом Пелаезом, Петером Зайчегом, Йоргом Халубеком та Іллею Королем. Не менш плідним і корисним для осмислення запропонованої в роботі проблематики було тривале співробітництво авторки з українським вокальним ансамблем «Vox Animaе» (художня керівниця – Наталія Хмілевська), що спеціалізується на виконанні ранньоіталійської музики, зокрема мадригалів Клаудіо Монтеверді¹.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових роботах, що залучені згідно з основними положеннями дисертації. Використані джерела можна об'єднати у кілька груп:

- дослідження з теорії, історії та естетики епохи Бароко (Л. Баткін, Г. Вольфлін, Е. Ротенберг, В. Шестаков);
- джерела з теорії, історії та інтерпретації старовинної музики (А. Арнонкур, М. Букофцер, Н. Герсимова-Персидська, Д. Голдобін, К. Дальхауз, Р. Дамман, А. Долмеч, Р. Донінгтон, Х. Еггебрехт, Б. Корчинська, М. Лобанова, А. Лоуренс-Кінг, Л. Морозов, Ф. Ньюман, І. Приходько, М. Сапонов, Р. Тарускін, Н. Хмілевська-Даньшина, М. Шинкарьова);
- роботи з історико-стильових проблем та інтерпретації західноєвропейської клавірної музики XVI–XVIII століть (В. Апель, О. Бурундуковська, С. Ганділян, М. Гек, Р. Джексон, П. Дірксен,

¹Цінним для проблематики дослідження було звернення до основних положень кандидатської дисертації Н. Хмілевської-Даньшиної «Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики» [27].

- М. Друскін, П. Коллінз, М. Копчевський, Т. Крістенсен, Д. Ледбеттер, І. Ненда, Дж. Нуті, М. Распутіна, А. Сільбігер, М. Топоровський, Г. Фергюсон, С. Шабалтіна, О. Шадріна-Личак, Д. Шуленберг, П. Шьютінг), зокрема щодо явища *stylus phantasticus* (М. Гек, О. Кійовські, М. Козликіна, П. Колінз, В. Круммахер, К. Снайдер, Р. Трьогера, Д. Шуленберг), у тому числі на прикладі творчості Джироламо Фрескобальді, Йоганна Якоба Фробергера та Дітріха Букстехуде (Л. Вінке, Р. Джадд, К. Снайдер, К. Стембрідж, Л. Ф. Тальявіні, Ф. Хаммонд, М. Шнайдер);
- теоретичні трактати і інструктивні матеріали старовинних майстрів: Х. Бухнер (Hans Buchner, 1520), Т. де Санта Марія (Tomas de Santa Maria, 1565), Н. Аммербах (Nikolaus Ammerbach, 1571–1583), Дж. Дірута (1593–1609), Дж. Каччіні (1601), А. Банкьєрі (Adriano Banchieri, 1609), Дж. Фрескобальді (1615/16/37), А. Кірхер (1650), Ф. Куперен (1717), Й. Маттезон (1739), Й. Кванц (1752), К. Ф. Е. Бах (1753); у тому числі з питань димінуції та орнаментики: Дж. Далла Каса (Girolamo Dalla Casa, 1584), Дж. Бассано (1585), Дж. Л. Конфорті (Giovanni Luca Conforti, 1593), Дж. Б. Бовічеллі (Battista Bovicelli, 1594), Р. Роньоні (Ricardo Rognoni, 1620); щодо техніки *basso continuo* та імпровізації: Спірідіоніс (Spiridionis a Monte Carmelo, 1670–?1675), Анонім (1670/1690), Ф. Гаспаріні (Francesco Gasparini, 1708), Ф. Джемініані (Francesco Geminiani, 1749), Н. Паскуалі (Nicolo Pasquali, 1757), які є цінними історичними джерелами відомостей про виконавські традиції епохи.

Окремою, важливою з точки зору проблематики дослідження і розуміння виконавських підходів до клавірної творчості Бароко групою джерел є студії щодо барокової музичної риторики та теорії афектів, у річищі якою формуються як конкретні «фантазійні формули», так і естетичні установки фантазійного стилю.

Проблемам музичної риторики присвячено величезну кількість науково-дослідницьких праць. Втім, важливо, що переосмислення масштабів та характеру її впливу на музичне мистецтво відповідної доби відбулося в ХХ ст. в тому числі й завдяки практиці історично-поінформованого виконавства. Вже хрестоматійні станом на сьогодні праці Ніколаса Арнонкура (1985), Віллі Апеля (1972), Дітріха Бартеля (1997) і Керали Снайдер (2007) з історії клавірного мистецтва свого часу докорінно змінили сталі уявлення про барокову музичну риторику, теорію афектів і саму систему виразових засобів музичного мистецтва барокової доби як таку.

Не менш важливими є студії Дж. Бюлова, Р. Стебліна, Дж. Тінні, А. П. Лаурін та ґрунтовні дослідження російськомовних авторів (роботи М. Друскіна, М. Лобанової, М. Мальцевої, Р. Насонова, С. Гудімової, О. Захарової, І. Ханнанова, С. Шипа), що в них визначено нові методологічні позиції в інтерпретації афектованої мови барокової музики.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в дисертації уперше:

- запропоновано комплексний підхід до опанування *stylus phantasticus*, що базується на методі стильової реконструкції;
- в обіг вітчизняної музичної науки та виконавської практики введено низку текстів і музичних творів, раніше невідомих і не досліджуваних;
- за англійськими версіями репринтних видань перекладено українською мовою передмови Дж. Фрескобальді до двох книг токат 1616 і 1637 рр., частково перекладено розділи збірок «Fiori Musicali» (1635) та «Il Primo Libro di Capricci» (1624), а саме розділи, що містять настанови композитора стосовно виконання вільних частин творів;
- сформовано авторський словник найбільш уживаних у *stylus phantasticus* риторичних фігур, покликаний допомогти виконавцям, які звертаються до творів фантазійного стилю.

Подальшого розвитку набули:

- аналітичні спостереження зарубіжних та вітчизняних дослідників щодо імпровізаційної природи та риторичної складової стилю;
- теоретичні дослідження «музичної фантазії», ініційовані у вітчизняному і європейському музикознавстві;
- методичні принципи освоєння стилів старовинної музики, актуальні для історично поінформованого виконавства;

Запропоновано новий погляд:

- на фантазійний стиль як цілісне явище клавірного мистецтва західноєвропейського Бароко;
- на способи розв’язання виконавських задач під час опанування фантазійного стилю на клавесині.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дослідження відповідає комплексній темі № 11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 24 грудня 2020 р.).

Практичне значення дисертації полягає в її орієнтованості на музикантів-практиків; у можливості використання теоретичних і аналітичних матеріалів дослідження в академічних курсах з історії західноєвропейської музики XVI–XVIII століть, теорії виконавських стилів, аналізу музичних творів. І звісно, в класі клавесину, органу та фортепіано, оскільки комплексний підхід до явища *stylus phantasticus* з усією його специфікою дозволить сучасному виконавцю розширити арсенал засобів виразності і здійснити стилістично коректну інтерпретацію творів епохи.

Особистий внесок здобувача полягає в якісно новому підході до вивчення особливостей барокової клавірної музики, який втілюється в комплексному розгляді *stylus phantasticus* і принципово виконавському ракурсі його осмислення.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дослідження викладено в доповідях на наукових і науково-практичних конференціях:

Міжнародних:

XIII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2–5 лютого 2011 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Звук і Знак», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 21–23 квітня 2011 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Діалог культур: Україна–Греція: сучасний стан та перспективи розвитку», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 19–20 вересня 2013 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво: погляд в майбутнє», 26–28 лютого 2014 р., Музичний союз Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки; Міжнародний музичний симпозіум та практикум *Musica Incognita: XVI–XXI*, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 24–26 квітня 2015 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського 12–14 квітня 2019 р.; XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 9–11 січня 2019 р.

Всеукраїнських:

XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної

творчості», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 березня – 1 квітня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 листопада – 02 грудня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Погляд 2014: музика минулого, сучасності, майбутнього», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 26 – 27 квітня 2014 р.; музично-теоретичний практикум «Музичний твір: XVI – XXI» Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23 – 24 квітня 2016 р.; музично-теоретичний практикум «Музика у XXI столітті: Antiqua+Nova», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23 – 24 квітня 2016 р.

Результати дослідження втілюються у педагогічній практиці самої авторки з учнями-піаністами, які факультативно відвідують курс гри на клавесині при КССМШ-інтернаті ім. М. В. Лисенка, з учнями-клавесиністами у тому числі тими, хто спеціалізується на історично поінформованому виконавстві у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, а також в її концертній діяльності, що спрямована на пропагування в Україні та закордоном ідей історично поінформованого виконавства – в різних програмах, які включають твори фантазійного стилю як для соло-клавесину (А. Майоне, К. Меруло, Дж. Піккі, Дж. Фрескобальді, Й. Я. Фробергера, Й. К. Керля, М. Россі, Г. Бьома, М. Векманна, Д. Букстехуде, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, та ін.), так і ансамблевого музикування (К. Меруло, М. Уччелліні, Д. Кастелло, Дж. Пандольфі, Ф. М. Верачіні, Г. І. Ф. Бібер, А. Кальдара, Й. Г. Шмельцер та ін.).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи та параграфи, Висновків, списку використаних джерел із 277 позицій та Додатків, які містять переклад передмов Дж. Фрескобальді, авторський словник найбільш уживаних у *stylus phantasticus* риторичних фігур, здійснені автором розшифровки (транскрипції за аудіо-записами) прочитань окремих клавірних творів фантазійного стилю

сучасними виконавцями. Загальний обсяг роботи становить 281 сторінки, з них 186 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ *STYLUS PHANTASTICUS*

«Секрет барокового музикування –
у фантазії та імпровізації в рамках стилю»

Роберт Донінгтон

1.1. Історико-стильові контексти виникнення та розгортання фантазійного стилю

Мінливість, афектація та динамізм – визначальні риси для естетики Бароко, – мали подібний прояв у різних видах мистецтв. У візуальних – через набуття прямими лініями звивистих форм, асиметрії. Так, у живопису дедалі рідше трапляються чисті фарби, використовуються різноманітні відтінки, яскраві кольори. В архітектурі, своєї черги, виникає криволінійність планів, вигини. За висловом Г. Вьольфіна «тяга до безформного стала всеосяжною» [17, с. 66]. Водночас, бароковим художнім стилям притаманна ретельна обробка усіх деталей, безліч прикрас, витонченість, потужність, блиск. Засоби виразності підпорядковуються видовищності, руху.

Подібно до живопису та архітектури, звукове мистецтво відкриває ідею просторовості, завдяки чому значно розширює уявлення про межі власної виразності. Важливо, що воно не пориває внутрішніх зв'язків із художнім мисленням Ренесансу, насамперед, з ідеєю дотримування *риторичного канону*, який усе ще впевнено панує у тодішній європейській культурі. Але водночас, музика Бароко (як і інші мистецтва епохи) концентрується на ідеях «новизни», «оригінальності», «чуттєвості», рішуче поринаючи у світ художнього втілення душевних переживань та емоцій (*musica pathetica*) [47, с. 16]. Породжені тогочасною думкою категорії прекрасного *capriccioso*, *bizzarro*, *stravagante*, *meraviglia* відповідним чином втілені в музичному мистецтві, яке невтомно осмислює різноманітні «чудасії», «дивацтва», «несподіванки».

Звичними стають такі назви, як ричеркар (вишукування), інвентуо (винахід), фантазія, капричіо (каприз) [109, с. 4].

Разом із затвердженням домінанти «уяви» та «хімерності» виникає бажання дивувати й приголомшувати. Бароковий музичний індивідуалізм визначає бурний розвиток мистецтва соліста, здійснюючи таким чином поворот до віртуозного типу виконавства. Увага творців до сфери людських почуттів і емоцій спричиняє народження *seconda prattica* (Джуліо Каччіні, Клаудіо Монтеверді). У музичну творчість уривається свобода особистого висловлювання, яка втілювала усвідомлення нової ролі композитора й виконавця – вільно виражати емоції, афект. Музика, яка усвідомлюється як мова, прагне наслідувати людське мовлення. Так у вокальну, а потім й у інструментальну музичну практику, поряд із гармонічними новаціями, активно втручається ритмічна свобода, яка найбільш природно передає градації емоцій – від душевного трепету до несамовитої ярості.

Поворот до чуттєвого аспекту людської природи в музичному Бароко, як відомо, втілюється в народженні опери, нового виразного стилю монодійного письма в супроводі *basso continuo*, а також знаменитого *stile concitato* Клаудіо Монтеверді. Новий стиль потребував інших, відмінних від «першої практики», вокальної поліфонії Ренесансу, засобів музичної виразності, які б надавали можливість максимально увиразнити поетичне висловлювання. Так, один із натхненників флорентійської камерати, Вінченцо Галілей стверджував: «Рух такту має змінюватись залежно від слова, то повільніше, то швидше <...>. Ораторський досвід може бути повчальним, <...> цей метод такту, що змінюється, здійснює потужний вплив на душу» [цит. за 157 с. 37].

Інший флорентієць, Дж. Каччіні (1546–1618) вперше означає ритмічну свободу як виразовість музики терміном *sprezzatura*¹. У передмові до своїх мадригалів (1600) композитор зазначає, що прагне через використання *sprezzatura* ближче підійти до суті мовлення. Він дає розпорядження викону-

¹Поняття вперше згадується Бальтасаром Кастільоне в книзі «Про придворного» (1528) для означення «вишуканої легковажності при повному самоконтролі» [47, с. 151].

вати їх «без регулярного ритму, ніби промовляючи звуками, з певною майстерною легковажністю» («*senza misura, quasi favellando in armonia con suddetta sprezzatura*») [134, с. 19]. Якопо Пері цю манеру характеризував як таку, що «на півдорозі між звичайною мовою і чистою мелодією» [11, с. 9].

К. Монтеверді, своєї черги, у передмовах до збірок мадригалів (1638) протиставляє механічно рівний «темپ руки» («*tempo de la mano*») і «темп афекту душі» («*tempo del affetto del animo*») [186, с. 343]. Ритмічну свободу сповідує й німецький музикант та астроном Сетус Кальвізіус (1612): «Якщо того вимагає музичний фрагмент чи текст, зазвичай можна вдатись до прискорення чи заповільнення темпу» [29, с. 120]. Такі вказівки легко ідентифікувати як момент зародження тої манери виконання, яка пізніше буде пов'язана з позначенням *tempo rubato*¹.

Своєрідним аналогом вокальних *stile rappresentativo* (театрального) та *stile concitato* в інструментальній музиці став *stylus phantasticus*. Імпульсом до його розквіту послугувало бажання барокових митців наслідувати на інструменті вокальну виразність і драматизм ранньої опери, що у поєднанні з розвитком віртуозного начала в клавірному мистецтві маніфестує творчу та виконавську свободи.

Як і численні стилі барокової музики, *stylus phantasticus* навряд чи можна розглядати в категоріях сучасного вчення про музичний стиль, сформованого в науці ХХ ст. Музичний стиль в епоху Бароко, зауважує М. Лобанова, відображає «потяг до руху, багатомовності, гри, в ньому реалізовано ситуацію перелому – переходу, взаємодію «старого» й «нового», універсальний принцип антитези» [47, с. 179]. Хоча саме поняття «стиль» – про-

¹Термін уперше був сформульований у трактаті сопраніста й вокального педагога П. Ф. Тозі «Погляди старовинних і сучасних митців, або Роздуми про колоратурний спів» («*Opinione de' cantori antichi e moderni*», 1723). Автор трактату посилається на термін *rubamento di tempo* в італійських аріях кінця XVII ст.: «Хто не вміє [виконати – Ф.Н.] *rubare il tempo* у співі, той не вміє ані створювати, ані акомпанувати собі, а отже, він позбавлений прекрасного смаку» [цит. за: 29, с. 120].

дукт барокової епохи: уявлення про музичні стилі на противагу ренесансному поняттю «канону» починає формуватися з початку XVII ст., тоді ж з'являються численні та різнопланові їхні класифікації, – сама категорія стилю розуміється як певний спосіб вираження, найбільш підходящий різним родам, видам музики, залежно від її змісту й призначення, тобто як «манера» письма. «Барокові стилі-манери», – конкретизує О. Козликіна, «надмірно пов'язані з жанрами, тому у певних випадках їх можна назвати жанровими стилями» [43, с. 4].

У теоретиків межі XVI–XVII ст. (наприклад, П. Понтіо, *Ragionamento Di Musica / Роздуми про музику*, 1588) стиль осмислюється в його зв'язку з конкретними виразовими засобами, технікою композиції. Зауважимо, таке розуміння стилю, його синонімізація з «манерою», «жанром», «музикою» зберігається протягом всієї епохи. Власне, як і запозичене з античної риторики слово *stylus* (яке фігурує вже у Дж. Царліно), етимологічно пов'язане з «письмом», а також поняття *stylus expressus* («виражений стиль» або «стиль вираження»), яке так часто зустрічається в теоретичних трактатах барокової доби й вказує на розуміння стилю як «письма», способу творити [47, с. 166].

Так його потрактовує німецький теоретик і композитор Афанасій Кірхер (1602–1680), визначаючи *stylus expressus* як такий, «якому – якнайсильніше притаманні розум і метод, що втілюються у різноманітних мелодичних тезах» [141, с. 31]¹. В «Універсальній музургії» (1650) А. Кірхера, одному з найважливіших для Бароко теоретичних досліджень основ музичного мистецтва, мабуть, найбільш повно й детально для свого часу представлені й осмислені в їхній взаємодії та ієрархічному співвідношенні *styli expressi*, які відповідають різним родам музики: «церковний», «канонічний», «мотетний», «фантазійний», «мадригальний», «мелізматичний», «хоралічний» чи «театральний», «стиль симфоній», «драматичний» чи «речитатив-

¹Тут і далі трактат А. Кірхера цитується за англійським перекладом Пола Коллінза [141] та російським перекладом Романа Насонова [64,65].

ний» [65, с. 315]. До питання розуміння видатним теоретиком фантазійного стилю ми ще повернемося.

Становлення *stylus phantasticus* традиційно пов'язують з розвитком жанру токати в творчості італійських клавіристів межі XVI –XVII ст. Щоправда, намагаючись відновити шлях розвитку стилю, сучасний дослідник неодмінно стикається з обмеженнями, породженими, так би мовити, примхами історії й проблемою (не)збереження документальних свідчень, а саме – нотного запису. Як відомо, лише невелика частина створюваної музики раннього Бароко нотувалась, при чому перш за все – для любителів і початківців, а не для професіоналів. Так, на межі XVI–XVII ст. у період розквіту мистецтва орнаменталізації, з'являється багато венеційських підручників, призначених для навчання імпровізації димінуції (Dalla Casa 1584, Bassano 1585, 1591, Rognoni, 1592, Conforto, 1593, Bovicelli, 1594, Spadi, 1609 (R/1624), Rognoni Taeggio 1620; Virgiliano). Ці підручники, на думку російського дослідника та виконавця Д. Голдобіна, є «більшою мірою не письмовими джерелами, а свідченням безписьмової практики, а музика, яка в них міститься, – не концертним репертуаром, а музично-педагогічними прикладами й вправами». Однак дослідник також зауважує, що «саме в ній спостерігається найвищий рівень складності й віртуозності, ймовірно, за всю історію європейського мистецтва димінування» [23, с. 24].

За загальноприйнятою історичною версією, термін «токата» походить від італійського слова «tossare», що означає «торкатися» (також зустрічаються і інші форми «tastar», «tastare» і «tochata»). Разом з тим, найдавніше з значень датоване 1393 роком, мало на увазі «удари» (італ. *tocco*) литавр, які в старовинній музиці застосовувалися разом з трубами. В. Апель зазначає, що сенс використання назви настільки далекої від суті клавірної токати скоріше за все пов'язаний з використанням литавр в басових партіях оркестрових п'єс *Toccata*, *Toccato* [115, с. 854]. Італійський лютніст та один з крупних композиторів XVI ст. Франціско Канова да Мілано в «*Intavolatura di liuto*» (1536) вперше застосував слово «tochata» по відношенню до чотирьох лютневих

п'єс, що не були традиційними для того часу транскрипціями (інтабуляціями) вокальної музики, а написані саме як інструментальний твір. Тим самим позначив точку відліку в історії клавірної токати як специфічного виду інструментальної композиції з особливими рисами архітектонічної цілісності. Токати Ф. да Мілано містили висхідні і низхідні пасажі, дисонанси з затриманнями, при цьому ясну фактуру, відзначену вираженням імпровізаційних профілем. Всі ці характеристики згодом застосовуватимуть і до італійської клавірної токати загалом.

Показово, що саме італійська токата, в якій, на відміну від інших жанрів епохи (річеркарів, канцон), вельми відчутним є намір презентувати можливості специфічно клавірного, пальцевого мистецтва, втілює найбільшу кількість композиторських експериментів в області ритму, фактури, гармонії.

Фантазійний стиль загалом великою мірою продукт італійського темпераменту, особливості якого свого часу німецький теоретик Бароко та композитор Йоганн Кванц (1697–1773) означив так: «В мистецтві композиції італійці проявляють себе як люди невимушені, благородні, емоційні, яскраві, проникливі й піднесені. Вони доволі ексцентричні, вільні, зухвалі, самовпевнені, екстравагантні та часто легковажні в ритмі. Італійці також ніжні, зворушливі та мають багату уяву. Вони створюють скоріш для справжніх поціновувачів, аніж для дилетантів <...>. Італійська манера гри примхлива, нестримна, химерна, сумбурна, часто зухвала, ексцентрична й вельми складна для виконавця. Вона передбачає використання великої кількості імпровізованих прикрас, але потребує від музиканта знання гармонії» [41, с. 326].

Водночас, для розуміння стилю необхідно пам'ятати й про специфіку музичної творчості раннього Бароко, в якій збережено надтісний зв'язок між письмовою й безписьмовою традиціями, композицією та імпровізацією. «Вельми важлива в період Середньовіччя, – пояснює Д. Голдобін у дослідженні мистецтва інтабуляції, – усна традиція залишається живою й у XVI ст., інструментальна музика лише частково побутує в письмовій формі, багато ме-

тодів роботи музикантів-інструменталістів (у тому числі орнаментация) сягають корінням в усну музичну практику» [23, с. 8].

В цьому сенсі клавірне мистецтво раннього Бароко є історично перехідною формою між усним і письмовим видами європейської музичної творчості. Клавіристи навчались насамперед як композитори, а мистецтво імпровізації вважалося синонімом майстерності інструментальної гри. Так, запозичені з вокальної практики орнаментацийні прийоми (колорування – перетворення одноголосного наспіву в поліфонічну п'єсу, та димінуції – дроблення довгих тривалостей заданого мотиву чи інтервалу на безліч дрібних, що обов'язково передбачало індивідуальну віртуозність і майстерність миттєвої творчості) у XVI–XVII ст. найбільш інтенсивно використовуються у виконавській практиці, з'являючись у ролі спонтанних відхилень від авторського тексту.

Схожим чином й досліді з ритмічної організації музичного висловлювання походили з виконавської свободи. Наприклад, так звана альтерація ритму: коли ноти, записані рівними тривалостями, агогічно прочитуються парами: з подовженням першої або з подовженням другої. Цю манеру описували іспанці Т. Де Санта Марія (1565), Д. Ортіс (1553), багато хто з італійських авторів, зокрема Дж. Б. Фазоло (1593) та Дж. Дірута (1597), Дж. Каччіні (1602), Дж. Б. Бовічеллі (1594), Дж. Л. Конфорті (1593), Д. П. Чероне (1613), А. Брунеллі, (1614), Дж. Фрескобальді (1616), Дж. Пульяскі (1618), та французи Д. Буржуа (1550), Ф. Куперен (1717) (докладніше див. [3, 29, 154, 46, 135, 143, 262]). Такі прийоми «ритмічних нерівномірностей» слугували для посилення виразності й експресивності музичного висловлювання, згодом вони були названі *notes inégales*. Як свого часу зауважив М. Друскін, «нова барокова манера напруженого й пристрасного музичного мовлення» найбільш повно реалізувалась в імпровізаційному характері виконання. На його думку, «цей зв'язок між композиторською та виконавською діяльністю зберігався до кінця вісімнадцятого століття, доти, доки не вичерпалася імпровіза-

ційна традиція та не став типовим «розподіл праці» між композитором і виконавцем» [29, с. 59].

До кінця XVI століття, в момент кульмінаційного розквіту вокальної орнаментальної імпровізації, яка досягнула значної віртуозності, в інструментальній музиці активно розвивається ще один різновид – «вільна імпровізація на основі використання специфічних для даного інструменту технічних і фактурних прийомів (акорди, швидкі гамоподібні ходи), які в сукупності призвели до перших самостійних форм інструментальної музики» [74, с. 16]. М. Сапонов характеризує цей аспект імпровізації як «моторно-фактурний», тобто такий, що вирізняється виключно інструментальною природою, і зауважує, що цей аспект з'явився насамперед в жанрі клавірної токати [74, с. 16–18].

Перші чіткі ознаки фантазійного стилю знаходимо в токатах венеційця Клаудіо Меруло (1533–1604), органіста собору Сан-Марко. Блискучий клавірист, К. Меруло був засновником школи імпровізації, найважливішим елементом якої було створення поліфонічних п'єс (як на письмі, так і в імпровізації) з орнаментальним «розфарбуванням» в акордовій фактурі заданого тексту.

Хоча токати (цього різновиду) мають літургічне походження¹, у К. Меруло вони вже відзначені «пальцевою», інструментальною логікою музичування. Це композиції з п'яти розділів, де чергуються контрастні за фактурою, вільні (гомофонні), представлені акордами розділи та розділи контрапунктного письма, з вираженими кадансовими формулами й змінами темпу.

¹Потреба в різноманітних інструментальних вставках, вільних від григоріанського тематизму, в літургійній практиці виникла доволі рано. Й. Мюллер-Блаттау зазначає, що вільні п'єси, названі прелюдіями, преамбулами, в німецькій органній музиці з'явились вже до 1500 року (табулатура Ілеборга, Буксхаймська Органна книга) [218, с. 45]. До середини XVI ст. вони вже буквально заповнили церкву, і постановою Триденського Собору було заборонено виконання «безтактових фантазій та інших п'єс, які не сприяють церковній урочистості й молитві» [цит. за 70, с. 37].

Названа модель стане прототипом для токат більш пізнього періоду (наприклад, творів Дж. Фрескобальді). Водночас, у К. Меруло знаходимо також і специфічно інструментальні «фантазійні формули» – пасажі, тирати, розкладені акорди й арпеджіо, речитативи та виразні паузи.

Такі формули фантазій – пасажі, арпеджіо, речитативи, – успадковувались одним майстром від іншого. Саме ці три елементи, приміром, які непинно поновлювались і майстерно варіювались, складають звукову ідею Хроматичної фантазії Й. С. Баха. Звертаючись до інших творів Й. С. Баха у фантазійному стилі (токат, прелюдій, фантазій, преамбул, симфоній) ми кожного разу спостерігатимемо ті ж самі атрибути письма.

Паростки властивої фантазійному стилю гармонічної свободи з'являються у жанрі, характерному виключно для італійської літургійної практики – токатах «*di durezza e ligature*» (буквально «жорсткості й затримання»), які виконувались у літургії на Приношенні Святих Дарів, чи елевацийних (від *Elevation* – Вознесіння) [докл. див. 273, розділ 3.4.8]. Їх пишуть наприкінці XVI–початку XVII ст. неаполітанці Ерколе Пасквіні (1540–1620), Асканіо Майоне (1570–1627), Джованні Марія Трабачі (1575–1647).

Позначенням *durezza* для характеристики «жорсткого» звукового ефекту користувався ще на поч. XVI ст. Дж. Царліно, який мав на увазі непідготовані дисонанси. Логічним видається висновок, що затримання (*ligature*) ці дисонанси підготовлювали. Для співзвучь *durezza* характерні терпкість, шорсткість, їхня мета – провокувати напругу. Дисонансні гармонії мають, за твердженням учня Меруло Джироламо Дірута, «імітувати наджорстокі муки Страстей» [цит. за 248, с. 257]. Нагадаємо, що вони звучали в момент переісточення хліба й вина у Тіло та Кров, а отже, були покликані втілити у звуках страждання Христові, які органіст у цій частині літургії намагався максимально експресивно передати. Відлуння афектних *durezza* – миттєва зміна стнів, імпульсивність, драматична експресія – відчутні в більш пізніх токатах німецьких майстрів: Йоганна Якоба Фробергера, Йоганна Каспара Керля, Георга Муффата, Йоганна Пахельбеля.

Ще однією сферою композиторських пошуків виявився жанр *stravaganze* (буквально – «дивні співзвуччя»), для якого характерні сміливі, екстравагантні гармонії. Майкл Тілмоус виокремлює п'єси *stravaganze* як самостійний жанровий стиль клавірної музики й називає його частиною фантазійного стилю [267]. Крістофер Стембрідж, знавець старовинної клавірної музики, описує *stravaganze* як «тип токати, що в ньому використано дивні гармонічні модуляції у середньотоновому строї (*meanton*)» [261, с. 16]. У цілому токати *stravaganze*, на відміну від *durezze*, фігуративно більш забарвлені. Завдяки сміливості гармонічних експериментів клавіриста неаполітанської школи Джованні де Мака (1548–1614), *stravaganze* наближуються до мадригалів його сучасника італійця Карло Джезуальдо ді Венози¹.

Новою віхою у становленні фантазійного стилю стала творчість представника римської школи Джироламо Фрескобальді (1583–1643). У його віртуозних токатах рапсодійної структури, які складаються з коротких, раптово змінюючих одне одного імпровізаційних і контрапунктних епізодів, вільна гра фантазії та експресивність набувають досконалої форми. Як зазначає М. Букофцер, саме Дж. Фрескобальді трансформував традиційний контрапункт у «високий чуттєвий хроматизм, діамантову клавірну техніку та афектний *tempo rubato*» [131, с. 48].

За рівнем експресивної пишноти, драматичного багатства й надмірності, динамізмом форм клавірну манеру Дж. Фрескобальді можна порівняти з шедеврами інших італійських майстрів доби – Джованні Берніні, який, до слова, також творив у Римі, і яскравого представника барокової поезії Джамбаттіста Маріно.

¹У 1594 р. у супроводі композитора Сципіоне Стелла відвідуючи двір Феррари, Джезуальдо слухав гру Луццаскі Луццаскі на хроматичному архічембало – інструменті з 31 клавішею в октаві, побудованому Нікола Вінчентіно за сорок років до того. Він був настільки вражений даним інструментом, що згодом невпинно експериментував в області хроматики [266].

Реалізація ритмічної й гармонічної свободи легко впізнавана у характерному для токат фактурному рішенні. Тут наявна нерегулярність, неоднорідність і деяка «лінійність»: музична тканина настільки повна тират, довгих трелей, різноманітних арпеджіо, залігованих акордів та затриманих нот, які створюють терпкі дисонанси, що навіть графічно втілює «нервовий пульс» постійно змінюючих одне одного афектів.



Рис. 1.1. Дж. Фрескобальді. Токата Nona, з Другої книги токат, фрагмент

Дж. Фрескобальді широко розробляв «техніку фантазій», спираючись на досвід старих італійських майстрів. Його вплив вкрай широко розповсюдився: спорідненість з італійськими «винаходами» наявна у клавірній творчості англійського композитора Генрі Перселла, аналогічні «формули фантазій» використовують композитори німецької школи, учні Дж. Фрескобальді – Й. Я. Фробергер, Й. К. Керль.

Ще одною революційною новацією Дж. Фрескобальді, яка позначила певну точку відліку в теоретичному осмисленні фантазійного стилю, стали передмови – по суті, детальні виконавські (дидактичні) коментарі композитора до власних творів. Звертаючись до читача у Передмові, Дж. Фрескобальді якнайкраще пояснює саму природу свого музичного замислу й визначає ступінь виконавської свободи в його реалізації.

Так, в Передмові до Першої книги Токат (*«Avverimenti al lettore», Il Primo Libro di Toccate, 1616*) композитор зазначає, що у виконанні токат вкрай важлива вільна виразна інтерпретація темпу та ритму для якнайкращої передачі різноманітних *affetti*. Саму манеру композитор іменує *affetti cantabile*. Він закликає виконавця «не дотримуватись манери гри виключно в такт (*tactus*), а натомість суголосно своєму бажанню грати іноді швидше, іноді повільніше, іноді після долі», або ж навіть «без метру», «як мадригал» [164, с. 3-4]¹.

Наведемо ще одну цитату з передмови Дж. Фрескобальді, яка, серед іншого, об'ємно характеризує легітимні з точки зору самого композитора межі метро-ритмічної свободи при виконанні п'єс: «Токати мають почина- тись *Adagio*, і акорди потрібно арпеджувати, щоб не залишати інструмент пу- стим, при цьому заліговані ноти можуть повторюватись за бажанням викона- вця <...>. У трелях і пасажах (*passi*), чи то в стрибкоподібних, або ж посту- пових, необхідно зупинитися на останній ноті, хай навіть і вісімці чи шістна- дцятій <...>. Це дозволить уникнути змішування одного пасажу з іншим» [164, с. 3].

Зазначимо, що у вузькому сенсі згадані фрескобальдівські *passi* – пос- лідовні пасажі восьмими, шістнадцятими, а *passi doppi* – пасажі в обох ру- ках². Більш широко словом *passi* композитор називає структурні підрозділи токат, позначені половинними акордами, здебільшого в тонікальній гармонії, і достатньо довершені, щоб виконавець міг там на кадеції розділу завершити твір. Такими *passi*, тобто розділами твору, на які посилається Дж. Фрескобальді у своїх передмовах, є початок токати, що становить собою арпеджовану акордову фактуру; продовження, що складається з менших

¹Тут і далі цитати наводимо в українському перекладі, здійсненим автором за англійським репринтним виданням. Цілком переклади передмов Дж. Фрескобальді наведені у Додатку А.

²До слова, такі пасажі німецькі теоретики XVII ст. називатимуть «фантастичними» або ж «фантазійними».

passi, що утворюють самодостатні одиниці, рухливі фігури; внутрішні «затримання чи дисонанси» (*ligature, ò vero durezza*) та каденції.

У даному ж випадку композитор насамперед вказував на те, що в музиці бажаніше «досягти музичної експресії, аніж продемонструвати майстерність пальців» [262, с. 2]. Так, у передмові до Першої книги Капріччіо (1624) Дж. Фрескобальді зауважує, що «перш за все у творі треба шукати афект пасажу (*affetti passi*) <...>, і зрозуміти наміри композитора» [262, с. 2], щоби надати йому (пасажу) відповідне фразування. У заключних розділах, навіть якщо вони написані дрібними нотами, Дж. Фрескобальді рекомендує робити відчутне сповільнення. Він вказує й на ритмічну альтерацію «в місцях, де ноти-вісімки в одній руці, а шістнадцяті – в іншій, <...> рука, що виконує шістнадцяті, має брати їх дещо пунктирно, однак подовжуватись має не перша нота, а друга» [164, с. 3]¹. Навіть припускає, що в токатах можуть бути виконані не всі пасажі й не всі розділи – на розсуд виконавця. У місцях найбільш експресивних і технічно ефектних Дж. Фрескобальді радить сповільнювати темп «відповідно смаку виконавця», щоб гарантовано досягти бажаного враження.

Отже, темпова й ритмічна свобода пронизують всю музичну тканину й мають бути неодмінно «проявлені» клавіристом, який її прочитує.

Про вільне, виразне потрактування ритму свідчить і відома ремарка *Adagio*, яку Дж. Фрескобальді зазначає у передмовах. На думку К. Стембріджа, у випадку Дж. Фрескобальді вона не слугує для позначення повільного темпу, всупереч сучасним уявленням. Імовірніше, цей термін походить від староіталійського *Adagio* (*Ad asio*), що означає – привільно, зручно, в манері, подібній до прози. Принаймні, саме такий висновок випливає з контексту другого тому «*Fiori musicali*», 1535, де композитор вперше й використав цей термін [265, с. 33].

Віднайдену в токатах Дж. Фрескобальді свободу запозичують німецькі композитори-клавіристи, зокрема, його учень Йоганн Якоб Фробергер (1616–

¹Згодом така манера називатиметься «ломбардський ритм».

1667), а пізніше Дітріх Букстехуде (біля 1627–1707), потім Маттіас Векманн, Йоганн Каспар Керль і, зрештою, Йоганн Себастьян Бах. У їхній творчості свобода ритму, віртуозність і масштабність досягли небаченого для тієї доби розмаху. У Й. Я. Фробергера і Д. Букстехуде у фантазійних п'єсах виникають ремарки *con discrezione*, які вказують виконавцеві саме на ритмічну свободу. У випадку Й. Я. Фробергера така ремарка виглядає спробою відобразити, зафіксувати на письмі унікальну імпровізаційну особливість ритму його музики¹.

На прикладі творів Й. Я. Фробергера, а саме гексахорд-фантазії *Phantasia supra Ut re mi fa sol la* (FbWV 201), представленої як найдосконаліший приклад *stylus phantasticus*, Афанасій Кірхер в «Універсальній музургії» (1650) розмірковує про природу фантазійного стилю.

Вважається, що саме А. Кірхер першим використав термін *stylus phantasticus*. Сучасні дослідники схильні припускати, що поняття має більш давнє використання. Метью Хед, наприклад, висуває гіпотезу, що А. Кірхер міг запозичити його з трактату Дж. Царліно (*Le institutioni harmoniche / Основи гармоніки*, 1558) в частині міркувань про музичну фантазію (*comporre di fantasia*), в якому вказано, що фантазія побудована на композиторській свободі, і вільна від хоральної мелодії [див. 180, с. 33]. А от на думку клавіриста та теоретика Пітера Діркенса, термін *stylus phantasticus* був вигаданий самим Й. Я. Фробергером, який, власне, привніс у німецьку традицію манеру Дж. Фрескобальді, що отримала назву *libero italiano* [151, с. 48]. Обидва дослідники погоджуються лише в тому, що ключову роль у творах фантазійного стилю відіграє риторична форма.

Тим не менш, хоча до розробки поняття звертались чеський музикант Т. Б. Яновка (*Clavis ad thesaurum*, 1701), французький композитор та теоретик С. Броссар (*Dictionnaire de musique*, 1703), німецький теоретик, композитор і органіст Й. Готфрід (*Musicalisches Lexicon*, 1732) і французький теоре-

¹Красномовним виглядає той факт, що композитор, усвідомлюючи неможливість адекватної передачі смаку й свободи, заповідав, щоб його рукописи були знищені.

тик Д. Грассіно (*Musical Dictionary*, 1740), у своїх формулюваннях вони так чи інакше посилаються на ідеї А. Кірхера¹. Його вчення мало потужний вплив на німецьку та європейську музичну теорію загалом, і зберігало визначальну роль до середини XVIII ст. Найбільш повно через майже століття від А. Кірхера (89 років) фантазійний стиль осмислюється німецьким композитором, критиком та теоретиком Й. Маттезоном, у зв'язку з чим логічною виглядає ідея звернутися до праць саме цих музичних теоретиків епохи.

Отже, в «Універсальній музургії», в якій наведено вісім музичних стилей відповідно побутуючим родам музики, фантазійний стиль описаний так: «*Stylus phantasticus* найбільш підходить для інструментів: це вільний і несамопитий метод творення, він ні до чого не прив'язаний, ані до словесного тексту, ані до мелодії (*cantus firmus*) <...>. Він призначений для композицій, які називаються фантазіями, ричеркарами, токатами, сонатами <...> для демонстрації винахідливості (*ingenium*) композитора, для навчання прихованій гармонічній структурі [твору – Ф. Н.] і майстерному творенню гармонічних послідовностей і фуг» [65, с. 345].

Таким чином, фантазійний стиль тлумачиться А. Кірхером як специфічна сфера музикування, що походить виключно з композиторської фантазії, тобто не є зумовленою вокальним чи танцювальним тематизмом. Пояснюючи фантазійний стиль як манеру письма, повністю вільну від *cantus firmus* (а не в сенсі вільного використання дисонансу, як це характерно для поліфонії «вільного стилю»), він підкреслює інструментальну природу стилю, найвищу свободу в методах творення.

Цікаво, що А. Кірхер ілюструє фантазійний стиль, призначений для зображення композиторського «*ingenium*» п'ятьма творами: власними – тричастинним циклом та композицією у церковному стилі; симфонією на чотири лютні Леліо Колісти, симфонією для двох скрипок та двох альтів Грегоріо Алегрі та вже згаданою клавірною гексахорд-фантазією Й. Я. Фробергера. За

¹Так, у словнику Дж. Грассіно *stylus phantasticus* потрактовується як «забавна манера композиції, вільна від примусу» [174, с. 41], що очевидним чином повторює думку А. Кірхера.

винятком тричастинної композиції А. Кірхера в церковному стилі, всі твори починаються з імітаційного контрапункту на певну тему. Гексахорд-фантазія Й. Я. Фробергера (а, нагадаємо, фантазія у цей час все ще є жанром контрапунктного письма) підкреслювала композиторську майстерність у роботі з темою засобами різних технік (димінювання, інверсії); *soggetti* імітувались з використанням різних технік, а композиції вибудовувались «з урахуванням винахідництва та довершеної майстерності поєднання гармонічних фраз і фігур» [141, розд. 29–52]. Тобто цей твір демонструє насамперед досконале володіння композитором поліфонічною технікою для обробки теми.

За думкою М. Распутіної, А. Кірхер зарахував до фантазійного стилю фактично всі сольні інструментальні жанри через те, що на той момент вже відбулося відокремлення інструментальної музики від вокальних прототипів, які спочатку слугували зразками для інструментальних творів [70, с. 84]. Водночас, зауважує дослідниця, назву стилю визначає не фантазійність як певна якість мислення, а саме жанр фантазії, який єдиний з усіх був виключно сольним інструментальним жанром [70, с. 84]. Втім, це твердження потребує окремого пояснення.

У ранньобароковій музичній практиці інструментальні фантазія, токато, прелюдія, ричеркар – споріднені жанри, зв'язок яких визначено збереженою в їхній історичній пам'яті *прелюдійною функцією*. У добу пізнього Ренесансу «гру в фантазії» або фантазування розуміють як інструментальну імпровізацію «перед грою» на базі опановування правил контрапункту [4, с. 154]. Ця традиція походить від ренесансних лютнистів і музичних теоретиків Л. Мілана (*Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*, 1535), Д. Ортіса (*Trattado de glosas*, 1553), Т. Де Санта Марії (*Arte de taner fantasia*, 1565), які називали свої п'єси *falsas* і підкреслювали важливість авторської «фантазії» в процесі інструментальної імпровізації.

П'єси-фантазії виконували функцію показу інструменту, перевірки налаштування та демонстрації віртуозних можливостей музиканта, а також безпосереднього діалогу між слухачами й композитором, який, у більшості ви-

падків, сам був виконавцем [90, с. 13]. Саме в такому аспекті фантазія описана видатним французьким вченим та філософом М. Мерсенном (*Harmonie universelle*, 1636).

Жанр інструментальної фантазії пройшов довгий шлях від п'єси імітаційної форми до вільно побудованої композиції, не обмеженої певними правилами. Більш імпровізаційні та спонтанні токати і прелюдія, яскраві представники фантазійного стилю, від самого початку були й ритмічно, й гармонічно більш вільними. Спільність цих прелюдійних форм музикування полягала в тому, що саме в них було зосереджено різноманітне творче експериментування, зумовлене природою самого інструменту, *рух убік від художньої норми до її подолання*. Як і в токатах, у ранньобарокових фантазіях дозволялись хроматизми, дисонансні гармонії. В італійських фантазіях зазвичай чергувались імітаційні та пасажні розділи, причому для останніх була характерна мінлива за темпом манера гри без дотримання метру.

Надважливим аспектом барокової фантазії та споріднених із нею жанрів є імпровізаційність. Здебільшого теоретики епохи вважали, що в жанрі фантазії автор «може додавати, викидати та змінювати у своє задоволення» [218, с. 56]. Т. Морлі – англійський композитор та теоретик – в трактаті «Простий і доступний вступ у практичну музику» (1597) називає фантазію найважливішим родом музики, створюваної без словесного тексту [цит. за 70, с. 38]. І далі пояснює міру свободи композитора у творенні фантазійної композиції таким чином: «Тут музикант бере мотив за своїм бажанням та розвиває його і обходиться з ним так, як йому до вподоби, створюючи багато або мало, в залежності від того, як йому буде видаватись краще. Фантазія більше ніж будь-яка інша музика дозволяє показати майстерність, оскільки композитор нічим не зв'язаний, але може додавати, зменшувати або змінювати собі на втіху» [цит. за 70, с. 38]. Жанр фантазії стає територією «свободи» у творчості англійських верджіналістів. Так, в англійській клавірній фантазії XVII століття вибір тематизму, принципи розвитку, фактурні рішення, використання затримань і дисонансів обумовлені насмаперд творчою уявою ком-

позитора. Утім, англійська клавірна музика елизаветинського часу набагато більше, ніж італійська, цінувала ритмічну рівність.

У XVIII столітті Й. Маттезон, характеризуючи фантазію, спирається на узагальнене значення: «Фантазія – певний рід <...> чи то мелодій, чи то примхливих образів, які ми зустрічаємо в інструментальній музиці і які дуже відрізняються від інших». А далі підкреслює, що ознакою фантазії є уява [цит. за 203, с. 67]. Водночас фантазія тлумачиться не стільки як жанр, скільки як відмінна ознака, характер письма, що об'єднує чимало інших жанрів.

Наприкінці барокової доби модус фантазійності реалізується в тотальній художній свободі: у поєднанні контрастних, абсолютно різних елементів (манери гри, характеру, афектів), в імпровізаційності, примхливості форм, остаточному дистанціюванні від танцювальних і пісенних жанрів. Важливо, що у «Досвіді істинного мистецтва клавірної гри», як і у власній творчості (особливо в ранніх, безтактових клавірних фантазіях), К. Ф. Е. Бах абсолютизує поняття свободи: форма, темп, ритм, гармонія, фактура, тональний план – все в музичній композиції існує за її законами. Відсутність тактових рисок і речитативний характер мелодії стають наслідком того ж прагнення повної свободи самовираження, спонтанності, як, власне, й екзальтована манера гри клавіриста-віртуоза. Водночас фантазійність, експресивність (афектність) цілком закономірно розповсюджуються не тільки на характер музичної композиції та виконання, але й на зовнішній вигляд музиканта, його манери і модель позиціонування себе в суспільстві. У зв'язку з цим показовими є спогади сучасників не тільки про стиль гри, а й про вишукану і, водночас, претензійну манеру самого К. Ф. Е. Баха обирати вбрання чи вести бесіду.

Отже, з огляду на безпосередній етимологічний зв'язок терміну *stylus phantasticus* з жанровою назвою «фантазії», узагальнюючою низку інструментальних жанрів за їх функціональністю, важливо зауважити, що у випадку А. Кірхера йдеться все ж про музичну фантазію як рід художнього мислення. В його налаштованості на ідею композиторської свободи («нічим не обмежений спосіб творення») виникає показове змикання з музично-естетичними

поглядами Ренесансу, які стверджували пріоритет творчого генія. В аспекті свободи художнього мислення «музична фантазія» осмислюється вже у Дж. Царліно у трактаті *Le institutioni harmoniche / Основи гармоніки, 1558* [141, с. 33]. Ключовим для розуміння свободи й інтерпретації концепції фантазії є поняття норми, або ж, в даному випадку, репрезентативного канону, категорії, на противагу, але в генетичному зв'язку з якою виростає категорія стилю в музичній теорії Бароко.

Суттєво трансформується концепція фантазійного стилю в роботах Йоганна Маттезона, німецького теоретика, композитора, сучасника Й. С. Баха. Він писав про цей стиль більше, аніж будь-хто у XVIII ст. – у трьох виданнях трактату «Оркестр» (1712, 1713, 1717) та у «Досконалому капельмейстері» (1739). Й. Маттезон визначає *stylus phantasticus* як «найбільш вільну та необмежену манеру композиції та співу, яку ми тільки ладні уявити» [цит. за 178, с. 57]. За його переконанням, *stylus phantasticus* має «приголомшувати й дивувати» [цит. за 216, с. 57]. Цікаво, що раціоналіст А. Кірхер вважав, ніби стиль базується на знанні контрапункту та на композиторській винахідливості, а от згідно з Й. Маттезоном, фантазування надає можливість найбільш повно розкрити саме мистецтво виконавця.

Роздумуючи про стиль фантазії, теоретик має на увазі не тільки процес творення музики, але й спосіб її виконання, який передбачає максимальну свободу. Тобто, манера запису має лише визначати канву, в межах якої найбільш повно реалізуються бажання й імпровізаційна майстерність виконавця. Тому Й. Маттезон зараховує до фантазійного стилю все, що прийнято грати без підготовки, експромтом (*ex tempore*): твори в *stylus phantasticus* мають справляти враження саме «експромту», в якому «немає нічого більш недоречного, аніж порядок і сталість». Відповідно, «найуспішнішим є той, хто може додавати найбільш високохудожні прикраси та дивовижні ідеї» [цит. за 178, стр. 216].

Дуже цікавим і доречним окрім посилань на гнучкість темпів у виконанні музики, також є згадка Й. Маттезона про неточне дотримання ноти, яка

означає, що виконавець може оздобити текст різноманітними прикрасами – а це пряме посилання на розквітле в той час мистецтво клавірної імпровізації.

Одним із останніх аспектів, про які згадує Й. Маттезон у своєму визначенні *stylus phantasticus*, є елемент віртуозності. Він зазначає, що свобода композиції, винайдена в цьому стилі, є передумовою розкриття майстерності виконавця (співака чи інструменталіста), а також, що ці твори слід виконувати таким чином, щоб вразити і здивувати слухацьку аудиторію. Тобто головна мета всіх фантазійних творів, включаючи свободу темпу та імпровізаційності виконання – служити віртуозній демонстрації мистецтва композитора і виконавця [178, с. 217].

Погляд Й. Маттезона, таким чином, спрямований більшою мірою на *виконавську репрезентацію* музичної композиції – імпровізаційну спонтанність виконавської манери. При цьому самі «формули фантазії» (пасажі, арпеджіо й речитативи) відтворюються «без уваги на такт», що, як зауважує П. Коллінз, кореспондує з думками Дж. Фрескобальді [141, с. 42].

Так, Й. Маттезон згадує часто повторювану ремарку Й. Фробергера *con discrétion* (вільно), підкреслюючи таким чином, що треба «не бути прив'язаним до такту (*tactus*), а грати на власний розсуд, то прискорюючи, то заповільнюючи» [209, с. 161]. До означеної традиції позначень Й. Я. Фробергера до токат та сюїт ми ще повернемося у наступному розділі дослідження.

Stylus phantasticus, безумовно, поняття складне, багатошарове, його навряд чи можна звести до кінцевої словесної формули. Принаймні, таким його бачать музичні мислителі барокової епохи. Втім, і сучасні дослідники з ними погоджуються. Тож, не зважаючи на всю наявну широту, а місцями й певні протиріччя, діапазон тлумачення поняття й терміну в сучасній науковій літературі так чи інакше коливається між дефініціями тих самих А. Кірхера і Й. Маттезона.

Так, Пол Коллінз у праці «*Stylus phantasticus та вільна клавірна музика північнонімецького Бароко*», 2006, яка, до слова, свого часу спричинила

хвилю критики з боку видатного представника історично поінформованого виконавства, клавесиніста, органіста та дослідника Крістофера Стембріджа, вдається до детального екскурсу в історію класифікацій музичних стилів епохи, порівнюючи найвідоміші версії класифікацій – Й. Бурмейстера, К. Монтеверді, М. Скаккі, А. Кірхера, Й. Маттезона. Однак, дослідник так і не надає чіткої дефініції поняття. Натомість, наводячи приклади фантазійного стилю (а до них П. Коллінз зараховує, крім цілого пласта лютневої музики XVI ст., й твори італійських майстрів К. Меруло, Дж. Фрескобальді та М. Россі, німців – Й. Я. Фробергера та Д. Букстехуде, а також сонати згаданих Й. Маттезона й А. Кірхера), він наполягає на тому, що термін *stylus phantasticus* стосується більшою мірою експресивного виконавства, порожденного бароковою епохою, аніж винахідливості музичної композиції [141, с. 25 – 40].

Сучасний американський дослідник Бредлі Леман, навпаки, пояснює фантазійний стиль як запозичену німецькими клавіристами в італійців манеру письма – на прикладі Й. Фробергера, Д. Букстехуде, М. Векманна. Він характеризує її як манеру складання творів «з розлогим матеріалом, варійованою протяжністю частин і контрастними епізодами» [електр.ресурс 205].

Аналізуючи історичну наукову думку щодо *stylus phantasticus* американський музикознавець та виконавець Александр Сільбігер зрештою пропонує інтерпретувати його як стиль клавірної музики, що з одного боку зазнав значного впливу барокових драматичних жанрів (їхніми ознаками дослідник вважає вельми риторичні інструментальні речитативи), а з іншого – імпровізаційної бравурності виконавської практики епохи [249, с. 187].

Російський дослідник Роман Насонов, який свого часу у кандидатській дисертації повністю переклав «Універсальну музургію» А. Кірхера, запропонував тлумачення *stylus phantasticus* як складного музичного явища в ракурсі його функціональності [65, с. 65–80]. У подальшому цю ідею розвинула О. Козликіна в кандидатській дисертації про клавірну творчість Дж. Фрескобальді. Функції фантазійного стилю дослідниця визначила як ре-

презентативну (тобто демонстрацію вищої виконавської свободи, майстерності віртуозності й імпровізаційності), дидактичну (зважаючи на жанрову природу передмов Дж. Фрескобальді), а також прелюдійну (у зв'язку є історичною пам'яттю жанру) [43, с. 56–60].

Наостанок зазначимо, що, незважаючи на всі розбіжності в трактуванні поняття, сучасні дослідники виділяють дві ключові його характеристики: імпровізаційність й афектованість. Якщо перша в багатьох аспектах пов'язана з інструментальною (клавірною) природою стилю, то друга звертає нашу увагу до питань барокової риторики й теорії афектів.

«Мелодія складається з трьох речей – слова, гармонії та ритму»

Клаудіо Монтеверді

1.2. Риторична складова фантазійного стилю

У Передмові до Другої книги токат («*Avvertimenti al lettore*», *Il Secondo libro di Toccate e Partite*, 1637) Дж. Фрескобальді наголошує: «Усвідомлюючи, наскільки популярною в наш час стає манера гри з різноманітними *affetti* и *passi*, мені видається хорошою ідеєю показати, що я не тільки симпатизую цьому стилю, але й пропагую його <...>». Композитор пояснює: «<...>Ця нова манера гри не є предметом строгого метру. Вона схожа з тим підходом, який використовується в сучасних мадригалах, коли метр пристосовується до *affetti* чи до значення слів так, щоб іноді бути неспішним, іноді стрімким, а іноді немов би завмираючим у повітрі». І далі: «В Токатах я подбав не тільки про те, щоб додати безліч різноманітних *passi* и *affetti*, але й про можливість зіграти кожний розділ окремо від інших так, щоби виконавець міг закінчити п'єсу в будь-якому місці за своїм бажанням, без зобов'язання догравати до кінця» [165 с. 62–65].

Дана розлога цитата красномовно свідчить про безпосередній зв'язок токат Дж. Фрескобальді з мадригальним стилем. Як, до речі, й той факт, що в цій же Другій книзі поруч із одинадцятьма п'єсами, названими «токата»,

композитор помістив інтабуляцію мадригалу «*Ancidetemi pur*» Якоба Аркадельта с позначкою «*passagio*»¹, яка за стилістикою не відрізняється від інших токат збірки [70, с. 28].

Наближуючи свою манеру до мадригальної (Дж. Фрескобальді також складав і вокальну музику – зокрема мадригали та канцони), а токати до «мадригалів без слів» (задуманих фактично як інструментальний еквівалент нового вокального жанру), Дж. Фрескобальді надає сучасному інтерпретатору ключ до розуміння внутрішніх зв'язків фантазійного письма з мадригальним стилем, і водночас з як такою музичною риторикою, визначальною для художнього мислення епохи.

На думку Світлани Шабалтіної, знання цієї специфіки «допомагає виконавцеві визначити ступінь свободи темпів всередині побудов, зміну темпу на межі розділів, а також підказує манеру арпеджування як на початку токат, так і під час затримання дисонансів в акордах» [93]. Тож звернемося до проблеми цього зв'язку між двома жанрами більш детально з метою осмислити необхідні передумови для коректного прочитання клавірної музики раннього Бароко.

Виникнення завдяки дослідям італійських ман'єристів в кінці XVI ст. нового стилю (*stile moderno*) – монодії у супроводі *basso continuo*, набагато більш гнучкою до різних нюансів поетичного тексту, означило важливий стильовий та естетичний перелом в музичній традиції, який традиційно розуміється через диспозицію «старе-нове», де старе чи «перша практика» – це хорова поліфонія, а нове («друга практика») – монодійний стиль і опера.

Потреба втілити в музиці людські пристрасті з притаманними їм напруженням і глибиною, знаходить ідеальну форму втілення – речитатив, в

¹Від італійського *passeggiato/-a* – пасаж (*passeggio, passegeato, paseggiato, passaggeato, chi con passaggi (passeggi), passeggiato* – назва орнаментованої обробки конкретного (частіше вокального) прототипу, моделі. Буквально – додавання «пасажів» у музику, яка початково їх не мала зовсім, або ж містила значно меншу кількість (див. док. [23, с. 339]).

якому соліст не обмежений ані метром, ані темпом, та може вільно слідувати за ритмом слів і, насамперед, за внутрішнім ритмом почуттів, закладених у ці слова (за рахунок прискорення, зупинок, зітхання тощо). Якщо мистецтво так званої палестринівської чи ренесансної поліфонії було орієнтовано на дотримання художнього канону як уособлення гармонічності та раціональності (як нагадує М. Лобанова, «канонічність проявлялась в осмисленні музичного часу як недискретного й абстрактного процесу (не існувало темпових обмежень <...>, динамічних понять та вказівок)», а композитор «був націлений на створення вираженої, погодженої з правилами контрапункту композиції» [47, с. 37]), то у творчості мадригалістів невпинно розширювалася сфера різноманітних *вольностей*.

На зміну недискретному «об'єктивному» музичному часу прийшла численна кількість афектних темпів. До того ж, зазначає М. Лобанова, «почали підточуватись, а потім і руйнуватись уявлення про стару контрапунктну логіку, норми голосоведіння: з'явилися заборонені паралелізми, перечення, «негармонічні поєднання» <...> [47, с. 37].

Загалом, час – категорія, що зазнала кардинального переосмислення в епоху Бароко. Вже ранніми італійцями він розуміється в антиномічному зв'язку вічного й тимчасового, формуючому основну зону напруження в новому, порівняно з художніми уявленнями Середньовіччя, образі позачасовості. «Сягаюче екстази переживання часу відбито в емблемі марності (*vanitas*). Перебіг часу для бароко – це його щомиттєваплинність, час складається з цих невлених миттєвостей» [47, с. 63].

В музичному мистецтві нове розуміння часу втілювалось у принципово іншому уявленні про музичну подієвість. Музичний час, як у мадригалістів, так і у творців Високого Бароко, є чергуванням різнорідних процесів, що містять різні афектні смисли, тобто він стає дискретним, контрастним.

Водночас, принципово новим у мадригальній практиці виявляється базоване на законах риторики розуміння взаємодії слова та музики. Свою головну мету італійські майстри Дж. Каччіні, Е. Кавальєрі, Кл. Монтеверді вба-

чають у максимально повному відтворенні нюансів, емоційних смислів поетичного тексту, що й втілені в слові *affetto* (*afetti*).

У передмові до *Le nuove musiche*, 1602 Дж. Каччіні називає *affetto* (афекти) душевною пристрастю, народженою прагненням людини до доброчесності та супротивом злу («*passion d'animo, nata dal disiderio del bene, e dall'odio del male*»). Далі композитор пояснює, що афект по суті є «вираженням у співі слів чи ідей силами різних звуків і акцентів, які викликають захоплення у слухача в тому числі й зміною м'якої та сильної звучностей» [цит. за 141, с. 38]. Вінченцо Галілей, своєї черги, зауважує, що «найбільш благородною та важливою частиною музики є помисли душі, втілені за допомогою звуків» [цит. за 157, с. 37]. А от Клаудіо Монтеверді, якому належить провідна роль в індивідуалізації музичної мови, стверджує: «Усуньте слово, і як тіло без душі, так і музика втратить найбільш важливу, найбільш суттєву свою належність» [цит. за 11 с. 79].

Відмова від строфічної форми надала можливість композиторам дотримуватись смислового змісту тексту чи окремого слова без подальшого звернення до фіксованої структури поетичної фрази. Вершиною пошуків ритмічних аналогій стає творчість К. Монтеверді. Його мадригали вирізняються вільним і нерегулярним наслідуванням поетичного тексту в усіх елементах музичної мови – мелодії, гармонії, ритму.

Найповніше аспект вільного темпо-ритмічного прочитання мадригалів, а пізніше й інструментальної (яка її активно наслідувала, підкоряючись бажанню найбільш повного вираження почуттів), розкриває вже згадана раніше категорія *sprezzatura*.

Як вже зазначалося, автором поняття *sprezzatura* є італійський поет Бальдассар Кастільоне (1478–1529). В трактаті *El Libro del Cortegiano* / Про дворянина, 1528 він описує чесноти та поведінку досконалого аристократа: «Послуговуйтеся у всьому безтурботністю (*sprezzatura*), за якої криється мистецтво невимушеності і легкості» [цит. за 124, с. 56]. Тобто описує квінтесенцію аристократичної, шляхетної манери поведінки, у якій кожен жест, дія

чи слово мають справляти враження невигадливісті, природності та легкої відстороненості.

У викладі Б. Кастільйоне *sprezzatura* асоційована з елегантністю, освіченістю, вишуканістю. Ці якості поет визначив необхідними для дворянина поряд із досконалим знанням грецької і латини, ґрунтовними знанням риторики, вмінням спілкуватися і тримати себе, а разом з тим і досить макіавеллівську концепцію *virtù*, яку вирізняють риси прагматизму та корисливого інтересу. Досконалий дворянин, за Б. Кастільйоне, мав володіти різними видами спорту, знатися на літературі, вміти малювати і танцювати, майстерно співати в *con bella maniera* та грати на різних музичних інструментах, але, перш за все, справляти враження витонченої людини, уникаючи проявів ремісництва, що на той час вважалися ознакою низького походження [124, с. 58].

Запозичивши у Б. Кастільйоне характеристику вишуканості Джуліо Каччіні у передмові до «Евридїки» (1601) використовує *sprezzatura* для позначення аристократичної невимушеності по відношенню до темпового прочитання тексту («*senza misura, quasi favellando in armonia con suddetta sprezzatura*»), що означає «без тактового удару, ніби промовляючи в дусі відстороненої безтурботності» [цит. 257, с. 161].

Коли композитор-мадригаліст замислював зміну темпу, він, як правило, покладався на чутливість співака до змісту поетичного тексту, маючи на увазі, що виконавці можуть змінювати темп відповідно до природної акцентуації слів. Так, у Сьомій книзі мадригалів (1619) К. Монтеверді чітко вказує: «Для голосу в стилі *rappresentativo*, співати без дотримання ритму». А в передмові до *Lamento della Ninfa* детально пояснює, що «ті частини, які виконуються трьома (чоловічими) голосами до та після *Lamento* Німфи – виконуються строго в темпі, а та частина, де виражають співчуття до Німфи, мають слідувати за її *Lamento* в темпі, що визначено почуттями, а не тактом» [цит. за 83 с. 137], розуміючи під цим те, що окремі слова чи фрази мають співатись поза метроритму, так, як це звучало б у безпосередньому живому мовленні.

У *Le Nuove Musiche e Nuova Maniera* (1614) Дж. Каччіні розширив значення *sprezzatura*, щоб обґрунтувати не лише рапсодійну манеру інтонування поетичного тексту, але й використання непідготованих дисонансів для посилення виразності. Вживання *sprezzatura* дозволяло виконавцю виражати емоції реалістичніше, що надавало музиці певного елементу спонтанності та імпровізації. Як вказує Д. Голдобін, *sprezzatura* в італійських зразках димінукцій для мелодичного інструменту «<...>в будь-який момент може додати пасаж, який нічого спільного з <...> мелодією [зразка – Ф. Н.] не має, але добре вкладається в гармонію». І далі: «<...>Характерною рисою багатьох *passeggiati* [клавірних перекладень – Ф.Н.] порівнюючи з «просто» інтабуляціями є якраз зміщення технік обробки, до того ж таке, що зміна однієї техніки іншою зовсім не обов'язково повторює межі фраз і розділів композиції. В результаті, часто неможливо передбачити, куди зверне кожен наступний пасаж. З погляду естетики це ідеально ілюструє установку *sprezzatura*» [24, с. 251].

Водночас, у творчості мадригалістів формується новий музичний лексикон, своєрідний музично-поетичний словник, в якому за кожним образом словесного тексту, поетичною фігурою чи словом закріплюється абсолютно конкретний мелодичний малюнок. Зв'язок слова й музики, зауважує О. Захарова, проявлявся не тільки у схожості загального характеру смислу тексту, але також в певній формі «зображення» конкретного смислу, в музичному «наслідуванні», оскільки окреме слово набувало вагу значущої одиниці [37, с. 29]. Так виникають знамениті «мадригалізми» – музичні емблеми, мелодичні еквіваленти фігур, покликані втілити чи вказати на певний емоційний стан, образ, смисл, закладений у конкретній поетичній формулі.

Новації італійської «другої практики» та, зокрема, *stile concitato* були вельми швидко підхоплені німецькою музичною культурою. Мадригальні пісні виконувались не тільки при дворах чи приватних садибах німецької еліти, але й простими містянами. Пізніше, відокремившись від вокальної сфери, випрацювані мадригальною практикою музично-лексичні фігури, тобто

affetti, як ідіоми прочитуються в поліфонічних інструментальних (клавірних) текстах італійських і німецьких авторів XVII-го, а згодом й XVIII-го ст.

Величезного значення в даному процесі набуло мистецтво інтабуляції – сягаючи корінням проторенесансної практики традиція перекладення вокальних зразків для інструментальних ансамблів чи поліфонічних (багатоголосних) інструментів зі зміною (зазвичай у бік ускладнення матеріалу) оригінального наспіву відповідно до логіки та виразових можливостей того чи іншого інструменту. У випадку мелодичного інструменту, наприклад, дерев'яних духових, елементи модифікації відображалися переважно в орнаментиці, а при перекладенні для клавіру (клавішних) – у рішенні фактури. Для певних жанрів, наприклад, клавірних фантазій і прелюдій, фактурна ідея в підсумку виявилася визначальною. Форма п'єси, породжена окремою фактурною одиницею, складалась за принципом від часткового до цілого, а зміна фактури, як це часто відбувається в староіталійській токати й у Дж. Фрескобальді, обумовлювала межі композиційних розділів.

Як вже зазначалося, багато інструментальних жанрів клавірної музики раннього Бароко мають свої конкретні вокальні прототипи. До чисто інструментальних жанрів, нагадує Д. Голдобін, у XVI-му ст. належали тільки танцювальні. А загалом, репертуар лютнистів і клавіристів – це різноманітні інтабуляції вокальних творів (баллат, мадригалів і т.под.), а також імпровізації, що звучали на початку і на завершення літургійної служби [24, с. 31]. Дослідниця М. Распутіна виокремлює три основні вокально-хорові жанри в практиці інтабулювання, яким відповідають конкретні клавірні жанри: мотету – ричеркар, шансону – канцона, мадригалу – токата [70, с. 70].

Популярними зразками для інтабуляції слугувало чимало мадригалів, серед яких «*Vestiva i colli*» Дж. Палестрини, «*Nasce la pena mia*» А. Стріджо, «*Susanne un jour*» (скоріше шансон) Орладно ді Лассо та ін. Різноманітні приклади містяться у Буксхаймській органній книзі – найбільш значній пам'ятці німецької органної культури XV ст. Вони зібрані також і в деяких італійських трактатах XVI ст. (наприклад, у В. Галілея та Дж. Каччіні). Ці

приклади є вельми важливим дидактичним матеріалом для сучасних виконавців: в того ж таки Галілея детально виписані ординарні імпровізовані мелізми, а також *musica ficta* – альтерації діатонічних ступенів звукоряду, які в самих мадригалах не нотувались, втім були передбачені [24, с. 14-16]¹.

Згадаємо деякі найбільш відомі *affetti* мадригалів Карло Джезуальдо та К. Монтеверді: «зітхання» – пауза посеред слова чи підкреслення за допомогою пауз окремого слова; «море», «вітер» – хвилеподібний мелодичний рух; «політ», «вогонь» – висхідний мелодичний рух, іноді зі стрибком вгору; «радість», «краса», «любов» – мелізматичні мелодичні фігури; «смерть» – стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм і тому подібне.

У мадригалі К. Джезуальдо «*Moro, e mentri sospiro*» кілька тонів, відокремлених паузами, утворюють короткі мотиви з низхідною секундовою інтонацією – це відома фігура *suspiratio*, яку можна почути в багатьох творах бароквої доби (як пасіонах, так і інструментальних композиціях). Так, фігура *suspiratio* зустрічається в елевацийній токати «*Missa delli Apostoli*» (з книги *Fiori Musicali*) Дж. Фрескобальді, у його ж Другій книзі токат (1615) – в токаті IV, в т. 19 в партії лівої руки, в токаті VI в тт.14-15 – в партії правої руки, в токаті VII тт.7-8 – також у партії правої руки, а в модифікованій формі – в токаті III т.21, де мотив з партії правої руки переходить у ліву.

В Хроматичній фантазії BWV903 Й. С. Баха увесь останній розділ пронизаний фігурою зітхання, *suspiratio*, яку важливо артикулювати на *legato* та знімати другу ноту (друга має бути легша та коротша).

¹У *Nuove musiche* (1602) Дж. Каччіні наведено цікаві приклади деяких з таких прикрас і формул, які ми знаходимо в п'єсах Дж. Фрескобальді.



Рис. 1.2. Й. С. Бах Хроматична фантазія (фрагмент), фігура *suspiratio*.

Ще один впізнаваний *affetti* – перша фраза мотету Алессандро Гранді «*O quam tu pulchra es*».

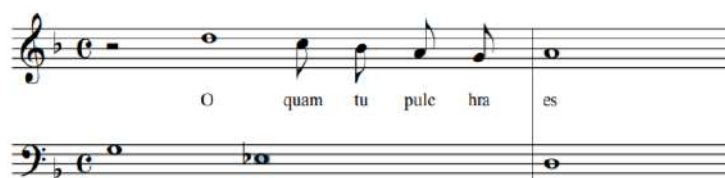


Рис. 1.3. А. Гранді. «*O quam tu pulchra es*» (Ghirlanda Sacra, Venice, 1625).

А також подібна до неї фігура з творів К. Монтеверді:

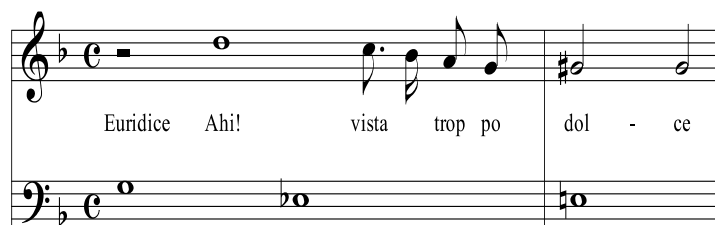


Рис. 1.4. К. Монтеверді «*Ahi! Vista troppo dolce*» (L'Orfeo, Act III, Venice, 1609).



Рис. 1.5. К. Монтеверді. «*Ohime dov'è il mio ben*».

Ця фігура втілює горе і біль, її легко знайти в багатьох токатах Джироламо Фрескобальді та творах німецьких майстрів-клавіристів. Увиразнення цієї фігури у виконанні на клавесині є вкрай важливим: після першого звуку, який

відповідає вокальному вигуку на Рис. 1.3 «О!» або як на Рис. 1.4 «Аhi», тут необхідно обов'язково зняти палець, щоб, власне, артикуляційно відокремити та підкреслити цей вигук від наступної низхідної фігури.

К. Стембрідж з приводу інструментальної артикуляції фігури посиляється на Антоніо Брунеллі [262 с. XXXIII]. Так, у в першому такті на Рис. 1.6. викладений звичайний варіант запису, для виразного ж виконання краще робити такий артикуляційний розрив, як бачимо в такті 2:



Рис. 1.6. А. Брунеллі. (Флоренція, 1614).

Наведемо приклад втілення фігури у творах Дж. Фрескобальді.



Рис. 1.7. Дж. Фрескобальді Токата Terza з Першої книги Токат, тт. 21–22, манускрипт.

Не менш розповсюдженою є фігура *amarilli* – мелодична фраза, яка асоціюється з ходом на початку мадригалу «*Amarilli mia bela*» Дж. Каччіні.



Рис. 1.8. Дж. Каччіні. «*Amarilli*», *Le Nuove musiche*, (в оригінальній та сучасній нотації).

Низхідна кварта та наступна, зчеплена з нею зменшена кварта, пронизують фактуру багатьох вокальних та інструментальних творів Бароко. У Дж. Фрескобальді, приміром у Токаті Nona з Першої книги токат:



Рис. 1.9. Дж. Фрескобальді. Токата Nona з Першої книги токат, фігура *Amarilli*, каденція.

В Токаті Prima Й. К. Керля в т. 8 така фігура з'являється в партії правої руки, в т. 10 – в партіях обох рук:



Рис. 1.10. Й. К. Керль. Токата Prima, фігура *Amarilli*, тт. 6–10.

Інші приклади (переліком) згаданих «мадригалізмів» в творах фантазійного стилю містяться в Додатку Б.

З огляду на те, що подібні фігури пізніше перетворились на «спільну мову» для музичних майстрів Бароко, прочитування окремих фігур (*affetti*) в італійських токатах даного періоду стане в нагоді сучасному виконавцеві. Адже вона може відповісти на питання про те, який афект міститься в тому чи іншому мотиві (фразі), як його виразити артикуляційно, агогічно, інтонаційно. Згадані практичні питання ми окремо розглянемо в наступних розділах дослідження.

В той час як основна увага нового музичного лексикону раннього Бароко, породженого мадригальною практикою, була націлена на представлення тексту, сам текст все більше осмислювався через зображення почуттів, афектів. Грецька теорія риторики, яка посилилась в європейській культурі завдяки християнському вченню Аврелія Августина, дала нові плоди. Висновок щодо здатності музики виражати людські пристрасті подібно слову, а отже, щодо здатності музичних структур відбивати синтаксис вербальної мо-

ви, слугував важливою передумовою виникнення вчення про музичну риторику, а усвідомлена єдність музичних принципів стала однією з найтиповіших рис барокового раціоналізму [64, с. 118].

Прагнення італійської музики слідувати за словом було вельми суголосно постреформаційній лютеранській традиції, в якій риторика грала визначальну роль. Нагадаємо, в тогочасних німецьких енциклопедіях майже обов'язково містились розділи, присвячені музично-риторичній науці, а тамтешні композитори вивчали граматику, поезію, риторику в її зв'язку з теологією буквально зі школи. Тож закони ораторського мистецтва сприймалися багатьма музикантами епохи не просто як суміжна сфера їхньої безпосередньої діяльності, а скоріше як взірець, на який вони мали рівнятись у творчості. Тобто фактично вони потрактовували риторичні принципи та правила як свої [35, с. 4].

Серед ознак єдності музики й риторики, як мистецтв часових, німецькі теоретики Бароко згадували необхідність часу для презентації, оперування звуковими елементами, що постійно змінюються, звернення до емоційної сфери. І музичне, і риторичне висловлювання (яке так само потребує виконавця-декламатора), звертаються до аналогічних виразових (темп, динаміка, ритм, повторення чи протиставлення) та артикуляційних (фразування, акцентуація) засобів, а також синтаксису (для риторичної пунктуації знаходяться свої музично-синтаксичні аналоги, як-от, наприклад, кома – неповна каденція, крапка з комою – фермата, знак оклику – перерваний акорд чи зворот і таке ін.).

Цікаво, що А. Кірхер, роздумуючи про питання впливу на людські душі та досягання абсолютної влади над ними за допомогою слів чи музики, ніби повторюючи за Платоном, віддає пальму першості саме музиці: «Хоча Риторика може чимало досягти, хвилюючи людські душі й схиляючи їх до чого завгодно, Музика має на них більшу силу впливу, заперечувати це може лише той, хто не читав твори старовинних авторів». І далі: «Дійсно, почувши різну гармонічну музику, ті, хто був охоплені люттю, ставали спокійними,

хтиві – цнотливими, тяжкохворі – повністю здоровими, а одержимі – вивільнялись від бісів. Про Риторику так говорять куди менше. Більша сила ховається в музиці, більша потужність і більша плодотворність у пробудженні пристрастей у душах смертних» [MU II, 141, цит. за 64, с. 117]

Широко розповсюджене розуміння музики як виразової мови формує специфічну область *musica poetica* (назва походить від однойменного трактату Йоахіма Бурмейстера, 1616 – одного з засновників музичної риторики та теорії про музично-риторичні фігури) – базоване на риториці вчення про музичну композицію, що й визначає естетичні засади музичного мистецтва (як композиторського, та і виконавського). Для німецької протестантської традиції, ідеальним репрезентантом якої є фігура музиканта-рітора, творця-оратора, музична риторика виявляється в подальшому досконалим інструментом донесення «послання» до аудиторії.

В цьому, до слова, полягає відома різниця між італійською та німецькою музичною практикою. Якщо італійські клавіристи були не схильними до теоретизації (що, звичайно, не скасовує риторичності італійської музики), то німецькі композитори відвідували латинські школи, в яких старанно вивчали праці Квінтіліана. Вивчення риторики – обов'язковий крок до майстерності для німця. Однак італійський вчитель, зазначає В. Шестаков, ймовірно, радив би учневі в пошуках майстерності йти на вулиці і слухати діалекти торговців, тобто живе людське мовлення [106, с. 89].

Центральною категорією барокової музичної риторики, як відомо, є афект. Теорія афектів, що корінням сягає древньогрецьку та латинську риторику, зокрема Аристотеля та Платона, а також Цицерона та Квінтіліана, в музичному мистецтві здобула обґрунтування ще в ренесансній естетиці Дж. Царліно (який узагальнив ідеї музичних теоретиків першої половини Чінквеченто (Н. Вічентіно, Г. Глареана)), ну а згодом набула вирішального значення для німецької музичної теорії.

Відоме твердження Рене Декарта: «Основа музики – звук; її мета – догоджати й викликати різноманітні емоції» [150, с. 11] якнайкраще характери-

зує тлумачення афектної складової барокового музичного мистецтва. Як й оратору, композиторів Бароко належало пробудити в слухачеві конкретний емоційний стан, раціоналізовану емоцію, тож всі аспекти музичної композиції та її інтерпретації відбивали саме цю мету. Композитор і виконавець мали опанувати комплекс прийомів – від положення тіла до жестів, – за допомогою яких могли занурити аудиторію у бажаний стан. Мелодичний рух, ритм, темп, гармонічна структура, тональність (тон), форма, інструментальний склад тощо – все це мало інтерпретуватися відповідно до означеної мети. «Все, здійснене без потрібного афекту – ніщо», – резюмує Й. Маттезон у «Досконалому капельмейстері» [цит. за 107, с. 234].

Теорія афектів здобула значного розвитку. Положення доктрини розробляли й систематизували А. Кірхер, М. Мерсенн, А. Веркмейстер, Й. Маттезон, Ф. Марпург, Й. Шейбе, Й. Кванц. Її дотримувались більшість провідних композиторів, філософів, естетиків доби: Г. Ф. Телеман, Й. Г. Вальтер («Музичний лексикон»), К. Ф. Е. Бах, частково Г. Е. Лессінг, абат Ж.-Б. Дюбо, Ж.-Ж. Руссо та ін. У працях теоретиків афекти раціоналізуються, типізуються та класифікуються у певній ієрархії, виходять друком каталоги «готових слів». Так, наприклад, у Д. Шпера представлені списки слів-афектів, складені за характерним для Бароко принципом антиномій: небо, земля, високий, глибокий, поганий, хороший, добро, зло, йти, стояти тощо [37, с. 29].

В руслі концепції теорії афектів засоби художнього вираження, в тому числі й інструментальної музики (інтервали, гармонія, ритм, темп тощо), розглядаються відповідно до їхніх афектних якостей, до їхнього фізичного впливу на слухачів. Широко розробляється теорія людських темпераментів (флегматик, сангвінік, холерик і меланхолік), якій починає підпорядковуватись спосіб осмислення виразової потенції музики. Так, А. Кірхер висловлює думку, що характери сангвініка та холерика будуть краще представлені більш швидким темпом, а от для зображення меланхоліка чи флегматика краще пасуватиме музика серйозного, спокійного характеру [64, с. 8].

А. Кірхер неодноразово підкреслює схожість між музикою та людськими пристрастями, які він поділяє на пристрасті душі, настрою, темпераменту й духу. Теоретик пропонує схему з восьми базових афектів – *amor* (любов), *luctus seu planctus* (горе й траур), *laetitiae et exultatio* (радість і піднесення), *furor et indignatio* (лють і обурення), *commiseratio et lacryma* (співчуття і плач), *timor et afflictio* (страх і страждання), *praesumptio et audacia* (невинність і зухвалість), *admiratio* (захоплення), – які він групує на три різновиди: радість, сум і спокій [200, с. 30].

Слідом за А. Кірхером Й. Маттезон, Ф. Марпург, Й. Кванц присвячують значні розділи своїх трактатів опису афективних значень тональностей (тону), дисонансів, пасажів (звукоряду), інтервальних співвідношень, артикуляції, ритмів, формі та стилю. Так, на думку Й. Кванца, для втілення конкретного афекту композитором має бути вірно підібрана тональність (тон, модус). Це виглядає доволі логічним, адже тональності в умовах нерівномірної температури звучать по-різному. Наприклад, Ля мажор зображує радість, сміливість, серйозність чи піднесення; мінор – меланхолію, печаль і ніжність, До мажор – жвавість і чарівність [цит. за 197, с. 59].

У «Досконалому капельмейстері» Й. Маттезона міститься чітке визначення мелодичних інтервалів і їхнього впливу на слухача¹. Хоча ці установки не є стовідсотково вичерпними, автори музичних текстів того часу здебільшого їх підтримують. За Й. Маттезоном, мажорна терція виражає радість, мінорна – траур, квінта – сміливість, септима – благаання; афект радості розглядається як поєднання досконалих і консонантних інтервалів (особливо в мажорних тональностях) зі швидким римом і без використання великої кількості дисонансів і синкоп; для досягнення афекту радості необхідний мажорний акорд з пропорцією 4:5:6, який близький до унісону [258, с. 48]. Афекти смутку, навпаки, можуть виражатися дисонуючими інтервалами та синкопова-

¹Афективні тлумачення виразових засобів можна знайти у багатьох трактатах музичного Бароко. У Додатку Г наведено таблицю афективних відтінків інтервалів за Сільверіо Пічерлі (Silverio Picerli), *Specchio secondo* (Naples, 1631).

ними ритмами, затриманнями (безпосередньо пов'язаними з гармонічними іррегулярностями) в поєднанні з повільним темпом і т.под. Щодо темпових позначень Й. Маттезон надає загальні рекомендації, як досягти афектних цілей, і зауважує: «*Adagio* виражає смуток; *lamento* – плач; *lento* – полегшення, розраду; *andante* – надію; *affettuoso* – любов, *allegro* – втіху; *presto* – бажання, пристрасть» [там само].

Ключовий концепт теорії афектів – музично-риторичні фігури, ті самі лексичні структури, що формуються вже у мадригальній стилістиці, та слугують для емоційного посилення словесного тексту. Йоахім Бурмейстер (*Musica poetica*, 1606) першим вживає в контексті музичної теорії поняття «музично-риторична фігура», систематизує найбільш розповсюджені фігури, виокремлює нові та пропонує саме риторичний аналіз музики. Крім запозичених з ораторського мистецтва і тотожних за значенням до поетичних, Й. Бурмейстер виділяє й власне музичні фігури, які він тлумачить як прикраси (*decoratio*). Такі музично-риторичні фігури він осмислює як «орнамент, який є гармонічним чи методичним зворотом (*tractus*)¹, що виникає в пов'язаному з текстом музичному розділі <...>, відхиляється від простого роду композиції та надає їй особливо прикрашений вигляд» [цит. за 37, с. 23].

Насправді, це ті ж мадригальні *affetti*, які Оттавіо Дюранте (1608) трактував як вокальний орнамент, прикрасу [226, с. 72]. Завдання таких фігур – зробити музичну композицію більш ясною, чіткою, продемонструвати афектні образи музичного тексту. Але, якщо у вокальній музиці фігури представлені у однозначному, емблематичному зв'язку зі словом, то інструментальні композиції фактично виступати імітацією вокальної музики.

Уточнимо, що у жодному з італійських джерел до середини XVII століття, присвячених взаємодії музики і риторики, не згадуються термін «риторична фігура». У зв'язку з чим може виникнути резонне питання,

¹До слова, у Квінтіліана фігурою називається «певний зворот мови, що відхиляється від загального та звичного образу висловлювання думок» [цит. за 37 с. 23].

чи доцільно говорити про риторичні фігури та наголошувати на їх важливості, коли йдеться про виконання саме італійської клавірної музики раннього Бароко (межі XVI–XVII ст.)? Насправді, як зазначає знана італійська клавесиністка та педагог Емілія Фадіні, італійці, в цілому не схильні до теоретизації, не опікувалися фіксацією таких фігур чи наданням їм імен, оскільки вважали їх такою невід’ємною складовою мислення музикантів і слухачів, що не вбачали за доцільне на ній наголошувати. Пізніше, вивчаючи і милуючись італійською музикою, німці відчували потребу систематизувати цей світ [158].

Дійсно, той факт, що і Й. Форкель, і Г. Бернхард у середині XVIII століття, а значно раніше Й. Бурмейстер, детально каталогізуючи фігури, посилаються насамперед на зразки ранньобарокової італійської музики, свідчить про спадкоємність явищ, відтак увиразнює розуміння риторичної обумовленості музичної творчості епохи в цілому та відкриває можливості саме до риторично-мовленнєвого виконавського підходу в опануванні фантазійного стилю.

Про системність німецьких теоретиків в опанування виразного світу італійської музики свідчить той факт, що у музичній теорії XVII–XVIII ст. нараховувалося щонайменше сто риторичних фігур. Відповідно до виразових функцій їх поділяли на два класи: *hypotyposis* (зображення) и *emphasis* (вираження). Фігури зображення, є картино-музичним відображенням конкретних слів і словосполучень, що використовуються для характеристики текстового змісту хоралу (*cantus firmus*), на якому базовано, наприклад, хоральні прелюдії Д. Букстехуде. Для фантазійних творів, своєї черги, більш типовим є використання фігур *emphasis* – в даному випадку як риторичної прикраси (подібно до того, як це відбувається в ораторській промові) [42, с. 110].

Риторичність – сутнісна якість не тільки композиторського, а й виконавського мистецтва Бароко. Мета як для композитора, так і для інтерпретатора-інструменталіста – це не передача власної емоції, а *навіювання* її слухачеві. Оскільки втілення афектності делегується виконавцеві, важливо вміти

ідентифікувати і експресивно артикулювати закладені в тексті афекти та ті риторичні фігури, що на них вказують.

Й. Кванц неодноразово наполягає на тому, щоб виконавець дотримувався «божественного наміру композитора в прагненні шукати головні афекти та пов'язані з ними пристрасті, які він має виразити» [41, с. 31]. За думкою М. Лобанової, в цьому питанні «музика абсолютно суголосна з поезією бароко, для якої головне – *вплив*, а не самовираження. Ця установка визначає основне для комунікаційного боку музичного мистецтва» [47, с. 89]. Отже, сучасному виконавцеві необхідно бути ознайомленим із риторикою та італійськими вокальними прикрасами, щоб виконувати барокову поліфонічну клавірну музику – як німецьку, так й італійську. Оскільки кожен орнамент так чи інакше відповідає певному почуттю, тож прикраси стають невід'ємною частиною музичної композиції. Тож надзвичайно важливим є спосіб вимовляння цього орнаменту, цієї фігури (за аналогією до ораторського мистецтва).

Найбільш розгорнута сучасна версія систематизації барокових музично-риторичних фігур містить вісім груп, детально про кожну з них можна прочитати в роботах Х. Еггебрехта [157]. Щоб допомогти виконавцям, які звертаються до творів фантазійного стилю, нами укладено авторський словничок фігур у відповідності до афектів, найбільш характерних для творів фантазійного стилю; цей консолідований перелік, що спирається на декілька теоретичних джерел барокових авторів, наведений у Додатку В.

Смисловою основою музичного висловлювання в Бароко, між тим, є більшою мірою не окремий той чи інший афект, а його зв'язок з наступним, тобто перехід від одного емоційного стану, викликаного в слухача під час виконання, до іншого (згадаємо *muovere gli affetti* чи вчення про «рух пристрастей» В. Галілей). Саме на цій ідеї, зокрема, базується драматургія ранньобарокової опери [див. електр. ресурс 199].

Способом вираження цієї постійної зміни афектів стає контраст – один із визначальних принципів барокової музичної естетики, а також прикметна риса фантазійного письма. Так, О. Козликіна, аналізуючи питання зв'язку

звукових структур зі смыслом тексту на матеріалі вокальних та інструментальних творів Дж. Фрескобальді, виокремлює такі типи контрасту: *ритмічний, мензуральний, динамічний, темповий, фактурний, контраст інтервальних родів (діатоніка й хроматика)* [43, с. 12]. Означені види контрасту цілком можуть бути екстрапольовані на музику фантазійного стилю загалом.

Контраст якнайкраще втілював бажання барокових творців приголомшувати та дивувати, викликати інтерес і збентеження у публіки, досягаючи афекту, який отримав назву *meraviglia*. Важлива для італійського Бароко категорія *meraviglia* поєднує в собі уявлення про чудо, здивування, несподіванки. Вона схожим чином осмислюється в різних мистецтвах. У літературі, наприклад, незвичність (*meraviglia*) і пов'язане з нею здивування (*stupore*) стали ключовими ідеями. Поет Джамбатіста Маріно навіть стверджував, що тільки ці поняття й можуть слугувати істинними критеріями в оцінюванні поезії: «Мета поета – дивувати, я маю на увазі майстрів, а не дилетантів. Нездатним дивувати не слід братися за цю справу» [47, с.109].

Як естетична категорія *meraviglia*, по суті, є ще одна сполучна нитка фантазійного та мадригального стилів. Важливою особливістю вокального письма кінця XVI–початку XVII ст. є невичерпна винахідливість і різноманітність. Окрім використання афективних засобів, змін темпів і пишної орнаменталії, про які йшлося вище, мадригалісти користувались великим арсеналом ритмів і фактур, щоб зобразити збудження пристрастей. Контрастність забезпечував потік різноманітних винахідливих прийомів, що постійно підтримував слухацький інтерес.

Ефект здивування, як і тривоги, досягався при виконанні мадригалів складністю віртуозного показу, високого штибу майстерності співака та інструменталіста. Сучасники Дж. Каччіні описують виступи співаків, маркованих *meraviglia*, як щось абсолютно незвичайне й надприродне, вдаючись до таких характеристик, як диво, сюрприз, несподіванка [257, с. 160]. Такі театральні *effetti meravigliosi* (приголомшливі афекти), втілені в тому числі й у

складних бравурних пасажах, що додавались до композиції з метою справити максимальне враження на аудиторію.

Різноманітні *effetti meravigliosi*, що походять з винахідливості та різноманітності мадригальної стилістики, легко ідентифікуються при прочитанні клавірного письма епохи. Раптові зміни звучності, патетичні вигуки, багатозначні генеральні паузи, надекспресивні пасажі, – всі ці прийоми притаманні творам Дж. Фрескобальді та його молодших німецьких сучасників Й. Я. Фробергера, Й. К. Керля і, нарешті, Д. Букстехуде. Тобто вони стали частиною музично-риторичного лексикону фантазійного письма [37, с. 70]. Наведемо для прикладу приголомшливі пасажі з токату Й. Я. Фробергера, що якнайкраще демонструють саме такий стиль.



Рис. 1.11. Й. Я. Фробергер: Токата FbWV 101, т.7

Розглядаючи питання контрастності втілення афектів і категорії *meraviglia*, важливо згадати про *дисонанс*. За влучним формулюванням Р. Насонова, «дисонанс – це дух Бароко» [64, с. 18]. Тодішні художники та скульптори широко використовували у своїх роботах гротескні та фантастичні елементи. Своєї черги, композитори, щоб досягти більшого динамізму та яскравіше передати всю гамму людських емоцій, вдаються до використання саме дисонансу. Звичайно спектр значень дисонансу надзвичайно широкий. Втім, у музичній естетиці Бароко він найбільш повно розкривається в співставленні з консонансом.

Протиставлення консонансу й дисонансу походить з ренесансної барокової естетики. Регуляція співвідношень інтервалів та їх розподіл на консонантні та дисонантні наведені в трактаті Дж. Царліно «*Основи гармоніки*», 1558. Нагадаємо, що теоретик дозволяв дисонанси в композиції, але лише пі-

дготовані, до того ж музична п'єса має бути обов'язково вирішена в рамках єдиного модусу [258, с. 68].

Вже згадане навмисне використання дисонансів італійськими мадригалістами не було узгоджене з наявною сталою традицією¹. Свого часу головним мотивом критичних нападів Джованні Артузі (учня Дж. Царліно) на Кл. Монтеверді слугувало саме неортодоксальне використання дисонансу та змішування модусів. Зауваження Дж. Артузі стосувалося, головним чином, непідготованих дисонансів, «необережного голосоведіння, використання зменшених тризвуків» [273, с. 320]. Однак, за справедливим спостереженням Джеймса Тінні, *seconda prattica* передбачала не нове розуміння консонансу та дисонансу, а новий погляд на проблему їхнього використання. Так, у «П'ятій книзі мадригалів» (1605) Кл. Монтеверді підкреслює, що, «<...> коли гармонія слугує словам, спосіб використання консонансів і дисонансів не визначається встановленим чином, а лише гармоні відрізняється одне від іншої» [цит. за 271, с. 54].

Композитори-клавіристи, надихнувшись ідеями *seconda prattica*, брали до уваги всі нові прийоми, щоб змусити слухача відчувати інтенсивність емоцій, закладених у музику. Нові гармонічні засоби передбачали використання непідготованих дисонансів (*durezza*), нерозв'язаних дисонансів (*ellipsis*), різких неакордових нот (*acciaccatura*) і повторення дисонансних звуків в *extensio* чи *cadentia duriuscula* – дисонанс у передостанній гармонії каденції, яке забезпечується квартовим затриманням з наступним розв'язанням і т.п.

Практичне втілення ідеї знаходимо насамперед у згаданих вище токатах *durezza e ligature* – жанрі, що розквіт у неаполітанській школі у творчості Джованні Марії Трабачі, Асканіо Майоне, а потім – у Дж. Фрескобальді. Останній в своїх токатах використовує раптові розриви, що створює неймо-

¹Крім унісону, чистої кварта, квінти й октави, тобто інтервалів, які вже були визнані консонансними, Дж. Царліно додав до консонансів мажорну і мінорну терції, мажорну і мінорну сексти. За Дж. Царліно, дисонансами були секунди сепіми та всі збільшені та зменшені інтервали [273, с. 320].

вірну напругу, стрибки та зітхання, дивні гармонії, – все, що втілює в музиці біль чи здивованість. В цьому сенсі твори римського майстра якнайкраще відображають афектовану природу драматичного стилю італійського бароко: світло, тіні, театральні жести, які порушують настрій, гармонічні співвідношення, що набувають майже спотворених форм і занурюють слухача у невинний потік емоційних контрастів.

Таким чином, виразова лексика вільного стилю походила з мадригальних новацій і випрацьовувалась у руслі музичної риторики. Клавірне мистецтво та сама фігура клавіриста чудово підходили для втілення ідей музичного ораторства – у світському салоні за клавесином чи в церкві за органом.

1.3. *Stylus phantasticus* як втілення барокової антиномії «свобода і порядок»

Осмислення буття як динамічного й драматичного, мінливого, сповненого контрастів і протиріч, стало одним із визначальних чинників формування світовідчуття європейської культури XVII століття. Барокове мислення вбачало в протиріччях основу світобудови (згадаємо образ «втраченого раю» й «порушеної гармонії» з поезії Дж. Маріно). Воцаріння такого погляду на сутність речей, вкрай протилежного ренесансному культу урівноваженості, певною мірою ознаменувало повернення до дуалістичності середньовічної свідомості. Тож Світ і Космос сприймалися у протиставленні та протиріччі тілесного та духовного, емоційного та раціонального [107, с. 266].

Саме в протиріччях-антиноміях філософське та художнє мислення Бароко знаходить головну, вищу впорядкованість. Несумісні одне з одним протилежності – прекрасне й огидне, життя та смерть, Бог і людина, чеснота та гріх, – співіснують у бароковому образі світу в певній єдності, формуючи стійку, повну тривоги гармонію, що базується на «зближенні далеких ідей», або *concordia discordans* – «співзвуччі неспівзвучного» [108, с. 69].

XVII століття для західноєвропейської культури загалом було добою хвилювань, приголомшливих чудес. Водночас – добою географічних відк-

риттів: уявляючи далекі екзотичні землі, тамтешніх жителів і культурні звичаї, європейці легко поринали у фантазії про, наприклад, реальних чудовиськ, які можуть мешкати у віддалених куточках світу. Добою неймовірних пошуків *nuova scienza* (нової науки): медицина починає глибше розуміти людську природу, тілесність, будову людського тіла (йдеться про анатомію), що викликає переорієнтацію з канонічних суджень на емпіричні докази. В той час як Галілео Галілей досліджує зірки за допомогою телескопу, натурфілософи розглядають у мікроскоп світ живої природи. Так, мізерні комахи стають так само близькими та візуально помітними, як і далекі планети [144, с. 64 – 66].

Втім, XVII століття було також епохою страхів, породжених осмисленням людиною свого місця у Всесвіті. Культурні зміни, наукові та географічні відкриття, спричинили не тільки загальне занепокоєння (посилене численними війнами та стихійними лихами, від який Європа регулярно страждала), але й гіпнотичного усвідомлення різноманіття перспектив, відчуття безмежності та дивовижності світу. Показово, що особливо «привабливими» для дослідження в цей період вважались люди з фізичними недоліками, яких сприймали чи то монстрами, чи то вундеркіндами. Тож смерть, викривлення форм, потворне та жахливе набули абсолютно іншого, неочікуваного виміру. Так, приміром, одним з культурних лейтмотивів Бароко виявились сіамські близнюки. Відхилення від норми і вироджені аномалії були постійним джерелом захоплення, часто втіленого у фантастичних, фантазійних образах-вимислах, казках про людино-звірів, злитті людини і якихось дивних реальних чи вигаданих створінь.

Прагнення дивувати (а заразом, навіювати, вчити), порушуючи вироблені середньовічною художньою практикою норми та правила – було головною тенденцією тодішнього мистецтва. Згадаємо «свідому еkleктику» живописців Агостіно та Аннібале Карраччі та їхні складні взаємостосунки з ренесансним ідеалом [109, с. 8]. Ризиковані експерименти стали невід'ємним атрибутом творчої свободи, адже художник більше не визнавав обмежень тво-

рчості. Красномовним є думка Дж. Фрескобальді, висловлена в авторській передмові до збірки *Fiori musicali*, 1635: «<...> Досвід у всьому є кращим вчителем. Той, хто хоче просунутись у цьому мистецтві, хай <...> експериментує! Він побачить, скільки здобуде користі від цього» [165, с. 30].

Водночас, для епохи характерним є уявлення про раціональний, впорядкований у вищому сенсі (і навіть механістичному) устрій світу, у центрі якого була ідея Божества як зосередження істини та абсолютної справедливості, що збалансовує дисгармонійний устрій всесвіту. Раціоналізм Бароко прагне досягнути ірраціональне за допомогою розуму. Це і є одна з найсуттєвіших антиномій епохи. Для людини Бароко ірраціональне є проявом фізичного начала: емоції (афект) виробляються органами чуття, тілом, а не розумом, який, своєї черги, є божественним даром.

Втім, раціоналісти XVII–XVIII ст. вважали, що все у світі прагне порядку. «Єдність світу – у розумі», – підсумував свого часу Рене Декарт, який доводив існування Божества математичним способом. Згідно Р. Декарту, свідомість є початковою достовірністю пізнання («*cogito ergo sum*»), а Бог є гарант його (пізнання) істинності. Своєї черги, Бенедикт Спіноза, як і Томас Гоббс, стверджував, що абсолютний вищий порядок (Бог), який є джерелом усього сущого, визначає й гармонію світобудови. Ідея попередньо встановленої гармонії, що проявляється в законах природи, підтверджувалася новітніми досягненнями математики та механіки. Готфрід Вільгельм Лейбніц пояснює єдність попередньо встановленої гармонії світу за допомогою категорії монад. Музику, як розум, що оперує ірраціональним (афектами), він уподібнює математиці. Власне, в епоху Бароко, як і раніше, музика вважалась вільним мистецтвом і наукою (як й у середньовічній ієрархії).

Протиставлення (антитези) й антиномії панували в Бароко тотально – на рівні мислення, світовідчуття, хронотопу. Це зумовлює смислове напруження всередині самої художньої системи. Найголовніша барокова антиномія – це «хаос» (що керує всесвітом) і «порядок» (панування раціоналізму). З одного боку, впорядкований світовий устрій тлумачиться як прида-

тний до раціонального осмислення, співмірний, підпорядкований людському розуму. З іншого боку, безмежність холодного Космосу (хаосу, що творить матерію) виявляється неспівставною з кінцевістю та нікчемністю такої малої істоти, як людина (звідси й відомий мотив барокового дискурсу - «порушеної гармонії»).

Найрозповсюдженішим прикладом втілення антитези «хаос-порядок» у музичному мистецтві Бароко, ймовірно, є діалогічна жанрова сполука токати (фантазія) і фуга. Адже в ній за, як здається, імпровізаційною, фантазійною п'єсою йде впорядкована законами контрапункту музична матерія. Також і формальна, зовнішня композиція ранньої італійської, а пізніше й німецької клавірної токати, у якій за принципом контрасту чергуються розділи контрапунктичного письма і вільної побудови (за відчуттями, максимально імпровізаційної), підпорядкована цій закономірності антитетичності. За принципом антитези взаємодіють і пари музично-риторичних фігур. Наприклад, найбільш відома символічна пара в інструментальній музиці XVIII ст. – фігури сходження (підйому) та спуску (*anabasis* і *catabasis*, до слова, виключно музичні фігури, що не мають прототипу в поетичній риториці).

У більш широкому сенсі, антиномія свободи й порядку прочитується у двох поетиках, створених епохою бароко: вченні про музичну композицію (*musica poetica*) і вченні про пафос (*musica pathetica*). Ці дві поетики, дві «музики», пояснює М. Лобанова, доповнюють одне одного, підпорядковуючись бароковому закону антитези. «Поетична музика» (по суті, вчення про музичний порядок) виявляється детально розробленою системою композиції, ґрунтованою на законах риторики, уявленнях про істинне призначення музики та її зв'язку з іншими вільними мистецтвами [47, с. 18-20]. У сфері ж пафосу, головним репрезентантом якої є афект, реалізовано «хаотичне», «вільне», пасивне тощо. Сам афект вміщує в собі крайності та уособлює протилежні емоційні полюси.

Хоча цілісного вчення про свободу в музичній теорії Бароко не було, свобода й порядок як категорії мистецтва та його способів репрезентації ви-

являються взаємообумовлені. Представлення свободи в музичній композиції завжди регламентовано певним внутрішнім пануючим порядком – репрезентативним каноном. Втілення «пристрастей» було жорстоко раціоналізовано, нагадує М. Лобанова, і підпорядковано риторичним принципам [47, с. 33]. Саме у взаємній обумовленості афективної нормативності та репрезентативної свободи (головній антиномії музичної естетики бароко), вбачається причини виникнення й афектованої манери виконання, стверджує своєї черги О. Кійовські [42, с. 100].

Власне, імпровізаційність, як визначальна якість музичної творчості ранньобарокового періоду, також можна осмислити в категоріях антиномічності. Як було зазначено вище, бароковий тип музиканта є унікальний тим, що вміщує й композитора, й виконавця, й імпровізатора (хоча й різною мірою, звичайно). Власне, у свідомості тогочасної людини ці поняття не розмежовувались. Уміння зімпровізувати вступну прелюдію чи токату для перевірки строю інструменту та створення необхідного образного плану перед виконанням п'єси, гра акомпанементу за заданим басом, додавання прикрас для посилення афекту, щоби заповнити фактурний простір («не залишати інструмент порожнім») [268], – усе це було звичайною вимогою для клавіриста. Мистецтвом імпровізації цілих п'єс на заданий матеріал досконало володіли й італійські, і німецькі майстри (Дж. Фрескобальді, Й. Я. Фробергер, Й. К. Керль, М. Векманн, Й. Пахельбель, Д. Букстехуде, Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах). Доба вільного ставлення до музичного тексту, як уже зазначалось, породила тип соліста-віртуоза, здатного віртуозно втілювати в інструментальній грі найрізноманітніші емоційні профілі.

Водночас, сама техніка імпровізації, чи йдеться про такі її різновиди, як імпровізація цілої п'єси на основі генерал-басу¹ чи про імпровізацію окремих

¹Про техніку генерал-баса у роботі йтиметься побіжно через, насамперед, розгалуженість теми. В західній гілці історико-поінформованого виконавства про цей «наріжний камінь» барокової інструментальної композиції написано значу кількість праць, які складають окрему бібліотеку. До того ж, в українському музикознавстві ця тема вже висвітлювалася в

елементів у заданих композитором/автором контурах музичного цілого (історично, в тому числі й у клавірній токати, виокремлюються два види такої імпровізації: 1) орнаментация (димінювання) – робота з горизонталлю, з готовим фактурним каркасом; 2) «заповнення», «обігрування» гармонії в акордових послідовностях, практики цифрованого басу – робота з вертикаллю, де фактурне вирішення матеріалу повністю залежить від майстерності виконавця) – передбачає, що за зовнішньою спонтанністю та свободою матеріалу криється *робота з моделлю*.

Процес навчання мистецтву імпровізації, вивчення законів гармонії, засвоєння учнем музичних оборотів, практичних прикладів, створених вчителем-майстром, роботу з різноманітними кліше – фактурними, гармонічними, ритмічними. Після засвоєння та закріплення в м'язовій пальцевій пам'яті, такі кліше (формули), фактично автоматизовані, виконувались імпровізатором у кожній новій художній ситуації по-різному, залежно від, зокрема, кількості засвоєних виконавцем моделей, тобто насиченості його внутрішнього (патернового) словника.

Звідси походить і традиція неповної форми запису п'єс, яка передбачала імпровізацію в різних манерах під час прочитання тексту. Те, що ми бачимо в нотах староіталійських токат, французьких безтактових прелюдій (а більшою мірою в ансамблевих творах із цифрованим басом), – це лише схема, канва, каркас, який слід заповнювати (реалізувати) відповідно до існуючих у виконавській практиці правил, моделей і підходів. Малось на увазі, що, занурений у живий інтонаційний контекст практичного музикування, клавірист без зайвих зусиль почує за гармонічним каркасом фактурний і ритмічний потенціал тексту.

роботі О. Шадріної-Личак [101, с. 217], до якої ми й рекомендуємо звернутися за більш докладною інформацією з цього питання.

Також можна згадати й про *partimento*¹ – італійську практику сольної імпровізаційної гри на клавирі, базовану на цифрованому басі техніці розгортання різних музичних кліше.

Нарешті, втіленням антиномії «свобода й порядок» є вища композиційна логіка фантазійного письма, де максимальна виконавська свобода й імпровізаційність підпорядковується суворому риторичному канону. Віртуозні «фантастичні» пасажі, тирати й речитативи зумовлені законами афективної нормативності (особливо в німецькій клавирній традиції) й коригуються вкрай регламентованим канonom зображення того чи іншого афекту. Також на нього впливає фактор доступності зчитування афекту аудиторією: згадаємо, що саме на необхідності знань в області поезії й красномовства не тільки для виконавця, а й для слухача, наполягають музичні теоретики епохи, зокрема, Й. Маттезон).

У своїх працях Й. Маттезон уподібнює структуру музичної композиції послідовності п'яти риторичних канонів: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciation*, тобто риторичній диспозиції. В певному сенсі, згідно з зауваженням О. Кійовські, риторична диспозиція фіксує внутрішню логіку мислення барокового виконавця-імпровізатора, завдання якого – переконувати, приголомшувати, навчати. Відповідно, подібно до ескізу, диспозиція визначає план, послідовність і характер розробки музичної ідеї й самого звукового матеріалу, розміщення в часі частин композиції; вона є способом «впорядкованого викладення думок, завдяки якому композиція має можливість логічно й емоційно переконувати слухача» [42, с. 100].

Риторичні положення Цицерона, наведені Й. Маттезоном, видаються цілком суголосними північно-німецьким токатам, зокрема, їхнім вільним розділам: «Щоби звернути увагу аудиторії, грайте голосно й з куражем, щоби захопити слухачів виконавським духом, демонструйте віртуозну техніку со-

¹Про техніку *partimento* докладніше див. [62, 71, 173, 133]. На прикладі галантного стилю техніку досліджує П. Зубкова [40].

ло-педалі [йдеться про орган], й завоюйте увагу аудиторії, граючи не занадто гучно й дисонансно, але приємно [142, с. 10–11].

Спираючись на інструктивні положення трактату Й. Маттезона «Досконалий капелмейстер», у своєму дослідженні О. Кійовські пропонує переконливу аналогію між риторичною диспозицією, детально описаною Й. Маттезоном, і композиційною логікою токату і прелюдій Дітріха Букстехуде. Показовий приклад – розділ *Peroratio*, який має викликати в слухача особливо переконливі емоції. Й. Маттезон пояснює його як певну заключну думку, яка має бути сформульована так само чітко й переконливо, щоб залишити в слухача довге позитивне враження [42, с. 101]. Для досягнення цієї мети, зауважує дослідниця, Д. Букстехуде ефектно використовує в розділах *Peroratio* мелізматику, арпеджіо, різноманітні види пасажів, звуковий матеріал набуває часто позитивно-переконливого характеру (в тому числі й завдяки загальним формам руху, базованим на фігурі *anabasis*), що й підкреслюється темпом *Allegro* і наскрізним рухом до фінального акорду [42, с. 100].

Зауважимо, що риторична диспозиція цілком може бути застосована й до більш ранньої клавірної музики фантазійного стилю. Так, ремарка Дж. Фрескобальді про те, що виконавець має завершити токату будь-якою частиною на свій розсуд, свідчить, з одного боку, про внутрішню завершеність форми незалежно від її протяжності, з іншого – про вивірену логіку викладення матеріалу, риторичну продуманість висловлювання.

Висновки до Розділу 1.

Отже, фантазійний стиль народжується в період бурхливого розвитку інструментального виконавства і мистецтва клавірної імпровізації, що сягає корінням ренесансної практики й водночас відображає нову логіку музичної композиції, яка виходить з бажання клавіриста якнайліпше продемонструвати виразові можливості інструмента. Так, фактурні рішення ранньобарокових італійських токату, їхня графіка відбиває особливості позиційної гри на клавірних, специфіку суто пальцевого мистецтва.

Разом з тим, інструментальний за самою своєю природою, фантазійний стиль розгортається під відчутним впливом ідей «другої практики». Так, у клавірній токаті італійських майстрів відбиваються творчі досягнення композиторів-мадригалістів, які відкрили незвідану до того сферу ритмічної й гармонічної свободи музики в аспекті втілення різних афектів, досягнувши до того лише людському мовленню (особливо *stile concitato* Клаудіо Монтеверді).

Завдяки розвиненому мистецтву інтабуляцій, лексика італійських клавірних токат, вже повна суто інструментальних «фантазійних формул», як-то гамоподібні віртуозні пасажі, тирати, вбирає в себе і виразовість вокальних фігур, або *affetti*, що згодом, відокремившись від власне мадригальної практики, стануть основою загальноєвропейського музичного лексикону.

Водночас, як свідчать настанови Дж. Фрескобальді до його клавірних творів, і манера виконання, тобто засоби агогіки, артикуляції, уся виразова система клавірних токат раннього Бароко наслідуює мадригальну, підпорядковуючись єдиній меті – втілення афекту. Враховуючи умовність географічних кордонів для музикантів барокової доби, італійська клавірна традиція продовжується в німецькій, її виразова система набуває подальшого переосмислення в річищі гранично важливої для барокової музики риторичній доктрині.

Хоча теоретичне осмислення явища фантазійності розпочинається ще у XVI ст., термін *stylus phantasticus* вперше застосовує Афанасій Кірхер, класифікуючи фантазійний стиль як такий, що найбільше пасує інструментальній музиці, вільній від вокального чи танцювального тематизму. Тим самим фокусуючи увагу на майстерності композиторів у техніці контрапункту. Натомість Й. Маттезон, майже через століття, у кульмінаційний період розвитку мистецтва імпровізації, акцентує на репрезентативному аспекті фантазійного стилю, потрактовуючи його насамперед як характер виконавського втілення музичного тексту, що мало створювати враження гри *ex tempore*, тобто гри вільної, без підготовки.

Визначальними характеристиками фантазійного стилю як музичного явища, таким чином, виявляються, з одного боку, імпровізаційність, з іншо-

го – глибока риторичність, а саме – надзвичайна афектованість та водночас підпорядкованість композиції і виконавського втілення риторичній диспозиції. Все це відображається в динамізмі, віртуозності й контрастності клавірної музики, а водночас – у жорсткій логіці, яка визначає композиційну основу клавірних творів італійських і німецьких майстрів епохи. У цьому сенсі фантазійне письмо є втіленням барокової антитези «свобода-порядок», у якій вдавана імпровізаційна свобода ґрунтується на афектованій нормативності та суворих правилах репрезентативного канону.

РОЗДІЛ 2

СТРАТЕГІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ

STYLUS PHANTASTICUS

2.1. Барокова система музичних ієрархій як передумова виконавського втілення стилю

Імпровізаційність, віртуозність та афектованість фантазійного стилю зумовлює пошук виконавських підходів, що дали б змогу сучасним клавесністам максимально повно та з історичної достовірністю відтворювати музичні задуми італійських та німецьких композиторів-клавіристів барокової доби, надто в умовах особливостей нотного запису клавірної музики XVII – XVIII століть.

Рецепти розв'язання означених завдань варто шукати насамперед у барокових джерелах. У вищезгаданих дидактичних настановах до Першої та Другої книг токат та інших збірок, Дж. Фрескобальді пропонує виконавцям своєрідний ключ до вірного прочитання свого задуму. Так, він, по-перше, розраховує, що клавірист звернеться до нової для того часу естетики афектів, по-друге, закликає грати токати не згідно метру, а у гнучкому пульсі, ніби дотримуючись внутрішнього пульсу та акцентуації «невидимих» слів. Тобто від виконавця очікується, що він буде, так би мовити, творити на рівні з автором, фантазуючи, створюючи «тіло» музичного тексту (виконавську його версію) безпосередньо в інтерпретації, завдяки вправній, вишуканій роботі з музичним часом і самим нотним текстом.

Конкретизуємо наведені твердження, посилаючись на текст самого Дж. Фрескобальді, а саме Передмову до Першої книги токат, яка містить кодекс правил інтерпретації не лише його клавірних творів, а (з огляду на спадковий зв'язок його стилю з ранніми італійцями та водночас вплив манери «феррарського майстра» й на німецьку клавірну традицію) музики фантазійного стилю загалом.

У Передмові до Токат композитор зауважує, що токато не повинна підкорятися такту. Порівнюючи її з мадригалом, він стверджує, що такт потрібно відраховувати то повільно, то швидко, і навіть робити зупинку, залежно від ступеню виразності *affetti*. «Початок токати потрібно виконувати *adagio* (вільно) і з арпеджуванням. При затриманнях (залігованих нотах), дисонансах <...>, щоб інструмент не звучав порожньо, потрібно повторювати акорд <...> за бажанням виконавця» [165, с. 64].

У четвертому пункті Передмови автор підкреслює необхідність зупинки на останній ноті трелі і на останній ноті пасажу, незалежно від тривалості даної ноти, щоб мати можливість розмежування одного пасажу від іншого [165, с. 64]. Під «зупинкою на останній ноті» Дж. Фрескобальді скоріш за все має на увазі артикуляційну паузу (розрив) після останньої ноти в трелі або пасажі і перед наступним матеріалом. Якщо побажання майстра тлумачити буквально і зупинятися дійсно на останній ноті пасажу (трелі), це призведе до ритмічної деформації пасажу і буде сприйматися як щось неприродне і нелогічне. Натомість артикуляційна пауза (розрив), навіть трохи перебільшена (але така, що не вибивається із загального метричного контексту), поза тим, що містить елемент несподіванки, видається логічною.

Щодо манери виконання каденцій, наведеного в п'ятому пункті, Дж. Фрескобальді зауважує, що їх потрібно сильно розширювати, навіть якщо вони виписані короткими тривалостями. Причому уповільнення темпу відбувається вже з наближенням каденції або з наближенням кінця пасажу.

Описуючи в шостому пункті одночасне виконання трелі в одній руці і пасажу в іншій, Дж. Фрескобальді наполягає, що неможливо їх розподілити «нота над нотою». Трель повинна виконуватися швидко, а пасаж більш повільно і виразно. Якщо зустрічається епізод з вісімками в одній і шістнадцятками у другій руці одночасно, його потрібно виконувати без поспіху. При

цьому рука, яка виконує шістнадцятки, має виконувати їх пунктирно. Втім не перша, а друга шістнадцятка має бути з крапкою [165, с. 65]¹.

Далі, у восьмому пункті, композитор дає опис виконання паралельних пасажів шістнадцятими, згідно якого «потрібно затриматися на першій ноті, навіть якщо вона коротка; потім рішуче виконати пасаж, щоб краще продемонструвати рухливість рук» [165, с. 65]. Це зауваження є актуальним і для виконання одноголосних пасажів. Подібне агогічне потрактування найбільш повно розкриває суть імпровізаційної свободи, закладеної в жанрі токати: не прив'язуватися до такту, ритму і метру.

Нарешті, описуючи в дев'ятому пункті темпові особливості партит, пасакалій та чакон, Дж. Фрескобальді підкреслює, що за наявності пасажів в сюїті потрібно вибирати темп *largo*, «який потрібно брати до уваги і в токати» [165, с. 65]. При виборі темпу виконавцю рекомендовано покладатися на гарний смак, та приймати індивідуальні рішення, що базуються на творчому підході до цього стилю і довершеності виконавської манери.

Таким чином, Дж. Фрескобальді маніфестує стрижневий для прочитання фантазійного клавірного стилю принцип, яким є *свобода*, що проявляє себе у відході від норм і правил метро-ритмічної виваженості ренесансної практики. Проте, рекомендації композитора – це правила (втілення упорядкованості композиторського та виконавського мислення), які потребують не буквального, а *контекстного прочитання*, тобто синхронізації з законами, музично-естетичними засадами виконавських традицій епохи та усвідомлення як загальних художніх канонів, так і специфіки барокової імпровізації, суголосно з якими слід розуміти музику фантазійного стилю.

У часи Дж. Фрескобальді (так само як і Й. К. Керля, Д. Букстехуде і Й. С. Баха) інтерпретація нотного тексту передбачала значну свободу прочи-

¹Подібні фігури пунктирного, «ломбардського ритму» можна зустріти та у Й. Я. Фробергера, у Д. Букстехуде та ін.

тання¹, утім підпорядковану певним риторичним нормативам, оскільки була обумовлена внутрішньою логікою мистецтва репрезентації.

За Й. Маттезоном, щоб домогтися у виконанні враження свободи та невимушеності (*ex tempore*), необхідно додавати найвишуканіші прикраси і незвичайні ідеї до виконання» [цит. за 178 с. 216]. Так, імпровізаційність прочитання виникала на різних рівнях музичної інтерпретації і могла бути виражена: у ритмічному і мелодичному варіюванні (димінювання, колорювання); в оздобленні мелодії різними орнаментами (мелізматика); у мистецтві арпеджування акордових послідовностей (згадаємо токати Й. Я. Фробергера, Дж. Фрескобальді, прелюдії Г. Ф. Генделя, фантазії Й. С. Баха та ін); зрештою, у розшифровці *basso continuo*, – та була частиною мистецтва виконання п'єс, написаних без тактових рис (*non mesure*) у Луї Куперена, Ж. А. д'Англебера, Ж.-Ф. Рамо.

Для осмислення специфіки репрезентативних нормативів, згадаємо наріжну для музичного мислення Бароко систему музичних ієрархій, найперша з яких – *пульс*.

За теоретичними трактатами XVII–XVIII століть, у звичайному такті на 4/4 існують звуки хороші і погані, «шляхетні» (*nobiles*) і «прості» (*viles*), а саме: благородне «раз», погане «два», менш шляхетне «три» і просте «чотири». Шляхетність втілюється насамперед завдяки акцентуванню. У Ніколауса Арнонкура читаємо: «Ця схема акцентуації – перша сильна, друга – слабка, третя менш сильна, ніж перша, четверта найслабша, – відображає одну з основ музики бароко. Вона буває збільшеною і тоді стосується цілих груп тактів <...> Ту ж криву можна підставити як під одиночний такт, так і під цілу частину або навіть цілий твір, таким чином надаючи йому виразну структуру

¹Як зауважував Жан-Філіп Рамо: «Гарний музикант має віддатися тим характеристам, які хоче зобразити. Як майстерний актор, він повинен зайняти місце оратора, повірити, що він в місці подій і активно в них бере участь; декламувати текст і відчувати, коли і в якій мірі його голос має зростати або згасати, відповідно до цього він може сформувати свою мелодію, гармонію» [цит. за 231, с. 156].

напружень і розслаблень. Цю схему також можна зменшити і тоді пристосувати її до пасажів вісімок або шістнадцяток. Так з'являється більш складна сітка ієрархій, якою музикант керується в кожному окремому випадку. У Бароко вона панівна» [3, с. 18–19].

Втім, зауважимо: якщо всю музику тієї епохи грати точно дотримуючись вищенаведеної схеми акцентування, то вийде утомливо і монотонно, а такий ефект суперечить самому духу Бароко. Тож важливо враховувати, що існує ще кілька вищих ієрархій, які руйнують монотонність акцентування. Найвища з них – *гармонія*. Скажімо, дисонанс має завжди акцентуватися незалежно від того, на яку долю такту припадає, а наступне ж за ним розв'язання не може бути акцентованим. Названий порядок безперестану порушується акцентами дисонансів, завдяки підпорядкуванню двом іншим допоміжним ієрархіям – *ритму і емпізісу*. Так, наприклад, якщо за короткою нотою слідує довга, вона акцентується, навіть якщо виходить на ненаголошений «слабкий» склад (таким чином, зокрема, підкреслюються синкоповані і танцювальні ритми).

Нагадаємо, що, на відміну від принципів фразування та рівного метру музики XIX століття, музичний час барокового періоду базується на контрастах в межах коротких мотивів. Якість та динаміка звуку, артикуляція, самі емоції змінюються від однієї групи мотивів до іншої. Тобто емоція передається шляхом зміни фігур, *affetti*. Відповідно, на відміну від романтичного погляду на виконання барокової музики (з її уявленням про довгу фразу із поступовим однорідним рівномірним розвитком, яка рухається у напрямку певної ноти, та стійким рівнем інтенсивності динаміки), історично-поінформоване виконавство пропонує риторичну виразність, що криється у деталях мовленнєвого втілення афекту. Тож довгі лінії замінюються короткими, дуже виразними фігурами, що підпорядковуються метро-ритмічним ієрархіям, і водночас вступають у конфлікт з гармонічними ієрархіями.

Саме це породжує напруження музики та зумовлює появу конкретного афекту. Загальна виразність тут виникає за рахунок індивідуальної риторич-

ної виразності кожного окремого елементу в контексті цілого, «терасної» динаміки, багатства різноманітної артикуляції, акцентуації, динаміки та агогіки у фразах. Ступінь цілісності виконання при цьому передбачає здатність інтерпретатора обрамляти афекти у міцний ритм.

Риторичність музичної мови фантазійного стилю на практиці означає, що в ній імітовано структури переконливого, експресивного мовлення, завдяки чому реалізується *muovere gli affetti* (зворушення пристрасті слухачів). А отже, якщо музичне висловлювання подібне до мовлення, то структуру музичної фрази можна порівняти із поетичною. Наголошені та ненаголошені ноти відповідають наголошеним і ненаголошеним складам вірша (або «добрим і поганим» долям/складам, як вже було сказано). Музичні фрази розбиваються на короткі «міні-фрази», різноманітні артикуляції мотивів створюють короткочасні контрасти та поєднання звучання більш вагомого й легкого.

Саме у взаємодії різних ієрархічних рівнів музичного цілого, таким чином, оформлюється поле виконавських смислів. Розглянемо детальніше практичне значення кожної з названих ієрархій та їх співвідношення в опануванні фантазійного стилю.

2.2. Засоби виконавської реалізації *stylus phantasticus*

2.2.1. Метро-ритмічна свобода

Щоб досягти враження імпровізації під час виконання фантазійного твору сучасний клавесиніст має враховувати, що майже до кінця XVIII століття музиканти інтерпретували ритм, написаний рівними тривалостями, нерівно, з ритмічними відхиленнями. Тобто інтерпретація ритму допускала високу міру свободи. Аби визначитися з межами імпровізаційної свободи і способами її втілення, зокрема щодо агогіки, необхідно звернутися до понять такту і темпу в їх бароковому трактуванні.

До XIX сторіччя, нагадує А. Сільбігер, музиканти рахували метр довгими (крупними) тривалостями і ділили їх для вимірювання коротших нот.

Здавалося б, такий підхід мало чим відрізняється від сучасної практики. Втім, так званий повільний підрахунок на практиці відчувається зовсім по-іншому [248, с. 87]¹.

На початку XVII століття такий повільний підрахунок називався тактус (*tactus* або *battuta*). Згадаємо, що осмислення категорії метру (такту) в естетиці Бароко сфокусоване довкола образів Космосу як найвищого мірила гармонії. Крупне пульсування асоціюється з досконалістю руху зірок, кругових орбіт, що створюють небесні звуки Музики сфер. Інша аналогія, важлива для осмислення пульсу, – крокуюча хода або людське серцебиття. Метричний принцип будови такту в Бароко, таким чином, базується на ритмічній нерівномірності, що може бути виражена як нерівномірність між двома фазами биття людського серця: систоли і діастоли. У практичному сенсі це може бути показано рухом руки вгору та вниз або маятником, що розгойдується [електр. рес. 199]².

Тактус в бароковій музиці – це одиниця часу, пульсація, що виражається фізичним рухом, як правило, рухом руки. Найкраще специфіку такого пульсу можна зрозуміти завдяки співставленню старовинної та сучасної манери диригування. Музиканти раннього Бароко рахували або відбивали час таким чином: рука опускалася вниз на початку такту (умовне «раз»), потім здійснювалася вгору, а між ударами відпочивала [244, с. 16]. У випадку двудольного метру (*tactus aequalis*) «раз» – це рух руки донизу, а «два» – рух руки уверх. У випадку тридольного метру (*tactus inaequalis*) рух вгору відбувається на третій долі, тобто рух руки донизу припадає на «раз» і «два», рух руки вгору – на «три». Наведений спосіб биття часу давав змогу досягти злаго-

¹Крупний підрахунок, що відповідає тактусу, широко використовується у сучасній практиці історично-поінформованого виконавства, однак потребує додаткового опанування для «зміни фокусу».

²Звичайно, музиканти XVII століття не мали метрономів, однак Г. Галілей відзначив ефект маятника вже близько 1588 року, спостерігаючи за похитуванням люстри в пізанському соборі [електр. рес.199].

дженості співу в багатоголоссі, адже у бароковий період ансамблева та хорова музика виконувалися за партіями, за голосами без партитури, тож слідкувати за іншими голосами виконавці не мали жодної можливості. Тож, якщо добре не підрахувати, можна легко загубитися в тексті. Тому під час співу виконавці фізично відбивати такт, що, до слова, зафіксовано на багатьох зображеннях цього процесу, які дійшли до нас з того часу.

У першому розділі ми вже згадували вислів К. Монтеверді про дві манери співу: одна, коли ритм визначається рівномірним рухом руки, відбиваючої такт – *tempo della mano*, а інша заснована на вільному підкреслюванні окремих слів тексту – *tempo dell'a affetto del'anima* (тобто афектний темпоритм, що визначається душевним почуттям, афектом, прихованим у слові). Останній варіант передбачав, що такт не відбивається (*senza battuta*). Про той же тип мадригальної метро-ритмічної свободи йдеться і Дж. Фрескобальді: він радить виконавцеві не дотримуватися незмінного темпу повсякчасно, натомість варіювати його відповідно до того чи іншого *affetti* [29, с. 120]. Таке виконання спричиняє вивільнення свободи, базованій на афекті кожної окремої фігури чи розділу композиції, та індивідуалізує виразність виконавця в інтерпретації мелодичних жестів (*affetti* та *passi*).

Дві найважливіші особливості тактусу, про які говорять К. Монтеверді та Дж. Фрескобальді, передбачають розуміння темпу за замовчуванням: *Tempo Ordinario* (звичайний темп), а також *Tempo Giusto* (правильний темп). З цього приводу англійський музикант-практик та педагог Є.–Л. Кінг зазначає: «Виконавці мають знайти правильний темп, а не вигадувати власну швидкість <...>, виконання барокової музики з підрахунком дрібними тривалостями часто призводить до того, що музика звучить як швейна машина. Це протирічить історичній практиці рахувати темп *ordinario* / *giusto* у половинних (мінімах), а не чвертями або (не приведи Боже!) вісімками» [електр. рес. 199].

Ефект *senza misura* (без такту), описаний Дж. Каччіні і розвинений Кл. Монтеверді, отримав подальший розвиток в оперній практиці. Зокрема,

його втілення можна знайти в традиції оперного речитативу, де музичне ви- словлювання за метро-ритмічним профілем все більше тяжіє, нехай до вираз- ного та експресивного, але все ж мовлення, а не співу. Так, співак XVII століття під час виконання партії міг не дотримуватися такту з огляду на афектованість мовлення, у той час як *continuo* незмінно залишався в такті (тактусі). Така практика, на думку Л. Кінга, принципово переосмислює роль *basso continuo*. Як дослідник і музикант, він постає проти сучасної практики, коли виконавців *basso continuo* просять наслідувати навіть самих неритміч- них співаків [електр. рес. 199].

Описана практика є надзвичайно важливою для розуміння природи ме- тро-ритмічної організації фантазійного письма. Для неї, зауважимо, характе- рна логіка, згідно з якою втіленням організуючого пульсу є лінія баса, тобто гармонія, натомість фактура, що з неї виростає, (насичена різноманітними фі- гурами та оздобленнями, які мають афективне, а не декораційне призначен- ня) може прочитуватися зі значними відхиленнями від такту.

Ефективну вправу для формування відповідного музиці барокової доби метричного почуття, відому як *simplification*, пропонують представники істо- рично поінформованого виконавства. Прийом полягає в наступному: вико- навцю пропонується «звільнити» п'єсу від фактурних оздоблень і навіть ме- лодії, залишивши лише фундамент, «гармонічний хребет» музики, і домага- тися природного та виразного його звучання. Вже після досягнення виразно- сті в таких умовах можна додати ті звукові прикраси, від яких спочатку від- мовилися, але не відразу все, а поступово, зберігаючи стрункість і гнучкість гармонічного хребта.

Отже, яким чином можна на практиці пов'язати суворий тактус та сво- боду афектованого виконання? Зіставлення цих двох складових риторичної обумовленості темпоритму наводить Й. Маттезон: «Подібно до того, як різ- няться між собою шлях і мета, до якої веде цей шлях, розрізняються метр і рух <...>. Метр – це і є шлях, метою якого є рух. І як голос має керуватися метром, так само і такт ведеться і пожвавлюється рухом» [цит. за 44, с. 45].

Правильне розуміння тактису як крупної пульсації, фізичне відчуття сильного і слабого часу надає виконавцю можливість коректно організувати музичний матеріал, що і є запорукою живого дихання барокової музики. Вкрай важливо не втрачати крупної пульсації та не намагатися грати дрібні ноти точно вчасно. У цьому просто немає сенсу, бо втрачається виразність та природність. Водночас, як основу такого крупного пульсу необхідно обрати принцип нерівномірності. Знов звернемося до Й. Маттезона: «Що стосується основної властивості такту, то кожна мензура, кожний часовий відрізок складається тільки з двох частин і не більше. Вони беруть своє походження або обґрунтування в артеріях, скорочення і розслаблення яких в медицині називаються систолою і диастолою» [цит. за 42, с. 49].

Власне, під впливом цього ритмічного принципу до кінця XVII століття розвиваються поняття "*quantitas extrinseca notarum*" (зовнішнє значення ноти) і "*quantitas intrinseca notarum*" (приховане значення ноти), що у підсумку призводить до виявлення акцентних градацій в такті, які у виконанні можуть виражатися за допомогою *agogiki* та артикуляції. Тобто, зовні однакові, ноти однієї тривалості мають неоднакову звукову тривалість, оскільки непарна частка такту є довшою, а парна коротшою [42, с. 49].

Як спосіб втілення імпровізаційної свободи, агогіка (*discrete*¹), а саме такий її різновид як ритмічна альтерація, відома ще з XVI століття. У трактаті «*Libro llamando arte de taner Fantasia, asipara Tecla comopara Vihuela*» (1565) Томас де Санта Марія в розділі XIX «Гра з ритмічною свободою» називає ритмічне варіювання *tañer con buen ayre* – грою з витонченістю, хорошим смаком [29, с. 544]. Перераховуючи способи виконання рівних тривалостей, він зупиняється на виконанні чвертей, які рекомендує грати із подовженням першої ноти і скороченням другої: «Необхідно зупинитися на першій з двох, а другу прискорити, так само на третій ноті затриматися, четверту скоротити, тобто чинити так, якщо б перша чверть мала точку, а друга була восьмою

¹Написання ремарки різниться: французький варіант – *avec discrétion* і *discrétion*, італійська версія – *con discrezione*.

<....> І треба мати на увазі, що та чверть, яка скорочена, не повинна бути надто короткою» [29, с. 543–544].

Отже, є три способи ритмічної орнаментації восьмих, наведені Т. де Санта Марія: подовжити першу вісімку і скоротити другу, так як би перша була б восьмою з крапкою, а друга шістнадцяткою, обернений варіант, і, зрештою, ритмічна орнаментация восьмих шляхом рівномірного прискорення в кожній групі з чотирьох восьмих до останньої ноти, на якій потрібно трохи сповільнити («<...> при цьому необхідно слідкувати за тим, щоб п'ята восьма потрапляла б на свій час» [29, с. 543–544]). Описані варіанти відображують єдиний принцип ритмічної альтерації, який можна позначити наступним чином: невелике затримання на сильній долі такту за допомогою деякого запізнення подальшої тривалості. Приміром, ось так:



Рис. 2.1. А. Брунеллі. *Varii esercitii*, приклад ритмічної альтерації.

Історичне продовження така ритмічно вільна гра, як відомо, знаходить у французькій традиції XVII–XVIII ст., а саме, у знаменитому феномені *notes inégales* (гра нерівними нотими). Ймовірно, фундаментом для гри *notes inégales* слугувала також ритмічна нерівномірність між двома фазами биття людського серця, або ж цей принцип сформувався під впливом французької мови у вокальній музиці [124, с. 160]. В певному сенсі французька манера *notes inégales* суголосна італійському *sprezzatura*, на локальному рівні (утім зі значним впливом на інші національні традиції) відбиваючи загальне для європейського музичного Бароко тяжіння до афектованих прочитань метричного пульсу.

Так, у *Le Nuove Musiche* Дж. Каччіні вже посилається на практику гри в нерівномірному ритмі, пропонуючи варіанти нерівномірного прочитання однакових тривалостей.



Рис. 2.2 Дж. Качіні. *Le Nuove Musiche*,
приклад ритмічної альтерації. Сучасна нотація

Аналогічні приклади нотованого композитором нерівномірного прочитання тривалостей знаходимо у творах мадригаліста та клавіриста М. Россі.



Рис. 2.3 М. Россі. Токата XIV.

Також у Джованні Піккі:



Рис. 2.4 Дж. Піккі. Токата XCV.

Та у Дж. Фрескобальді:



Рис. 2.5 Дж. Фрескобальді. Токата Seconda. Перша книга токат.

Німецькі композитори-клавіристи XVII–XVIII століть також були обізнані з французькою манерою *notes inégales*, про що свідчать твори яскравих

представників фантазійного стилю Й. Я. Фробергера, М. Векманна, Д. Букстехуде.¹



Рис. 2.6. Й. Я. Фробергер. Токата XI
(ритмічна альтерація у верхньому голосі).

Утім, навіть враховуючи вплив французької традиції на представників північнонімецької школи, подібний принцип «нерівної» гри не має абсолютизуватися та застосовуватись у всіх без виключення клавірних творах даного періоду.

Єдиним мірилом застосування нерівного ритму (який може варіюватися від легкого, невеликого, ледь помітного розширення першої ноти, до значного та навіть надлишкового) для сучасного клавесиніста має залишатися гарний смак. Доречно також скористатися підказкою Й. Кванца щодо застосування ритмічних альтерацій до музики помірної, повільної: «Необхідно, щоб в п'єсах з помірним рухом або навіть в *adagio* ноти найбільш швидко гралися з деякою нерівномірністю, незважаючи на те, що вони однакові за тривалістю. Таким чином, необхідно, щоб в кожній фігурі була опора на ударну (сильну) ноту (мається на увазі на першу, третю, п'яту, сьому) і менше ваги на ті, що проходять (на другу, четверту, шосту, восьму) навіть якщо їх потрібно витримувати також довго, як якщо б вони були з точкою» [41, с. 121].

¹У зв'язку з виразовими можливостями *notes inégales*, згадаємо в якості прикладу виточене прочитання Першої токати Й. Я. Фробергера італійським клавесиністом, органістом і диригентом Марком Менкобоні. М. Менкобоні агогічно збільшує час перебування на диссонансах та додає до них вишукану орнаментику, а пасажі виконує, як і радив Дж. Фрескобальді, затримуючись на першій ноті, потім стрімко спускаючись, насичуючи фактуру твору фантастичними пасажами.

Отже, розглянуті варіанти агогічних відхилень, ритмічні альтерації є засобом втілення важливих для музичного мислення Бароко граматичних акцентів, що уособлюють об'єктивний ієрархічний порядок метричних долей в такті. Однак, живий пульс барокового музикування увиразнюють також *патетичні акценти* риторичного мовлення, місце розташування в композиції яких визначає виключно композитор. Зумовлені глибокою риторичністю фантазійного стилю, такі акценти, у разі їх переконливого прочитання виконавцем, дають змогу розкрити багатство образних, емоційних планів клавірної музики доби.

Інструктивним орієнтиром прочитання та увиразнення виконавської версії клавірних токат, прелюдій, фантазій італійської та німецької традицій можуть слугувати міркування німецького композитора, органіста та теоретика Д. Г. Тюрка, який виділяє патетичні акценти в таких випадках: затримання, дисонуючі з басовим тоном; синкопи; інтервали, що складаються з тонів, які не є звуками діатонічного звукоряду; звуки, які вирізняються своєю тривалістю, висотою [222, с. 218]. Іншими словами, окремі звуки, мотиви, що вирізняються дисонасністю чи своєрідністю ритмічної структури (риторичні фігури), є такими патетичними акцентами, що за ними криється цілком конкретний афект. Для передачі патетичних акцентів можна використовувати як агогічні прийоми, так і артикуляційні. Ступінь інтенсивності таких прийомів залежить насамперед від інтенсивності самого патетичного акценту, який вони передають.

У широкому сенсі притаманна фантазійному стилю метро-ритмічна свобода може бути осмислена через поняття *tempo rubato*. Зазначимо, що ми розглядаємо *tempo rubato* лише в бароковому його тлумаченні, який кардинально відрізниться від інтерпретації цього явища романтичною традицією.

Та сама виконавська манера, яку Дж. Каччіні свого часу визначав через категорію *sprezzatura* (маючи на увазі її подібність до співу в мадригалі без удару (*senza battuta*), без чітко детермінованого такту (*senza misura*)), набула значення стильового орієнтиру в дидактичних настановах Дж. Фрескобальді.

Перш за все, це стосується його поради щодо метру, а саме – не керуватися регулярним ударом, а виконувати токати подібно до мадригалів. Найбільш пишно ця манера розквітла у творчості німецького учня Дж. Фрескобальді – Й. Я. Фробергера.

У токатах (у вільних розділах) та інших п'єсах Й. Я. Фробергера часто міститься ремарка *con discrezione* або у французькій версії – *ceci se joue a discretion* (у дослівному перекладі «вільна гра»)¹.



Рис. 2.7. Й. Я. Фробергер. Перша токата, рукопис (фрагмент).

Редактор сучасного видання клавирного доробку Й. Я. Фробергера, Говард Шотт зауважує, що у XVII столітті під цим словом (у розмовній французькій) також розуміли поміркований стиль виконання, який уникав граничних темпів чи динаміки [242, с. 1]. Д. Шуленберг так само застерігає ототожнювати *con discrezione* виключно зі зміною темпу. Як і в інших питаннях барокового виконавства, для осмислення тонкощів агогіки потрібен контекст. На думку дослідника, така ремарка позначає відмову від строгого вимірювання часу, тобто від точного підрахунку нот у такті, що передбачало нерегулярний поділ такту. Водночас, вона пов'язана з особливостями нотного письма композитора. Сповнена виписаних орнаментів манера Й. Я. Фробергера потребувала відмінних від сталої традиції засобів нотування; тож у композитора формується складний тип нотації, який, хоч і був надзвичайно точним, але вимагав від виконавця ігнорування зазначених тривалостей певних нот.

¹Цю ремарку можна зустріти більш ніж в 20 творах Фробергера. Пізніше їх знаходимо у Д. Букстехуде та Й. С. Баха (наприклад, у ре-мажорній клавесинній токаті).

Тобто, узагальнюює Д. Шуленберг, *con discrezione* мала на увазі сигнал для виконавця щодо свідомого відступу від умовності нотної графіки [242, с. 6].

Найбільш вичерпне пояснення того, як ми можемо ставитися до виконання подібних фрагментів, дослідник пропонує шукати у Д. Г. Тюрка: «Кожного разу, коли композитор <...> не бажає, щоб його твір грали в строгому темпі, він зазвичай додає *con discrezione*, залишаючи, в такому випадку, на розсуд виконавця, можливість трохи сповільнити темп в одних пасажах і прискорити в інших <...> Крім того, вислів «грати з виразом» зустрічається ще й в іншому значенні. Нерідко це означає, насправді, виконувати добре, з тонким смаком. Наприклад, коли виконавець представляє кожну музичну думку з належним почуттям, витонченістю і розсудливістю, відповідно до намірів композитора, кажуть, що він грає *con discrezione*» [242, с. 6].

Водночас, з урахуванням вищезазначених варіантів інтерпретації *con discrezione*, не можна не погодитись, що таку ремарку Й. Я. Фробергер використовує як варіант успадкованої «вільної манери» свого вчителя Дж. Фрескобальді, який пропонував вільне виконання токату, зі змінним пульсом.

Таким чином манера *con discrezione* передбачає досить вільне трактування темпу і насамперед має на меті гнучкість пульсу, зумовлену афектністю. Безпосереднім підтвердженням гіпотези, що її вже тривалий час обстоювали дослідники старовинної музики, а саме, що вступні, середні розділи та завершальні каданси барокових токати мають виконуватися вільно, на манер імпровізації, свого часу стало рукописне видання творів Й. Я. Фробергера («Токати і сюїти») із зібрання архіву Берлінської Співацької академії, що зберігався у Києві до 2001 року. У зазначеному виданні усі вільні розділи токати, ламенту, медитації та алеманди з деяких сюїт позначені ремарками про вільне виконання – *con discrezione*.

Сучасному клавесиністу варто пам'ятати, що використання агогіки є одним зі стилеутворюючих компонентів для музики *stylus phantasticus*. Поряд з чутливістю до змін метру (пульсу) та темпу, опанування стилю вимагає від

виконавця і гнучкого відчуття темпу в межах одного розділу для найбільш яскравої і повної передачі афектів.

При цьому завжди необхідно враховувати наявні правила: пропорційність і відповідність. Адже навіть за такої свободи та істотних агогічних відхилень, у виконанні не мають загубитися граматичні акценти, виражена метрично-сміслова організація риторичної за природою композиції не може бути замінена хаосом. В іншому випадку відбувається порушення гармонійного світовідчуття, властивого Бароко. Найбільш природним і логічним для клавесиніста буде навчитися послуговуватися крупним пульсом, виходити з більшої тривалості в такті, що керується тактовою долею (половинна або ціла). За такої пульсації агогічна свобода поширюватиметься на групу нот в межах цієї тривалості, не порушуючи або практично не впливаючи на природний метричний відлік.

2.2.2. Гармонічна свобода

Розмірковуючи про афект як ключову для осмислення та прочитання творів фантазійного стилю категорію, неможливо проігнорувати питання дисонансу.

Як вже було сказано, різного штибу «вольності» та новації мадригального стилю (з якого походять багато особливостей клавірного мистецтва раннього Бароко), вплинули, зокрема, на гармонію (згадаємо про вершину творчих пошуків «другої практики» – довершену та вишукану складність гармонічної мови К. Джезуальдо). Однією з новацій композиторів даного періоду було вільне застосування дисонансів. Гармонія, згідно заповітів К. Монтеверді, мала слугувати закладеним у словах сенсам та почуттям. Тож, якщо в епоху Ренесансу дисонанс, як ми пам'ятаємо, був припустимий лише на слабкій долі і з обов'язковим розв'язанням, тобто йому відводилося мало помітна роль, то в ранньобароковій музичній творчості на дисонансі повсякчас акцентують.

Власне, пильна увага до дисонансу, його гострота та контрастність співставлення поряд з надзвичайною віртуозністю та технічною складністю, були ключовими у досягненні майстрами згаданого ефекту *meraviglia*, мета якого – вразити слухача, викликати відчуття здивованості, захоплення та навіть страху.

Вище вже йшлося про критичні висловлювання Дж. Артузі на адресу К. Монтеверді через начебто порушення останнім принципів ренесансної гармонії, традицій співвідношення у музичній композиції консонансів і дисонансів, затверджених в роботах Дж. Царліно. Увага критика фокусувалася на непідготованих дисонансах, використанні зменшених тризвуків та септакордів. Нагадаємо, що дисонансами у той період вважалися секунди, септіми, зменшені і збільшені інтервали та всі похідні від них, зменшені та збільшені тризвуки, септакорди, – тобто породжуючі напругу, нестійкі співзвуччя, потребують розв'язання. Саме про такі дисонанси ми розмірковуємо в контексті виконавських підходів до фантазійного письма.

Отже, якщо дисонанс є важливим драматургічним інструментом, так само, як і риторичні фігури (значна кількість яких побудована саме на дисонансі), клавесиністові варто приділяти дисонансу найбільшу увагу, «притягнувши», так би мовити, до нього виконавське вухо.

Наведемо думку Й. Кванца: «Саме заради пробудження різних почуттів дисонанси слід грати голосніше консонансів. Консонанси налаштовують на умиротворення і безтурботність; дисонанси, навпаки, пробуджують занепокоєння. Як безперервну насолоду, якого б роду вона не була, послаблює і виснажує наше сприйняття, <...> так і безперервна послідовність консонансів у кінцевому підсумку викликати неприємність і невдоволення слуху, якщо не буде час від часу чергуватися з не настільки приємними звуками, а саме – з дисонансами. Чим більше ми виділяємо і підкреслюємо при грі дисонанс, тим інтенсивніше він дратує слух. Але чим сильніше неприємності, що позбавляють нас задоволення, тим приємніше буде подальша насолода» [41, с. 249].

Однак, за Й. Кванцом, «неприємності» бувають різні, тож деякі дисонанси впливають на слух сильніше інших, а отже, їх слід грати голосніше. Згідно міркувань митця, квінта і кварта сприймаються на слух не так, як тризвук із секстою, зменшений тризвук з мінорною секстою, зменшений тризвук з мажорною секстою тощо. Тож більш гострі дисонанси мають виконуватися «з сильнішим ударом по клавішах» [41, с. 249]. Далі Й. Кванц пропонує систему поділу дисонансів на три групи, в залежності від їх насиченості: перша – *mezzoforte*, друга – *forte* і третя – *fortissimo*. Оскільки не всі дисонанси рівнозначні, їх слід «вживати, як сіль і перець в їжі, бо ми по-різному відчуваємо смак одного й іншого <...>. Так, «якщо кілька дисонансів різних груп слідує один за одним, і при цьому одні дисонанси переходять в інші, для досягнення належної виразності у виконанні необхідно поступово додавати голоси і збільшувати силу звучання» [41 с. 253]¹.

Отже, якщо згідно правил Бароко дисонанс має завжди акцентуватися, виникають питання щодо засобів його виконавського втілення, способів підсилення гострої гармонії задля афективного впливу на слухача. На практиці робота з дисонансом передбачає, що його необхідно спочатку виявити у нотній графіці. Визначивши силу його напруги, гостроти та драматургічної ролі в звуковому цілому (композиції), можна дібрати найбільш доречну манеру для розкриття напруженості дисонансу, а також для його розв'язання, згасання. Зробити дисонанс на клавесині більш насиченим та виразним можна насамперед завдяки *спеціальним прийомам*, а не силі звуковидобування. Наведемо основні з них:

- багаторазове повторення дисонансу для посилення афекту (повторення залігованих нот);
- надання дисонансу більшого часу звучання, аніж зафіксовано в записі;

¹Подібне пояснення виконавської виразності дисонансу запропонував К. Ф. Е. Бах: «Дисонанси граються голосно, консонанси м'яко, оскільки перші збуджують наші емоції, а другі їх заспокоюють» [5, с. 113].

- включення неакордових звуків (*acciaccatura, tirata, passaggiamenti*) та додавання численних прикрас (*appoggiatura, trillo, groppi, fioreture*) при виконанні акордової фактури.

Розглянемо можливі засоби виконавської роботи з дисонансом детальніше на прикладі Токати *Prima* ре мінор Йогана Каспара Керля¹. Як і багато його сучасників, Й. К. Керль навчався в італійських майстрів, тож у його творах чути відлуння і манери Дж. Фрескобальді, і елеваційних токат *durezza e ligature*. Так, в одній з восьми токат, створених на вісім церковних модусів (найвідоміші з творів композитора, що збереглися до нашого часу) міститься позначка *Chromatica con durezza e ligature*, що вказує на згаданий неаполітанський стиль. До слова, *con durezza e ligature* – єдина з восьми токат, у якій є потреба в педальній клавіатурі, тобто суто органна, у той час як інші пасують до виконання і на клавесині, і на органі.

Невелика за розміром, Токата *Prima* являє доволі рідкий у доробку німецьких клавіристів зразок тричастинної токати з центральним імітаційним розділом. Переважно німецькі клавіристи спираються на композиційну модель К. Меруло та її більш пізній варіант у Дж. Фрескобальді (пятичастинну структуру з контрастним чергуванням вільних та імітаційних розділів). Наслідкування лексики Дж. Фрескобальді позначено у насиченості фактури токати, що сповнена тират, пасажів в обох руках (*passi doppi*), пишної орнаментациї.

Музика Й. К. Керля загалом багата орнаментикою, блискуче віртуозна та надзвичайно імпульсивна, сповнена контрастів. При тому, що композитор на відміну від ранніх італійських майстрів детально виписує і акордову фактуру, і різноманітні оздоблення в тексті, нотний запис тим не менш потребує творчого, гнучкого підходу.

¹Вплив манери Й. К. Керля відчутний як у творах його учнів – Агостіно Стеффані, Франц Ксавер Муршхаузер, так і Йогана Пахельбеля та Й. С. Баха.



Рис. 2.8. Й .К. Керль, Токата Prima, тт. 1-4

Як застерігає К. Стембрідж, прочитання навіть докладно фіксованого нотного тексту має бути вільнішим, імпровізаційним. Дисонанси, напружені гармонії «можуть вимагати розгорнутого, прискореного биття трелі, і навпаки, спокійні гармонії – більш розрідженого варіанту заповнення» [259, с. 9].

Реалізуючи перший акорд шляхом розкладання¹, доцільно додати до нього неакордові звуки, що підкреслить, увиразнить дисонансні звучання прикрас (виписана композитор трель) вже у першому такті. Щоб додати акорду урочистого звучання, варто притримати дисонуючі звуки (другу або четверту ступені) або виконати пасаж з їх використанням. Наступна задача – увиразнити дисонансний *сі-бемоль* (на фоні утримуваної тонікальної гармонії в лівій руці), зв'язавши його драматургічно з ще більш виразним у другому такті звуком *до-дієз* (утворивши «жорстку» зменшену гармонію). Так після домінантового тону пролунає не очікуване розв'язання дисонансу, а комбінація звуків *ре-мі-фа*. Заліговану ноту слід повторити в даному випадку пунктиром. Саме такої думки дотримується більшість видатних клавесиністів, зокрема, К. Стембрідж і Н. Парль, що можна почути в їх виконаннях.

Цезура перед різким, несподіваним дисонансним співзвуччям, таким чином, допоможе ще більш загострити напругу. Далі, у третьому такті, уваги потребує пасаж в лівій руці – у ньому три звуки *сі бемоль*. Ті з них, над якими редактор поставив знак питання, Н. Парль та О. Бурундуковська радять грати наступним чином: у перших двох випадках *сі-бекар*, а на довгій ноті (половинній) брати *сі-бемоль*. Таким чином дорійський модус підкреслить

¹Детальніше про особливості реалізації вступного акорду йтиметься у підрозділі 2.2.3.

основний афект твору. І знову не настає розв'язання дисонансу, натомість секундове затримання *мі-фа* на басу *сі-бемоль*, після якого, нарешті, пролунає довгоочікувана домінанта. Щоб досягнути запропоновану логіку драматургічного розвитку, базовану на дисонансах, виконавець має осмислити насамперед гармонічну лінію баса та логіку гармонічних співвідношень.

Інший із вищезгадуваних прийомів увиразнення дисонансу полягає у повторенні залігованих нот, що у барокових майстрів асоціювалися з дисонансами. Дж. Фрескобальді у передмовах до токат наполягає, що заліговані ноти слід повторювати («*si batteranno insieme*») і посилює свою думку в передмові до Капріччіо (1624): «Добре затримуватися на “деяких дисонансах” (*alcune durezza*) і арпеджувати їх таким чином, щоб вони ставали більш напругними» [262, с. XXXVI]. Сучасна практика клавесинного виконавства в цілому вважає за потрібне повторювати заліговані ноти, оскільки такий прийом дає змогу підкреслити дисонанс. Таким чином, якщо повторити у другому такті у лівій руці заліговану *ре*, виконавши її разом з *мі* у правій – у музичній тканині виникає додатковий дисонанс, що підтримує загальне напруження драматичного показу тональності, сповненого довгих виписаних композитором трелей. Посилити ефект доречно підхопивши ідею Й. К. Керля у наступних тактах, де композитором ошатно підкреслені дисонанси (заліговані) на сильних та відносно сильних долях. Багаторазове повторення терпких співзвуч надасть ще більшої експресивності гармонічним «дивностям» токати.

Надати ж дисонансу більше часу для звучання, аніж зафіксовано в нотах (що рекомендував виконавцям Дж. Фрескобальді аби «не залишати інструменти порожнім»), підкреслити його драматургічну напругу та водночас вивільнити закладену в ньому свободу можна насамперед засобами агогіки. Так, у токаті Й. К. Керлем докладно виписані численні у тому числі довгі трелі як в одному з мелодичних голосів, так і в обох руках (кадансова трель обіймає майже три такти).

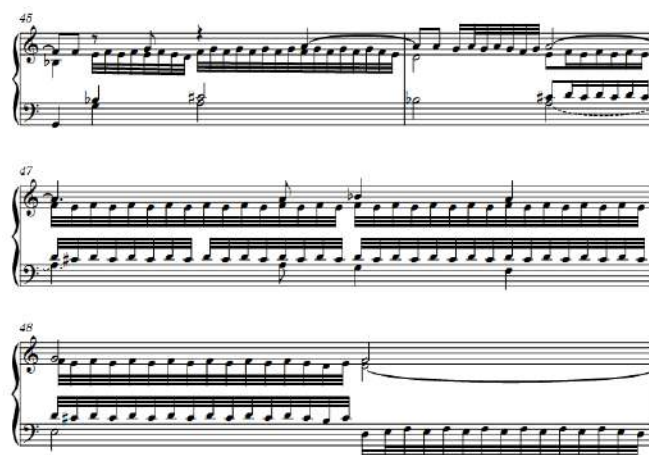


Рис.2.9. Й. К. Керль, Токата Prima, тт. 45–48.

Щоб уникнути монотонності та підкреслити силу напруги у кожному з виникаючих дисонансів, К. Стембрідж, в одній з приватних бесід, посиляючись на Дж. Фрескобальді, наголошує, що основна нота трелі повинна бути акцентована в момент, коли вона створює дисонанс із супроводжуючим голосом. Для її увиразнення він застосовує «ломбардський ритм» в обох руках, тобто «розкачує» трель, наче б вона була виписана пунктиром, при цьому з'єднуючи артикуляційно дві ноти трелі, що укладають дисонанс (секунда), аби привернути слухачьке вухо.

Отже, виконавське увиразнення дисонансу є важливим драматургічним прийомом. Контрастне співставлення дисонансів у музичній тканині, що уособлює зміну афектних станів, дає клавесиністу змогу досягти неабиякої виразності, надаючи зв'язності та експресивної жвавості музичному висловлюванню, розкриваючи аспекти гармонічної свободи фантазійного стилю. Для вивільнення драматургічного потенціалу дисонансів, надання їм різної сили напруги, клавесиністу слід усіляко звертатися до засобів агогіки, утім повсякчас співвідносити прочитання з більш складними ієрархічними рівнями музичного цілого (гармонією і пульсом).

2.2.3. Фактура та орнаментика

Звертаючись до творів фантазійного стилю – італійської чи німецької клавірної токати раннього Бароко або безтактових прелюдій французької

традиції, виконуючи акордові прелюдії Г. Ф. Генделя, фантазії та токати Й. С. Баха, вільно-імпровізовані, викладені акордами частини з барокових клавірних сюїт, сучасний виконавець так чи інакше стикається з питанням імпровізаційної реалізації акордової фактури, що у випадку буквального, дослівного прочитання нотного тексту звучатиме порожньо та вкрай недолуго.

Способів реалізації акордів у виконавській практиці барокового часу існувала величезна кількість, при цьому, як вже зазначалося, такі способи переважно не позначалися на письмі. Як влучно іронізує Ф. Нойман: «Якщо арпеджіо виписані автором, то жодних проблем. Проблеми починаються, якщо композитор використовує для викладу скорочену нотацію і передбачає, щоб виконавець самостійно добере артикуляцію та засоби реалізації фактури» [222, с. 508].

Для того щоб реалізовувати те, що не виписано в нотах клавірної музики барокової доби, і водночас продемонструвати майстерність імпровізації, оригінальність та виконавську індивідуальність, доцільно опанувати зокрема такі техніки та прийоми: арпеджування акордів та внесення дисонансних звуків в акорд (*acciaccature*); елементи техніки *partimenti* та використання димінуції. Такий комплексний підхід дасть змогу максимально індивідуально виразити виконання.

Зупинимось на особливостях прочитання вступного акорду клавірних токат. Роль такого акорду – не лише перевірка строю інструменту, але й уведення слухача у емоційний настрій самої п'єси. Вже згадувана порада Дж. Фрескобальді арпеджувати вступний акорд обумовлена щипковою механікою клавесину, що зобов'язує виконавця виразно формувати і подовжувати звучання. Одним із можливих способів розширити виражальні можливості фактури в таких умовах є *арпеджування*. Утім арпеджування акорду також має бути виконано зі смаком. Крістофер Стембрідж має доволі стримане ставлення до сучасної традиції розлогого арпеджування вступного акорду, з притаманним англійцям гумором зазначаючи: «Нині трендом стало трактувати помірні вступні розділи токат з дещо більш довільним орнаментуванням,

що не залишає слухачеві шансів для сприйняття витончених фрескобальдієвських фігурацій; не зовсім доречно для леді – вдягати бальну сукню, якщо леді збирається піти на роботу» [259, с 10].

В академічній фортепіанній школі прийнято арпеджіо (яке позначено хвилястою лінією перед акордом чи позначкою *arpeggio*) потрактовувати одним способом – арпеджуванням знизу вгору. Утім, історична традиція була набагато різноманітнішою. Так, деякі з італійських токат XVII століття відкриваються за допомогою виписаних низхідних арпеджіо (виписані композиторами реалізації вступного акорду скоріше виключення для барокової музики). Наприклад, у Дж. М. Трабачі та К. Меруло.



Рис. 2.10. Дж. М. Трабачі. Тoccata seconda ottavo tono, тт. 1-2.



Рис. 2.11. К. Меруло. Тoccata no. 9. Libro secondo, два останні такти.

Токата венеційського сучасника Дж. Фрескобальді – Джованні Піккі (1571/2–1643), що міститься у Фіцвільямовій вірджинальній книзі (Fitzwilliam Virginal Book), відкривається виписаним визхідним арпеджіо. У токатах німецької традиції такий зразок знайдемо у М. Векманна і А. Райнкена.



Рис. 2.12. М. Векманн. Токата №12, мі мінор.

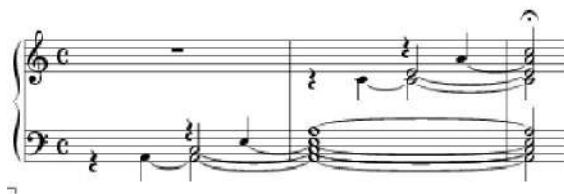


Рис. 2.13. М. Векманн. Токата №13 ля мінор.



Рис. 2.14. Й. А. Райнкен. Токата №4

Для прелюдій Г. Ф. Генделя характерні хвилеподібні арпеджіо, що часто обіймають до трьох рядків.



Рис. 2.15. Г. Ф. Гендель Прелюдія з Сюїти Сі бемоль мажор HWV 440.



Рис. 2.16. Г. Ф. Гендель. Прелюдія Мі мажор, HWV 566.

Насиченість звучання та виразність «розкладання» акордів на клавесині залежить насамперед від швидкості взяття звуків і кількості звуків в акорді. Приміром, велика кількість «розбитих» швидко звуків створює ефект напруження; розріджений акорд з кількох звуків, «розкладений» повільно, звучатиме м'яко. Однак спосіб взяття та «розкладання» акорду залежить від афекту п'єси, що розгортатиметься далі¹.

¹Напрочуд багата традиція «розкладання» акордів в клавірних творах фантазійного стилю сягає корінням стилю *brise* – виконавського мистецтва лютневих інструментів, про що вищепро сказано в статті О. Шадріної-Личак [98, с. 288–294].

Отже, найпростіший спосіб прочитання вступного акорду полягає в арпеджуванні, яке можна здійснити як у метричній, так і вільній манері, залежно від характеру самої п'єси.

Так, якщо розкласти акорд повільно вгору – наче перевіряючи клавесинний стрій, можна досягти ефекту помірності та споглядання, відтак подальші риторичні вигуки, якими сповнені барокові токати, звучатимуть більш контрастно.



Рис. 2.17. Приклад розкладання вступного акорду вгору.

Розбиваючи акорд швидко і в обидві сторони, можна досягти ефекту тривоги та напруженого очікування.



Рис. 2.18. Приклад комбінованого прочитання акорду.

Незалежно від обраної манери необхідно пам'ятати, що такі акорди виконуються виключно *overlegato*.

Арпеджування акордів в історичній виконавській практиці тісно пов'язане з додаванням дисонансних нот – *mordenti* та *acciaccature*. Названі прийоми використовуються у практиці *basso continuo* у другій половині XVII сторіччя, але першим їх ґрунтовно описав у своєму трактаті (*L'Armonico Pratico al Cimbalo*) Ґаспаріні.

Mordenti – нота, що додавалася до акорду, гралася разом з акордом або трохи раніше нього, та одразу після цього знімалася. Ґаспаріні описував *mordenti* як «невинний укус маленької тварини». У Ґаспаріні ж знаходимо правила, за якими повинні виконуватися *mordenti*, зокрема їх слід додавати: октавою вище, як в мажорному, так і в мінорному акорді; до акорду знизу терції, це слід робити тільки в позиції, коли квінта зверху, (в інших позиціях забо-

роняється), також це можливо і в мінорі; додавати знизу сексти в секстакорді в мінорі та мажорі [168, с. 87].

Acciaccature – це негармонічні ноти, що розташовуються на тон або напівтон нижче будь-якої з основних нот арпеджованих акордів. За Гаспаріні, завдяки *acciaccature* клавіристи можуть грати «повними акордами», створювати чарівний (захоплюючий) ефект, особливо на клавесині, що може зробити музику яскравішою, жвавішою та різнобарвнішою. Цей спосіб гри, зауважує Гаспаріні, якнайбільше пасує до речитативів та серйозних пісень [168, с. 81]. Додавання до акорду *acciaccature*, крім того, що зроблять акорди більш повнозвучними, додають до звучання гостріше дисонансне забарвлення.

Гаспаріні підсумовує загальноприйнятту на той час практику, що дисонанси використовуються в композиції «заради їхньої великої краси та чарівності, а також для надзвичайного задоволення, яке вони дарують слухачеві, у тому випадку, коли вони належним чином підготовані та розв'язані» ([168 с. 71), – це секунда (2), кварта (4), зменшена або збільшена квінта (5), септіма (7) та нона (9) – [у дужках цифровка, за допомогою якої позначаються гармонії у *basso continuo* – Н. Ф.].



Рис.2.19.Ф. Гаспаріні. L'Armonico Pratico al Cimbalo,
приклад *acciaccature*.

Нижче наведений приклад застосування дисонансу, який складається з *acciaccatura* з двох, трьох та чотирьох нот, одна над одною. Гаспаріні зазначає: «Чим більше цих дисонансів можна буде зіграти повними та подвоєними, тим сильнішим буде ефект», при тому наголошує, що всі ці ноти потрібно виконувати «одним рухом» [168 с. 58].



Рис.2.20. Ф. Гаспаріні. L'Armonico Pratico al Cimbalo,
приклад *acciaccature*

Автор трактату вказує, що «<...>аби навчитися цьому [додаванню *acciaccatura* – Ф. Н.], варто зауважити, що терція та кварта, що звучать разом, добре поєднуються з мажорною секстою та, коли це можливо, септімою, що додається між секстою та октавою; таким чином формується *acciaccatura*». І додає, що у випадках, коли є музична потреба заграти багатозвучний акорд, необхідно задіяти всі пальці правої руки, а іноді грати дві клавіші одним пальцем, як правило, великим [168, с. 82]¹.

Скориставшись порадами Гаспаріні, на практиці реалізувати *acciaccatura* можна, зокрема, у такий спосіб:



Рис.2.21. Приклад релізації акорду з *acciaccatura*.
Додавши у тонічну терцію *ре-фа* прохідну *мі*, можна забарвити емоційний тон мінору новим відтінком терпкості.

¹У той час, коли на клавесині гра італійського *basso continuo* передбачала дуже насичену, повну фактуру, складних акордів з використання *acciaccatura*, із задіюванням всіх пальців для виразного втілення афектів, то виконання *continuo* на органі вимагало досить прозорого контрапункту, ясного голосоведіння на 3–4 голоси.

Більш вишуканий спосіб арпеджування *acciaccatura* може бути виконаний з включенням II, VI і VII підвищених ступенів мінору.



Рис. 2.22. Приклад «розкладання» акорду з *acciaccatura*.

Чудовий приклад *acciaccatura* наводить Елам Ротем (Elam Rotem) – співак, клавесинист та композитор з Базеля (Швейцарія), який веде блог на електронному ресурсі Early Music Sources, присвячений старовинній музиці. Прикладом композиторської реалізації континуо з *acciaccatura* він дає одну з пісень, що знаходиться в трактаті Аноніма (близько 1670–90?р.)

Анонім додає до свого прикладу: «Цей спосіб гри, який зазвичай називають «зроблений з [d'acciaccature], настільки приємний, так тішить слух повнотою гармонії та дисонансами, що аби сповна насолоджуватися ним необхідно відкинути сумніви, щоб не грати *secco* [тобто без *acciaccatura* – Ф. Н.], за старою манерою» [цит. за 114 с. 95]. Анонім адресує цей приклад з розділу XXVI «Про Прикраси та Орнаменти» учням, що праглі опанувати таку манери гри [цит. за 114 с. 95].

Наведемо фрагмент Арієтти Аноніма, відтворену Еламом Ротермом в сучасній нотації. Верхній рядок – партія соліста, під ним – *basso continuo*, два нижні – реалізація *basso continuo* анонімним композитором.



Рис .2.23. Анонім (близько 1670–90?р.) Трактат з *basso continuo*.

Арієтта з розділу XXVI «Про Прикраси та Орнаменти».

Як видно з прикладу, у реалізації дуже повна фактура. Передбачається звучання до дев'яти-десяти звуків. Завдяки декількам секундам поспіль, зменшеним та збільшеним інтервалам на клавесині відтворюється надзвичайно емоційно насичене звучання.

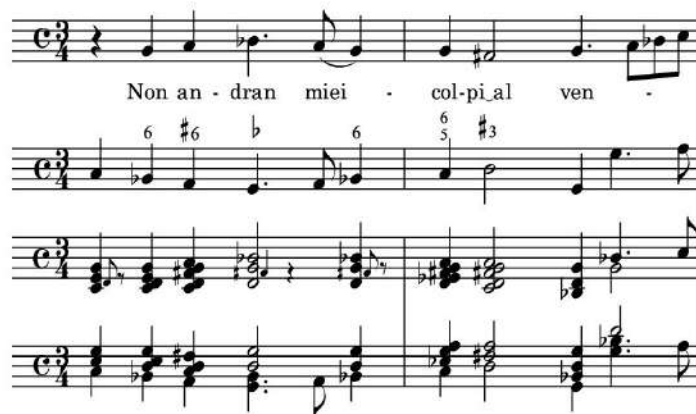


Рис.2.24. Анонім (близько 1670–90?р.) Тракта́т з *basso continuo*
Аріє́тта з розді́лу XXVI «Про Прикра́си та Орна́менти»

Анонім радить додавати дисонанси між консонансами, а зігравши їх, негайно відпускати. Він називає цей момент, як і Гаспаріні – «кусатись», «маленький уку́с ма́ленької твари́ни, яка кусає і негайно відпускає». Також доповнює: «Якщо хтось вважає за краще утримувати дисонанс, а не зупиняти його, це залежатиме від його смаку» [цит. за 114, с. 87].

Ще один варіант «реалізації» акордів знайдемо у трактаті Фр. Джемініані *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. У прикладі нижній рядок – *basso continuo*, два верхні рядки – композиторська реалізація [169, с. 5].



Рис.2.25. Ф. Джемініані *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*,
зразок виконання акордів

Можна побачити, що у Джемініані одночасно звучать гармонії, що складаються з 10–12 звуків. У такому випадку окрім дисонуючих інтервалів, септакордів, нонакордів (аччакатур), він додає ще й *appoggiatura* (від італійського *appoggiar* – схилитися).

Слідом за Гаспаріні та Джемініані, таку гру практикували і інші композитори. Алессандро Скарлатті у передмові до своїх токат, що також мають досить багато розділів з білими акордами з надписом *Arpeggio*, як і Джемініані, закликає виконавців використовувати дисонанси. У Передмові до збірки токат для *Cembalo* А. Скарлатті радить торкатися так дисонансних звуків, якби вони були «гарячі», і потім швидко їх відпускати, а інші пальці залишати на клавіші [239, с. 3].

Про акорди згадує і Ніколо Паскуалі у своєму трактаті *Thorough-Bass Made Easy*. У розділі про виконання *continuo* в речитативах він застерігає виконавця грати акорди «вдаряючи різко», а арпеджувати, натискати пальці один за одним, «колись плавно, а колись швидко, в залежності від слів, що виражають то звичайний стан, то ніжність, то пристрасть» [230, с. 70], також пропонує швидко грати арпеджовані акорди для "звичайної мови" і повільно

для "ніжних" уривків, використовувати різкий вид арпеджіації для вираження «гніву» чи «здивування».



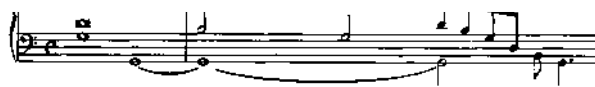
Рис. 2.26. Н. Паскуалі "Thorough-Bass Made Easy", приклад реалізації акордів.

Щодо *partimenti* – то це техніка імпровізації по басовій лінії, що історично знаходиться на межі як соло-репертуару так і басса континуо. Дослідниця Нуті вказує, що ця техніка становить поєднання двох практик – *basso continuo* та контрапункту [224, с. 50]. Як і *basso continuo*, *partimenti* є окремою темою, що потребує додаткового висвітлення, та вже знайшла відображення у роботах багатьох сучасних дослідників [71; 40; 62; 173]. У випадку розшифровки білих акордів використання досвіду *partimenti* дає можливість впровадження невеликих мелодичних формул, урізноманітнення фактури та тримання уваги слухача у тонусі, що допомагає бути «у контакті» з самим твором.

Практика димінуції (поділу довгих нот на коротші) корінням сягає епохи Відродження та раннього Бароко. Мистецтво ритмічної орнаменталізації дійшло до нас у трактатах та посібниках з *basso continuo*. Ідеї для цього найрізноманітнішим чином представлені в роботах таких італійських музикантів – Дж. Бовічеллі, Ф. Роньоні, Спірідіоніс, А. Агаццарі, Ф. Гаспаріні, Н. Паскуалі, Ф. Джемініані, німецьких – Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеманн, Дж. Муффат. Тема широко висвітлена і в сучасному науко-

вому дискурсі, тож наведемо для унаочнення кілька прикладів реалізованої засобами димінування фактури майстрів фантазійного стилю.

«Розігрування» акорду з додаванням димінування та орнаментациї



Ex.6 G. Picchi, Toccata, Fitzwilliam Virginal Book, no.95, bars 1-2

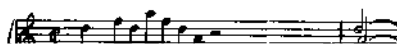


Рис. 2.27. Дж. М. Трабачі. Токата Seconda, тт. 4-5.



Рис. 2.28. М. Россі, Токата Quarta, тт.1-3.



Рис. 2.29. М. Россі, Токата Terza.



Рис. 2.30. Й. А. Райнкен. Токата IV..



Рис. 2.31. Й. К. Фробергер Токата I. Перший том.



Рис. 2.32. Й. К. Фробергер Токата X. Другий том.



Рис. 2.33.Й. Пахельбель Прелюдія ре мінор.



Рис. 2.34. Г. Ф. Гендель, Прелюдія з Сюїти Ля мажор, т. 1–2

Отже, акорди (зокрема вступні та кадансові) можна реалізовувати шляхом розкладання звуків і вниз, і вгору, комбінуючи обидва варіанти, з додаванням неакордових звуків, і звідси ж – з використанням орнаментів.

Не маючи на думці досягнути усю барвистість орнаментики Бароко, усе ж зазначимо, що для реалізації фактури творів фантазійного письма доцільно звертатися до італійської вокальної орнаментики. Свого часу натхненно охарактеризував італійські прикраси М. Мерсенн: «Італійці у своїх речитативах показують багато речей, яких позбавлені наші [речитативи], <...> вони, як тільки можуть, репрезентують пристрасті та афекти душі та духу, такі як, наприклад, гнів, фурор, зневагу, лють, слабкість серця, та багато інших афектів, з настільки дивним напором та несамовитістю, що майже можна було б сказати, що вони зворушені тими емоціями, які вони представляють у пісні» [211, с. 9]. Сучасні дослідники і виконавці сходяться у тому, що не тільки італійська музика потребує використання італійських імпровізаційних формул (що обумовлено стильовою спадковістю мадригального та фантазійного стилів), але й німецька, яка зазнала великого впливу італійської, також цілком допускає використання італійських трактатів у роботі з німецькою клавірною токатою, прелюдією, фантазією¹. Тим більше, що композитори і іта-

¹Для багатьох барокових німецьких майстрів Італія стала місцем музичного паломництва, тому не дивно, що німецька орнаментика XVII століття наслідувала насамперед ідеї італійської. Тож, дуже часто у вокальній музиці Бароко вкрай тяжко розрізнити італійську та німецькі орнаментики. Незважаючи на обізнаність німецьких митців та певний стильовий вплив музичних традицій Франції, Англії, маємо визнати, що вплив італійської музики виявився найсильнішим. Зрештою, французька практика орнаментики з'являється у німецькій музиці лише після 1700 року. Таким чином, зазначає Д. Шуленберг, орнаментация в

лійської і німецької шкіл часто виписували такі орнаменти в музичному тексті.

Італійські орнаменти можна умовно розділити на дві групи:

- ординарні – невеликі прикраси, додані (як правило) до однієї ноти – *gruppo, trillo, appoggiatura, intonazione, esclamazione*, також відомі як *grazie, accenti, affetti* чи *maniere*, вони стосуються її виразного виконання мелодії, але не змінюють її;
- вільні або «лінійні» – розлогі побудови, складні пасажі, які часто нівелюють мелодичну лінію, суттєво видозмінюючи її структуру, колоруючи її – *tirata* та *cascati, passaggi* та інші довгі мелодичні побудови, що виростають із секвенційного повторення окремого мотиву. Найчастіше такі орнаменти використовуються в повільних частинах та каденціях фантазійних творів.

Особливою виразністю із-поміж вільних італійських орнаментів вирізняється *tirata*. Дж. Каччіні відносить її до численних прикладів *passaggi* (пасажів), а у Преторіуса (1618) *tirata* позначена саме як окремий орнамент.



Рис. 2.35. Приклад *Tirata*.

Цікаво, що тирата є одночасно й орнаментом і риторичною фігурою (мадригалізмом), що часто могла втілювати різні образи, в залежності від її інтерпретації, – від жалю і страждання до гніву і злості. У *Dolcissima mia Vita* К. Джезуальдо тирата в кожному з голосів на слові *brama* (палке бажання) покликана втілити біль нерозділеного кохання:



Рис.2.36. К. Джезуальдо, *Dolcissima mia Vita. Libro Quinto*.

Використання тират у фактурі зазвичай поєднується з мелодичним стрибком. Приміром, токати Асканіо Майоне насичені тиратами, які часто поєднуються з фігурою *abruptio* (обривом) та «падінням»:



Рис.2.37. Майоне Токата Quinta Tirata та Gruppo.

Подібний принцип застосування тират знаходимо у творах Й. Я. Фробергера – також тирата зі стрибком, але з виписаним композитором *accelerando*.

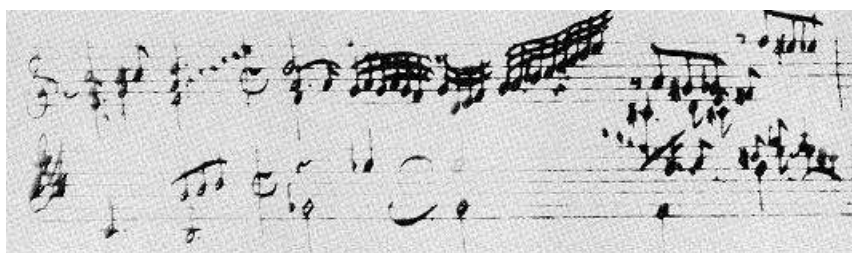


Рис.2.38. Й. Я. Фробергер: Токката FbWV 102, т. 33

Таку манеру композитор, ймовірно, успадкував від свого вчителя Дж. Фрескобальді, хоча його тирати, вочевидь, запозичені з мадригалів Луццаскі, не настільки екзальтовані.



Рис.2.39. Дж. Фрескобальді: Тoccata Prima. Libro Primo.

Не менш виразні «падаючі» *cascati*, які знаходимо у Й. Я. Фробергера. У «Tombeau...sur la mort de M. Blancheroche» створеному на смерть Бланроше через падіння зі сходів, Й. Я. Фробергер вдається до звукозображення, виконуючи тирату на *accelerando*, написавши шістнадцятки, а потім – тридцятьдругі¹.



Рис. 2.40. Й. Я. Фробергер: Tombeau...sur la mort de M. Blancheroche, т. 10.

Арпеджуючи акорди, можна скористатися ідеями самих композиторів. Так, звернувшись до тирати, виконавець отримує одразу кілька варіантів до використання. Приміром, виконуючи при реалізації акорду *castata* можна поступовно зійти до нижнього регістру, додавши висловлюванню більш суворого відтінку (фігура *catabasis*).



Рис. 2.41. Варіант розкладання акорду з низхідною тиратою.

Для створення ж більш рішучого характеру доцільно зіграти висхідну тирату в межах двох октав і наприкінці її «розкрутити», тобто виконати більш стрімко (втїливши фігуру *anabasis*). У такому випадку можливий варіант виконання як в межах однієї, так і двох октав:



Рис.2.42. Варіант розкладання акорду з висхідною тиратою.

¹У творі також є ремарка *lentement à la discrétion, sans observer aucune mesure* (повільно на розсуд виконавця, не зважаючи на такт).

Більш стрімкий варіант тирати може бути втілений завдяки ритмічному дробленню:



Рис.2.43. Варіант розкладання акорду з висхідною тиратою.

Обертоновану ошатність арпеджованому акорду надасть виконання у комбінований спосіб – спочатку рухом вниз, потім вгору:



Рис.2.44. Комбінований спосіб розкладання акорду.

З-поміж невеликих (ординарних) прикрас виокремимо *appoggiatura*. Орнамент втілюється через дисонансну допоміжну ноту з розв'язанням на консонансній гармонії. Фактична тривалість *appoggiatura* може змінюватися, але, як правило, вона запозичує половину довжини ноти. На виразність її виконання може впливати те, чи виконується вона за рахунок попереднього часу або як основна нота. Використовувати *appoggiatura* також доцільно для розкладання вступного акорду.

Окремо виділимо застосування орнаментів для кадансових розділів клавірних токат. Переважно це трель або подібний орнамент, що використовується для прикраси доміантової гармонії, і визначається як більш-менш швидке і вільне чергування між головним та верхнім допоміжним тоном або півтоном вгорі [155, с. 195].

Gruppo (сучасне розуміння трелі) – трель із прискоренням. У разі, коли така трель має загнуте закінчення, вона називається *circolo*. Найбільш розповсюджена прикраса, використовується в кадансах та інших місцях, щоб прикрасити довгу ноту або виразити певні почуття.



Рис. 2.45. Дж. Каччіні Le Nuove Musiche. Довге Gruppo.



Рис.2.46.Довге Gruppo у сучасній нотації.

Коротке *gruppo*: орнамент, якому передуює довга нота, починається з нижньої допоміжної, прискорюється і має закінчення з поворотом вгору.

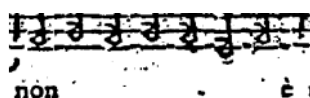


Рис. 2.47. Дж. Каччіні Le Nuove Musiche. Коротке Gruppo.

Таке довге *gruppo* можна побачити у кадансі Токати XV Й. Я. Фробергера:

Рис. 2.48. Й. Я. Фробергер Токата XV. *Gruppo* в останньому кадансі.

Інший орнамент – *trillo (tremolo)* – швидке повторювання тієї самої ноти. Орнамент широко використовувався у практиці раннього Бароко, але пізніше відійшов. Зазвичай *trillo* не виписувався в нотах, але використовувалось для оздоблення за замовчуванням

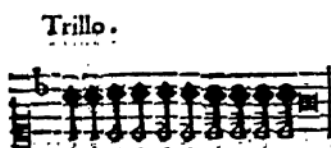


Рис. 2.49. Дж. Каччіні. Le Nuove Musiche. Trillo.

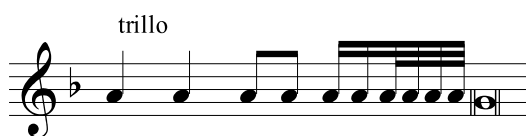


Рис.2.50. Сучасна нотація Trillo.

Не менш виразним орнаментом є *ribattuta di golo* (горлова трель, якою послуговувалися барокові вокалісти) – повільна трель пунктирними нотами, що також може використовуватися перед *trillo*.

Рис.2.51. Дж. Каччіні Le Nuove Musiche, Ribattuta di golo
оригінальний виклад та у сучасній нотації.

Так, поєднання *ribattuta di golo* з *trillo* знаходимо у італійців Ф. Роньоні та М. Россі.

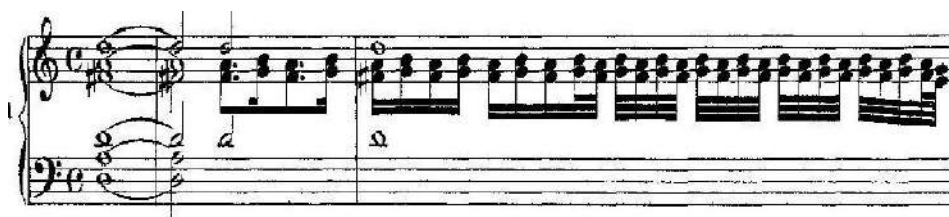
Рис. 2.52 Ф. Роньоні «Selva di varii Pasaggi». *Ribattuta di golo* та *trillo*Рис. 2.53. М. Россі Токата XI, *Ribattuta di golo* з *gruppo*.

Традиційно названі орнаменти не зазначалась на письмі, застосування таких оздоблень покладалось на обізнаність виконавця. Хоча час від часу приклади виписаних трелей все ж зустрічаються. Як правило *ribattuta di golo* використовували в кадансових розділах токат.

Рис. 2.54. М. Россі Токата XI *Ribattuta di golo* з *gruppo*.

Рис.2.55. Й. Я. Фробергер. Токата FbWV 112, т. 11. *Ribattuta di Golo*

Утім, Й. Я. Фробергер використовує поєднання *ribattuta di golo* з *gruppo* також у вступному розділі токати для демонстрації тональності.

Рис.2.56. Й. Я. Фробергер Токата XXI. *Ribattuta di golo* та *gruppo*

Широко застосовує трелі у кадансових розділах Й. К. Керль. Для увиразнення їх дисонансності та напруженості, К. Стембрідж пропонує додавати до трелі *ribattuta di gola*, а наприкінці ще й *trillo*, тобто об'єднати дві прикраси та виконати їх з природнім *accelerando*.

Підсумовуючи, зазначимо, що виконуючи різномантні прикраси композиторського тексту, необхідно пам'ятати, що кінцевий сенс орнаментів саме афектний, а не декоративний. У токатах Дж. Фрескобальді, приміром, фігуративний матеріал з прикрас має трактуватися виразно, уподібнюючись до мовлення. Досягти такого ефекту можна застосуванням ритмічних альтерацій, які широко описані музикантами Бароко, та про які йшлося вище: від найлегшого ступеня ритмічних варіювань (незначне *inégalité*) до – м'яких, наче погойдуючихся ритмів та до значних альтерацій, здатних змінити афект на прямо протилежний – наприклад *overditting* (перетриманий пунктир), що надає висловлюванню рішучого та вольового характеру). Або ж, за згаданими вже правилами Дж. Фрескобальді, коли виконавець має пасаж в одній ру-

ці, а в іншій – рівномірну трель, то її не слід грати рівно, як записано, натомість якомога швидше, а пасаж виконувати *affettuoso* [165, с. 65].

Такий підхід, що вирізняє фантазійний стиль, суттєво відрізняється від рівномірних димінущій ренесансної практики. У *stylus phantasticus* орнаментация набагато різноманітніша, ніж рівномірні пасажі з восьмих чи шістнадцятих (такий тип фігурацій ще можна зустріти у ранніх італійців – у токатах К. Меруло), які зазвичай використовуються у більшості димінущій. Під впливом мадригального стилю, де мистецтво вільної, імпровізованої орнаментики розквітло особливо пишно, інструментальна лексика фантазійного письма відображає властиву вокальній оздобленість через широкий вибір нотних тривалостей та дрібних орнаментів.

Опанування мистецтва орнаментации, зокрема вишуканого та складного італійського стилю, відкриє для виконавця широке коло можливостей оригінального прочитання фактури у музиці фантазійного стилю. На щастя, барокова традиція залишила для сучасних виконавців багато зразків для наслідування. Для увиразнення орнаментального оздоблення тексту варто послуговуватися «словниками» барокових майстрів у вигляді інструктивних трактатів, де композитори надають варіанти орнаментувань, димінуювань, заповнення проміжку між різними інтервалами. Практичне опанування таких «готових рішень» забезпечить клавесиністу формування власного стилістичного словника.

Зазначимо, що єдиний принцип орнаментации полягає у виконанні *legato* майже всіх прикрас, незалежно від національних традицій, тієї чи іншої виконавської школи. Ухваливши рішення увести до звукової матерії той чи інший орнамент, усі його тони слід помістити під «смыслову лігу», що забезпечить зв'язування всіх нот одного орнаменту між собою. Враховуючи імпровізаційну природу орнаментации, незалежно від того, позначені прикраси символами чи нотами, вони мають звучати так, ніби інтерпретатор щойно їх вигадав. Необхідні свобода та безпосередність, ймовірніше за все, досягнуть-ся лише після того, як виконавець спробує імпровізувати власні орнаменти

простими фігурами. Зробивши це, попередньо складені орнаменти можна додати у такій само манері.

Практикуючи прикраси, необхідно грати їх дуже повільно, постійно відчувуючи зв'язок між заціпуванням плектру однієї струни та наступної, поки не буде досягнуто дуже плавного *legato*. Потім відтворювати орнамент у правильному темпі, намагаючись завжди зберігати відчуття плавних зв'язків між нотами. Тримати руку дуже легкою, переконатись, що рука підтримується передпліччям, не натискати на клавіші використовувати природну вагу.

Перш ніж додавати прикраси до композиторського тексту, важливо «роздягти» фактуру, тобто прочитати гармонічну логіку композиції, щоб виявити в ній зони напруження та послаблення, осмислити її внутрішню драматургію. Лише визначивши що саме підкреслити чи навпаки, приховати, можна добирати артикуляцію та аплікатуру до виконання прикрас.

2.2.4. Артикуляція

Характерне для музики доби Бароко наслідування експресивного мовлення передбачає, що музичні тексти саме «вимовляються», тобто артикулюються. Лише у такому випадку вони стають ясними, зрозумілими. Для барокової музики артикуляція є одним з найважливіших виразових засобів, способів фразування. Й. Кванц описує вибір відповідної артикуляції як процес надання «життя» нотам, вказуючи, що виконавець завдяки атаці (удару) має змогу додати характеру, «духу музиці» [41, с. 112]. Хоча артикуляція, як і темп чи динаміка, у нотному записі барокової доби не зазначалася, вона була невід'ємною складовою виконання. Адже вибір артикуляції суттєво впливає на виразність втілення того чи іншого афекту.

Щодо артикуляції риторичних фігур, то їх «прочитання» на клавесині не обмежується питанням їх розділення, виокремлення. Артикулюючи кожен окрему фігуру, виконавець має доносити до слухача насамперед її співвідношення (подібність, контраст, взаємодію) з іншими фігурами, що з'являються

перед або після неї (надто в поліфонічній фактурі), – тобто створювати драматургічний контекст.

Не можемо не погодитися із К. Стембріджем у його критиці на адресу тлумачення артикуляції як засобу розподілу, виокремлення звуків, що йдуть один за одним. Дослідник пропонує розуміння артикуляції як засобу *поєднання*. Простіше кажучи, на його думку це скоріше питання того, як скласти ноти до купи за аналогією до вимовлення поетичного рядка [262, с. XXVIII]. Артикулювання, за думкою К. Стембріджа, зумовлює також рішення виконавця щодо розміщення основних граматичних чи риторичних акцентів, щодо проголошення кожного складу або тону у контексті окремої музичної фрази. У Дж. Фрескобальді повсякчас зустрічаємо згадки про важливість *cantabile* (співучості) у виконанні інструментальної музики. Утім, не варто плутати це з *legato* – у вокальній вимові є й голосні, й приголосні звуки [262, с. XXVIII].

Для увиразнення своєї позиції, К. Стембрідж посилається на рекомендації Дж. Дірути, згідно з якими пальці мають гарно вдаряти клавішу («*spiccano Bene di Tasti*»), а рука має бути «жвавою і легкою» («*viva e leggiera*») при виконанні *divisions*. Наведений опис надає чітке розуміння: коли Дж. Дірута говорить про відпускання однієї клавіші та натискання іншої у той самий час, він має на увазі «не натискати іншу клавішу допоки палець не відірветься від попередньої» [262, с. XXIX].

Артикуляційні особливості прочитання фантазійного стилю на клавесині, до того ж, обумовлюються специфікою механіки інструменту. Сучасний виконавець, який грає на історичних клавішних інструментах, максимально наближений до комунікативної ситуації та арсеналу виражальних можливостей, що був доступний клавіристам того часу, коли інструмент був побудований. Розглянемо цей аспект детальніше.

Звук на клавесині видобувається так: коли виконавець натискає клавішу вниз, джек (англ.), сальтарелло (іт.), сотеро (фр.), який прикріплений на іншому кінці клавіши, рухається вгору, несучи на собі плектр (у XVII сторіччі для цього використовували перо). Коли плектр рухається вго-

ру, він стикається зі струною, злегка згинаючись та підштовхуючи струну вгору і трохи вбік, поки струна не розтягнеться максимально; тоді струна раптово відривається від плектру і вільно вібрує.

Довжина коливання струни та якість звучання безпосередньо залежать від якості інструмента: сорту деревини, її витримки та обробки, та, звісно, від школи, до якої належить сам інструмент. Наприклад, звучання італійського клавесину буде дуже яскравим та ясним, французький клавесин, своєї черги, багатий на обертони, але більш м'який, порівняно з італійським тощо [див. докл. 102].

Коли палець відпускає клавішу, нижня частина плектру контактує зі струною, а язичок, на якому встановлено плектр, нахиляється від струни, дозволяючи плектру вільно опускатися повз струни, не зачіпуючи її. Перед тим, як джек повернеться у своє вихідне положення спокою, демпфер на корпусі джеку зупиняє вібрацію струни майже миттєво. Кількість сили, необхідної для отримання цього удару, дуже мала, бо клавесинний плектр, що зачіпає струну, крихітний. Сильний удар по клавіші змушує весь інший механізм підстрибувати, створюючи стукіт та механічний шум. Тож досконалість клавесинної артикуляції полягає в умінні виконавця регулювати «удар».

Повертаючись до аналогії з поетичною вимовою щодо наголошення, акцентуації складів чи окремих звуків, зазначимо, що клавішні інструменти, зрозуміло, не можуть дати бажаної виразності артикулювання «приголосних». Однак різноманітності вимови можна досягти завдяки найтоншим градаціям тиші між двома нотами (звуками). Більш тривале мовчання, наче дещо перебільшений приголосний звук, надасть акценту тій ноті, що настане після.

Ритмічна та риторична акцентуація тісно пов'язана з аплікатурою, точніше з використанням оригінальних старовинних аплікатур, що визначають і динаміку, і артикуляцію, а за умови правильного застосування – надають змогу створити вишукану та ефектну виконавську версію.

Майже всі клавірні барокові аплікатури побудовані за єдиним принципом мікроартикуляції. Своєрідним ідеалом для такого типу клавесинної ви-

мови є природня (фізіологічна) нерівноцінність пальців і, відповідно, наголо- сів (на відміну від вирівнювання всіх пальців в сучасній аплікатурі). Напри- клад, майже у всіх барокових аплікатах великі пальці та мізинці викорис- товуються відносно мало, оскільки вони вважаються слабкими та незручни- ми. Якщо брати до уваги той момент, що клавіші на старовинних клавірах були коротші, ніж сучасні, то стає очевидно, що великий палець важче роз- міщувати над клавішами і при цьому зберігати розслаблене положення руки. Крім того, значна частина музики Ренесансу-раннього Бароко була модаль- ною, і, відповідно, виконувалася на білих клавішах.

Подібно до того, як у граматичній акцентуації барокової музики розрі- зняються «добрі» і «погані» склади, кожен звук має різну «цінність (значен- ня)», вагу та наголоси – залежно від місця у структурі, розташування у музи- чному матеріалі. «Сильні» і «слабкі» пальці, відповідно, пасують до вико- нання «доброго» чи «поганого» складу. Інакше кажучи, сильні долі гралась «добрим», «сильним» пальцем, а ненаголошені – «слабкими» пальцями¹.

Однак у старовинних аплікатах також є відмінності, обумовлені тра- дицією, вони різняться від країни до країни і від століття до століття, відпо- відно до того, які пальці вважались «сильними» або «слабкими». Головним принципом ранньої аплікатури є широке використання «парних пальців»; при цьому композитори та виконавці мали свої індивідуальні переваги щодо того, який палець грав на сильній долі. Німці Х. Бухнер і Е. Н. Аммербах пропонували ставити другий і четвертий пальці на сильний удар. В Італії Дж. Дірута класифікував другий і четвертий пальці як «добрі» пальці, тоді як А. Банк'єрі віддавав перевагу третьому пальцю для сильної долі. Парні пальці та перехрещення пальців використовували для гамоподібних пасажів, а різні

¹У сучасній виконавській практиці завдяки підкладанню великого (першого) пальця клаві- рист має можливість досягти рівного туше, що було закріплено в європейських аплікатур- них правилах не раніше середини XIX ст. Одним із перших, хто запропонував підклада- ти великий палець, щоб забезпечити «плавність» у грі, був Ж.- Ф. Рамо.

уподобання при використанні якоїсь конкретної аплікатури давали різні варіанти артикуляції [189, с. 10].

У найбільш старовинному з німецьких трактатів «Fundamentum» (1520) Х. Бухнер пропонує наступні правила: використовувати другий і четвертий пальці для сильного удару; 2-3-2-3 для висхідних пасажів у правій руці та низхідних у лівій; та 4-3-2-3 для низхідних пасажів у правій руці та висхідних у лівій [189, с. 2].

	Висхідний рух	Низхідний рух
Права рука	2323	4323
Ліва рука	4323	2323

Таблиця 2.1. Х. Бухнер. Аплікатура для пасажів. «Fundamentum» (фрагмент).

Також Х. Бухнер вказує, що терції виконуються другим та четвертим пальцями, квінти та сексти другим і п'ятим пальцями, а октави – першим та п'ятим.

Аплікатурні рекомендації Ніколауса Аммербаха в "Orgel oder Instrument" майже ідентичні пропозиціям Бухнера. Однак Аммербах використовує великий палець для висхідних ходів лівої руки. Крім того, його приклади містять часте використання третього пальця. Іноді він використовує 3-2-3-4 для правої руки та 2-3-2-1 для лівої для виконання деяких пасажів [189, с. 4].

	Висхідний рух	Низхідний рух
Права рука	2323	4323
Ліва рука	4321	2323

Таблиця 2.2. Е. Н. Амербах. Аплікатура для пасажів. «Orgel oder Instrument Tabulatur».

Терції Амербах пропонує грати другим та четвертим пальцями; кварта, квінти та сексти другим і п'ятим пальцями; а сертіми, октави, нони та децими – першим та п'ятим пальцями.

Джироламо Дірута чи не вперше пов'язує клавірну аплікатуру саме з музичною акцентуацією. За Дірутою, великий і п'ятий пальці – «погані паль-



Рис. 2.59. Дж. Піккі Токата ХСV. Варіант аплікатури автора – Н. Ф.

У верхньому рядку (т. 2) використано аплікатуру Банк'єрі, де «сильним» є третій палець. Такий варіант породжує більш гострий ефект, можливість блискучого артикулювання пасажу. Втім, завдяки дрібній артикуляції рух вийде більш стриманий, аніж у нижній аплікатурі. Другий варіант (нижній рядок) – змішаний тип – дає більш миттєвий, стрімкий підйом до кульмінаційної точки на ноті *ля* в т. 3. За бажанням виконавця нижня аплікатура може надати пасажу – тираті – ефекту миттєвого злету, оскільки позиційна аплікатура надає змогу виконати пасаж надзвичайно швидко, майже на *glissando*.

У наступному прикладі ми також використали аплікатуру А. Банк'єрі, яка видається доречною у кадансових розділах творів, де Дж. Фрескобальді радив сповільнювати темп. Дрібна артикуляція надає виразності та можливість пунктуаційно відокремити один розділ від іншого. У кадансі (тут довга трель, *gruppo*) доцільно звернутися до ритмічної альтерації – перетримати одну з двох нот (у разі перетримання другої отримаємо «ломбардський ритм»), яка увиразнить вимову.



Рис. 2.60. Дж. Піккі Токата ХСV. Варіант аплікатури автора – Н. Ф.

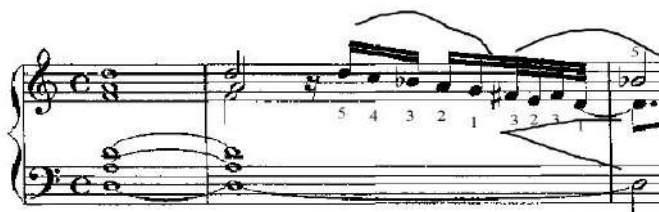


Рис. 2.61. Й. Я. Фробергер Токата II з першого тому токат

Варіант аплікатури автора – Н. Ф.

Верхня аплікатура – А. Банк'єрі, більш блискуча, нижня – змішана – надає більш завуальованого, обертонового звучання (обертони накладаються завдяки утриманню до п'яти пальців на клавіатурі). Хоча перший варіант є більш «мовленнєвий», варто обрати другий, оскільки він дає змогу увиразнити ефект *meraviglia*. Пасаж Й. Я. Фробергер завершує насиченим дисонансом (септакордом), кульмінаційним в цьому розділі токати. Перетримання та нашарування обертонів завдяки виконанню у таким варіантом аплікатури є засобом вразити слухача, здивувати його уяву.



Рис. 2.62. Й. Я. Фробергер Токата II з першого тому токат

Варіант аплікатури автора – Н. Ф.

Підсумовуючи, зазначимо, що вибір аплікатури часто обумовлений як особистими уподобаннями виконавця, так й індивідуальними особливостями будови руки.

Висновки до Розділу 2

Завдяки спробі стильової реконструкції загальних виконавських принципів барокової доби, можна дійти висновку, що запорукою успішної реалізації такого яскравого, драматичного, дивуючого та вражаючого клавірного

стилю, яким *stylus phantasticus* має бути для слухачів (щоб дійсно захопити їх увагу і серце), є розуміння виконавцем афектності самого стилю.

Виразна риторична мовленнєвість італійської та німецької музики фантазійного стилю визначає основні стратегії роботи виконавця з музичним часом, засоби агогічного та артикуляційного прочитання тексту, вибір аплікатури, особливості застосування орнаментики тощо.

Трактування метро-ритмічної свободи передбачає вправну роботу клавісника з музичним часом на макро- та мікрорівнях. Зокрема, опанування манери *con discrezione* – барокової агогіки, що базується, тим не менш, на відчутті крупного пульсу, подібного до «серцебиття» (тактусу); а також застосування ритмічних альтерацій (ритмічних змін в межах коротких нотних груп), що відбивають особливості граматичної акцентуації барокового такту та водночас підпорядковуються патетичним (риторичним) акцентам.

Особливості артикулювання також походять з осмислення афектної складової музичного тексту. Ясна та жвава, дрібна та різноманітна артикуляція, що є необхідною умовою втілення риторичної пишності стилю, також спрямована на увиразнення та поєднання музичних фігур в інструментальному висловлюванні. Для їх втілення виконавець може обирати або дрібну, більш віртуозну артикуляцію, що буде переконливо втілювати сильну емоцію, або прийом *overlegato* (затримання всіх пальців на інструменті), що породжує багате обертонове звучання для відповідного афекту. Риторична мовленнєвість також досягається шляхом використання старовинних аплікатур. Утім, стратегія вибору тієї чи іншої аплікатури обумовлена конкретними художніми завданнями, як-от, увиразнення мелодичних жестів, фігур, різноманітних *passi*, створення драматургічного контексту музичного висловлювання.

Нарешті, реалізація виконавцем фактури, застосування орнаментики виходить насамперед з осмислення гармонічної логіки тексту та прихованого в ньому афекту (афектів). Здійснивши аналіз композиції як за *вертикаллю* (виявивши особливості динамічного розгортання та спаду гармонії, міру на-

пруженості дисонансів та їх місце у загальній драматургії), так і з *горизонталлю* (виокремивши сольні мелодичні висловлювання, жести та фігури, для найбільш повного розкриття афекту), виконавець має змогу дібрати способи реалізації акордів, у тому числі першого – вступного, що відразу занурює в образний зміст композиції.

Практикуючи прочитання фактури творів фантазійного письма, сучасному клавесиністу варто опановувати численні словники барокової доби, що містять зразки орнаментів, димінувань тощо. Корисним також є прийом *simplification*, що полягає в «роздяганні» фактури до гармонічного каркасу. Ви-явивши логіку руху *basso continuo*, виконавець може поступово оздоблювати каркас гармонічної логіки орнаментальними фігурами.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФАНТАЗІЙНОГО СТИЛЮ

Маючи на меті увиразнити деякі специфічні для італійської та німецької традицій особливості втілення фантазійного стилю, що могли б слугувати орієнтиром у створенні виконавських версій італійської чи німецької барокової токати або ж акордових прелюдій, за матеріал для аналізу ми обрали насамперед ті твори, які автор має у своєму концертному репертуарі та які водночас є найяскравішими зразками *stylus phantasticus*. Водночас, основним завданням розділу є співставлення сучасних виконавських репрезентацій деяких з цих творів, що розглядаються зокрема в аспекті виконавської роботи з музичним часом та засобів втілення клавесинної фактури.

3.1. Особливості реалізації *stylus phantasticus* у італійській клавірній токаті

Через політичну роздробленість країни у XVII–XVIII ст. музичне життя Італії не зосереджувалося довкола єдиного центру, а було розподілено по окремих регіонах. Для розвитку клавірного мистецтва особливо важливими виявилися Тоскана (Флоренція), Лаціо (Рим), Кампанія (Неаполь) та долина По (включаючи Венецію, Мілан, Болонью та Феррару). Так, Феррара, що керувалася династією д'Есте, подарувала музичному світу блискучих Луццаско Луццаскі та Джироламо Фрескобальді, Парма – Клаудіо Меруло. Мистецтво клавірної імпровізації, становлення жанру токати, таким чином, зосереджувалося у кількох осередках, клавірних школах: неаполітанській – Джованні де Мак, Ерколе Паскуїні, Джованні Марія Трабаччі, Асканіо Майоне, венеційській – Клаудіо Меруло, Андреа Габріелі, Джованні Піккі, Антоніо Банк'єрі, Джироламо Дірута, та римській – Джироламо Фрескобальді, Мікеланджело Россі [248, с. 244].

Незважаючи на різність стилів, італійська клавірна токато у творчості представників названих шкіл має певну подібність, обумовлену походженням з літургичної практики. У традиції Римо-католицької церкви органна музика виконувалася переважно під час Літургії та Вечірні. Названі богослужби мають регулярну форму, в якій є як ординарні (повторювані), так і змінні частини.

Віддзеркаленням такої літургичної форми стає, приміром, п'ятичастинна композиція токато венеційця Клаудіо Мерули, де чергуються поліфонічні розділи та вільні епізоди. Зв'язок з богослужбовою практикою прочитується і у структурі «*Fiori musicali*» Фрескобальді (1635), де антифонічні вірші *Kyrie* чергуються з токатоми, канцонами і ричеркарами, що виконують роль заміників інших частин меси. Згадуваний стиль *durezza e ligature*, у якому складають елеваційні токати неаполитанці Дж. Де Мак, А. Майоне, Дж. М. Трабачі, також виростає з літургичної практики [14, с. 196].

Творчість **Джованні Піккі** (1571/2?–1643), який значно вплинув на розвиток певних щойно створених форм інструментальної музики (наприклад, інструментальної канцони¹), презентує яскравий зразок **венеційської токати**.

Історичних відомостей про цього композитора небагато. Ймовірно, він був органістом в Санта-Марія-Глоріоза-деї-Фрарі у Венеції з 1615 по 1623 рік та одночасно обіймав посаду органіста, яку раніше займав Джованні Габріелі у Скуола-ді-Сан-Рокко (Scuola di San Rocco).

Збереглося всього декілька творів Дж. Піккі, а саме шість *passamezzo*, польський танець та інші п'єси для клавесину. Серед них – яскрава імпровізаційна Токата в тоні *re*, що міститься у Фітцвільямовій вірджинальній книзі (дата створення токати невідома). Композиція твору начебто наслідує поліфонічну традицію Дж. Габріелі, у якого токато складається з початкового акорду та кількох розділів: пасажі восьмими або шістнадцятими, що перехо-

¹Дж. Піккі, до слова, був єдиним із венеційських авторів того часу, хто складав танцювальну музику для клавесину.

дять з партії однієї руки в іншу, чергуються з контрапунктичними епізодами. Однак у Дж. Піккі, на відміну від Дж. Габріелі, контрапунктичні розділи невеликі, в той час як вільні епізоди значно об'ємніші, що вказує на помітне розширення, розростання зони свободи.

За природою названа токати, скоріше, клавесинна – окремі фактурні рішення відображають логіку саме клавесинної (щипкової) гри. Гармонічна логіка токати ще не містить чіткої тональної спрямованості (як і більшість клавірної музики ранньоіталійського Бароко, вона є модальною, а точніше, презентує поєднання модального та елементів тонального мислення), але за сміливістю застосування дисонансів може зрівнятися з новаційністю мадригалістів.

Контрастність, що вирізняє фантазійне письмо, у Дж. Піккі реалізована на кількох рівнях. Фактурний контраст – чергування пасажів на основі витриманого баса або акорду та імітаційних розділів, де голоси постійно знаходяться в русі. Блискучі віртуозні пасажі токати задіють як нижній, так і верхній регістри; широкі стрибки, пунктири і ламані ритми з виписаним самим композитором *accelerando* (ритмічні альтерації в пасажах) накопичують енергію і створюють ефект *crescendo*, поєднуючись з різноманітним дисонансним і витонченою хроматикою.

Вишуканість поєднання у контрастній фактурі сміливих дисонансів і віртуозних пасажів створює той самий ефект *meraviglia* – подиву та неочікуваності, властивий бароковій традиції. Як зазначає Р. Джадд, «орнаментация настільки екстравагантна, що, мабуть, не має аналогів у тогочасному музичному мистецтві» [191, с. 251].

Роботу над виконавською версією токати варто розпочинати з визначення основного афекту (згадаємо рекомендацію Дж. Фрескобальді в першу чергу «знайти правильний афект»), на який вказує насамперед тон (модус)¹. Для осмислення афектної семантики ладів і тональностей ранньобарокової

¹За Й. Кванцем визначити афект твору можна «придивившись до тональності п'єси; її інтервалів; до дисонансів; до зазначеного характеру руху» [цит. за 41, с. 250]

клавірної музики загалом доцільно послуговуватися визначеннями з барокових трактатів, наприклад А. Кірхера, Й. Маттезона та М. А. Шарпантьє (окремі фрагменти яких вже наведено у першому розділі дослідження). Так, за Шарпантьє тону *re* (ре мінору) відповідає характер набожності і піднесеності¹. Визначення тону – надзвичайно важливий момент: так можна виявити не просто наявні афекти, але і їхні контрастні співставлення (що у випадку Дж. Піккі реалізовано у постійному чергуванні модусів).

Наступний етап – виявлення гармонічного каркасу композиції, виокремлення дисонансів, зон напруги та послаблення, відповідно до яких виконавець «працює» з музичним часом. Гармонічна логіка лінії *basso continuo* визначає й композиційні розділи токати. Так, імітаційна частина, де задіяні всі голоси – з 37 по 52 такт, – має підпорядковуватися суворому метру (тактусу). Натомість вільні розділи, обрамлені кількома кадансами (тт. 13–14, 25–26, 37–38, 52–53, 58–59, 62–63, 71–72, 84–85), мають бути виконані (за настановами Дж. Фрескобальді) в афектних темпах. Разом з тим, вибудовуючи контрасти між самими епізодами, варто дотримуватися виваженості. Інакше виникне ризик порушити збалансованість часу, розірвати драматургічну лінію.

Розглянемо більш детально можливості реалізації *Exordium* – короткого вступного розділу, що уводить слухача до характеру подальшого твору.

Вступний акорд токати – рідкісний для італійської барокової токати варіант виписаного самим композитором, до того ж з низхідним арпеджіо². Вочевидь, бажання композитора виписати вступний акорд власноруч саме у такий спосіб мало конкретні художні підстави. А саме афект, який композитор

¹Афектне визначення ладів і тональностей міститься у багатьох барокових трактатах. Під впливом ідей доктрини про афекти у XVIII ст. сформувалася цікава літературна традиція – словесний опис тональностей, до якого звертаються не лише музиканти, а й поети. Так, Ріта Стеблін наводить відомості про роман Вільгельма Хенцзе (1794), де літератор уподібнює квінтове коло моделі Всесвіту [258, с. 119].

²Інші виняткові зразки ми вже згадували у попередньому розділі дослідження. Зокрема, дві токати Дж. М. Трабачі – Токата Seconda 1603 року та Токата Seconda для арфи 1615, де композитор «декорує» акорд протягом шести тактів.

користання змішаних типів аплікатур. Різностямовані пасажі не можна виконувати одним рухом, натомість необхідно здійснити артикуляційний розрив для увиразнення окремих фраз (за порадою Дж. Фрескобальді треба зупинитися та відокремити один пасаж від іншого).



Рис.3.2. Дж. Піккі. Токата в тоні ре, тт. 11–12. Версія артикуляції автора – Н.Ф.

Особливої уваги потребує робота з дисонансами, залігованими нотами. Для підкреслення афектності, нервового пульсу токати, що обумовлений співвідношенням дисонансів, варто повторювати заліговані ноти у тт. 7, 10, 16, 17, 22, 50, 51, 60, 61, 69, 70 (квартові, секундові затримання, нони, дисонанси, що породжує септакорд). Цікаво, що деякі сучасні виконавці пропонують повторювати тонічну квінту (квінту на тоні ре) з подвоєною октавою у лівій руці на фоні різноманітних фігуративних гармоній, що у цей момент розгортаються у пасажах верхнього голосу. У двох передостанніх тактах (тт.82–83), таким чином, звучатимуть одночасно тонічна (у лівій) та домінантова (у правій руці) гармонії – досить сміливе поєднання як на той час. Подібне гармонічне накладання провокує велике напруження, що й стає емоційною кульмінацією всього твору. Інший варіант увиразнити дисонанс – використовувати за вибором ноти альтерації, що вказані вгорі (на мажорній гармонії мінорний пасаж). Такий спосіб загалом властивий італійській клавирній музиці поч. XVII ст.

Щодо використання орнаментики, наприклад у тт. 12, 17, 19 або 36 – трель можна поступово розкручувати від повільного руху до швидкого, наче з поступовим накопиченням енергії, а можна й у ломбардській манері (зворотний пунктир), щоб нарешті дати їй «вибухнути». Такий прийом у кадансах додасть довершеності та урочистості усій попередній фразі. Безумовно, цим прийомом не варто зловживати, а застосовувати лише «пунктирно», з дореч-

ністю. Наведені рекомендації можуть здатися такими, що стосуються дрібних, навіть незначних деталей. Утім, суть риторичного стилю саме й полягає у тому, що жоден жест не може бути пустим, випадковим або несвідомим.

Яскраву та надзвичайно риторичну інтерпретацію токати презентує американський клавесиніст Роберт Гілл¹ – майстер клавірної імпровізації, неординарний виконавець та знавець старовинної музики. Навіть із аудіозапису стає очевидним, що він використовує італійську старовинну аплікатуру – клавесинна вимова виконавця надзвичайно «мовленнєва». Окремого коментаря потребує фантастична свобода в оперуванні майстра музичним часом. З природною невимушеністю і свободою Р. Гілл наче ламає тактус – у четвертому такті з залігової ноти виходить без збереження долей, бере «сильним» (довгим) третім пальцем слабку ноту і далі попарно спускається у п'ятий такт, наздоганяючи пульс тільки в шостому такті, при тому дуже виразно артикулює пунктирний ритм. Щоб підкреслити пунктирний ритм, сповнений у такому випадку рішучого характеру, клавесиніст додає прикраси на довгій ноті, а у пасажі т. 7 знов використовує аплікатуру, яка ламає тактус. Уваги заслуговує й орнаментация мелодичних зворотів та акордів, яка у версії Гілла є рясною і вишуканою (тт. 2, 13, 22–24).

Інший історичний різновид італійської токати презентують п'єси блискучого імпровізатора **Дж. Фрескобальді**, творчість якого позначила нову еру в історії фантазійного стилю. Мистецтво Дж. Фрескобальді значно вплинуло на подальший розвиток фантазійного письма в Італії та Північній Німеччині². Так, у Й. Я. Фробергера, Г. Муффата та Й. Керля ми побачимо той самий тип токатної композиції, що базований на багатократному контрастному (наче імпульсивному) співставленні прелюдійних та контрапунктних розділів, з розгорнутою завершальною фугою [15, с. 12–20].

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=iVomvvI-NqQ&ab_channel=RobertHill

²Народився і навчався Дж. Фрескобальді при дворі Феррари, а досяг зрілості в Римі. Тому інколи його називають і феррарським майстром, і представником римської клавірної школи.

У Дж. Фрескобальді очевидним є домінування ідеї показу, демонстрації виконавських можливостей соліста, надто у токатах, де музична тканина просякнута різноманітними орнаментами (як короткими, так і вільними, лінійними) і ритмами, що постійно чергуються, захоплюючи слухача драматичною подієвістю та яскравістю музичного висловлювання. Історичне значення клавірної творчості композитора полягає зокрема у ступені її риторичності, що на той час цілком могла (вперше для інструментальної музики) конкурувати з вокальною музикою у мистецтві втілення поетичного слова.

Стиль Дж. Фрескобальді – квінтесенція Бароко з його тяжінням до деформованих і несподіваних форм, дисгармонії, миттєвості змін образних станів та водночас розкішної театральної пишності [198, с. XXIII]. Зразком такої пишності та навіть надмірності може слугувати заключний розділ Токати *Prima* з Другої книги токат з ошатною каденцією. У каденції Дж. Фрескобальді використовує різноманітні трелі та пасажі в обох руках; тирати та пасажі тридцять другими перед останнім тонічним акордом наслідують драматизм та театральну виразність оперного речитативу.



Рис.3.3. Дж. Фрескобальді. Токата *Prima* з Другої книги токат, каденція.

Розглянемо детальніше особливості втілення фантазійного стилю на прикладі Токати *Settima*. Токата написана в транспонованому (еолійському)

модусі¹. Риторична диспозиція (*Dispositio*) твору представлена такими частинами: *Exordium* (тт. 1–10), *narratio* (тт. 11–27), *confirmatio* (тт. 27–35), *propositio* (тт. 36–50) – контрапунктний, *confutatio* (тт. 50–53), *peroratio* (тт. 54–60).

Музична тканина токати сповнена риторичних фігур; її пронизують виразні *catabasis*, *descensus* (символіка печалі)². Низхідні спадаючі мотиви, на початку токати більш короткі, з кожною новою секвенцією виростають довгими, напружено кружляючими гірляндами (тт. 3–5, 6–8, 11–15, *circulatio* тт. 16–18, 19–23, 23–26). На початку такі низхідні секвенційні фігури подібні до *accenti*³. Франческо Роньоні використовував названий термін для позначення орнаменту, що з'єднує дві більш довгі ноти за допомогою дисонансної допоміжної ноти на слабкому часі [235, с. 5]. Він також вказує, що найбільш доцільно використовувати їх у низхідному русі, як тут:



Рис.3.4. Дж. Фрескобальді, Токата Settima, *accenti*.

Потім, не такий гострий, більш м'який варіант:



Рис.3.5. Дж. Фрескобальді, Токата Settima, варіант *accenti*.

Після низхідних *circulatio* секвенцій доречним буде в кадансі (т. 26) використати *trillo* (повторення декілька разів дисонуючої ноти *pe*).

Виразні заліговані дисонанси (тт. 1–3 та т. 27) – це відгомін неаполітанської традиції *durezza a ligature*. Такі дисонанси важливо «розчути» на дру-

¹Модальність, використання діатонічних ладів загалом є ознакою ладо-гармонічного мислення композитора, тож кількість знаків при ключі не завжди відповідає принципам звичної для сучасного клавесиніста мажоро-мінорної системи.

²Детальніше про такі фігури див. у Додатку Б.

³Ця та подібні фігури пронизують як італійські, так і німецькі токати. Також цю прикрасу описував Дж. Дірута, у мадригалах їх використовували Дж. Каччіні, К. Монтеверді, Бенедетті [273, с. 249].

гому кінці ліги, повторювати їх та арпеджувати акорди, граючи *adagio* у тлумаченні Дж. Фрескобальді – вільно і досить повільно.

Риторичну фігуративність музичної тканини токати можна втілити правильно дібраною артикуляцією. При цьому варто послуговуватись правилом самого Дж. Фрескобальді, який радив кожен розділ (кожний *affetti*) відокремлювати один від одного. Це стосується і пасажів чи окремих фігур. Однак ідентифікація риторичної фігури (особливо короткої) не означає навмисного її відділення. Виконавцю достатньо усвідомити наявність фігури у горизонталі та «вплести» її в загальний контекст фрази за допомогою артикуляції, що, власне, допоможе коректно розставити патетичні акценти.

Так, в артикуляції повторних коротких низхідних фігур, як у тт. 11-16 важливо артикулювати, з урахуванням регістру. Фраза починається у верхньому, світлому регістрі, а потім «затемнюється», затушовується по мірі спуску. Артикуляційно це можна реалізувати шляхом більш відокремленої, дискретної вимови у верхньому регістрі та «загущеної» – внизу. Попри дрібну артикуляцію важливо не втрачати смисловий напрямок фрази, який повинен відчуватись виконавцем аж до самого кадансу.



Рис 3.6. Дж. Фрескобальді, Токата Settima. Версія артикуляції автора – Н.Ф.

Розділом, де сповна можна реалізувати виконавську фантазію та свободу у аналізованій токаті, як і притаманно творам Дж. Фрескобальді, є *Peroratio* – грандіозна каденція, що сповна відповідає заповіту композитора «не без зусиль дістанетеся кінця».

Заключний розділ, що починається з *tirata* та побудований на коротких фігурах *climax* та *paronomasia*. За вибором виконавця, фінал, таким чином, можна трактувати як *climax* – збільшення, зростання. У такому випадку слід почати повільно, «з розкачкою», потім скористатися прискоренням, і зробити

crescendo завдяки використанню більш дрібній артикуляції. Можна і навпаки – обрати *anticlimax*, що відповідає втраті сил, падінню, тобто виконувати розділ з уповільненням, скориставшись чергуванням більш легатного туше і артикульованого. І в першому, і у другому випадку, підсумкові шість тактів, базовані на багатократному повторенні фігури *palillogia*, значно увиразнять афект неминучості.

З огляду на особливості артикулювання та взаємодії з музичним часом, яким та водночас мовленнєво виразним видається прочитання токати клавесиністом Франческо Черою (Francesco Cera)¹. Вступний акорд (наче за третім правилом Дж. Фрескобальді) він розкладає повно, не поспішаючи, зверху вниз без задіяння прохідних дисонансних звуків, але різноманітно розігруючи тонічний акорд в різних напрямках з повторами. Така стриманість відповідає загальному афекту токати і надає можливість, розгорнути риторичну диспозицію усього твору, створити своєрідну драматургічну арку: заключний акорд Ф. Черра досить широко розкладає та додає до нього нижній бас великої октави, що створює афект величності та урочистості.

Метро-ритмічна свобода (цілком в мадрігальному дусі) вдало втілена Ф. Черра у вільних розділах, які він виконує дійсно вільно, тобто не дотримуючись пульсу (тактису). Водночас імпровізаційну імпульсивність та динамізм його версії надає прийом ритмічного варіювання (*sprezzatura*) в кадансах. Так, каданс у тт .8-10 відкриває імітаційна секвенція *descensus*. Низхідну пунктирну фігуру в партіях обох рук по черзі Ф. Черра не виконує буквально за нотним текстом, а натомість перетримує довгу ноту під лігою на ломбардський манер, що надає самій фігурі рис екстравагантності.

Оригінальне і водночас контраверсійне, на наш погляд, прочитання токати пропонує французький клавесиніст П'єр Антаї. З аудіозапису², на жаль, не вдалося встановити, на якій моделі клавесину грає П. Антаї. Однак, оскільки у середній частині токати він задіює верхній мануал *nasal*, то ми може-

¹Див. <https://www.youtube.com/watch?v=QsMKx0sAjZE>

²Див. <https://www.youtube.com/watch?v=7RNSO4SpZLQ>

мо припустити, що йдеться про французьку або франко-фламандську модель, якій властиві м'яка атака та широкий обертоновий ряд. Натомість Дж. Фрескобальді, як й інші майстри італійської школи, користувався одномануальним інструментом *італійської моделі*. Відповідно, токати склалися з урахуванням акустичних особливостей та звукових барв саме італійського клавесину. Загалом, для виразного втілення замислених італійськими майстрами афектів та гармонічних барв, необхідно виконувати ранньобарокову музику з використанням відповідної середньотоновій темперції (*meanton*). Втім, питання клавесинового строю та темперцій, звісно, тема об'ємна, вона потребує окремого спеціального дослідження.¹

Утім, згадане прочитання твору цікаве не добром моделі інструменту, а тим, що музика Дж. Фрескобальді у ньому майже невпізнана. Причина криється у засобах реалізації фактури, які обирає клавесиніст.

Знаний майстер з інтерпретації німецької та французької музики, у притаманній йому експресивній манері П. Антаї перетворює вступний акорд на розлогий імпровізаційний вступ: рясно розкладає акорди на *Adagio*, додає дисонансні ввідні тони та прохідні звуки, повторює фігури *circulatio* (запозичивши, таким чином, ідею для розкладання акорду з матеріалу самого композитора). Перший басовий тон П. Антаї подвоює додаванням нижнього *re* у великій октаві, з самого початку підкреслюючи драматичність.

Однак далі П. Антаї реалізує акорди в манері, що скоріше пасує французькій безтактовій прелюдії, відтворюючи їх в стилі *brise* – з неодноразовим взяттям в різних регістрах нот та антиципованих затримань. Такий прийом нівелює риторичність гармонічної вертикалі, тож втрачається ясність форми та промовистість фігур (*afetti*). Приміром, пунктирна фігура з трьох нот в лівій руці на початку токати, у якій італійський виконавець перетримав би крапку і артикулював би ноту з крапкою окремо від шістнадцяток, у виконанні

¹Для ознайомлення з базовими засадами середньотонової темперції (*meanton*) українською мовою див. роботи М. Топоровського [79, с. 196 – 215].

П. Антаї повністю втрачає афект збудженості, імпульсивності. Так відбувається через те, що клавесиніст повільно «розбиває» акорди в правій руці. Така манера породжує ефект надзвичайної плинності та граціозності, властивий французькій традиції, але не риторичності і збудженої мовленнєвості, які притаманні саме італійській музиці.

П. Антаї не тільки використовує регістр *nasal* (дуже м'який), а й виконує фактуру на *legato* з використанням довгих аплікатурних позицій, описаних Ф. Купереном (замість короткої аплікатури, яка якнайкраще пасує до стилю італійських токат, як-от аплікатур Т. де Санта-Марії, Дж. Дірути). Виконуючи мадригальні фігури (у тому числі падаючі каччинівські кварта, які зустрічаємо у багатьох італійських токатах періоду), клавесиніст не вдається до дрібної та жвавої парної артикуляції, а потрактовує їх *legato*. Нарешті, П. Антаї використовує французьку орнаментику – антициповані затримання (за рахунок часу попередньої ноти) *Port de Voix appuyé, tremblement appuyé* (з опорою на верхній ноті). Вона, безумовно, ошатна та вкрай тендітна, однак стилістично не відповідає італійській традиції застосування вільних прикрас, та, врешті-решт, нівелює ясність та виразність афекту.

Звернімося до ще одного представника італійської школи – **Мікеланджело Россі**. Видатний мадригаліст і автор, до слова, двох опер, М. Россі вважається одним з найкращих учнів Дж. Фрескобальді [131, с. 136]¹.

¹Ймовірно, це твердження є помилковим. А. Сільбігер, зокрема, вказує, що така точка зору базується на хибному уявленні, що токати М. Россі начебто вперше видані у 1657 році, тобто вже після публікації основних клавірних збірок Дж. Фрескобальді. Насправді ж, згідно досліджень останніх років, перше видання Токат датоване 1634 роком. А. Сільбігер доводить, що деякі яскраві риси манери М. Россі не мають аналогів у токатах Дж. Фрескобальді, що особливо важливо з огляду на використання хроматизмів та гармонічної мови загалом [253, с. 36]. В. Апель уточнює, що токати Россі видані у той час, коли Дж. Фрескобальді навчав ще одного учня у Римі – Й. Я. Фробергера, який, скоріше за все, зустрічався з Россі під час свого навчання. Вказуючи на стилістичну подібність токат М. Россі та Й. Я. Фробергера, дослідник водночас зауважує, що вони репрезентують новий, відмінний від рапсодичних по структурі токат вчителя, стиль. Токати М. Россі і

На клавірний стиль М. Россі більшою мірою вплинула його мадригальна творчість, яка розгорталася під впливом музики Карло Джезуальдо та Сигісмондо д'Індія. Так, характеризуючи стиль клавірних токат М. Россі, Р. Тарускін прямо називає їх *bizzarre* та зазначає, що токати написані в дусі пізніх мадригалів Карло Джезуальдо та Сигісмондо д'Індія [269, с. 51].

У токатах М. Россі розлогі вільні розділи – це перш за все вступний і заключний, які створюють композиційне обрамлення для кількох проміжних експресивних розділів, сповнених різноманітних *affetti* та ломбардських ритмів. Такі невеликі розділи чергуються з більш розлогими епізодами контрапунктичного письма. Оригінальність лексики М. Россі, звичайно, можна співставити з новаціями Дж. Фрескобальді (така ж поривчастість та постійна зміна характеристик, зіставлення різних видів фактур (то пасажів, то акордових форм), гра з контрастом). Утім, проміжним розділам його токат властиві значно складніші насиченість хроматизмами та вибагливість мелодичних фігур. А от безпосередній вплив манери Дж. Фрескобальді проявляється, перш за все, в таких стилістичних прийомах, як стрибки, *passi doppi* (пасажі в обох руках) та трелі, в оперуванні якими М. Россі досяг досконалості.

Розглянемо детальніше можливості прочитання музики М. Россі на прикладі Токати *Settima* (в тоні ре) – однієї з найпопулярніших та найвіртуозніших токат композитора.

Відкриває токату вступний акорд тонічної гармонії, який виконавець на свій смак може «розкласти», щоб реалізувати головну функцію акорду – не лише перевірити клавесиновий стрій, але й увести слухача у головний афект композиції. Наведемо за принципом ускладнення варіанти реалізації акорду сучасними клавесиністами – як молодими, так і досвідченими майстрами історично поінформованого виконавства¹.

Й. Я. Фробергера у певному сенсі повертаються до композиційної основи токат К. Меруло, наповнюючи композиційну модель новим змістом [115, с. 552].

¹У поданих нижче розшифровках, що здійснені автором дослідження, чорними нотами позначені коротші тривалості, білими – довгі.

Так акорд викладено у М. Россі:



Рис.3.7. М. Россі. Токата Settima, вступний акорд, т. 1-2

Версія Віма Діпенхьорста¹ заснована на чергуванні виключно акордових тонів ре-мінорного тризвуку:

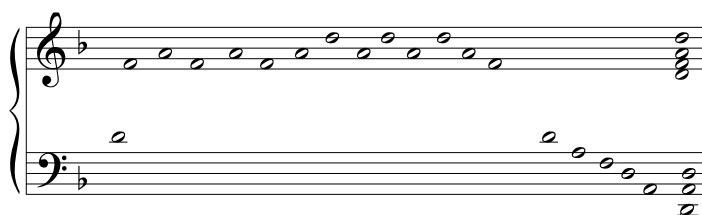


Рис.3.8. Версія вступного акорду В. Діпенхьорста.

Найбільш популярним способом – багаторазовим хвилеподібним арпеджуванням, таким природнім для клавесину, – скористався Марек Топоровський².

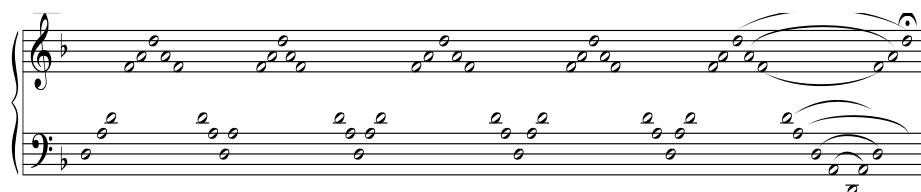


Рис.3.9. Версія вступного акорду М. Топоровського³.

Такий прийом створює афект мрійливості, зачарування, якщо розбивати акорд повільно; у випадку ж швидкого розкладання виникає протилежний афект – емоційного накалу та рішучості.

Ернст Штольц¹ реалізує акорд зсередини назовні та додає до терції дисонансний звук – кварту *соль* (рахуємо від баса за правилами *basso continuo*),

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=nWEIMo69p4M&ab_channel=Gebr.VanVulpen

²Такий варіант виконання акорду проковує вібрацію великої кількості струн, що у підсумку дає багате на обертони звучання. Традиційно для цього застосовують прийом *overlegato*.

³Див. https://www.youtube.com/watch?v=vEagYK_ojE&ab_channel=MEDYN%C4%96SFESTIVAL

і у «ломбардській манері» виконану трель *ribattuta di gola*. Такий спосіб виконання одразу привносить афект стурбованості та неспокою.



Рис.3.10. Версія вступного акорду Е. Штольца

Натан Льобе² пропонує варіант з додаванням *mordenti*, на кшталт Гаспарінівських «укусів маленьких тварин», одразу відпускаючи дисонуючий звук та *acciaccatura*.

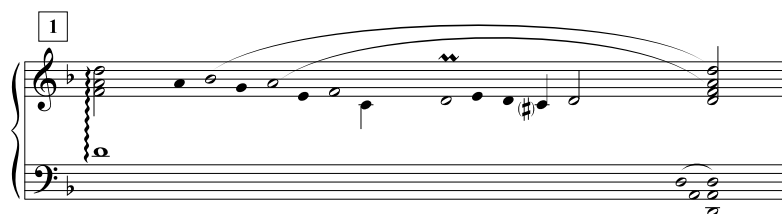


Рис.3.11. Версія вступного акорду Н. Льобе.

Якщо зробити це повільно та артикулюючи попарно затримання, (утворюється фігура *suspiratio*, зітхання), – цей спосіб викликати журбу та сум, а у випадку швидкого темпу – активну занепокоєність.

Ще експресивніше діє Маріанна Хенріксон³, загострюючи дисонанс треллю *ribattuta di gola* та фігурою *circulatio* на тонічній гармонії. Цікаво, що клавесиністка починає розкладати акорд з середнього регістру, підіймаючись догори, потім спускається вниз (афект падіння, спуску). *Ribattuta di gola* виконана помірним розхитуванням до сильного пунктиру, при чому центром трелі є остання перед розв'язанням дисонансна нота *до дієз*.



¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=BbrrMtWICs4&ab_channel=MyYearsWithEarlyMusic

²Див. https://www.youtube.com/watch?v=AowE5Vk7tgQ&ab_channel=OrganHistoricalSociety

³Див. https://www.youtube.com/watch?v=7y-KgFAljJM&ab_channel=MuzykawRaju

Рис.3.12. Версія вступного акорду М. Хенріксон.

Луїджі Аккардо¹ розкладає акорд згори донизу, починаючи «розкриття» акорду з морденту – у цій прикрасі є дисонанс (до дієз) і це одразу привертає слухачьке вухо; також клавесиніст задіює прохідні звуки – *acciaccatura*, у кінці маленьку *tirata* вниз-вверх:

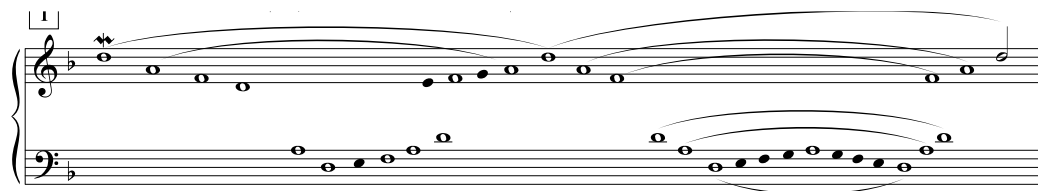


Рис. 3.13. Версія вступного акорду Л. Аккарди.

Драматичну експресивність версії Альберто Бузеттіні² надає секвенційне застосування висхідних *passi*, що базується на підході знизу до тонічних звуків *ре-фа-ля-ре*. Виразність прочитання у випадку такого вибору імпровізаційних елементів залежить від бажаного ступеню риторичності, тобто мовленнєвої складової. Для більш спокійного характеру пасує легатний тип артикуляції, а для збудженого доцільно артикулювати по чотири ноти, тобто відокремлюючи після кожного акордового звуку (*ля-сі-до дієз- ре; ля-ре-мі-фа; і т.д.*)



Рис .3.14. Версія вступного акорду А. Бузеттіні.

У варіанті Ізара Харшон³ до мелодичного *passi* вплетена вишукана хроматика, яка сповіщує про «майбутні» хроматизми вільних розділів токати. Такий підхід відповідає загальній рекомендації використовувати матеріал самого твору для реалізації вступного акорду. Водночас, у мелодичному пасажі прочитується фігура *passus duriusculus*, що задає драматичного характе-

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=kyvWR_jGBdU&ab_channel=LuigiAccardo

²Див. https://www.youtube.com/watch?v=dIpyYOvoNzs&ab_channel=AlbertoBusettini

³Див. https://www.youtube.com/watch?v=NrTIR20GcGM&ab_channel=YizharKarshon

ру «набожному, що підходить для вираження серйозних афектів» (Й. Маттезон) ре мінору.

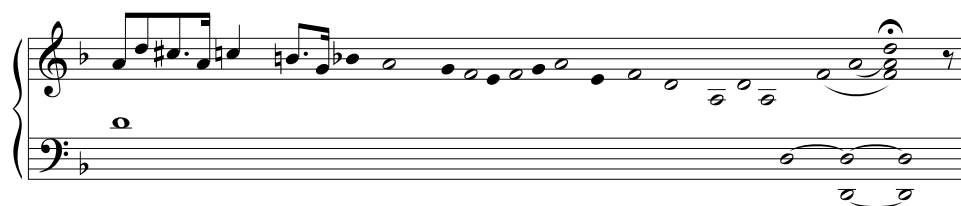


Рис. 3.15. Версія вступного акорду І. Харшона.

Виконуючи пасаж з використанням *accelerando*, Йорг-Андреас Боттічер¹ завдяки використанню тирати досягає вражаючого афекту падіння, обриву.

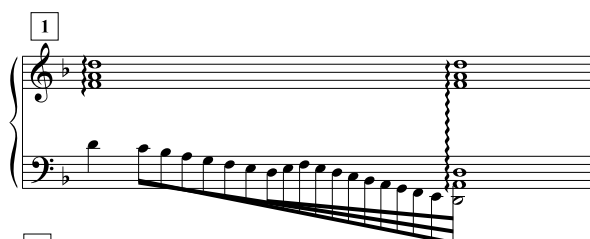


Рис.3.16. Версія вступного акорду Й.-А. Боттічера.

Ступінь виразності у таких випадках залежить від артикуляції. Тут можна грати як *overlegato*, так і окремо – (у такому випадку створюється афект жаху та переляку²).

У версії Мертью Дьорста віртуозна експресивність висхідної стрімкої *tirata* з додаванням *ribattuta di gola* справляє вражаючий ефект³.

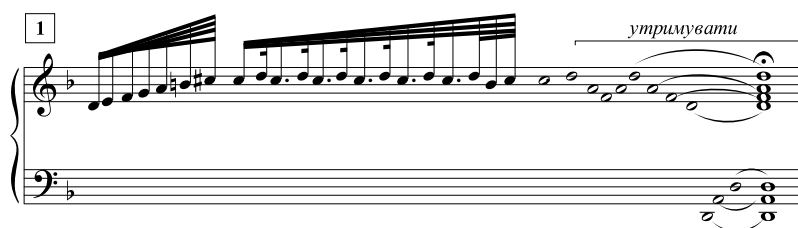


Рис. 3.17. Версія вступного акорду М. Дьорста.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=A-lXylezX3w&ab_channel=J%C3%B6rg-AndreasB%C3%B6tticher-Topic

²Нагадаємо про подібний пасаж з Tombeau Й. Я. Фробергеа на смерть Мсьє Бланроше, який зображає чи то смерть героя через падіння зі сходів, чи то сходження його душі до підземного царства.

³Див. https://www.youtube.com/watch?v=JPq8y70y6AQ&ab_channel=ArsLyriceHouston

Нарешті, цікавою з практичної точки зору є версія, що пропонує Патрік Айртон¹ – чудовий імпровізатор, який до того ж постійно публікує знахідки з традицій барокової імпровізації. Його варіант заснований на фігурі *suspiratio*. Виразно артикулюючи її у «нерівному ритмі» – перша нота у зітханні довга, друга коротша, клавірист формує фігуру *catabasis* аж до нижнього регістру, що створює відчуття подиву та страху.



Рис.3.18. Версія вступного акорду П. Айртона.

На нашу думку такий варіант розшифровки першого акорду влучно втілює емоційну насиченість та надзвичайну оригінальність, естравангантність цієї музики у тому числі для сучасників М. Россі.

У нашому авторському варіанті виконавська логіка загалом співпадає з підходами інших клавесиністів. Як і в інших клавірних токатах Бароко, функція вступного акорду – преамбула до подальшої оповіді. Враховуючи насичену подієвість та експресивність лексики самої токати, ми пропонуємо використати для реалізації акорду яскравий прийом: розпочати у верхньому регістрі та одразу задіяти верхню дисонансну ноту *mi* (секунда лунатиме дуже збентежено, а у випадку притримання обох звуків завдяки нашаруванню обертонових коливань виникає нервово звучання), і «падаємо» у самий нижній регістр, нарешті стверджуючи тональність основним акордом. Рухаючись донизу доцільно скористатись *acciaccatura*. Тмності та ефекту несподіванки пасажу додасть *do diez*, а потім одразу *do бекар* з подальшим *passus duriusculus*.

¹ Див. <https://www.prestomusic.com/classical/works/35178--rossi-m-toccata-settima/browse>

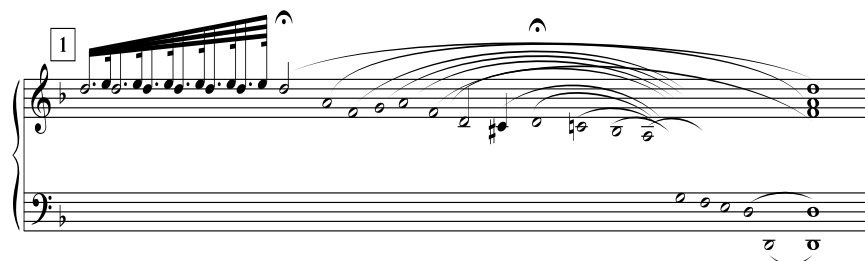


Рис.3.19.Версія вступного акорду, пропонована автором (Ф.Н.)

Найбільш вдалим та історично достовірним видається виконавська версія токати молодого, але дуже яскравого італійського диригента, органіста і клавесиніста Андреа Букарелли (Andrea Bucarella)¹.

Для його прочитання характерне знання специфіки ранньоіталійських токат, ясність трактовки та цікаві імпровізаційними рішеннями. Відчувається, що музикант має осмислене розуміння спонтанності висловлювання, властиве італійській токаті; застосовує оригінальні орнаментативні варіанти (з лінійними прикрасами) реалізації фактури. Прочитання вирізняє виважений драматургічний план (виконавець виразно виокремлює межі розділів, у тому числі, завдяки перемиканню регістрів), мовленнєва артикуляція і віртуозність.

Вільно розкладений та розкішно орнаментований перший акорд токати одразу вводить слухача у атмосферу меланхолії та печалі.



Рис.3.20. Версія вступного акорду А. Букарелли.

Ефект виникає завдяки залученню в акорд неакордових звуків – другої, четвертої та високої сьомої ступеней. Афект суму втілений також трактованою у «ломбардській манері» треллю, додаванням до неї оборотів з підкресленням та затриманням на сьомій ступені ладу, що разом з басом утворюють дисонанс (згадаємо правило Дж. Фрескобальді про виконання трелі). Каденція цього розділу у т. 7 спокійно та широко, немов за порадою

¹ Див. https://www.youtube.com/watch?v=luAVsUjN6t0&ab_channel=jsba1987

Дж. Фрескобальді, «розіграна» додатковим орнаментуванням, інтригуючи слухача щодо змісту подальшого висловлювання.

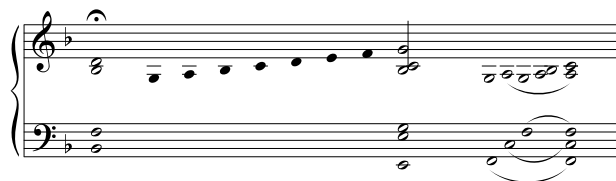


Рис.3.21. Версія кадансу А. Букарелли.

Калейдоскопічний перший вільний розділ (тт. 7-13) клавесиніст дуже виразно артикулює, а пасаж *passo doppio* (тт. 10-13) виконує з блискучою віртуозністю майже на *glissando* (наче за аналогією до відомого з історичних джерел фрескобальдієвського способу виконання пасажів «назовні долонями» [електр. рес. 175]).

Не менш цікавий розділ токати (тт. 13-31), виконаний у так званій манері *stravagante* – з використанням різноманітних ексцентричних тонкощів гармонічної мови та ритмічних структур. Прояви стилістики *stravagante* з одного боку, є відлунням манери Джованні де Мака, який називав свої органні композиції «*Consonanze stravaganti*». Вони також багаті на гармонічні ман'єризми, подібні до джезуальдівських [267]. З іншого боку, такі «естравагантності» властиві мадригальній манері самого М. Россі.

Тризвук мі мажору та зміна фактури вводять слухача до лабіринту інтервального «блукання» тональностями – рух терціями по всьому регістровому діапазону інструменту. Для М. Россі властиво поєднувати такі віддалено споріднені гармонії, часто посилюючи й без того вражаючий ефект стрибком або прериванням голосу. Подібне співставлення гармоній знаходимо й у токатах Россі, й у його мадригалах. Детально такі приклади розглядає А. Сільбігер, який наголошує, що саме подібні гармонічні «дивності» відрізняють музику М. Россі від Дж. Фрескобальді [253, с. 18–38].

Деякі виконавці роблять наприкінці розділу величезну паузу, яка посилює шанси вразити та здивувати слухача, адже співставлення *мі-бемоль* терції, а потім *мі мажор*, не типове для ладо-гармонічного мислення Бароко. Однак, видається доцільним скористатися такою «недовершеністю», щоб до-

сягти більшої яскравості риторичної промови. Після віртуозного пасажу на кульмінаційній точці варто раптово обірвати свою «промову», щоб неочікувано змінити тему.

А. Букарелла виконує *stravagante*, поступово «розкручуючи» енергію. Агогічно та артикуляційно посилюючи напругу, він артикуляційно розділяє підйом вгору з шостої восьмої т. 17 такту (нота соль малої октави у правій руці та нота мі у лівій) та на високій кульмінаційній точці (т. 21, нота ля у правій руці) дає більше часу крайнім точкам руху.

Заключний розділ токати (тт. 54-69) у М. Россі також створений в манері *stravagante*. Так, каденція презентує чотирнадцять висхідних та низхідних акордових хроматизмів. Щоб надати можливість слухачу зануритися у красу дисонансних гармоній, виконувати каденцію необхідно з поступовим накопиченням напруги, не брати одразу дуже швидкий темп від початку.

А. Букарелла потрактовує фінал, виокремлений у його виконанні великою цезурою, вражаючи експресивно завдяки коректно добраній артикуляції та агогіці; він надає трохи більше часу дисонансам, попарно артикулює малу секунду (ритмічне варіювання фігури зітхань), викликаючи афект жалю. Висхідні хроматизми А. Букарелла артикулює ніби із зусиллям, а нисхідні – втомлено, безсило (клавесиніст притримує першу з пари нот на клавіатурі). Це досягається саме старовинною аплікатурою. В останньому хроматичному підйомі виконавець постійно повторює залігований тон *соль* для посилення звучності та зростання напруги. У М. Россі каданс нотований наступним чином.



Рис.3.22. М. Россі Токата Settima, заключний розділ.

А. Букарелла в останній каданс вводить оригінальні орнаменти – багаторазово арпеджує передостанній субдомінантовий акорд з додаванням різ-

них неакордових звуків, потім затримує увагу слухача на дисонансній ноті (сьома підвищена ступень на тонічному басі) у довгій розкрученій трелі. При тому, він не просто витримує, як це виписано композитором, субдомінантну октаву у лівій руці, а робить там тремоло. Таке виконання, у підчумку, надзвичайно приголомшує та бентежить слухацьку уяву.

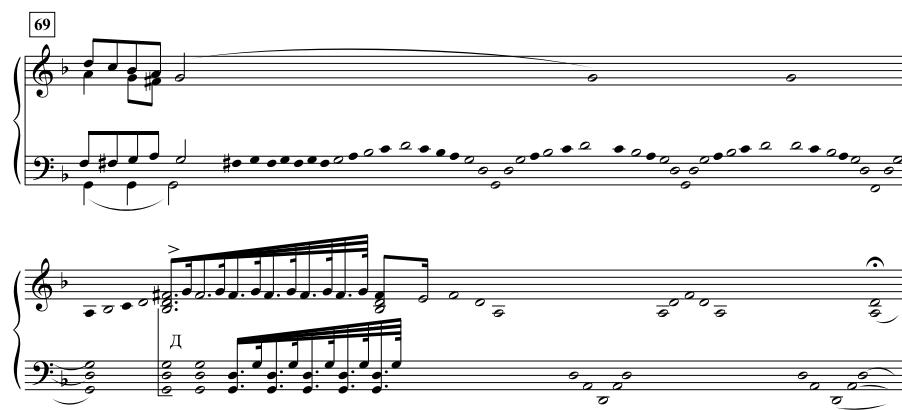


Рис.3.23. Версія кадансу А. Букарелли

Аналогічним чином – вдаючись до додавання ошатної орнаментики та підкреслення дисонансів, – діють Метью Дьорст і Вім Діпенхьорст.

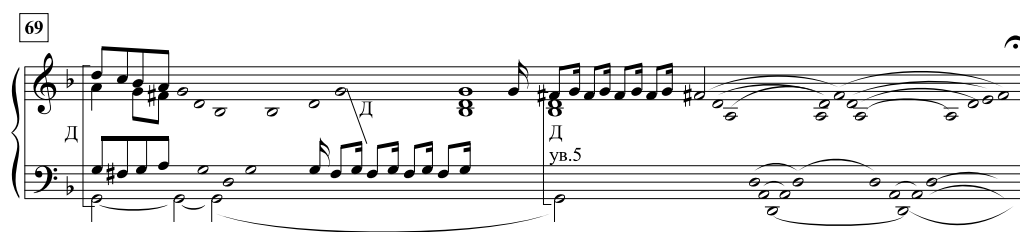


Рис.3.24. Версія кадансу М. Хьорста.

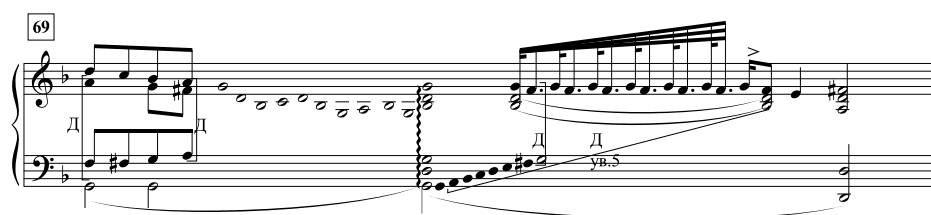


Рис.3.25. Версія кадансу В. Діпенхьорста

Певні виконавці розширюють каданс розлогою імпровізацією, базованою на чергуванні дисонансних співзвуч, завдяки чому їхня інтерпретація справляє дійсно потужне враження.





Рис. 3.26. Імпровізація в кадансі, версія М. Хенріксон.

Ми пропонуємо виконувати заключну каденцію увиразнюючи її звучання численними дисонансами – збільшеними секундами та квінтами, накладеними на соль-мінорну гармонію.



Рис.3.27. Версія кадансу, запропонована автором – Н.Ф.

Підсумовуючи, зазначимо, що розглянуті виконання не мали б такої нетипової виразності, якби не нерівномірна температура клавесину, якою послуговувалися в часи М. Россі та Дж. Фрескобальді. Саме вона надає дисонансам ще більшої напруженості та ескпресії. Тому й хроматичні ходи заключного розділу токати звучать на сучасний смак напрочуд дивно. У більшості темперацій такі інтервали, як збільшена терція та зменшена кварта, не мають енгармонічних еквівалентів такого ж розміру (чистої кварта та мажорної терції), а відповідно – звучать як справжні дисонанси. Вражаючий ефект хроматичної послідовності зменшених кварт та великих терцій у передостанніх двох тактах, звичайно, повністю втрачається, якщо токату виконується в рівномірній темперації.

3.2. Німецька клавірна токата

Вплив італійської музичної традиції на німецьке клавірне мистецтво XVII–XVIII ст., як відомо, був зумовлений тісною на той момент культурною взаємодією. Італійські клавіристи викладали у музичних школах Північної Німеччини, німецькі митці часто приїжджали до Італії навчатися. Розвинення

торгівельних шляхів також сприяло поширенню і посиленню взаємовпливу музичних практик [256, с. 256].

Запозичуючи здобутки італійських майстрів, німецька клавірна школа, водночас, все більше тяжіла до свободи самовираження та імпровізаційності. Поступово зв'язок з літургічними формами зменшувався, в наслідок чого зародився специфічно німецький жанр клавірної музики – прелюдія (*Praeludium*), що утілює здобутки фантазійного стилю максимально повно і яскраво. Названий аналог італійської токати сформувався у творчості північно-німецьких майстрів і досяг довершеної форми в органній творчості Д. Букстехуде. Виразною особливістю жанру (окрім власне композиції – чергування контрастних за фактурою розділів вільного матеріалу з фугованими) є емоційна насиченість та гранична риторичність. Органні прелюдії композитора – це драматичні і структурно довершені промови, що якнайкраще відбивають логіку риторичної диспозиції. Стильова унікальність жанру втілена зокрема у техніці *pedalite*¹[194, с. 7–77].

Північно-німецькі майстри забарвлюють свою творчість у відтінки екзальтованості, підвищеної експресивності. Розмірковуючи про північно-німецькі токати, В. Апель називає їх творами «ірраціонального, трансцендентально-величавого стилю, що небезпідставно можна назвати “готичним”» [115, с. 593]. Ораторська яскравість та водночас особистісна спрямованість висловлювання найбільш характерно втілюється у творчості Георга Бьома, Йогана Адама Райнкена, Маттіаса Векманна і Дітріха Букстехуде. Дослідники вважають творчість названих митців північно-німецької школи найбільш показовою для фантазійного стилю, утім мова йде переважно про органний репертуар. Саме клавесинні твори знаходимо у Г. Бьома, М. Векманна та Й. А. Райнкена [128].

¹Довгий витриманий бас (на кшталт *pedal obligato*), на тлі якого розгортаються довгі пасажі або ломані арпеджіо. Детальніше про органні прелюдії Д. Букстехуде, зокрема прояви *stylus phantasticus* у творчості композитора, див. [42; 122; 131].

Й. А. Райнкен – один з найкращих імпровізаторів свого часу, відомий, зокрема, своїм впливом на Й. С. Баха. Гра органіста, за історичними свідченнями, була надзвичайно віртуозною і водночас поетичною. Цікаво, що органні хоральні фантазії А. Райнкена вже відходять від первинної літургійної функції, втрачаючи зв'язок зі словом, молитовним віршем. Бажання композитора найбільш повно продемонструвати художню майстерність соліста провокує зміни у композиції творів. Так, композитор суттєво розширює імпровізаційні частини фантазій, закладаючи основи характерної північно-німецької великої форми¹[115, с. 592]. Так само у Й. А. Райнкена композиція клавірних токат набуває більших масштабів. Приміром, у Токаті соль мажор вона сягає аж 97 тактів, при цьому два контрапунктичні розділи обрамлені багатьма вільними епізодами, які блискуче презентують різну техніку «фантазійності»: речитативи, секвенції, імітаційні фігури тощо.

Виразним втіленням прагнення до індивідуалізації музичного висловлювання є творчість представника південно-німецької школи **Йоганна Якоба Фробергера**.

Завдяки широкій концертній діяльності та подорожам Європою, композитор і яскравий виконавець Й. Я. Фробергер об'єднав у своїй манері одразу кілька музичних традицій. Як учень Дж. Фрескобальді, у якого композитор навчався в Римі протягом 1637–1640 років, він запозичує метро-ритмічну свободу (*libero italiano*) і афектоване різноманіття мадригальної манери феррарського майстра. Токати Фробергера дійсно подібні до інструментальних мадригалів. Ритмічні зміни відбуваються щосекунди: короткі тривалості контрастують із довгими повільними, музична тканина насичена мадригальними (риторичними) фігурами, ритмічними естравагантностями та синкопами, поєднанням тират та стрибків. Усі ці прийоми додають відчуття неспокою та наси-

¹В подібний спосіб, нагадаємо, діятиме Й. С. Бах, розширюючи композицію шляхом додавання саме імпровізаційних розділів, з акцентом на імітаційних пасажах та «фантазійних формулах»; виокремленням каденцій за рахунок додавання голосів та подвійної педалі, що надає музиці вражаючої контрастності та виразовості.

ченості найрізноманітнішими афектами, що притаманно й токатам Дж. Фрескобальді. Однак, композиційну модель токат учителя композитор переосмислює шляхом складання більш розлогих епізодів. Такий новий тип токати, означений дослідниками як «новельно-імпровізаційний», згодом пізніше активно розроблятиме М. Векманн. Ця ж модель стане орієнтиром для токат Д. Букстехуде та Й. С. Баха [115, с. 592].

Водночас, як зазначає у своєму дослідженні про токати Г. І. Х'юз, у токатах Й. Я. Фробергера відчутний вплив творчості представників венеційської школи, а саме Клаудіо Меруло, від якого композитор наслідує п'ятичастинну структуру токат. Посилюючи відокремленість вільних та контрапунктичних розділів, на думку Г. І. Х'юза, композитор передчуває подальше розмежування жанрів токати і фуґи [184, с. 239-241]. Зазначимо, що водночас за будовою токати Й. Я. Фробергера подібні певною мірою й до творів М. Россі. В основі самої композиції – саме імпровізація, для докладної, максимально деталізованої фіксації якої композитор вдається до певних новацій у нотуванні.

Й. Я. Фробергер також надихався у французькій музиці, зокрема манерою Луї Куперена. Традиційно в центрі уваги постає проблема впливу куперенівської прелюдії *non mesuré* на творчість Й. Я. Фробергера. Втім, на нашу думку, можна говорити й про зворотний зв'язок: в певному сенсі прелюдії Л. Куперена можна назвати французьким різновидом токат (фробергерівських токат і *tombeau*). Один з найкращих прикладів взаємозв'язку манер двох майстрів знаходимо в перших тактах Токати I, FbWV Й. Я. Фробергера та куперенівській присвяті композитору «Prélude à imitation de Mr. Froberger».

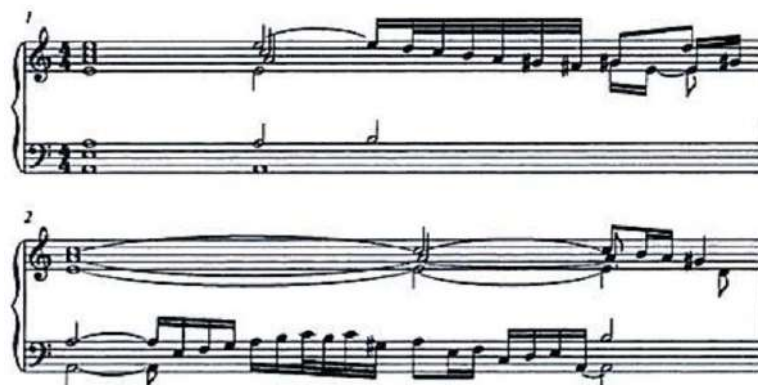
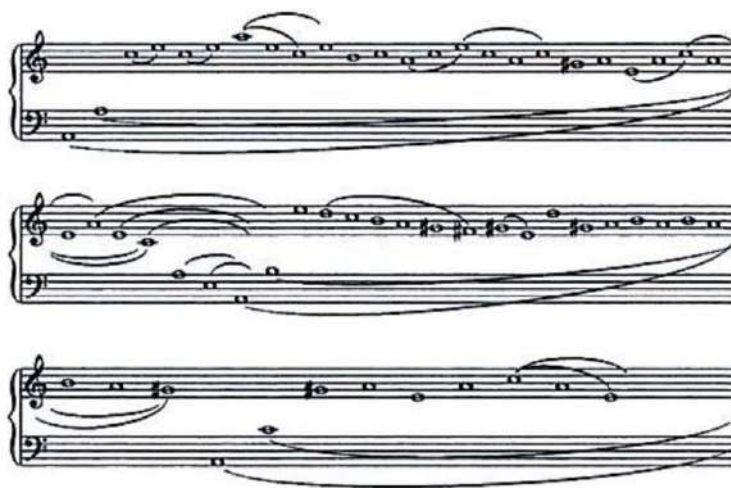


Рис.3.28. Й. Я. Фробергер Токата I, FbWV 101

Рис.3.29. Л. Куперен *Prélude à l'imitation de Mr. Froberger*»

Як бачимо, Л. Куперен фактично пропонує природний (у м'якій, плинній манері *brise*) спосіб реалізації вступного акорду токати Й. Я. Фробергера.

За аналогією, у заключній каденції згаданої вище Токати соль мажор Й. А. Райнкен також використовує акорди у стилі *brise*.



Рис.3.30. Й. А. Райнкен Токата соль мажор, каденція, тт. 77-79.

Із-поміж численних клавірних творів Й. Я. Фробергера вирізняються двадцять чотири токати. Одна з їхніх особливостей – це вже згадувані у другому розділі дослідження ремарки «*discrétion*». Появу таких авторських позначень (до яких пізніше вдаватимуться Д. Букстехуде і Й. С. Бах) пов'язують із впливом вільної манери (*senza battuta*), яку передбачає для виконання своїх токат Дж. Фрескобальді.

У Токаті II FbWV102 таку ремарку Й. Я. Фробергер використовує тричі: на початку твору зазначає «*Cette toccata se joie a discrétion jusque*» («токата виконується вільно»), у стислому розділі перед другою фугою розміщує позначку «*lentement avec discrétion*» («повільно та вільно»), а *discrétion* («вільно») – у заключній каденції. Фактично, це пряма вказівка на вільне оперування часом. Така манера відображає насамперед досконалість мистецтва імпровізації самого Й. Я. Фробергера. Як зазначає дослідниця Лінда Вінке, ви-

конавський стиль Фробергера вважався надзвичайно майстерним, вражаючим: «Вихованці та покровителі, такі як герцогиня Сібілла, [стверджували – Н. Ф.], що лише ті, хто чув, як він грав свої твори, могли виконувати їх з належним *discretion*» [273, с. 206].

Водночас названа ремарка позначає стійку тенденцію до вивільнення метро-ритмічної свободи, що в подальшому призведе (наприклад, у токатах М. Векманна) до все більшого й більшого розмежування імпровізаційних епізодів з вільним потрактуванням пульсу (такту) та поліфонічних, яким притаманна сувора метрична організація [1, с. 225–242]. Названий аспект свободи зумовлений насамперед бажанням сольної презентації імпровізатора, віртуозного блиску та довершеності його в мистецтві агогіки¹.

Названа токата написана у *Tono primo* (дорійському ладі), що за Й. Маттезоном є тоном набожним і спокійним, втім, таким, що набуває іноді грандіозності. П'ять її розділів побудовані на чергуванні вільних епізодів і двох фуг. За риторичною диспозицією *Exordium* представлений у перших трьох тактах; *narratio* – тт. 2–16; *confirmatio* – перша fuga – тт. 17–38; *propositio* – тт. 39–40; *confutatio* – друга fuga – тт. 41–53; *peroratio* – тт. 54–57. Відповідно, каданси наступні: тт. 3–4, 10–11, 16–17, 22, 24–25, 28–29, 34, 37–38, 40–41, 43–44, 49, 50–51, 53, 56–57.

Традиційно вирішення вступного акорду делегується виконавцеві. З огляду на подальшу напруженість гармонічних подій і заданий ладом афект, реалізувати акорд можна з включенням різноманітних дисонансів та лінійних орнаментів (тират).

¹Володіння манерою «вільної гри» також стало запорукою успіху блискучого віртуоза М. Векманна. Свобода імпровізаційного висловлювання композитора буде притаманна й його духовним творам. Приміром, мотети і ламентатії М. Векманна дуже пристрасні, сповнені неочікуваних гармоній і різноманітних, уподібнених до людського мовлення, ритмічних структур [81, 225–242].

Аліна Ротару¹, приміром, прочитує вступний акорд не стандартним шляхом, тобто по звуках арпеджіо, а з залученням пасажу, який призначений викликати афект пристрасті за допомогою хроматизму *pathoroeia*.

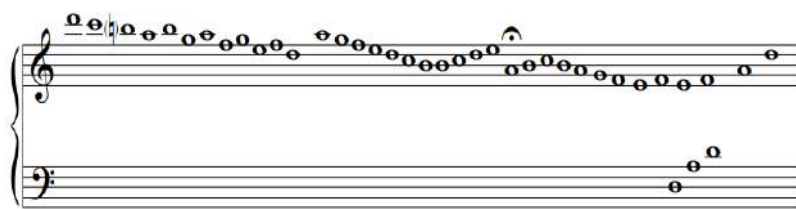


Рис. 3.31. Версія вступного акорду Аліни Ротару.

Таким чином клавесиністка використовує ідею самого композитора. За основу вона обирає виписаний Й. Я. Фробергером низхідний пасаж у другому такті, що містить названу фігуру.

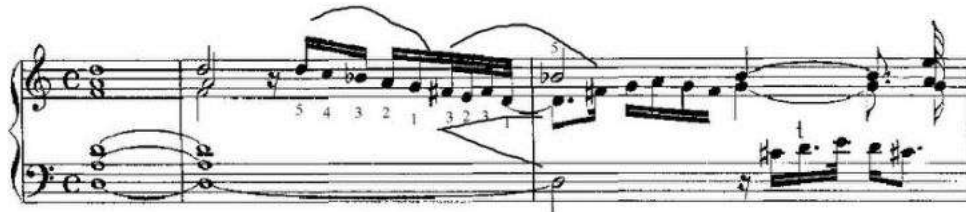


Рис.3.32. Й. Я.Фробергер, Токата II, тт. 1–3 Варіант аплікатури автора

Цікаво, що у факсимільних виданнях у пасажі немає *сі бемолю*, він з'явився в сучасних друкованих версіях. Саме *сі бемкар*, що й характеризує дорійський лад, має особливе забарвлення, тож краще виконати *сі бемкар* (як і в аналогічному пасажі в лівій руці четвертого такту (повтор *anaphora*), як і вчиняє А. Ротару.

Аналогічним чином діє Боб ван Асперен², використовуючи вводні тони до тонічних звуків, потім знизу вверх розкладаючи арпеджіо з *acciaccatura*.

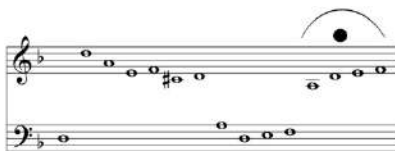


Рис. 3.33.Версія Боба ван Асперена.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=Spvv3Vr7RG8&ab_channel=AlinaRotaru

²Див. https://www.youtube.com/watch?v=phW67c7aoWg&t=694s&ab_channel=enricolippolis

Для увиразнення драматичного відтінку, Бландін Верле¹ використовує *catabasis* в ніжньому регістрі, а на підйомі наверх також використовує *assissatura*, затверджуючи тональність арпеджіо вниз і знову вгору.



Рис.3.34 Версія Бландін Верле.

Тон Копман² і Алейн Хейм³ перетворюють вступний акорд на розлогий речитатив, використовуючи фігури, якими композитор насичує фактуру то-кати. Т. Копман відкриває арпеджіо з гострого *passus duriusculus*, додаючи *accenti* (пунктири, що підкреслюють окремі ноти), і завершує промову ви-східним арпеджуванням тонікальної гармонії.



Рис.3.35. Версія Тона Копмана.

А. Хейм починає виклад з *exclamatio* – вигуку на ноті *ля*, оздобленому мордентом. Це дає змогу налаштувати слухача на перший вільний розділ то-кати, який побудовано на нагнітанні та розв'язанні дисонансних гармоній, усередині яких виокремлюються сольні мелодичні голоси. Оригінальною знахідкою виконавця є застосування після *catabasis* фігури *corta*. Після ар-педжованого вгору акорду він також виконує *paragoge* (особлива форма при-крашання каденції), завершуючи треллю на ноті *фа*.



Рис.3.36. Версія Алейна Хейма.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=R6IFfFTL9ik&t=48s&ab_channel=enricolippolis

²Див. https://www.youtube.com/watch?v=_U_MOH5zz20&ab_channel=TonKoopman-Topic

³Див. https://www.youtube.com/watch?v=BxosKQggwXI&ab_channel=alainheim

На Рис. 3.37. позначено фігури, що складають тканину всього твору (овалом позначені дисонанси та фігури, зокрема *tirata*, низхідні кварта). Вони містять той потенціал, що дає змогу імпровізаторам підкреслити риторичність висловлювання.



Рис.3.37. Й. Я. Фробергер. Токата II, вступний розділ

Так, *suspensio* (розв'язання з затриманням) зустрічаються в тт. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16; *appoggiatura* – у тт. 9, 11, 23, 40, 56; *anticipation* – у тт. 54,56. Модифікований *amarilli* – тт. 5, 9, 12. Висхідна тирата, що веде до модуляції в ля, надає ще більшої дисонансності й без того напруженим гармоніям. Непідготовані септакорди і нонакорд, до яких додається збільшений тризвук, готують *cadentia duriuscula*. Кульмінаційною точкою розділу стає потрійна тирата, що низхідним стрибком приводить у септакорд на басу фа – *heterolepsis*.



Рис.3.38. Й. Я. Фробергер, Токата II, тт. 7-8.

Для досягнення ефекту виразної риторичної промови, враження гри *ex tempore*, виконувати розділ варто за принципом фрескобальдієвського *adagio*, тобто вільно оперуючи пульсом.

Саме такий підхід реалізований А. Ротару, прочитання якої в цілому вирізняє філігранна робота з часом на макро- та мікрорівні. На рівні крупної метричної пульсації усе що клавесиністка «позичає» (підвисаючи за порадою Дж. Фрескобальді поза удару *Battuta* при виконанні окремих фігур та пасажів), вона обов'язково компенсує, наздоганяючи тактус. На мікрорівні вільне оперування часом втілюється у манері «нерівної гри». Так, наведена вище розшифровка вступного акорду фіксує лише звуковисотність, натомість виконання А. Ротару є дуже рельєфним щодо метро-ритмічної організації. Розкладаючи акорд напочатку повільно, далі з прискоренням, пришвидчуючи кожен наступну фігуру після зміни напрямку мелодичного руху (для виокремлення кожного *passi*), останню ноту клавесиністка дещо притримує, а далі, скориставшись фрескобальдієвським «якогого скоріш», демонструє спритність пальців і нарешті уповільнюється на останніх звуках.

Використання *inegalite* надає у виконанні клавесиністки експресивну подієвість музиці Й. Я. Фроєрґера. Дрібні фігури та пасажі увиразнюються за рахунок перетримання пунктиру (тт. 3, 6, 7), або, у разі якщо композитором замислені з природним *accelerando* (виписані спочатку шітнадцятими, а потім дридцятьдругими) пришвиджуються, що додає імпульсивності та нервового току.

Згущення дисонансів відбувається в іншому вільному розділі, що насичений *durezza*. Таку каденцію цілком можна віднести до *extensio*, *prolongation* – довгого кадансування, проте це й *cadentia duriuscula*, адже містить дисонанси у передостанній гармонії (септакорд на басу *сі бемоль*).

Якщо перша фуга базується на фігурах *circulatio*, то тему другої складає низхідний мотив *pasus duriusculus*. У ріпості Й. Я. Фроберґер використовує ту ж фігуру у протилежному напрямку руху. Для увиразнення вимови доречно застосувати парну артикуляцію (з подовженням першої ноти з двох), створюючи ефект *suspuration* – зітхання.

Боротьба конфліктних хроматизмів у фузі призводить до виникнення напруженого септакорду шостої ступені, з якого починається фінальна каде-

нція. У *Peroratio*, для узагальнення головної ідеї та переконання слухача, композитор передбачив складну, насичену хроматизмами промову. Фактура просякнута *suspension*, *appoggiatura*, *anticipation*, гармоніями *durezza*, висхідними *tirata* і низхідними квартами каччинівської *amarilli*, що ніби збирають в одній площині усі фігури токати разом. При цьому, як зітхання у різних голосах, прочитуються і низхідні мотиви з останньої фуги *pasus duriusculus*, через які виникають перечення. Артикулювати *suspiratio* в останній каденції для максимальної виразності доцільно у такий спосіб (позначено лігами):



Рис. 3.39. Й. Я. Фробергер Токата II. Варіант артикуляції автора.

Одним із засобів втілення імпрізаційної спонтанності, яку передбачав Й. Я. Фробергер, є прочитання таких орнаментальних фігур, як *trillo*. Для стилістично адекватної її інтерпретації необхідно додати пунктирності, нерівності, розгойдування (каччинівської *sprezzatura*), що відповідатиме вокальній вимові слова-прототипу. Міра нерівності залежить від гармонічного та драматургічного контексту: можуть бути наявні як перетримування першої з пари нот, так і навпаки, другої (тобто ломбардський ритм).

Загальним принципом для прочитання трелей у токаті є знову ж таки, порада Дж. Фрескобальді про не буквально прочитання нотного тексту, а з додаванням часу та додаткових зворотів, що «загущує» саму фігуру. Доречно для посилення афекту додати до ноти з точкою на останньому кадансі *trillo* шляхом повторювання декілька разів ноти *pe* з *accelerando* на ноті з крапкою.

Пасажі та тирати важливо артикуляційно відділяти, особливо для втілення замисленого композитором афекту неочікуваності, приміром, якщо висхідний пасаж завершується фігурою *abruptio* – обривом у верхньому регістрі, після якого змінюється бас і манера викладу (тт. 8–9, 14–15, 54–55).



Рис.3.40. Й. Я. Фробергер, Токата II. тт. 7–8. Варіант артикуляції автора – Н.Ф.

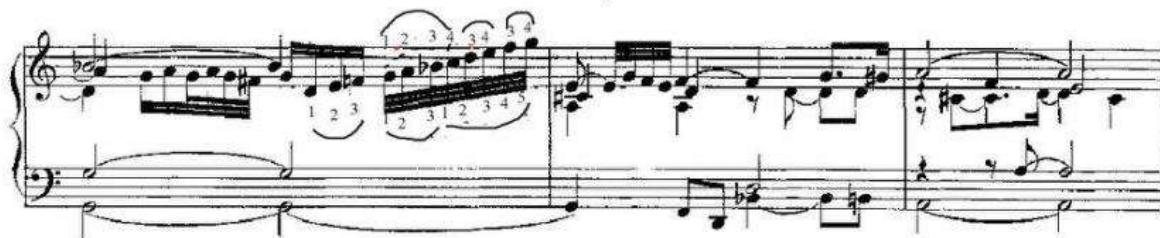


Рис.3.41. Й. Я. Фробергер, Токата II. тт. 14–15. Варіант артикуляції автора – Н.Ф.

Нарешті, для досягнення цілісності композиції та вираженості драматургії висловлювання треба вкрай виважено й обережно вирішувати питання кадансів. Як пам'ятаємо, Дж. Фрескобальді наголошує, що розділи мають бути чітко відокремлені один від одного: межі розділів зазвичай позначені консонансами половинними нотами в обох руках. Утім, характерною особливістю токат Й. Я. Фробергера (що походить з тої ж таки ідеї свободи) є відсутність чітких кадансів: композитор переходить від розділу до розділу через розмите кадансування, останній акорд розділу стає першим наступного і так далі. Ускладнення гармонічного мислення композитора презентує специфічний різновид кадансування з еліпсисом, для якого характерна зміна мажорних фігурацій мінорними на одному басі, а також низхідні хроматизми, які не отримують розв'язання аж до останнього акорду, створюючи відчуття загального неспокою та граничного напруження.

Клавірні токати Й. Я. Фробергера унікальні. Вони поєднують тогочасні провідні тенденції клавірної композиції та виконавства Італії та Франції. Токати нагадують світський мадригал завдяки постійним змінам темпу, складним прикрасам, ритмічній різноманітності та терпким дисонансам. Водночас, все більшою стає зона виконавської імпровізаційної свободи, втілення якої передбачає опанування мистецтва *барокового tempo rubato*.

3.3. Фантазійний стиль у клавірних творах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха

Знаменитий жанр так званої акордової прелюдії, у якій фактура зафіксована на письмі білими (цілими) нотами, вважаємо, є кульмінаційною точкою розвитку мистецтва клавірної імпровізації та музичної фантазії загалом. Проте його виконання для сучасних музикантів є в певному сенсі викликом.

До такого запису з переважно умовним позначенням тактових меж у XVIII столітті звертаються Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, а також Й. Маттезон, А. Скарлатті, Дж. Сарті та інші композитори. Призначення п'єс, з одного боку, було зумовлено самою прелюдійною функцією. Так, окремі з двадцяти складених Г. Ф. Генделем акордових прелюдій входять до складу сюїт чи невеликих клавірних циклів. Деякі з них композитор розписав, запропонувавши приклади реалізації такого стилю (Прелюдія з сюїти Ля мажор BWV 426, див. Додаток Е).

Загальна практика використання подібного роду п'єс передбачала, ймовірно, їх виконання саме як преамбул до вокальних чи інструментальних творів у спорідненій тональності, з метою настроїти слухача на той чи інший афект основного твору. Сучасна практика музикантів історично поінформованого виконавства грати прелюдії перед сонатами, транспонуючи їх у тональності основного твору, слугує цілком вдалим підтвердженням наведеної думки¹.

Водночас, такі прелюдії, найімовірніше, мали і дидактичну функцію. Прямим доказом того можна вважати видання творів англійського компози-

¹Майстер сучасного історично поінформованого виконавства Лоренці Гієльмі (Lorenzo Ghielmi) у записі «Handel Sonatas for flute and *basso continuo* Lorenzo Ghielmi · Marco Testori © 2010 EPR-Classic Released on: 2010-03-29» транспонує прелюдії в тональності наступних творів. Так, перед Сонатою BWV 357 мі мінор звучить транспонована з фа дієз мінору Прелюдія BWV 570, Сонаті ля мінор BWV 357 передусь транспонована з соль в ля мінор Прелюдія BWV 573, а перед Сонатою BWV 367b сі мінор звучить транспонована в ре мінор Прелюдія BWV 561.

тора Вільяма Бабелля *Suits of the most Celebrated Lessons*, 1717, відомого зокрема клавесинними перекладеннями оперної музики Г. Ф. Генделя. Так, перекладеній увертюрі «Рінальдо», в якості однієї з частин сюїти, передус, за рішенням В. Бабелля, його власна прелюдія, що дуже нагадує генделівські.



Рис.3.42. В. Бабелль Прелюдія зі збірки *Suits of the most Celebrated Lessons*.

Згадана збірка є справжньою знахідкою для сучасного клавесиніста, оскільки містить, серед іншого, кілька «реалізованих» прелюдій (тобто з виписаними композитором арпеджіо), що слугують преамбулами до перекладень арій та інструментальних номерів з опер Г. Ф. Генделя. Такі твори є документальним підтвердженням наявних тоді способів орнаментування як у вокальній, так і у клавірній музиці композитора. Найяскравіший приклад – клавесинова версія арії *Lascia ch'io pianga*, у якій В. Бабелль докладно виписує орнаментику. З огляду на тісний зв'язок англійця з Г. Ф. Генделем (В. Бабелль, нагадаємо, у нього навчався), нотовані прикраси є чудовим інструктивним матеріалом до прочитання генделівських творів.



Рис. 3.43. В. Баббель Клавесинова версія арії Г. Ф. Генделя *Lascia ch'io pianga*

В іншій прелюдії вибір способу прочитання акордів В. Баббель залишає виконавцеві, натомість детально фіксує спосіб реалізації каденції¹, що дає змогу конкретизувати уявлення про бажаний настрій та афект для наступної фуги:



Рис.3.44. В. Баббель Прелюдія ре мінор зі збірки *Suits of the most Celebrated Lessons*.

Щодо акордових прелюдій Г. Ф. Генделя, то їх можна умовно поділити на три групи. Перша – прелюдії з надписом *arpeggio*, що виписані білими нотами. Вочевидь, що такі твори були адресовані досвідченому музиканту, який володів усім арсеналом виконавських засобів та бездоганим смаком, тобто вмів вправно послуговуватися орнаментациєю, мистецтвом *basso con-*

¹Створену за таким же принципом, але об'ємнішу прелюдію див. в Додатку Е.

tinuo та навичками вільної імпровізації (прелюдії HWV573, HWV567, HWV568)¹.

Відповідно, друга група – так звані «реалізовані» прелюдії, що презентують детально виписані самим композитором арпеджіо, щедро оздоблені орнаментикою, мелодичними вставками, імітаціями та іншими «фантазійними формулами». Такі прелюдії Г. Ф. Гендель складав, вірогідно, з дидактичною метою й безпосередньо для своїх учнів, наприклад, для принцеси Анни (один з творів він так і називає – *lessons* (див. Додаток Е); аналогічно називає твори і В. Баббель). Як зазначалося, такі прелюдії презентують «граматику» імпровізаційного мистецтва доби, яку потрібно опанувати заради формування власного виконавського словника (прелюдії HWV 563, HWV564, HWV 571, HWV 449, HWV 439, HWV 443, HWV 428).

Третю групу, змішаний тип, представляють твори, у яких певні розділи виписані білими акордами з надписом *arpeggio*, а інші містять орнаменти чи мелодичні вкраплення. Такі композиції, вочевидь, фіксували запропоновані композитором до прочитання звукові ідеї, які досвідчений клавірист міг використовувати та розробляти (HWV 562, HWV 576, HWV 575, HWV566, HWV570, HWV572, HWV 445, HWV 434, HWV 440, 446), HWV 426). До такого типу творів можна віднести деякі токати, фантазії і прелюдії Й. С. Баха, приміром, BWV 921, BWV 922, BWV 923, BWV 944, у яких розділи *arpeggio* також виписані білими нотами.

Подібні твори могли слугувати й матеріалом для розвитку віртуозності самих митців-композиторів. Клавірні прелюдії, таким чином, стають жанром, який сприяє виконавській прихисті до імпровізації та творчих експериментів, втілення яких ми знаходимо у віртуозних та риторичних клавірних фантазіях, токатах Й. С. Баха. Імпровізаційність мислення, бажання задіяти усі десять пальців для найповнішого звучання діапазону інструмента, з одного

¹Підтвердженням такого розуміння призначення творів може слугувати інший тип: акордові прелюдії викладені з цифрованим басом (див. Додаток Е).

боку, презентують нестримне тяжіння до свободи самовираження, а з іншого – імпульс до впорядкування матерії.

Разом з тим, і генделівські, й бахівські прелюдії певною мірою можуть слугувати аналогом тогочасної італійської практики *partimento* – методу навчання композиції та імпровізації. Спільним для обох жанрів є скорочена нотація (у *partimento* – лінія цифрованого басу на кшталт *basso continuo*), а також дидактична спрямованість жанру. До того ж, в обох випадках нотація не фіксує ані ритмічної, ані кінцевої звуковисотної прив'язки до сольного мелодичного голосу. У випадку *partimento* як басової лінії без цифровки, виконавець також має свободу в аспекті гармонічного рішення, тобто може на власний смак добирати гармонію, втім, безумовно, базуючись на певних правилах.

Звертаючись до акордових прелюдій сучасний виконавець отримує можливість якнайліпше презентувати своє виконавське мистецтво. Разом з тим, як і у випадку клавірної токати італійських та німецьких майстрів, виникає питання щодо способів утілення фактури.

Як вже зазначалося у другому розділі, основний принцип виконання акордів полягає в арпеджуванні. Для клавесинної техніки це є основою творення звукової матерії, і, як свідчить барокова традиція, варіантів арпеджування, якими може послуговуватися сучасний виконавець, існує величезна кількість.

Певним орієнтиром при розкладанні акордів відповідно до стилю має слугувати, зокрема, розуміння жесту. Оскільки самі арпеджіо чи привнесений орнамент можуть бути частиною більш складних жестів, вони потребують виконання, сказати б, єдиним рухом; округлий жест дає змогу правильно розподілити вагу руки та зробити арпеджування імпровізаційними, а також «вписати» їх у загальний контекст.

Разом з тим, арпеджування має бути співвіднесене з акцентуацією барокового такту, підкреслюючи у риторичній вимові будову реального чи уявного слова, що лежить в основі тієї чи іншої музичної структури. Або ж, ко-

ли музична думка переривається новою, арпеджування може представляти риторичний акцент "раптової ідеї".

Розглянемо докладніше можливі варіанти реалізації замислених композиторами звукових ідей на прикладі виконань найяскравіших представників сучасного поінформованого виконавства. Нами здійснено аналіз двох прочитань акордових прелюдій Г. Ф. Генделя HWV575, HWV573 та шести прочитань двох прелюдій Й. С. Баха (BWV921, BWV923). Розшифровки (транскрипції за аудіозаписом) виконань названих творів Р. Лореджаном, Ж.-К. Діжу, А. Штайєром, Р. Гіллом, Р. Алессандріні та ін. розміщено у Додатку Д.

Сфокусуємо увагу на найцікавіших, на наш погляд, виконавських знахідках.

Так, акордову фактуру **Прелюдії Ля мінор HWV 575 Г. Ф. Генделя** (змішаного типу) італійський клавесиніст **Роберто Лореджан**¹ перетворює на барвисту і драматичну промову, що не поступається за експресивністю оперним речитативам композитора.

Виконавець сповна скористався запропонованими композитором звуковими ідеями, що втілені у кількох фігурах. Розкладаючи вступний акорд, до кожного акордового тону він додає дисонансі затримання – *appoggiatura*, що підкреслює афект жалоби і суму. А далі, підхопивши думку композитора у вигляді *tirata*, використовує її для досягнення афекту стурбованості перед виконанням третього і четвертого акордів. Пасажі виконуються клавесиністом на *stringendo*, дуже вільно, з поступовим прискоренням. Артикуляційно виокремлюючи фігуру, що утворюється між останньою нотою *tirata* та верхньою нотою акорду (*exclamatio*), він досягає ефекту ораторського вигуку².

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=dcRJxemesB8&ab_channel=RobertoLoreggian-Topic

²Тут і далі фрагменти з розшифровок подані за єдиним принципом: верхній рядок – оригінальний композиторський текст, нижній – виконавська транскрипція; білими нотою позначені довші тривалості, чорними – коротші.



Рис.3.45. Г. Ф. Гендель Прелюдія HWV 575, версія Р. Лореджана.

Акорди виконавець переважно розкладає знизу вгору, а потім знову вниз, розігруючи «хвилю» то повільно, то скорше, в залежності від «кольору», насиченості гармонії.

Інша фігура, довкола якої вибудовує фактуру Р. Лореджан, також задана композитором: три висхідні вісімки, що «обвалюються» вниз дисонуючими септімами (малими, великими та зменшеними) і зменшеними квінтами (*saltus duriusculus*).



Рис. 3.46. Г. Ф. Гендель Прелюдія HWV 575, версія Роберто Лореджана.

Для підсилення афекту клавесиніст подвоює висхідний мотив з трьох нот октавою. У той час як ліва рука виконує цей хід, права не зупиняється, а підтримує напругу безперервним арпеджуванням попереднього акорду, досягаючи емоційної насиченості.

Виконання акордової **Прелюдії BWV 573** (повністю виписаної білими нотами) **Жана-Крістофа Діжу**¹ небезпідставно отримало визнання музичних критиків і знавців старовинної музики². Приголомшливий приклад імпровізації, інтерпретація молодого французького клавесиніста презентує досконале застосування для розшифрування акордів орнаментациї, фактурних ідей з інших творів Г. Ф. Генделя та багатого риторичного словника барокової доби загалом.

Реалізацію першого (подібного до вступного для італійської ранньобарокової токати) соль-мінорного акорду (тональності серйозної і величної за М. Шарпантьє) клавесиніст перетворює на вражаючу за риторичністю промову. Акорд переосмислюється ним як розлога частина прелюдії. На соль-мінорному тризвуку клавесиніст розгортає каскад подій зі сміливою зміною гармоній та типів фактур, використовуючи низку риторичних фігур.

Сам акорд Ж.-К. Діжу відкриває густою треллю в нижньому регістрі, що в поєднанні з розкішними звуковими характеристиками інструменту, на якому було здійснено виконання, справляє неабияке враження³.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=Yuh202QXjpk&ab_channel=Jean-ChristopheDijoux-Toric

²Виконання прелюдії увійшло до компакт-диску *Varietas*, запис якого був нагородою за перемогу на найпрестижнішому клавесинному конкурсі імені Й. С. Баха у Лейпцігу у 2014 року. Перший сольний компакт-диск Ж.-К. Діжу вийшов у 2016 році та був одразу схвалений критиками. Він містить Прелюдії, Токати, номери з книги по бассо-континуо Маттезона (до речі, клавесиніст отримав спеціальний приз за найкращу континуо-реалізацію на міжнародному конкурс Телемана в Магдебурзі у 2013 році).

³Ж.-К. Діжу грає на інструменті, виконаному за моделлю італійського клавесину *Giuseppe Mondini* берлінським майстром Маттіасом Крамером.

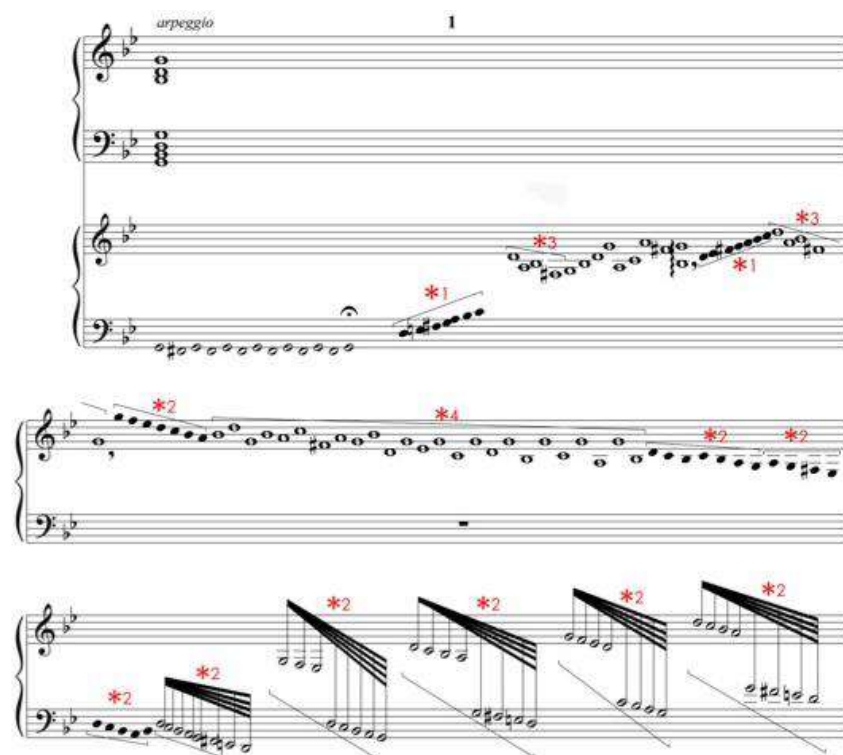


Рис.3.47. Г. Ф. Гендель Прелюдія HWV 573. Версія Ж.-К.Діжу.

Як можна побачити, реалізація першого акорду виглядає наступним чином: повільно розкручена трель в нижньому регістрі, затвердження основного тону соль (фермата), потім висхідна *tirata*, якою клавесиніст додає імпульсивного та рішучого характеру. Наступним кроком виконавця є використання чи не найрозповсюдженішого для фантазійного стилю мадригалізму *amarilli* – на низхідних квартах *ре-ля, сі бемоль – фа-дієз*), – що у німецькій традиції був переосмислений як *saltus duriusculus* – фігура болю та страждань. Цікаво, що у версії Ж.-К. Діжу фігура є дослівною цитатою мадригалу Дж. Каччіні.

Після розв'язання дисонансів у тонічний тризвук клавесиніст застосовує домінантовий акорд – знову дисонансне напруження. Далі злітає *tirata*, що переходить в *saltus duriusculus* октавою вище. Завдяки повторам фігури у різних регістрах Ж.-К. Діжу реалізує фігуру *anaphora*, що у загальному контексті провокує збільшення напруги, зростання афективного впливу на слухача. Якщо до цього моменту мотивний рух розгортався вгору (*anabasis*), то після пунктуаційної коми клавесиніст розпочинає новий матеріал фігурою *suspiratio*, змінюючи напрям руху для втілення *catabasis*. Виконавши низхід-

ну *tirata*, він вдається до фігури, подібної до *circulation* – у мінорі вона викликає афект зацикленості. Величезним потоком низхідних тират (вісім пасажів, кожен розпочинається з більш високого тону) клавесиніст втілює *climax* (повтор в секвенції), увиразнивши афект відчаю та стурбованості.

Осмилено, і водночас з ефектом цілковитої імпровізації, Ж.-К. Діжу наповнює фактуру риторичними і мадригальними фігурами, індивідуалізованими мелодичними голосами, відтворюючи найкращі зразки речитативних розділів токат Дж. Фрескобальді і М. Россі, Й. К. Керля і Хроматичної фантазії Й. С. Баха.

Граничний ступінь афектації, що вирізняє виконання французького клавесиніста, тим не менш, не обумовлений виключно індивідуальною манерою, а «зчитаний» виконавцем з музичної ідеї самої прелюдії. Так, другий акорд, викладений Г. Ф. Генделем, є вкрай дисонансним співзвуччям, що у барокову добу дістало назву *parrhesia*, слугувавши для втілення афекту болю і здивування.

Для реалізації такої напруженої гармонії виконавець обрав насичену риторичними фігурами мелодичну лінію, уподібнивши її до драматичного речитативу. Мотив злітає нагору (*climax*), в його основі – напружений зменшений септакорд, що веде до звуку *do* третьої октави. Затримуючись на високій кульмінаційній ноті, клавесиніст буквально «вимовляє» *affetti* з мадригалу «O, quam tu pulchra es» (або ж її риторичний аналог *pasus duriusculus*) з артикуляційним відривом першого складу (відпустивши клавішу після першого *do*).

За виконанням Ж.-К. Діжу вгадується широкий енциклопедичний контекст, обізнаність у виконавських традиціях італійської та німецької клавірних шкіл, орієнтованість на історичну достовірність прочитання старовинної музики. Відтворюючи у виконавському тексті стилістичні прийоми фантазійного письма, усіляко підкреслюючи афектованість, він одночасно прокреслює лінію історичної спадковості окремих феноменів італійської та німецької

клавірної музики і досягає оригінальності втілення самої суті *stylus phantasticus*.

Не менш виразно, з орієнтацією на репрезентативний аспект фантазійного стилю, прочитують **Прелюдію BWV923 Й. С. Баха** представники різнонаціональних гілок історично поінформованого виконавства **П'єр Антаї** та **Роберт Гілл**.

Названа прелюдія демонструє так званий змішаний тип акордових прелюдій. Перший і третій розділи твору – вільні, другий – імітаційний, здебільшого ритмічно регламентований (за виключенням вільних декламаційних доповнень). У вільних розділах акорди чергуються з викладеними композитором фактурними рішеннями. Й. С. Бах самостійно реалізує демонстрацію тональності та введення в відповідний афект, а з шостого такту надає більше свободи інтерпретатору (позначаючи, традиційно для подібних випадків, розділ *arpeggio*). Останній розділ – зона повної виконавської свободи, внутрішню пульсацію якої обумовлює виключно гармонія.

Охарактеризувати версію П'єра Антаї¹ можна як феєрично віртуозну, яскраву та іскрометну, що найкращим чином втілює ідеї імпровізаторської свободи барокової музичної творчості. Швидкість виконання арпеджіо та пасажів, чіткість артикуляції, загальна ясність виконавських намірів дозволяють насолодитися усім виразовим діапазоном клавесину (який є інструментом величезних можливостей та фарб) та усвідомити клавірну гру як універсальний засіб втілення надширокого спектру людських почуттів.

Після першого речитативно-декламаційного пасажу, артикульованого імпульсивно-нерегулярно (через намір передати збуджену мову), розділ *arpeggio* П. Антаї трактує як втілення афекту застиглості, сумніву, розчарування. Він швидко розбиває акорд угору (майже разом зіграні звуки), розгойдує арпеджіо у зворотній бік лише до половини, і наче провисаючи у повітрі, відокремлює пунктуаційною комою кожне наступне арпеджіо.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=jO3XycuZ1M0&ab_channel=PierreHanta%C3%AF-Topic



Рис.3.48. Й. С. Бах Прелюдія BWV923, тт. 6-7, версія П. Антаї.

До слова, подібного афекту, але в інший спосіб, досягає Рінальдо Алессандріні, виконання якого загалом вирізняє певна меланхолійність. Для *arpeggio* він обирає традиційний спосіб розкладання акордів – знизу нагору, однак оздоблює верхній голос пунктиром.



Рис.3.49. Й. С. Бах Прелюдія BWV923, тт. 6-9, версія Р. Алессандріні.

Поветраючись до П. Антаї зазначимо, що він, натхненний образами *perpetuum mobile*, середню частину прелюдії ї виконує із гострою артикуляцією, втілюючи афект злості і незадоволення.

Останній розділ, в дусі бахівських фантазій, клавесиніст інтерпретує як вільно імпровізовану фактуру з використанням *acciaccatura*, ввідних звуків, різноманітними варіантами розкладення акордів, що надає звукову міць, а отже – й афект величності, урочистості, монументальності, властивий органічним творам майстра.

Подібної стратегії, однак від самого початку, вже у першому розділі прелюдії, дотримується Р. Гілл. Клавесиніст розкладає перший акорд повнозвучно, ритмічно вільно та широко, з додаванням *acciaccatura*, задіюючи усі

десять пальців. Утримуючи на високому рівні емоційну напругу завдяки безперервності звукового потоку, на кожен виписаний Бахом акорд з восьми звуків Р. Гілл бере аж тридцять два.

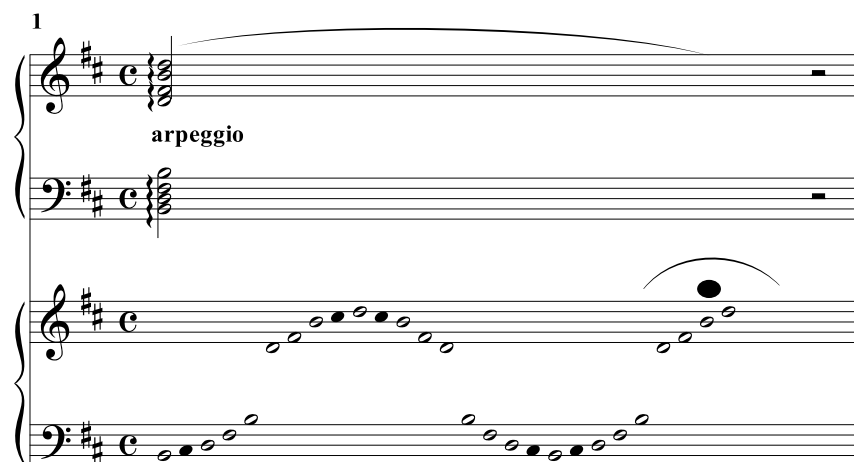


Рис. 3.50. Й. С. Бах Прелюдія BWV923, тт. 6-7, версія Р. Гілла.

Зазначимо, що виконання Р. Гілла¹ вигідно вирізняє серед інших, перш за все, сам інструмент. Музикант грає на клавесині, що виготовлений його братом, чудовим майстром Кейтом Гіллом (Keith Hill) за моделлю Таскена (Taskin). Окрім того, звичайно, сам Гілл – один з найкращих імпровізаторів-віртуозів серед сучасних виконавців старовинної музики, а до того ж, видатний знавець творчості Й. С. Баха.

Обізнаність клавесиніста у клавірному мистецтві Бароко дає йому змогу на рівні творення фактури ретроспективно презентувати стильові особливості довершеного поліфонічного письма композитора; втілити впорядкованість ритмічних структур і гармонічну складність, а водночас свободу риторичного висловлювання імпровізатора-оратора.

Органні відлуння у виконанні Р. Гілла реалізовані, зокрема, таким прийомом: коли у композиторському тексті на тлі акордів з'являються декламаційні фігури у мелодичному голосі, клавесиніст не перериває розгортання

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=6QHYP0h1Bs&ab_channel=RobertHill

арпеджію, створюючи ефект найсильнішої емоційної напруги, драматизму, і таким способом виражає афекти відчаю, тривоги та занепокоєння¹.



Рис.3.51. Й. С. Бах Прелюдія BWV923, т. 8, версія Р. Гілла.

Для методу роботи Р. Гілла зі зразками клавірного письма Й. С. Баха (яке, зазначимо, є найвищою точкою розвитку фантазійного стилю), загалом важливе занурення у відповідний історико-стильовий контекст. Особливо Р. Гілл акцентує увагу на зв'язку Й. С. Баха з італійською традицією. Так, третій розділ даної прелюдії клавесиніст реалізує у приголомшливому темпі, насичуючи фактуру дисонансними гармоніями. Септакорди, зменшені та збільшені септакорди, секундакорди – гострі співзвуччя, свого часу осмислені італійцями у категоріях *durezza*, *stravaganza*, *bizzaria*, *meraviglia*, виконавець посилює *acciaccatura* задля досягнення ще більшої виразності та екзальтованості.

Цікаво вирішений Р. Гіллом заключний каданс: він реалізує кадансовий квартсекстакорд та домінантовий тризвук як зверху до низу «закручений» пасаж, з залученням ввідних тонів та різних «кружлянь» (*circulatio*), потім з самого низу розгортає висхідний пасаж на тлі безперервної трелі з розв'язанням через *anticipatio*.

¹Для успішної реалізації такого афекту, під час розкладання акорду варто утримувати звуки на клавіатурі упродовж однієї гармонії, а часом і довше.

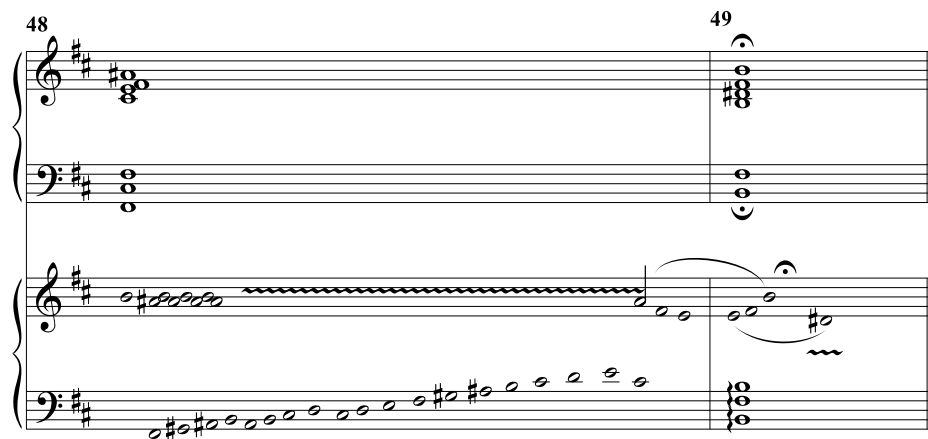


Рис.3.52. Й. С. Бах Прелюдія BWV923, версія Р. Гілла.

Органність як центральна звукова ідея вирішення фактури відчутна також у прочитанні бахівської **Прелюдії BWV921** Андреасом Штайєром¹. У кадансі третього розділу прелюдії (*arpeggio*, тт.73–75 т.) він реалізує три з чотирьох акордів за допомогою низхідних тират, при тому звуки в акордах грає разом, рішуче та енергійно.

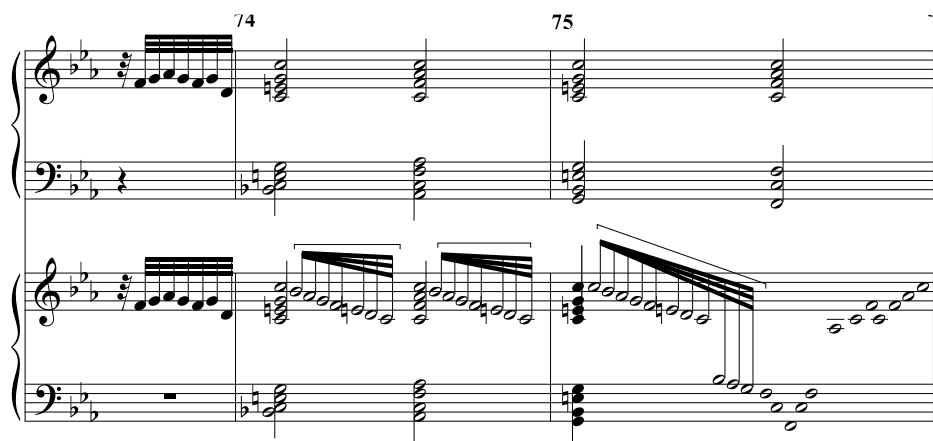


Рис.3.53. Й. С. Бах Прелюдія BWV921, тт. 73-75, версія А. Штайєра.

Досягаючи завдяки цьому прийому накопичення величезної енергії, клавесиніст водночас відтворює звукові площини як органної творчості самого Й. С. Баха, так і творів *Pedelite* його блискучого співвітчизника – Дітріха Букстехуде, чий органні прелюдії, як зазначалося, є взірцем досконалого риторичного висловлювання, монументального і драматичного.

Останній такт прелюдії у виконанні А. Штайєра надзвичайно величний. Виконавець одночасно з верхнім голосом ставить бас, що важливо, на октаву

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=Jbm1S6CncA0&ab_channel=EdwardSmithEdwardSmith

нижче, ніж пропоновано композитором, а до того ж, затримується на ньому. Створений в такий спосіб величезний регістровий розрив (до великої октави – *ре* другої октави), клавесиніст заповнює своєрідним закрученням: зверху вниз, розподіляючи арпеджіо між правою та лівою руками, далі вихор *circulatio*-подібних арпеджіо доповнює густа трель в басу. Вихід з неї клавесиніст здійснює на повільно розкладеній домініанті, а після останнього вільного арпеджіо нарешті виконує розв'язання з мордентом.

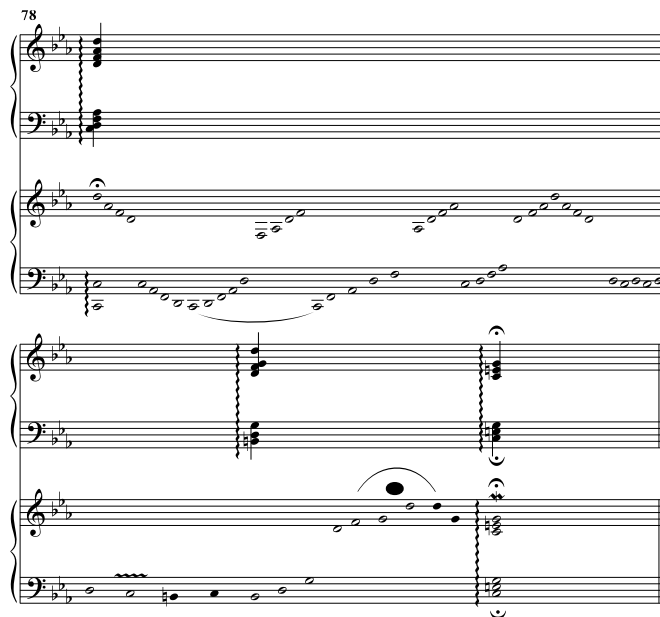


Рис.3.54. Й. С. Бах Прелюдія BWV921, версія А. Штайєра.

Реалізація А. Штаєром цієї каденції нагадує імпровізаційне письмо іншого відомого майстра, що його високо цинив Й. С. Баха, а саме – Георга Бьома. Втілена клавесиністом фактура може бути співвіднесена з манерою Г. Бьома «забарвлювати», розкривати акорд в стилі *brise*, приклади якої знаходимо у Прелюдії та Постлюдії (з твору *Preludium, Fuga* та *Postludium*).

Оригінальністю засобів орнаментального оздоблення фактури вирізняється версія **Аренда Гросфельда**¹. Окрім роботи з вертикальним аспектом фактури (різноманітного арпеджування акордів), він розвиває горизонтальний елемент – тирати з прикрасою, короткі мелодичні оздоблення.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=STg8R_f6EbI



Рис.3.55. Й. С. Бах Прелюдія BWV921, версія А. Гросфельда.

Також виконавець застосовує різку зміну динаміки (від *ff* до *pianissimo*) за допомогою реєстрування (реєстри +8 та +4); передкадансний зворот у т. 5 такті виконує рішуче, у строго регламентованому ритмі, також оздоблюючи музичну тканину виразною мелодичною лінією. У кадансі до рясного арпеджування на заключному акорді додає трель.



Рис.3.56. Й.С.Бах Прелюдія BWV921, версія А. Гросфельда.

Вибір А. Гросфельдом орнаментів, на наш погляд, орієнтований на витонченість галантного стилю. Окремі фактурні ідеї виконавця нагадують клавірну творчість К. Ф. Е. Баха, зокрема його фантазії (приміром, тт. 5-6, де тріольним рухом клавесиніст вибудовує більш довгу фразу, у дусі передромантичного *tempo rubato*).

Оригінальністю та вишуканістю вирізняється прочитання **Хроматичної фантазії BWV903 Й. С. Баха** польським клавіристом і диригентом Ма-

реком Топоровським¹. У Додатку Д розміщено розшифровку виконання твору М. Топоровським, а також М. Менкобоні.

Хроматична фантазія Й. С. Баха, як вже наголошувалося, є твором, що акумулює всі надбання історичного розвитку фантазійного стилю і мистецтва клавірної імпровізації барокового доби в цілому. Вивільнення виконавської свободи у Високому бароко призвело до остаточного розподілу імпровізаційних та імітаційних форм староіталійської токати (що розмежовуються у цикл токати і фуга, або фантазія і фуга); віртуозність та технічна складність мистецтва імпровізаторів досягла граничної довершеності, відбившись у фактурних рішеннях клавірних фантазій, прелюдій, сонат, що якнайліпше презентують можливості інструмента музично втілювати риторичні промови.

У Хроматичній фантазії, як і в творчості Й. С. Баха загалом, реалізований найвищий стильовий сплав а) італійської та німецької традицій, які для самого композитора були уособлені музикою Дж. Фрескобальді, Й. Я. Фробергера, Д. Букстехуде (вивчаючи токати названих майстрів, слухаючи імпровізації Й. А. Райнкена та Г. Бома, Й. С. Бах опановував мову *stylus phantasticus*, мистецтво виконавської свободи); б) жанрів духовної та світської музики. До того ж у творі риторичність, зумовлена «внутрішнім словом», набуває особливої довершеності. Водночас, Хроматична фантазія – унікальний приклад частково нотованої композитором імпровізації. Фактурне різноманіття фантазійних ідей, тирати, пасажі, арпеджіо різних видів, замкнуті кружляючі фігури *circulatio* тощо – складають просто-таки словник готових рішень для імпровізаторів. Подібно до акордових прелюдій, у фантазії є блоки з білими акордами з надписом *arpeggio* (тт. 27–30, 33–42, 44–48), що композитор лишає на розсуд виконавцям. Композиційне вирішення і засіб нотації таким чином, позначають ідею найвищої виконавської свободи і мистецтва репрезентації.

Версія М. Топоровського¹ захоплює як монументальністю і натхненністю, так і віртуозністю та свободою імпровізаційних рішень. Такої рельєфнос-

¹Також ним записано версію BWV 903a.

ті виконавець досягає завдяки чудовому клавесинному туше, ясному артикулюванню, різноманітним, вкрай цікавим за дизайном способам «розкриття» кожного акорду, що в результаті утворюють гармонічну педаль; багатою орнаментациєю, що розкриває клавесинне звучання та робить його різнобарвним, і нарешті, вдалою реєстровкою.

Exordium відкривається низкою тират – два перші такти виконавець трактує виразно розкриваючи фігуру *interrogate* (питання). Дві стрімки тирати вгору та вниз він повільно «розкручує», а третю (висхідну) грає швидко, майже на *glissando*, коротко перериваючи звучання останньої у фігурі, що завершується тоном *mi*. Завдяки обриву (*abruptio*) та наступній довгій паузі (фігура *aposiopesis*) запановує атмосфера трагічності та тотальної напруги.

Наступний розділ – занотована композитором імпровізація, що презентує, здається, усі фактурні можливості клавіру, – М. Топоровським виконаний дуже виразно завдяки насамперед влучним артикуляційним прийомам. Контрапунктні мелодичні лінії (на Рис. 3.57 виділені прямокутником), що утворюють горизонталь, трактуються дуже пристрасно. А от наступний за тим арпеджований акорд (на Рис. 3.57 виділені колом) виконавець «заліплює», притримує пальцями для створення гармонічного об'єму.



Рис.3.57. Й. С. Бах Хроматична фантазія BWV903, версія М. Топоровського

В різноманітних фігураціях цього розділу – постійних зворотах ліній, що то здійснюються секвенціями, то опускаються з вкрапленнями контрапунктних голосів, інтерпретатор чітко слідує графіці руху з урахуванням специфіки звучання клавесину на крайніх точках лінії (басовий реєстр, наприклад т. 1-12 – густий, звучний, тож потребує трохи більше часу для коливання

¹Див.https://www.youtube.com/watch?v=w9R1KAbxipQ&ab_channel=MarekToporowski-Topic

більш довгих струн) та артикуляційному відображенню крайніх точок графіки, надаючи ясної форми музичній матерії. Так, наприклад, у нижньому регістрі більш легатна артикуляція, а при переході нагору – більш розділена.

Arpeggio М. Топоровський трактує з неймовірною фантазією та вишуканістю. Цікавим є прийом, який клавесиніст використовує для зростання, посилення напруженості, створення *crescendo* перед домінантовим акордом (т. 29). Він додає, «нарощує» в арпеджованому акорді вибагливі обігрування, кружляння, додаткові звуки, подвоєння, зокрема неакордових тонів, що посилюють дисонанс.

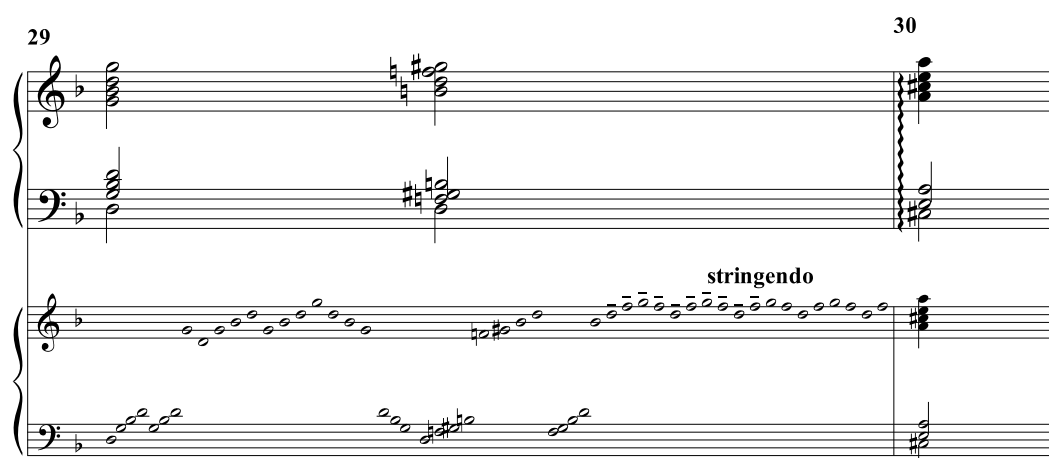


Рис.3.58. Й. С. Бах Хроматична фантазія BWV903, т. 29-30.

Версія М. Топоровського.

У наступній акордовій секції гармонії вкрай напружені (*cacophony*, *durezze*); до зменшених септакордів та інших дисонансних співзвуч клавесиніст додає ще більше додаткових обертів, як, наприклад, на збільшеному септакорді в першій половині 36 такту. Акорд таким чином вміщує 56 звуків, тобто несе в собі велику обертонову масу. Для більшого об'єму та діапазону виконавець двічі використовує подвоєння басової ноти у т. 41. А пролонгуючи каданс у т. 48, розкладає акорд аж на 57 звуків, що є безпрецедентним і надзвичайно вдалим рішенням.

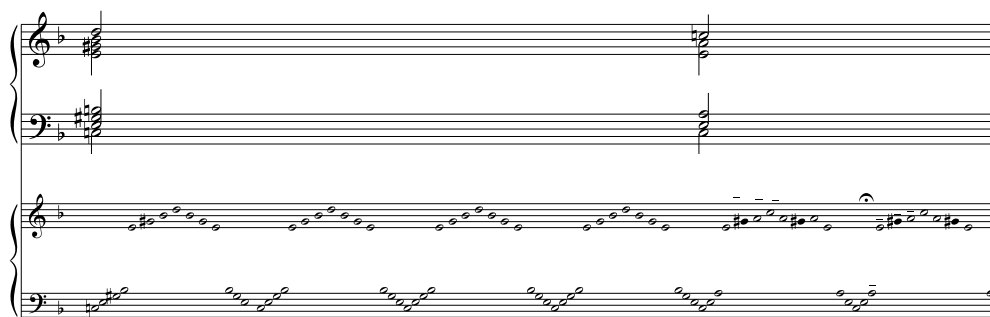


Рис.3.59. Й. С. Бах. Хроматична фантазія BWV903, т. 36, версія М. Топоровського.

Фантазійність втілена М. Топоровським у тому числі засобами агогіки. Клавесиніст вільно оперує музичним часом. Надзвичайна мінливість темпоритму, що відповідає бароковому *con discrétion*, втім не менш підпорядкована внутрішньому пульсу, що базується на напруженнях гармоній. Вдаючись до агогічної сводоби, клавесиніст прочитує надзвичайно мовленнєво і докладно виписану орнаментацию Й. С. Баха з використанням нерівномірних ритмів не тільки в розділах *arpeggio*. Втіленням майстерності в роботі з музичним часом стають також паузи, завдяки яким клавесиністу вдається створити ефект короткого дихання під час збудженого висловлювання.

Цікаво, що Марко Менкобоні¹, навпаки, пропонує в *arpeggio* образ вічного руху і ритмічної врегульованості, використовуючи ідею арпеджування, «розкладання» акордів тріолями (таке фактурне рішення, звісно, виходить з обізнаності клавесиніста у формулах клавірного письма композитора). Для посилення інтенсивності афекту з 36 такту клавесиніст додає безперервний активний рух в лівій руці.



Рис.3.60. Й. С. Бах Хроматична фантазія BWV903, т. 34, версія М. Менкобоні.

¹Див. https://www.youtube.com/watch?v=7sroIJi_x6c&ab_channel=cantarlontano

Повертаючись до аналізу виконання М. Топоровського зазначимо, що драматургічну цілісність йому надає витончена робота з риторичними фігурами. *Suspiratio*, що становить концентроване, сказати б, семантичне зерно всієї фантазії, увиразнюється залежно від контексту і сягає максимальної експресивності у фактурному рішенні коди фантазії. На органному басі низхідна, на півтонах і хроматизмах, лінія мотивів *suspiratio* перетворюється у *pasus duriusculus*, що, поступово згасаючи, у виконанні клавесиніста звучить скорботно, трагічно.

Висновки до Розділу 3.

Проаналізовані у розділі прочитання творів фантазійного стилю вирізняє насамперед орієнтованість клавесиністів на принципи історично поінформованого виконавства.

Демонструючи обізнаність у клавірних традиціях барокових шкіл, зокрема техніки *basso continuo*, виконавці прагнуть втілення афектного та імпровізаційного аспекту стилю. Використовуючи засоби дрібної та ясної артикуляції, вони у музичній тканині увиразнюють для слухача мадригалізми або риторичні фігури, з'єднуючи мелодичні фігури та жести в яскраву промову. Щоб досягти риторичної мовленнєвості, послуговуються старовинними аплікатурами, заснованими на коротких позиціях по дві-три ноти. Вільно трактовують час, в дусі *adagio* Дж. Фрескобальді чи каччінівської *sprezzatura*, у тому числі завдяки ритмічному варіюванню, відтворюючи принципи барокової агогіки і *tempo rubato*.

Важливо, що при цьому виконавці увиразнюють стилістичні особливості національних версій фантазійного стилю. Ті музиканти, для кого італійська музика є в центрі творчого фокусу (Ф. Чера, А. Букарелла, М. Менкобоні), прочитують клавірні токати ранньоіталійського Бароко вельми риторично, з використанням короткої аплікатурної позиції, що надає музичному тексту неабиякої яскравості, діамантового блиску. Що, до слова, не зовсім вдається П. Антаї, який спеціалізується на французькій та німецькій клавірних традиціях, досягаючи в її інтерпретації значної переконливості. Натомість вико-

навські прочитання клавірних текстів німецького Бароко характеризується використанням більш різноманітної артикуляції, довгих аплікатурних позицій, що продукують більшу монументальність та широту риторичного висловлювання (А. Штайєр, М. Топоровський).

Співставивши версії акордових прелюдій Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, – творів, що презентують кульмінацію історичного розвитку мистецтва клавірної імпровізації, – можна виявити ознаки загальної для клавесиністів орієнтованості на відтворення манери *ex tempore*. Виконавці творчо підходять до композиторського тексту (що фіксує лише гармонічну ідею у вигляді виписаних білими нотами акордів), оригінально та в індивідуальній манері реалізуючи фактуру, оздоблюючи її вишуканою орнаментикою, послуговуючись ритмічним та мелодичним димінуванням, арпеджуючи акорди у найрізноманітніший спосіб.

Хоча прочитання відрізняються як індивідуальністю туше, артикуляції, міри метро-ритмічних відхилень, так і оригінальністю підходів у додаванні орнаментів (що обумовлено як виконавською школою, так і практичним досвідом кожного з них), основним їх принципом, тим не менш, є робота з моделлю. Реалізуючи фактуру, вплетаючи до музичної тканини різноманітні фігури, клавесиністи відтворюють звукові ідеї та стилістичні прийоми клавірної музики XVII–XVIII століть, вдаючись до деяких «готових рішень», які знаходять в італійських чи німецьких токатах, прелюдіях, фантазіях. Так вони утілюють на практиці ключовий для барокового клавірного мистецтва принцип імпровізації, що базується на фантазуванні в межах стилю. Саме це, власне, і робить неповторним кожне з виконань.

ВИСНОВКИ

Фантазійний стиль є самобутнім музичним явищем барокового мистецтва, яке виникає під час розквіту імпровізації, у неповторний історичний момент, коли композитор і виконавець обумовлені нероздільною творчою взаємодією. Імпровізаційний за своєю сутністю, фантазійний стиль розгортається у насиченому різноманітними контекстами музичному мистецтві, стаючи територією численних творчих експериментів та увиразнюючи напрями художніх пошуків. Мистецтво фантазії, можливість досягати потужної комунікаційної взаємодії із публікою набувають у ньому довершених форм. Пов'язана із жанром мадригалу афектність, з'єднана із клавірною віртуозністю, винахідливістю, театральна природа *stylus phantasticus* сповна презентує як властиві мистецтву Бароко «дивацтва» та «капризи», так і прагнення дивувати та приголомшувати.

Варто відзначити, що використання запропонованого в дисертації комплексного підходу до опанування на клавесині творів фантазійного стилю, на всіх етапах мало на меті одночасне залучення теоретичного та виконавського векторів щодо осмислення специфіки клавірного мистецтва західноєвропейського Бароко. Звернення до музики Бароко у роботі часто не вичерпується лише клавірною практикою, адже фокус сприйняття сучасним історично поінформованим виконавством інструментального мистецтва передбачає розуміння музичного мистецтва доби в цілому.

Фантазійний стиль уособлює провідну для музичного мистецтва XVII – XVIII ст. ідею творчої свободи, відбиваючи історико-стильові особливості різнонаціональних клавірних шкіл та індивідуальних композиторських манер. Тенденція до все більш вільного потрактування різних параметрів музичної композиції – метро-ритмічна організація, гармонія, варіанти фактурного дизайну – закладається майстрами італійської клавірної традиції (зокрема, венеційцями Дж. Піккі, представниками римської школи Дж. Фрескобальді та М. Россі) та набуває риторичної довершеності у німецьких майстрів, де-

монструючи надзвичайну експресію та віртуозність у клавірних жанрах, властивих фантазійному стилю. Нарешті, найвищої точки явище досягає у клавірних творах Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха, у яких поєднуються як намір чітко зафіксувати всі вигадані принади авторської імпровізації, так і зберігається автентична для стилю традиція розміщення у тексті нерозшифрованих акордових послідовностей, покликаних презентувати виконавця як віртуозного майстра гри *ex tempore*.

Дослідження передумов виникнення та художньо-естетичного контексту розгортання фантазійного стилю дало змогу виявити зв'язок між мадригалом та ранньобароковою токатою, яка є жанровим репрезентантом *stylus phantasticus*. Італійські клавіристи (які подібно до Дж. Фрескобальді і М. Россі, складали і вокальну музику) наслідували не лише мадригальну лексику, вплетаючи в інструментальну тканину токат численні вокальні фігури та дисонансні гармонії, але й втілювали притаманну мадригалу манеру вільного потрактування метроритму, спрямовану на втілення різноманітних афектів.

Простежена спадковість між італійською та німецькою клавірною токатою таким чином дала підставу визначити такі визначальні, фундуючи унікальність фантазійного стилю характеристики, як *метро-ритмічна* і *гармонічна свободи* (що у музичній теорії Бароко були осмислені у категоріях *sprezzatura* та *meraviglia*), *афектованість* і *риторичність*. Властива творам фантазійного стилю імпульсивність та експресивність базована насамперед на ідеї контрасту, що проявлений на рівні різких фактурних переключень, метро-ритмічної організації (жорсткої метричної регламентованості імітаційних епізодів та вільного пульсу імпровізаційних), темпового та динамічного співставлення розділів вільного та контрапунктного письма, та водночас підпорядкована правилам репрезентативного канону. Завдяки такій багаторівневій контрастності, що має бути втілена виконавцем, досягається виразна комунікативність та афектність самої музики.

Осмислення фантазійного стилю як цілісного явища ставить перед сучасними дослідниками та виконавцями, які чим далі, тим частіше поєднують ці напрями у власній діяльності, низку завдань. Одне із центральних – коректна робота з нотним текстом клавірних творів італійських та німецьких майстрів XVII–XVIII ст., що фіксують музичні ідеї схематично, запрошуючи виконавця до творчого пошуку та передбачаючи розвинені навички імпровізаційного прочитання у відповідних естетико-стильових рамках. Значна історична дистанція та суттєві зміни виконавських орієнтирів, що відбулися з тих пір, потребують нині як значної кількості знань, так і тренування певних виконавських навичок. Зокрема щодо особливостей фразування, застосування дрібної «мовленнєвої» артикуляції та старовинних аплікатурних позицій, акцентуації дисонансу, увиразнення різноманітних гармонічних «дивностей», розумінні граматичних та риторичних акцентів барокового такту. Розв'язання означених питань призвело до необхідності вироблення спеціальної «оптики», комплексного підходу, що забезпечує дієву тактику щодо інструментів втілення звукових ідей, прихованих за неповним нотним записом.

Такою «оптикою» у дослідженні стала стильова реконструкція виконавських традицій барокової доби, що відображені в численних теоретичних та інструктивних трактатах XVII–XVIII ст., зокрема у Дж. Каччіні, А. Банк'єрі, Дж. Дірути, Фр. Гаспаріні, А. Джемініані, Й. Кванца, Й. Маттезона, і звісно ж у передмовах Дж. Фрескобальді до його клавірних токат, де визначено міру і засади виконавської співтворчості в реалізації композиторського задуму.

На підставі вивчення традицій барокової імпровізації у дисертації запропоновано методику роботи над творами фантазійного стилю, яка би дозволяла сучасному клавіристу системно опановувати його специфіку, долучаючи досвід світових музикантів історично поінформованого виконавства у даній царині. Запропонований у дослідженні комплексний підхід щодо роботи над творами фантазійного стилю зосереджується на таких аспектах виконавського прочитання:

- розуміння засад метро-ритмічної свободи (оперування музичним часом на макро- та мікрорівнях, навички трактування ритму);
- усвідомлення ймовірних варіантів фактурного дизайну, тобто реалізація на клавесині того чи іншого афекту вираженого, зокрема, через відповідно підібрану акордову фактуру, вміле залучення орнаментики у процес творення «звукової матерії»;
- знання артикуляційних особливостей та застосування старовинних аплікатур, що увиразнюють риторичну мовленнєвість виконання.

Так, опанування метро-ритмічної свободи фантазійного стилю має базуватися на розумінні барокової ієрархії пульсу (тактусу) як «серцебиття» та принципів барокової агогіки, зокрема манери *con disrezione*, що передбачає свободу темпових зсувів; засобом увиразнення афектних темпів та риторичної мовленнєвості фантазійної музики є також прийом ритмічної альтерації (манери «нерівних нот»). Водночас, пульсація має підпорядковуватися як гармонії, носієм якої є *basso continuo*, так і патетичній акцентуації барокового такту.

Для реалізації на клавесині акордової фактури, зокрема виписаних білими (цілими або половинними) нотами вступних акордів барокових токат чи акордових прелюдій, необхідно звернутися до традиції арпеджування акордів, орнаментальних оздоблень, зокрема до різного типу *acciaccatura* та італійської «лінійної» орнаментики, яка найліпше пасує для виконання як італійської, так і німецької музики фантазійного стилю. Враховуючи стилістичні особливості фантазійної музики різних національних шкіл, важливим для коректного прочитання творів є застосування відповідної артикуляції.

Так, для виконання італійської клавірної токати доцільно обрати дрібну артикуляцію, яка зробить виконання ясным та виразним, уподібнивши його до збудженої італійської вимови. Втілити таку стилістичну особливість токат виконавцеві допоможе старовинна аплікатура, заснована на коротких позиціях по дві-три ноти. Також важливо увиразнювати каданси, що не лише розмежовують розділи токат пунктуаційно, а й драматургічно.

Німецька клавірна токата ще більш вільна в сенсі оперування музичним часом та насиченості риторичною віртуозністю, що позначається і на засобах виконавської роботи з метро-ритмом, фактурою, компонування композиційного тексту, зокрема щодо утілення кадансів. Разом з тим, враховуючи стильову спадковість німецької клавірної музики від італійської, опанування ранньоіталійської та німецьких токат може здійснюватися на схожих засадах: з використанням італійської старовинної аплікатури (або змішаного типу), з додаванням у гру більш довгих позицій та виразної вокальної орнаментики. Водночас, добираючи аплікатуру необхідно виходити насамперед з драматургічного контексту та закладеного у музичній композиції афекту.

У ході дослідження неодноразово наголошувалось, що ключовою для музики фантазійного стилю, як італійської, так і німецької, виступає категорію афекту. Афектність визначає не тільки композиційно-стильові особливості італійських чи німецьких клавірних токат та прелюдій, але й зумовлює шляхи їх виконавської реалізації, що має відбиватись і в імпровізаційній техніці вмілого представлення різноманітних афектів.

Загалом, виконавська робота над творами фантазійного письма передбачає наступну послідовність дій:

- 1) визначити афект твору, загальний композиційний план – де є зона «свободи», а де – «порядку» (контрапункт);
- 2) проаналізувати *вертикаль* – графічно виражену логіку гармонічної послідовності, особливості її динамічного розгортання та спаду, міру напруженості дисонансів та їх місце у загальній драматургії;
- 3) дослідити *горизонталь* – сольні мелодичні висловлювання, окремі жести та фігури, а саме – конкретні *affetti (passi)*, мадригалізми чи риторичні фігури для найбільш повного розкриття афекту) та обґрунтувати виразність артикуляції у них;
- 4) опрацювати прикраси (з урахуванням традицій національної школи та індивідуального композиторського словника), а також дібрати відповідні

афекту способи реалізації акордів, у тому числі першого – вступного, що вводить до образного змісту композиції та в кадансових зонах.

Набувати досвід вірної реконструкції виконавських традицій для втілення музики фантазійного стилю безпосередньо на практиці можна шляхом вивчення варіантів реалізації тексту сучасними клавесиністами, порівнюючи їх прочитання з тим, про що йдеться у трактатах і що становить загальні знання про стиль. Проаналізовані в дисертації виконавські версії сучасних представників історично поінформованого виконавства свідчать про розуміння ними визначальних характеристик самого явища та традицій інтерпретації нотного тексту, що дають змогу максимально увиразнити унікальні особливості стилю.

Опановуючи засоби барокової агогіки, мистецтво арпеджування акордів, послуговуючись бароковими словниками імпровізаційної орнаментатії, зрештою, знанням специфіки клавесинного звуковидобування та можливостями артикуляційної реалізації афектності фантазійного музики, сучасні виконавці відкривають простір для індивідуального і неповторного втілення оригінальних задумів відповідно до традицій барокового музикування, набутого у спілкуванні з цією музикою досвіду і власного смаку.

Використання запропонованого в дисертації комплексного підходу до опанування на клавесині фантазійного стилю має значення для подальшого теоретичного та виконавського осмислення клавірної мистецтва західноєвропейського Бароко, однак не вичерпується лише клавірною практикою, оскільки визначає фокус сприйняття сучасним історично поінформованим виконавством інструментального мистецтва доби в цілому.

Завдяки відтворенню виконавських традицій старовинної практики збільшується кількість тих самих «оптик», що дають сучасним музикантам змогу більш гнучкого та глибшого розуміння інших стилів і жанрів барокової музики, зокрема, камерно-вокальної, оперної, оскільки такий підхід зв'язаний комплексом універсальних навичок осмисленого прочитання музичних текстів Бароко. Подальше вивчення фантазійного стилю може вийти за межі суто

клавірної традиції, оскільки прояви явища знаходимо також у скрипковій музиці з *basso continuo*, інших інструментальних практиках барокової доби. Водночас, відтворення закономірностей музичної творчості барокової традиції дає змогу більш переконливого та стилістично достовірного прочитання музики класицистів та творів раннього романтизму, адже так звані «відкриті форми» К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі, Л. ван Бетховена є відгоміним тих ідей та мистецьких практик, що уміщує в собі явище фантазійного стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). Москва : Библос, 1993. 168 с.
2. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 280 с.
3. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы, 2005. 204 с.
4. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI—первая половина XVIII века). Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
5. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / пер. с нем. и коммент. Е. Юшкевич. Санкт-Петербург : Издательский дом Early music publishing house, 2005. 169 с.
6. Бочаров Ю. С. Итальянская увертюра: век восемнадцатый // Старинная музыка : ежеквартальный музыкальный журнал. 2012. №1–2 (55–56). С. 17–22.
7. Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки. Москва : Гелеос, 2005. 352 с.
8. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: исследование. Москва : Композитор, 2005. 280 с.
9. Бочаров Ю. С. Da chiesa e da camera // Старинная музыка : ежеквартальный музыкальный журнал. 2011. №3–4. С. 16–23.
10. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) / ред. Х.С. Кушнарёва. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1973. 198 с.
11. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Ленинград : Музыка, 1970. 101 с.
12. Брянцева В. Н. Барокко // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 : А – Гонг. Москва : Советская энциклопедия; Советский композитор, 1973. Стб. С. 330–332.
13. Булычева А. Воображаемый театр Франсуа Куперена // Старинная музыка : ежеквартальный музыкальный журнал. 2000. № 2. С. 10–14.

14. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века) : монография / Казан. гос. консерватория. Казань, 2007. 284 с., 4 с. ил.
15. Бурундуковская Е. В. Органное творчество венецианских композиторов второй половины XVI – начала XVII века // Старинная музыка : ежеквартальный музыкальный журнал. 2008. № 4 (42). С. 12–20
16. Бурундуковская Е. В. Нотный текст как знак в музыке барокко // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность / сост. В. И. Яковлев. Казань : КГК, 2011. № 3. С. 47–52.
17. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. / пер. с нем. Е. Г. Лундберга. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с.
18. Волконский А. М. Основы темперации. Москва : Композитор, 1998. 92 с.
19. Гандилян С. С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2012. 18 с.
20. Герасимова-Персидська Н. О. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. // Українське барокко і європейський контекст. Київ : Наук. думка, 1991. С. 211-215.
21. Герасимова-Персидська Н. О. Український варіант музичного барокко // Українське барокко : матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ, 1993. С. 244-251.
22. Герасимова-Персидська Н., Гусарчук Т. Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П. І. Чайковського // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність : До 90-ліття Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 309-312.
23. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : диссертация ... канд. ис-

- кусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 474 с. + Прил. (317 с.)
24. Голдобин Д. Ю. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко : монография. Екатеринбург : УрФУ, 2011. 639 с.
 25. Григорьева М. А. Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 25 с.
 26. Гудимова С. А. Риторика и аффекты в музыке барокко // Вестник культурологии : научный журнал, 2008. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko> (дата звенення 25.11.2020).
 27. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис... канд.мистецтвознавства : 17.00.03. Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 207 с.
 28. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах : монография. Москва : Музыка, 1982. 380 с.
 29. Друскин М. С. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVII в. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. С. 190 – 240.
 30. Дубравская Т. Н. Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа // Генрих Шютц : сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. Москва : Музыка, 1985. С. 178–216.
 31. Дубравская Т. Н. Мадригал (жанр и форма). Теоретические наблюдения над историей музыки : сборник статей / сост. Ю. К. Евдокимова. Москва : Музыка, 1978. С. 108–126.

32. Дубравская Т. Н. Токката. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 : Симон–Хейлер. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Стб. 546–550.
33. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 148 с.
34. Єрмак І. Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. Мистецтвознавчі записки : зб. наукових праць. Вип. 35. Київ : Міленіум, 2019. С. 316–322.
35. Жукова О. *Appoggiatura* як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. Українське музикознавство. Вип. 45. Київ, 2019. С. 7–18
36. Жукова О. «Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації». Українське музикознавство. Випуск 44. Київ, 2018. С. 20–30.
37. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – пер. пол. XVIII вв.: принципы, приемы. Москва : Композитор, 1983. 280 с.
38. Зенаишвили Т. А. Венские автографы Иоганна Якоба Фробергера (1649 и 1656) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция : материалы научно-практической конференции. Москва : Преет, 1999. С. 111 –117.
39. Зенаишвили Т. А. Французская бестактовая прелюдия. Импровизация или интерпретация? // Музыкальная академия : ежеквартальный научный и критико-публицистический журнал о музыке. Москва, 1999. №2. С. 115–118.
40. Зубкова П. О. Галантний стиль в музичній культурі другої половини XVIII – першої третини XIX століття: стильові модифікації в клавірних мініатюрах : магістерська наукова робота : спец. 034 Культурологія / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 132 с.
41. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо : пер. с нем. Е. Петелиной и М. Куперман. Санкт-Петербург : Фонд возрождения старинной музыки, 2013. 392 с.

42. Кийовски О. Ю. *Stylus phantasticus* в органном творчестве Дитриха Букстехуде : диссертация ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 216 с.
43. Козлыкина С. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко : диссертация ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Музыкальное искусство / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007. 383 с.
44. Копчевский Н. Клавирная музыка: вопросы исполнения. Москва : Музыка, 1986. 94 с.
45. Корчинська-Яскевич Б. М. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2017. 215 с.
46. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик; комментарии Я. И. Мильштейна. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
47. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
48. Лобанова М. Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив ; Университетская книга, 2015. С. 54 – 58.
49. Лобанова М. Н. Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода : сб. трудов / Москва : ГМПИ им. Гнесиных 1987. Вып. 92. С. 102–119.
50. Маклыгин А., Митюкова З. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство. Наука. Практика. 2015. № 3 (11). С.11–22.
51. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации Москва : Музыка, 1991. 88 с.

52. Мальцева А. А. Зарождение теории музыкальной риторики: Иоахим Бурмейстер и тенденции образования в Германии XVI столетия // Вестник музыкальной науки : ежеквартальный специализированный журнал. Новосибирск, 2014. №4 (6) – С. 55-63.
53. Мальцева А. А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально–теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №4 (35). С. 133-145. URL: <http://nv.mosconsrv.ru/issue/> (дата звернения: 12.01.2020).
54. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа. // Грамота / Искусствоведение : вып. науч. журн. Тамбов, 2020. Том 13. Вып. 2. С. 157–161. URL: <https://www.gramota.net/materials/9/2020/2/28.html> (дата звернения: 15.01.2020).
55. Мальцева А. А., Полонова А. В. Иоахим Бурмейстер: три версии учения о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки : ежеквартальный специализированный журнал. Новосибирск, 2020. Т. 8 № 3. С. 14–28. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ioahim-burmeyster-tri-versii-ucheniya-o-muzykalno-ritoricheskikh-figurah/viewer> (дата звернения: 30.01.2020).
56. Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учеб. пособие. Москва : ООО «Дека-ВС», 2014. 160 с.
57. Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII — начале XIX века: мифы и реальность / И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : сб. статей / ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 302–318.
58. Милка А. Предисловие / Кирхгоф Г. Музыкальная азбука...; Факсимильное воспроизведение оригинального издания ок. 1734 года. Реализация цифрованного баса, вступительная статья и комментарии Анатолия Милки. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 65 с

59. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Выпуск 1. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 180 с.
60. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Выпуск 2. Санкт-Петербург : Композитор, 2001. 197 с.
61. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / Москва : Музыка, 1999. 250 с.
62. Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века : Авто-реферат дис. ... канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02 / Музыкальное искусство Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2018. 28 с.
63. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів) : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь]. Київ : Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
64. Насонов Р. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов». Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика : сб. ст. по материалам науч. конф., посвящ. 40-летию Астрах. гос. консерватории. Астрахань, 2009. С. 115 –121.
65. Насонов Р. А. "Универсальная музургия" Афанасия Кирхера : Муз. наука в контексте муз. практики раннего барокко : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. - Москва, 1995. 228 с. + Прил. (с. 229-499: ил.).
66. Панов А. А. Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение : ежеквартальный научно-теоретический журнал. 2012. № 2. С. 64–98.
67. Приходько И. М. Современная музыкальная культура и Барокко. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 34. Харків, 2012. С. 142 – 153.

68. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века : монография / Москва : Музыка, 1979. 327 с.
69. Процюк Д. Б. Исполнительское искусство органиста. Санкт-Петербург : Композитор, 1997. 150 с.
70. Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Москва : Московская гос. консерватория, 2009. 220 с.
71. Сангвинетти. Дж. Загадка на ровном месте: *partimenti* и их значение в музыкальной теории XVIII века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 3 (19). С. 51–59. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_3%2819%29_3_Sanguinetti_partimenti%20%281%29.pdf (дата звернення: 30.01.2020).
72. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
73. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Москва : Классика-XXI, 2005. 284 с.
74. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
75. Серебренников М. Об импровизации фуги в эпоху Барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica. 2011. №2 (8). С. 4 – 31.
76. Сікорська Н.В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 287 с.
77. Титаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 335 с.

78. Томас А. Некоторые аспекты исторической импровизации (из опыта работы со студентами-пианистами) // Музыкальная академия : ежеквартальный науч. и крит.-публиц. журн. о музыке. Москва : Всероссийская общественная организация «Союз композиторов России» (Москва), №2 (758), 2017. С. 138–143. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/lIEzEviOmwH YhQaFuX8EqVx50hxj1FRSiWfEG1qM.pdf> (дата звернення: 01.10.2020)
79. Топоровський М. Я. Формування навичок свідомого інтонування через практику настроювання клавішних інструментів в історичних системах темперацій : педагогічний досвід Польщі // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : зб. наук. праць. 2013. Вип. 2 (2). С. 196 – 215
80. Фоменко Н. В. Афект в теорії та виконавській практиці «*Stylus phantasticus*» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 2. С. 130–136.
81. Фоменко Н. В. Фоменко Н. В. «*Stylus phantasticus*» на прикладі музики Матиаса Векмана. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 102. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. С. 225–242.
82. Фоменко Н. В. Стратегии исполнительского прочтения токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. С. 89–93.
83. Фомина В. Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди : дис....канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория, 2013. 215 с.
84. Фомина В. Интерпретация опер Клаудио Монтеверди в контексте исторического исполнительства. // Вестник МГУКИ. 2010. №6. С. 240 – 243.
85. Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: Позиционирование субъекта // Логос : фил.-лит. журнал, 2001. №. 3 (29). С. 166–174.

86. Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции / сост. и ред. р. А. Насонов, М. Л. Насонова. Москва : Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1999. С. 39–84.
87. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия : ежеквартальный науч. и крит.-публиц. журн. о музыке. Москва, 1995. № 3. С. 165–168.
88. Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с., нот. 121.
Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
89. Холопова В. Формы музыкальных произведений: уч. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
90. Чернышев О. О проблемах аутентичного исполнительства "Актуальны ли мадригалы?" URL: <http://www.art-authentic.ru/starinnaya-muzyka-vokal-ispolnitelstvo.html>
91. Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : автореф. дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Москва, 2017. 24 с.
92. Шабалина Т. В. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург : Logos, 1999. 440 с.
93. Шабалтина С. М. «Токката» или «Прелюдия»? История одного названия // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 88 : Старовинна музика : сучасний погляд: кн. 3. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. Част. I. С. 116–122.
94. Шабалтина С. М. Исполнительская традиция и индивидуальная интерпретация: к проблеме целостного восприятия музыкального текста произведения // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського 2005. С. 221–224.

95. Шабалтина С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Київ : Український пріоритет, 2013. 160 с.
96. Шабалтина С. М. Музыкальные идеи Ренессанса и Барокко в клавирных токкатах И. С. Баха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення : зб. статей, Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського 2006. С. 215–220.
97. Шабалтина С. М. Ритмическая свобода как средство выразительности в клавирной музыке XVII–XVIII вв. // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 186–193.
98. Шадріна-Личак О. В. Прелюдійні форми Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в контексті французьких клавесинних традицій // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 78 : Мистецтвознавчі пошуки : збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Н. О. Герасимової-Персидської, Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 288–294.
99. Шадріна-Личак О. В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві // Часопис: науковий журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159
100. Шадріна-Личак О. В. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра : зб. статей. Київ, 2017. № 55. С. 101– 111.
101. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття : аспекти виконавського прочитання : дисертація ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 214 с.
102. Шадріна-Личак О. В. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами // Науковий вісник Націо-

- нальної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 41 : Старовинна музика : сучасний погляд. кн. 2. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 5–61.
103. Шадріна-Личак О. В. Лютневий стильовий комплекс в клавесинній музиці XVII–XVIII ст. // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. Кн 6. С. 135–147.
 104. Швейцер А. Д. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Классика-XXI, 2002. 816 с.
 105. Шекалов В. А. Чем восхищалась Ирина Федоровна // Старинная музыка : ежеквартальный музыкальный журнал. 2006. № 1–2 (31–32). С. 6–10
 106. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. Москва : Музыка, 1975. 351 с.
 107. Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 376 с.
 108. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 5–94.
 109. Шинкарёва М. И. Ричеркарная композиция XVII века на фоне культурных и художественных процессов эпохи барокко // Музыковедение. №8. Москва : Научтехлитиздат, 2008. С.2–10.
 110. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки:(Теоретическое исследование). Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В Неждановой; 2001.
 111. Шип С. В. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском языкознании. Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : зб. статей. Київ – Дюссельдорф : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. 2011. С. 23 – 49.
 112. Юшкевич Е. Карл Филипп Эммануил Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1: 1753 г. / пер. с нем. Е. Юшкевич. Москва :

- Earlymusic. 2005. 169 с. URL: <http://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/4199/1/Toporovskyi%20Formuvannia%20navychok%20svidomoho%20intonuvannia.pdf> (дата звернення: 02.03.2020).
113. Ammerbach E. N. and Charles J. Orgel oder Instrument Tabulaturbuch: 1571/83. Oxford : Clarendon Press. 1984. 370 p.
114. Anonymous MS [ca. 1670-90?]. *Regole di canto figurato, contrappunto, d'accompagnare*. Museo internazionale e biblioteca della musica MS E 25, Bologna / eng. translation: Dr. Flavio Ferri Benedetti, editor: Dr. Elam Rotem. Patreon. Early Music Sources : PIE Series. 2020. URL : https://www.earlymusicsources.com/pie#h.p_f9FyAtHR1U6Q (дата звернення 20.05. 2020).
115. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Bloomington : Indiana University press. 1972. 878 p.
116. Apel W. Italian Violin Music of the Seventeenth Century. Indiana University Press. 1990. 306 p.
117. Ayrton P. A basic Impro Kit. URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 30.01.2020).
118. Ayrton P. A Practical guide to improvising a Chaconne or Passacaglia URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 30.01.2020).
119. Ayrton P. A Practical guide to improvising an early Italian toccata. URL: <https://patrickayrton.net/pa2017/improvisations/> (дата звернення 30.01.2020).
120. Bach J. S. General bass rules /Adapted from Niedt's Music Handbook Leipzig 1738 / Edited by N. Schmidt. Lausanne. 2003 URL: https://normanschmidt.net/scores/bachjs-general_bass_rules.pdf (дата звернення 02.02.2020).
121. Banchieri A. Conclusions for Playing the Organ / trans. by Garrett Lee R. Colorado Springs : The Colorado College Music Press. 1982. 60 p.
122. Bartel D. Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

123. Bianconi L. Music in the seventeenth century. New York : Press Syndicate of University of Cambridge. 1987. 346 p.
124. Berger H. Jr. The Absence of Grace: Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books. Stanford : Stanford University Press. 2000. 288 p.
125. Brossard S. Dictionnaire de musique [Manuscript, 1703, Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill]. F. 388 [412]. URL: <https://archive.org/details/dictionairedemusbro/page/n10> (дата звернення 22.04.2020).
126. Brown M. C. P. E. Bach, Schenker, Improvisation, and Composition / Journal of the American Musicological Society / Special Issue in Honor of Robert Wason. Vol. 24. Intégral. 2010. P. 1-27.
127. Buchner H. and Jost Harro Schmidt. Sämtliche Orgelwerke. Frankfurt : H. Litolff's Verlag. 1974. 217 S.
128. Buelow G. J. A history of baroque music. Bloomington : Indiana University Press. 2004. 701 p.
129. Buelow G. J. Music and Rhetoric // The New Grove Dictionary of Music and Musicians 15. / ed. Stanley Sadie, P. 793–803.
130. Buelow G. J. The Theory of Affect. Grove Music Online. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253> (дата звернення 25.02.2020).
131. Bukofzer M. F. Music in the Baroque era (from Monteverdi to Bach). New York : W. W. Norton & Company. Inc.. 1947. 489 p.
132. Butt J. Playing with history : the historical approach to musical performance. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 2002. 265 p.
133. Byros V. Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach / Society for Music Theory / Volume 21. № 3. 2015. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.byros.html> (дата звернення 25.02.2020).

134. Caccini G. *Le Nuove Musiche* / ed. by Hitchcock H. Wiley. Second Edition. Middletown, WI: A.Edition A-R Editions, Inc., 2009 76 p.
135. Caccini G. *Le nuove musiche*. (Firenze, 1602). / transl. by Sion M. Honea 14 p. URL: <https://www.uco.edu/cfad/files/music/caccini.pdf> (дата звернення: 22.11.2017).
136. Caldwell J. Sources of keyboard music to 1660 // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 17. Schütz – Spinto. London. 1980. P. 717.
137. Caldwell J. Toccata. // *Grove Music Online*. DOI: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000028035> (дата звернення: 22.11.2020).
138. Caldwell J. Voluntary // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 20. Virelay – Zywny. London. 1980. P. 76–77.
139. Callahan M. R. *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy* : dissertation ... Degree of Doctor of Philosophy. New York : University of Rochester. 2010. 309 p.
140. Christensen T. *Fundamenta Partiturae : Thoroughbass and Foundations of Eighteenth-Century Composition Pedagogy*. // *The Century of Bach and Mozart : Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*. / Ed. Gallagher S. and Kelly T. F. Cambridge : Harvard University Press. 2008. P. 17–40.
141. Collins P. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Bodmin, Cornwall : ASNGATE. 2008. 229 p.
142. Couch III L. W. *Musical Logic and Rhetorical Persuasion in the North-German Toccata*. Texas A&M University, College Station. 2006. 10. P. 56. URL: <http://scholarship.profcouch.us/RhetoricalPersuasionNGT.pdf> (дата звернення: 8.02. 2020)

143. Crozier C. P. The principles of keyboard technique in *Il Transilvano* by Girolamo Diruta, dissertation ... Degree of Master of Music. Rochester : Department of Music Literature Eastman School of Music of the University of Rochester. 1941. 124 p.
144. Culture and authority in the Baroque / ed. by Massimo Ciavolello and Patrick Coleman. Toronto : University Toronto Press, 2005. 258 p.
145. Cumer N. Si suona Passacaglio. A Didactic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of Basso Ostinato. Basel : Schola Cantorum Basiliensis / Philomusica on-line 12 (2012) URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1455> (дата звернення 30.09.2020).
146. Cyr M. Performing Baroque Music. Surrey, Burlington : Ashgate Publishing Group. 1992. 254 p.
147. Dahlhaus C. 'Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform', *AMw*, xxxv. 1978, P. 155–177.
148. Dahlhaus C.: '*Seconda pratica* und musikalische figurenlehre', Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein / ed. L. Finscher. Laaber. 1986, P. 141–50.
149. Delair D. Accompaniment on Theorbo and Harpsichord : Treatise of 1690 Denis Delair's / a translation with commentary by Mattax C. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 164 p.
150. Descartes R. Compendium of Music. Rome : American Institute of Musicology, 1961. 55 p.
151. Dirksen P. The Enigma of the stylus phantasticus and Dietrich Buxtehude's Praeludium in G Minor (BuxWV 163) // *Orphei Organi Antiqui : Essays in Honor of Harald Vogel*. Seattle : Orphei Organi Antiqui. 2006. P. 107–132.
152. Diruta G. *Il Transilvano*. 1593, 1609. Reprint. Buren, 1983. The Transylvanian (*Il Transilvano*). 2 vols. / ed. by M. C. Bradshaw and E. J. Soehnlen. Henryville, 1984. 80 p.

153. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII centuries. London : Novello and Company, 1915. 493 p.
154. Donington R. The interpretation of early music. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
155. Donington R. Baroque Music: Style and Performance. New York: W. W. Norton and Company, 1982. 206 p.
156. Early Music Sources : online early music sources : Creator and editor : Elam Rotem. support by Patreon. URL. <https://www.earlymusicsources.com/home> (дата звернення: 22.03.2020).
157. Eggebrecht H. H. Zum Wort–Ton–Verhältnis in der ‘Musica poetica’ von J.A. Herbst’, GfMKB: Hamburg, 1956. 77–80
158. Fadini E. The rhetorical aspect of Frescobaldi musical language, in: Silbiger (ed.), Frescobaldi Studies. Durham: Duke University Press, 1987. P. 284 – 298.
159. Farnsworth R. How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After // Rhetoric Society Quarterly : Journal of the Rhetoric Society of America V. 20. №3, 1990. P. 207–224.
160. Ferguson H. and Ledbetter D. Prelude. // Grove Music Online. URL: <https://static1.squarespace.com/static/57b1258ff5e231afce9dfcaa/t/5d7042071c477e0001fffadc/1567638029148/Prelude.pdf> (дата звернення 04.05. 2020).
161. Ferguson H. Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1975. 228 p.
162. Field C. D. S. Fantasia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 6. Edmund. Fryklund. London, 1980. P. 380–392.
163. Fortune N. Sprezzatura / N. Fortune // The new Grove dictionary of music and musicians. New York : Grove, 1980. Vol. 18. P. 27.
164. Frescobaldi G. Preface // Frescobaldi G. The first book of Toccatas. Kassel : Barenreiter–Verlag, 1949. P. 3–4
165. Frescobaldi G. Preface // Frescobaldi G. Organ and Keyboard Works / Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo...libro primo. Roma, Borboni, 1615,

- ²1616 / edited and trans. by Christopher Stenbridge with collaboration Kenneth G. Kassel–Basel–Paris–London–New York : Barenreiter, 2010. P. 61–65.
166. Frescobaldi G. Preface // Frescobaldi G. Organ and Keyboard Work / Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di cimbalo et organo. Roma, Borboni, 1627, ²1637 / edited and trans. by Christopher Stenbridge with collaboration Kenneth G. Kassel–Basel–Paris–London–New York : Barenreiter, 2013. 1–3 p.
167. Frescobaldi G. Preface // Frescobaldi G. The second book of Toccatas / translated by Pierre Pidoux. Kassel–Basel–Paris–London–New York : Barenreiter, 1967. P. 3–5.
168. Gasparini Francesco L'Armonico Pratico al Cimbalo The Practical Harmonist at the Harpsichord trans. by Stillings F.S., ed. by Burrows D. I. / The Journal of Music Theory/ Connecticut : Yale School of Music : New Haven, 1963. 128 p. URL: [\(https://imslp.org/wiki/L'Armonico_Pratico_al_Cimbalo_\(Gasparini%2C_Francesco\)\)](https://imslp.org/wiki/L'Armonico_Pratico_al_Cimbalo_(Gasparini%2C_Francesco)) (дата звернення 03.03.2020).
169. Geminiani Francesco *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London, 1749. 38 p. URL: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP331498-PMLP124222-treatiseofgoodta00gemi.pdf> (дата звернення 02.02.2020).
170. Geck M. Bach. London : Haus Publishing, 2003. 178 p.
171. Geck M. The Art of Toccata. Johann Sebastian Bach: Life and work. New York : Harcourt, 2006. P. 471–498.
172. Gillespie J. Five Centuries of Keyboard Music. North Chelmsford : Courier Corporation, 2013. 463 p.
173. Gjerdingen R. O. Partimento, que me veux-tu? // Journal of Music Theory 51/1. 2007. p. 85–136 URL: https://www.researchgate.net/publication/249881992_Partimento_que_me_veux-tu (дата звернення 05.04 2020)

174. Grassineau J. A musical Dictionary. A facsimile of the 1740 London ed. / Monuments of music and music literature in facsimile. Series 2. Broude, 1966. 347 p.
175. Hammond F. Girolamo Frescobaldi: an extended biography. Bard College. Digital Monograph Press. [Электронный ресурс] URL: <https://girolamofrescobaldi.com/> (дата звертання 03.03. 2020).
176. Hammond F., Silbiger A. Frescobaldi Girolamo Alessandro // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010219> (дата звернення: 03.02.2020).
177. Hansell D. J. K. Changing structures in German organ music from 1600 to the death of J. S. Bach. dissertation ... Master of Arts Durham : Durham University, 1980. 109 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/8059/> (дата звертання 02.03. 2020).
178. Harriss E. J. Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary. UMI Research Press, 1981. 920 p.
179. Haynes B. The end of early music a period performer's history of music for the twenty-first century. Oxford : Oxford University Press, 2007. 305 p.
180. Head M. Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach. PhD diss., Yale University, 1995. 276 p.
181. Heller W. Music in the Baroque. New York. London : W. W. Norton & Company, 2013. 336 p. URL: [file:///Users/nataliafomenko/Downloads/ 03%20-%20Music%20in%20the%20Baroque%20\(Western%20M%20-%20Wendy%20Heller%20\(1\).pdf](file:///Users/nataliafomenko/Downloads/03%20-%20Music%20in%20the%20Baroque%20(Western%20M%20-%20Wendy%20Heller%20(1).pdf) дата звернення (20.10. 2020)
182. Heyghen P. Workshop 17-18th centuries : Baroque Music of France & Italy. Early music Festival. 2002. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9Xb-VtYVEjk&t=695s>. (дата звернення 25.04.2020)
183. Hudson R. Stolen Time: The History of Tempo Rubato. Oxford : Clarendon

- Press, 1994. 473 p.
184. Hughes H. E. Study of the keyboard toccata : dissertation ... Degree of Master of music. Texas : Texas Tech University, 1977. 258 p. URL: [file:///Users/nataliafomenko/Downloads/31295015506248%20\(1\).pdf](file:///Users/nataliafomenko/Downloads/31295015506248%20(1).pdf) (дата звернення 11.02.2020).
 185. J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices. / Krummacher F. Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus. / ed. Stauffer B. Georg and May E. Bloomington : Indiana University Press, 1986. 320 p. P. 157–171.
 186. Jackson R. J. Performance practice: a dictionary-guide for musicians. New York : T&F informa, 2005. 519 p.
 187. James O. Young Key, Temperament and Musical Expression // The Journal of Aesthetics and Art Criticism/ Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1991. Vol. 49. No. 3 URL: <https://www.jstor.org/stable/431477> (дата звернення 11.06.2020).
 188. Jeanneret C., Murata M. A display of genius : Girolamo Frescobaldi Toccatas & Partitas Fabio Bonizzoni, clavecin & orgue, 2012. Sémele Proyectos Musicales Timoteo Padrós, Madrid : Ediciones Singulares, 2012. P. 35–48 URL: https://www.academia.edu/30791426/A_display_of_genius (дата звернення 11.02.2020).
 189. Jeong-Suk B. The Fingering in the early keyboard music: between the theory and practicality. URL: https://www.academia.edu/17537452/Early_Keyboard_Fingering_Theory_and_Practicality (дата звернення 01.02.2020).
 190. Jones R. D. P. Development of Johann Sebastian Bach. Volume II : Music to delight the spirit. Oxford : Oxford University Press, 2013. 450 p.
 191. Judd R. Italy. Keyboard music before 1700. Routledge studies in Musical genres / ed. by A. Silbiger. New York and London : Routledge, 2004. P. 222–299. (?)

192. Keyboard music before 1700. Routledge studies in Musical genres / ed. by A. Silbiger. New York and London : Routledge, 2004. 405 p.
193. Kloppers J. Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music. Man and Nature / L'homme et la nature : Canadian Society for Eighteenth-Century Studie, Vol. 3, 1984. P. 131–162. DOI: <https://doi.org/10.7202/1011830ar> (дата звернення 03.02.2020).
194. Krummacher F. Stylus phantasticus und phantastische Musik: Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude // Schütz-Jahrbuch, 1980. Vol. 2. P. 7–77.
195. Kucharska A. U. Fenomen stylus phantasticus w myśli i praktyce muzycznej baroku - przestrzeń krystalizacji form i rozwoju idiomu muzyki klawesynowej XVII wieku. 19 s. URL: <https://docplayer.pl/19929687-Fenomen-stylus-phantasticus-w-mysli-i-praktyce-muzycznej-baroku-przestrzen-krystalizacji-form-i-rozwoju-idiomu-muzyki-klawesynowej-xvii-wieku.html> (дата звернення: 30.05.2020).
196. Lampl H. A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius. Dissertation for the Degree Doctor of Musical Arts. University of Southern Carolina 1957. 474 p. URL: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll36/id/405617> (дата звернення: 01.08.2020)
197. Lasocki D. Quantz and the Passions: Theory and Practice. / Oxford University Press. JSTOR. Vol. 6. №4. 1978. P. 556–559. URL: <https://ru.scribd.com/document/345327666/Quantz-and-the-Passions-Theory-and-Practice> (дата звернення 01.03.2020).
198. Laurin A. P. Classical Rhetoric in Baroque Music. HMH report. Stockholm : Institution för Klassisk Musik-Kungliga Musikhögskolan. 2012. 48 p. URL: <http://kmh.diva-portal.org/smash/get/diva2:529778/FULLTEXT01> (дата звернення 01.03.2020).
199. Lawrence-King A. [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. URL: <https://andrewlawrenceking.com/about/> (дата звернення 02.08.2020)

200. Lawson C., Stowell R. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 234 p.
201. Ledbetter D. Continuo Playing According to Handel: His Figured Bass Exercises. Oxford : Oxford Early Music Series, 1990. 112 p.
202. Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s – 2010s) : dissertation ... Degree of Doctor of Musical Arts. Kentucky : College of Fine Arts at the University of Kentucky. 2020. 187 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1166&context=music_etds (дата звернення 03.08.2020).
203. Lenneberg H. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I) // Journal of Music Theory : Yale University Department of Music & Duke University Press & JSTOR, Vol. 2. No. 1. 1958. p. 47-84
204. Lenneberg H. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II) // Journal of Music Theory : Yale University Department of Music & Duke University Press & JSTOR, Vol. 2. No. 2. 1958. p. 193–236
205. Lehman B. Bach & Other Influences / Bach's Influence on Other Composers / Bach and "Rococo" style. Part 1. 2001. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Other/Influence.htm> (дата звернення 01.08.2020).
206. Lester J. Major-minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592–1680, Journal of the American Musicological Society 30, no. 2, 1977. P. 208–253.
207. Marshall R. Eighteenth-Century Keyboard Music. Berkele : Routledge, 2003. 460 p.
208. Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989. 382 p.
209. Mattheson Johann Der Vollkommene Capellmeister. [Bayerische Staatsbibliothek]. Hamburg : Herold, 1739. S. 484. URL: <https://reader.igitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10212373.html> (дата звернення 30.01.2020)

210. Matthews I., Schenkman B. In stil moderno: The Fantastic Style in Seventeenth-Century Italy // The Journal of Seventeenth-Century Music. 1995. №5 URL: <http://www.sscm-jscm.org/v5/no1/koldau.html> (дата звернення 02.08.2020).
211. McGee, Timothy J. "How one Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy," Performance Practice Review: 2008. Vol. 13: No. 1, Article 6. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.06 URL: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/6> (дата звернення 02.01.2020).
212. Moersch C. M. Keyboard Improvisation in the Baroque Period / Solis G., Nettle B. Musical Improvisation : Art, Education, and Society Manufactured in the United States of America : Urbana, Ill. : University of Illinois Press, 2009. 376 p.
213. Moroney D. Prélude Non Mesuré. // Grove Music Online. Retrieved March 22, 2014. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22290> (дата звернення 13.04.2020).
214. Moroney D. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. // Early Music Vol. 4, no. 2. 1976. P. 143-151.
215. Moroney D. Pièces de Clavecin de Louis Couperin. Monaco : Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985. 224 p.
216. Morris R. O. Figured Harmony at the Keyboard Part 1. Oxford : Oxford University Press. 1960. 57 p.
217. Mortensen J. The Pianist's Guide to Historic Improvisation. Oxford : Oxford University Press, 2020. 224 p.
218. Müller-Blattau J. Geschichte der Fuge. Mit einem Notenanhang und einer Thementafel. Dritte, erweiterte Auflage. — Kassel u. a., 1963. 161 p.
219. Nandi J. Playing with the elements of music : a guide to music theory. Berkeley : Bon Gout Pub Co. 1989, 145 p.
220. Nandi J. Skill and Style on the Harpsichord: A Reference Manual for the Developing Harpsichordist. Berkeley : Bon Gout Pub Co, 1990. 139 p. URL:

[http://www.elverhoj.org/archives/JeanNandi-](http://www.elverhoj.org/archives/JeanNandi-PlayingWithTheElementsOfMusic.pdf)

[PlayingWithTheElementsOfMusic.pdf](http://www.elverhoj.org/archives/JeanNandi-PlayingWithTheElementsOfMusic.pdf) (дата звернення 30.01.2020).

221. Nandi J. Starting on the harpsichord: A first book for the beginner. Berkeley : Bon Gout Pub Co. 1989. 204 p. URL: <http://www.elverhoj.org/archives/JeanNandi-StartingOnTheHarpsichord.pdf> (дата звернення 17.01.2020).
222. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S.Bach. Princeton : Princeton University Press, 1978. 630 p.
223. Newman A. Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early. Stuyvesant, New York : Pendragon Press, 1995. 257 p.
224. Nuti G. The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Aldershot and New York : Routledge, 2007. 148 p.
225. Odermatt A. J. Historical performance practice of the prélude non mesuré and its relationship to recording and performance : dissertation for ... Master of Philosophy, Australian National University, 2018. 81 p. URL: <https://core.ac.uk/reader/162631380> (дата звернення 17.03.2020).
226. Ottavio Durante. Preface to Arie divote // Sanders D. Cl. Vocal ornaments in Durante's "Arie divote" (1608). Performance Practice Review. Volume 6. Number 1. Spring. 1993. P.71 – 78.
227. Palisca C. V. Baroque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 volumes / ed. by S. Sadie. Vol. 2. Back Bolivia. London, 1980. P. 172–178.
228. Palisca C. V. Music and ideas in Sixteenth and Seventeenth Centuries. Chicago : Illinois University Press, 2006.
229. Park Y. K. Seventeenth-Century Musical Fantasy: Origins of Freedom and Irrationality, Glasgow Theses Service, PhD thesis, 2008. P.308
230. Pasquali Nicolo Thorough-Bass Made Easy : Practical Rules for finding and applying its various Chords with little Trouble. Edinburgh : Bremner R. 1757.

- 82 p. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP60617-PMLP124156-pasquali_thorough_bass_made_easy_1757.pdf (дата звернення 03.03.2020)
231. Paul C. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) // the Musician as Philosophe / Proceedings of the American Philosophical Society, 1970. Vol. 114. No. 2. P. 36–42.
232. Randel D. M. The Harvard Dictionary of Music / Harvard University Press. 2003. 978 p.
233. Rebours G., Boquet P. 50 Renaissance And Baroque Standards (English Version) By G. Rebours And P. Boquet For Playing And Improvising On Any Instrument. Courlay : Éditions Fuzeau Classique, 2007. 143 p.
234. Roberts T. Froberger's secret art // Early music. Oxford University Press, Vol. 33, No.2, May, 2005 P. 340–343.
235. Rognoni Francesco Selva de varii passaggi. Milan : Filippo Lomazzo, 1620./ transl. by Honea Sion M. URL: <https://www.uco.edu/cfad/files/music/rognoni-selva.pdf>. (дата звернення: 20.08.2020).
236. Rooyen P. H. The Keyboard toccatas of Michelangelo Rossi (ca. 1602-1656): Performance Perspectives for Organists / Dissertation ... Degree of Doctor of musical arts / University of North Texas. 2019 <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609112/m1/> (дата звернення 12.01.2020).
237. Rubinoff K. R. (Re)Creating the past: baroque improvisation in the early music revival // Special issue on improvisation, ed. Marcel Cobussen and Mira VeselinovicHofman. / New Sound no. 32 (Spring 2009). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/149238238.pdf> (дата звернення 01.02.2020)
238. Santa Maria de T. The Art of Playing Fantasia / transl., transcription , commentary by Howell Jr. A. C. and Hutlberg W. E. Pittsburgh, 1991. 284 p.
239. Scarlatti A.C. Toccate per cembalo / ed. by Shedlock J.S. Bach and C : Oxford London, 1723. 32 p.
240. Schick K. Improvisation: Performer as Co-composer // Musical Offerings.

2012. No. 1. URL: <http://dx.doi.org/10.15385/jmo.2012.3.1.3> (дата звернення 30.01.2020)
241. Schleuning P. 1992. Bach's Chromatic Fantasy and Musical Sturm and Drang : The Harpsichord and its Repertoire / Edited by Dirksen P. // Proceedings of the International Harpsichord Symposium. Utrecht, 1990. P. 217–229.
242. Schulenberg D. Artistes in Rome: Froberger, Poussin, and the Modes of Music and Painting. URL: <http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/papers/> (дата звернення 18.01.2020).
243. Schulenberg D. The Early Baroque Toccata and the Advent of Tonality published as “La toccata del primo barocco e l'avvento della tonalità,” *Rivista italiana di musicologia* no. 27.1992. P. 103–23
244. Schulenberg D. Expression and Discretion: Froberger, Bach, and Performance. 22 p. URL: https://4hlxx40786q1osp7b1b814j8co-wpengine.netdna-ssl.com/david-schulenberg/files/2017/11/froberger_discretion_r1.pdf (дата звернення 06.01.2020).
245. Schulenberg D. Ornaments, Fingerings and authorship: Persistent Questions about English keyboard music circa 1600. 23 p. URL: http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf (дата звернення 20.12.2019).
246. Schulenberg D. New Thoughts on an Old Topic: Consistency and Inconsistency in Historical Keyboard Fingering / Wagner College and The Juilliard School Historical Performance Conference / Indiana University. May 2017. 16 p. URL. https://4hlxx40786q1osp7b1b814j8co-wpengine.netdna-ssl.com/david-schulenberg/files/2019/03/Schulenberg_Princeton_talk_11Mar2019_handout.pdf (дата звернення 09.02.2020).
247. Schulenberg D. Some Problems of Text, Attribution, and Performance in Early Italian Baroque Keyboard Music. // *The Journal of Seventeenth-Century Music*. / Society for Seventeenth-Century Music. Volume 4, 1998. No. 1 URL:

- <https://sscm-jscm.org/v4/no1/schulenberg.html> (дата звернення 06.06.2020)
(дата звернення 22.02.2020).
248. Silbiger A. *Keyboard Music Before 1700*. London: Routledge. 400 p.
 249. Silbiger A. *Fantasy and Craft: The Solo Instrumentalist / The Cambridge History of Seventeenth-century Music* / eds. John Butt and Tim Carter. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. P. 426-78
 250. Silbiger A. Frescobaldi's two books of toccatas (1637): student exercises or monuments of art? Duke University Durham NC, July 2013 [електронний ресурс] Academia.edu URL: https://www.academia.edu/32307034/FRESCOBALDIS_TWO_BOOKS_OF_T OCCATAS_1637_STUDENT_EXERCISES_OR_MONUMENTS_OF_ART (дата звернення 15.09.2020).
 251. Silbiger A. From madrigal to toccata: Frescobaldi and the seconda prattica. *Critica Musica : Essays in Honor of Paul Brainard* 1996. [електронний ресурс] Academia.edu URL: https://www.academia.edu/44977365/From_Madrigal_to_Toccat_a_Frescobaldi_and_the_Seconda_Prattica (дата зверн. 15.09.2020).
 252. Silbiger A. Matthias Weckmann // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York : Grove, 1980. Vol. 20. p. 284–286
 253. Silbiger A. Michelangelo Rossi and His Toccate "e Correnti" // *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press. Vol. 36, No. 1. 1983. P. 18–38. URL: <https://www.jstor.org/stable/830953> (дата зверн. 15.09.2020).
 254. Silbiger A. The Roman Frescobaldi Tradition, c.1640–1670. *Journal of American Musicological Society*. Los Angeles, v. 33, n. 1. p. 42–87, 1980.
 255. Snyder K. J. Buxtehude's Organ Music: Drama without Words / *The Musical Times*. Vol. 120, No. 1636, 1979. 517–521 p.
 256. Snyder K. J. Dieterich Buxtehude: organist in Lübeck. Rochester : University of Rochester Press, 2007. 554 p.
 257. Stark J. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto : University Tirinto

- Press, 2003. 162 p.
258. Steblin R. A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Rochester, 2005. 420 p.
 259. Stembridge C. Frescobaldi's Toccatas. // Organists' Review. 2010. May. P. 7–17.
 260. Stembridge C. Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy. / Performance Practice Review. 1992. Vol. 5: No. 1, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.199205.01.08
 261. Stembridge C. Preface // CD Consonanze Stravaganti / Neapolitan music for organ, harpsichord and chromatic harpsichord, Christopher Stembridge. Freiburg : Ars musici, 1997. 6 p.
 262. Stembridge C. Preface // Frescobaldi G. Organ and Keyboard Works / Recercari, et Canzoni francese. Roma, Zannetti, 1615, ²1618 / edited by Christopher Stembridge with collabor. Kenneth G. Kassel–Basel–Paris–London–New York : Barenreiter, 2009. P. VI–LXXXIII.
 263. Stembridge C. Preface // Frescobaldi G. Organ and Keyboard Works / Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di cimbalo et organo. Roma, Borboni, 1627, ²1637 / edited by Christopher Stembridge with collaboration Kenneth G. Kassel–Basel–Paris–London–New York : Barenreiter, 2013. VI–XVI.
 264. Stembridge C. Wandrouse Machine [Электронный ресурс] : London : Quilisma, 2010. 1 электрон. опт. диск (CD-R).
 265. Stembridge C. “Interpreting Frescobaldi. The Notation in the Printed Sources of Frescobaldi's Keyboard Music and its Implications for the Performer.” *The Organ Yearbook: A Journal for the Players & Historians of Keyboard Instruments* 34, 2005. 33-60.
 266. Stembridge C. Consonanze Stravaganti 1997 URL: <http://www.christopherstembridge.org/stravaganti.htm> (дата звернення: 10.09.2020)

267. Stravaganza. Michael Tilmouth Oxford Muic URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026923> (дата звернення: 13.09.2020).
268. Tagliavini L. F. The art of 'not leaving the instrument empty': comments on early Italian harpsichord playing. // *Early Music*, v.11. n.3. Oxford, 1983. p. 299-308
269. Taruskin R. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 823 p.
270. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music: The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Vol.1. Oxford : Oxford University Press, 2005. 566 p.
271. Tenney J. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'* Excelsior Music Publishing Company, New York, 1988, 117 p.
272. Veroli Di C. A Measured Approach to J.S. Bach's Stylus Phantasticus, Harpsichord & fortepiano, 2017, Issue: 2 Volume: 21, P. 17–26 URL:
https://www.academia.edu/36526699/A_Measured_Approach_to_J.S._Bach_s_Stylus_Phantasticus_2017 (дата звернення: 17.10.2020).
273. Vinke L. *The Influence of the Madrigali Moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music* : Dissertation A thesis submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor Philosophiae (Musicae) / Faculty of the Humanities / Department of Music / University of the Free State /South Africa. 2011. 382 p.
274. Walke P. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. Rochester : The University of Rochester Press, 2000. 487 p.
275. Williams P. Interpreting One of Handel's Free Preludes for Harpischord // *Early Music*. Vol. 13, No. 4. 1985, p. 506-513 Oxford University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3127228> (дата звернення: 14.10.2020).
276. Wilson D. The Role of Patterning in Music. *Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns* Vol. 22, № 1, 1989. P. 101–106.

277. Zimmermann M. Ornamentation of Baroque music : a guide to independent embellishing. Books on Demand, Gmbh, 2019. 92 p.

Нотні матеріали

1. Babel W. Suits of the most Celebrated Lessons London: John Walsh, n.d., 1717. 79 p.
2. Bach J. S. Chromatic Fantasia & Fugue, BWV 903 Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 36 (pp.71-80) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890. Plate B. W. XXXVI., Public Domain, editor Ernst Naumann
3. Bach J. S. Prelude in B minor, BWV 923 Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 42 (pp.211-212; 279-280) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894. URL: [https://imslp.org/wiki/Prelude_in_B_minor,_BWV_923_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Prelude_in_B_minor,_BWV_923_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата зверн. 25.08.2020)
4. Bach J. S. Prelude in C minor, BWV 921 Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 36 Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890. URL: [https://imslp.org/wiki/Prelude_in_C_minor,_BWV_921_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Prelude_in_C_minor,_BWV_921_(Bach,_Johann_Sebastian)) (дата зверн. 23.10.2020)
5. Couperin Louis Pièces de clavecin du manuscrit Bauyn Steve Wiberg Due West Editions Based on a facsimile of the Manuscript 2009. 48 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_du_manuscrit_Bauyn_\(Couperin,_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_du_manuscrit_Bauyn_(Couperin,_Louis)) (дата зверн. 02.10.2020)
6. Frescobaldi Girolamo Recercari et canzoni francese / Orgel- und Clavierwerke, ed. Christopher Stenbridge with Kenneth Gilbert. Vol. I.1: Kassel: Bärenreiter, 2009. 60 p.
7. Frescobaldi Girolamo *Fiori musicali di diverse compositioni: toccate, kirie, canzoni, capricci e ricercari: in partitura a 4: utili per sonatori*. Edited by Stenbridge C. Padova : Armelin Musica, 1997. 105 p.
8. Frescobaldi Girolamo Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di cimbalo et organo Roma : Borboni, 1627, ²1637 90 p. URL:

[https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP110973-PMLP87285-Frescobaldi - Il Secondo Libro di Toccate.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP110973-PMLP87285-Frescobaldi_-_Il_Secondo_Libro_di_Toccate.pdf) (дата зверн. 04.11.2020).

9. Frescobaldi Girolamo Il Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di cimbalo et organo / Organ and Keyboard Works. Roma : Borboni, 1627, ²1637 / edited by Christopher Stenbridge with collaboration Kenneth G. Kassel–Basel–Paris – London–New York : Barenreiter, 2013. 120 p.
10. Frescobaldi Girolamo Toccate e partite d'intavolatura Libro I. Rome: Niccolo Borbone. 1616. 74 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Toccate_e_partite_d'intavolatura%2C_Libro_1_\(Frescobaldi%2C_Girolamo\)](https://imslp.org/wiki/Toccate_e_partite_d'intavolatura%2C_Libro_1_(Frescobaldi%2C_Girolamo)) (дата зверн. 05.10.2020).
11. Frescobaldi Girolamo Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo ... libro primo Rom, Borboni, 1615, ²1616 / Orgel- und Clavierwerke: e: edited by Christopher Stenbridge, vol.I.2 Kassel: Bärenreiter, 2010. 200 p.
12. Froberger Johann Jacob *Toccaten, Suiten, Lamenti: The Manuscript SA 4450 from the Sing-Akademie of Berlin.* 82 p. URL: [https://imslp.org/wiki/21_Pieces%2C_D-B_SA_4450_\(Froberger%2C_Johann_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/21_Pieces%2C_D-B_SA_4450_(Froberger%2C_Johann_Jacob)) (дата зверн. 02.08.2020)
13. Gesualdo C. Madrigals, Libro 5 Leipzig: VEB Deutscher ed. by Weissmann W. Verlag für Musik, 1958. 86 p.
14. Handel G. F. Prelude in A minor HWV 575 URL: [https://imslp.org/wiki/Prelude,_HWV_575_\(Handel,_George_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Prelude,_HWV_575_(Handel,_George_Frideric)) (дата зверн. 02.05.2020)
15. G.F.Handel Klavierstücke/ Werke/ Band 2 ed. by Chrysander F. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1858. 189 p.
16. Handel G. F. Suites de Pièces, HWV 434-442. London : John Walsh, 87 p. URL: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP77919-PMLP44355-Handel - Second Volume.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP77919-PMLP44355-Handel_-_Second_Volume.pdf) (дата зверн. 03.02.2020)

17. Handel George Frideric Prelude in g minor, HWV 573 URL: [https://imslp.org/wiki/Prelude, HWV 573 \(Handel, George Frideric\)](https://imslp.org/wiki/Prelude,_HWV_573_(Handel,_George_Frideric)) (дата зверн. 02.02.2020)
18. Kerll Johann Caspar Stücke für Orgel und Clavier / Ed. by Sandberger A. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1901-02. 186 p.
19. Merulo Claudio. *Toccate d'intavolatura d'organo: libro primo e secondo, Roma 1598, 1604*. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1981. *Toccate per Organo*. Milano: Ricordi, 1959.
20. Monteverdi C. Madrigals, Venezia: Bartolomeo Magni. Book 7, SV 117–145. 149p.
21. Muffat Georg. *Apparatus Musico-Organisticus*. Edited by Karl Friedrich Wagner. Innsbruck/Neu-Rum: Musikverlag Helbling, 1979.
22. Picchi Giovanni Balli d'Arpicordo / ed. By Chilesotti O. Milano : Ricordi Prefazione V. II, 1621. 42 p. URL: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP336953-PMLP544018-Picchi - Balli d'Arpicordo.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP336953-PMLP544018-Picchi_-_Balli_d'Arpicordo.pdf) (дата звернення 10.03.2020)
23. Picchi Giovanni. Balli d'Arpicordo. Biblioteca di Rarità Musicali, – Vol. II., Milano: G. Ricordi & C., n.d., 1884. 35 p.
24. Couperin L. Pièces de Clavecin / edited by Moroney D. Monaco : Oiseau-Lyre, 1985. 224 p.
25. Reincken Johann Adam *Sämtliche Werke Für Klavier/Cembalo*. Edited by Klaus Beckmann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1982. 61 p.
26. Rossi Michelangelo *Toccate e Correnti: Roma c. 1634*. Edited by Kenneth Gilbert. Padova: G. Zanibon, 1991. 75 p.
27. Weckmann Matthias 14 Preludes, Fugues and Toccatas : Melville, NY: Belwin-Mills, Kalmus Organ Series No. 9103 : Public Domain, n.d.(after 1976). 51 p. URL: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP71091-PMLP142713-M. Weckmann - Utwory organowe.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP71091-PMLP142713-M._Weckmann_-_Utwory_organowe.pdf) (дата звернення 10.06.2020)

Інструктивні трактати

- a) Anonymous MS [ca. 1670-90?], *Regole di canto figurato, contrappunto, d'accompagnare*, Museo internazionale e biblioteca della musica MS E 25, Bologna. URL: [https://imslp.org/wiki/Regole_di_canto_figurato, contrappunto, d%27accompagnare \(Anonymous\)](https://imslp.org/wiki/Regole_di_canto_figurato_contrappunto_d%27accompagnare_(Anonymous)) (дата звернення 19.06.2020)
- b) Bassano Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento*. Venice, 1585.
- c) Bovicelli Giovanni Battista. *Regole, Passaggi di Musica*. Venice, 1594.
- d) Dalla Casa Girolamo *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti stromenti. Di fiato, & corda, & di voce humana*. Venice : Angelo Gardano. 1584. 52 p. Copyright Public Domain URL: [https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuir_\(Dalla_Casa,_Girolamo\)](https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuir_(Dalla_Casa,_Girolamo)) (дата звернення: 15.01.2020).
- e) Dandrieu Jean-François *Principes de l'Acompagnement du Clavecin*. Paris: Bayard M., 1718. 54 p. Copyright Public Domain URL: [https://imslp.org/wiki/Principes_de_l%27accompaignement_du_clavecin \(Dandrieu, Jean-Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_l%27accompaignement_du_clavecin_(Dandrieu,_Jean-Fran%C3%A7ois)) (дата звернення: 15.01.2018).
- f) Geminiani Francesco *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord*, London : [the author], n.d. (ca.1748). URL: [https://imslp.org/wiki/Rules_for_Playing_in_a_True_Taste%2C Op.8 \(Geminiani%2C Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Rules_for_Playing_in_a_True_Taste%2C_Op.8_(Geminiani%2C_Francesco)) (дата звернення: 15.10.2020).
- g) Insanguine Giacomo 32 *Harder Partimenti / From his Regole / manuscript th.c-116/a in the Nosedà Collection*. Milan, 46p. URL: http://partimenti.org/partimenti/collections/insanguine/insanguine_harder.pdf (дата звернення 18.11.2020)
- h) Muffat Georg *Regulae Concentuum Partiturae*. Anno 1699. / ed. by Lang B. / trans. by Lang B. and Dupraz I. 150 p. [https://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_\(Muffat%2C_Georg\)](https://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_(Muffat%2C_Georg)) (дата звернення 30.01.2020)

- i) Ortiz Diego Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Rome, 1553.
- j) Rognoni Riccardo Passaggi per potersi esercitare nel diminuire. Venice : Giacomo Vincenti, 1592. : URL: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf (дата звернення: 20.12.2020).
- k) Spadi G.B Libro de passaggi ascendenti e descendenti. Venice: Vincenti, 1624. 32 c. URL: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP263832-PMLP427660-spadi_libro_de_passaggi.pdf (дата звернення: 15.09.2020).
- l) Spiridionis a Monte Carmelo (1615–1685) Nova Instructio pro Pulsandis Organis Spinettis Manuchordiis. Partes Prima et Secunda. / ed. mod. a cura di Bellotti, E. Colledara : Andromeda Editrice, 2003 121 p.
- m) Spiridionis a Monte Carmelo (1615–1685) Nova Instructio pro Pulsandis Organis Spinettis Manuchordiis. Partes Tertia et Quarta. / ed. mod. a cura di Bellotti, E. Colledara : Latina Il Levante Libreria Editrice, 2008. 93 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Переклади передмов Дж. Фрескобальді до збірок творів.

Передмова до Першої Книги Токат, «До читача» «Avvertimenti al lettore» Перше видання, 1615¹

Оскільки стиль, в якому написані мої твори, здається, заслуговує схвалення, я вирішив опублікувати їх з наступними коментарями. Безумовно, я віддаю належне чеснотам інших і не зазіхаю на чийсь заслуги. І я б хотів, щоб це моє піклування було схвально зустрінуте серйозним і уважним читачем, оскільки я впевнений, що таким чином п'єси будуть сприйняті легше, ніж видається на перший погляд.

- I. На початку токати слід грати *Adagio* та арпеджувати акорди. По мірі гри звертайте увагу на відмінність між різноманітними *passi*, виконуючи їх з більшою або меншою швидкістю відповідно до *affetti*, які стануть зрозумілі по мірі виконання. Так само *passi doppi* слід грати *Adagio*, щоб вони були більш ясно проартикульовані, а коли відбувається стрибок вниз, остання нота перед стрибком завжди має бути зіграна рішуче і швидко.
- II. Варто добре затриматися на останній ноті трелі або іншому *effetto*, будь то стрибок чи крок, навіть якщо це буде шістнадцятка або тридцятьдруга, а каденції, звичайно, треба виконувати дуже повільно.
- III. У варіаціях слід обрати правильний темп, і, оскільки деякі з них містять швидкі *passi*, починайте в зручному темпі; невдалою є думка починати швидко, а потім сповільнювати рух, адже пасажі мають бути виконані в одному темпі. Жодних сумнівів, що оволодіння мистецтвом гри полягає, перш за все, у правильному розумінні темпів.

Передмова до Першої Книги Токат, «До читача» «Avvertimenti al lettore» Друге видання, 1616¹

¹*Переклад за виданням: Frescobaldi Girolamo Organ and Keyboard Works / Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo...libro primo. Roma, Borboni, 1615, ²1616 / edited and trans. by Christopher Stemberge with collaboration Kenneth G. Kassel—Basel—Paris—London—New York : Barenreiter, 2010. P. 62–63.*

Розуміючи, наскільки популярною стає в наш час манера гри з вокальними *affetti* і різними *passi*, мені видається гарною ідеєю продемонструвати, що я не тільки симпатизую цьому стилю, але і пропагую його, публікуючи мої скромні твори разом з наступними коментарями. Безумовно, я віддаю належне чеснотам інших і не зазіхаю на чийсь заслуги. І я б хотів, щоб це моє піклування було схвально зустрінуте серйозним і уважним читачем.

1. По-перше, ця нова манера гри не є предметом суворого метру (*battuta*). Вона схожа з тим підходом, який застосовується в сучасних мадригалах, коли метр пристосовується до *affetti* або значення слів так, щоб іноді бути неквапливим, іноді стрімким, а іноді наче підвисаючим у повітрі.
2. У токатах я подбав не тільки про те, щоб включити в них безліч різних *passi* та *affetti*, а й про те, щоб було можливо зіграти кожен розділ окремо від інших, так, щоб виконавець міг закінчити п'єсу в будь-якому місці, де побажає, без зобов'язання догравати її до кінця.
3. Початок токати має бути зіграно вільно (*adagio*) і арпеджовано; те ж саме рекомендується при виконанні затримань і дисонансів (*durezze*), які, також і в середині п'єси, повинні бути вдарені разом, щоб не залишати інструмент порожнім. Подібні дисонанси можуть бути за бажанням виконавця повторені неодноразово.
4. Остання нота трелі або іншого *passaggio*, безвідносно того, досягнута вона стрибком або поступенно, повинна бути витримана довше незалежно від її тривалості і від того, що буде за нею, так, щоб ця зупинка запобігла змішуванню одного пасажу з іншим.
5. Каденції рекомендується грати значно повільніше, навіть якщо в своїй нотації вони виглядають так, ніби повинні звучати швидко; підходячи до каденції або кінця розділу, грайте вільніше (*adagio*). Розділи повинні бути ясно відокремлені один від одного: кордони розділів відзначають консонанси половинними нотами в обох руках.
6. Якщо ви бачите трель в лівій або правій руці і одночасно з нею *passaggio* в іншій, не грайте строго як написано – нота проти ноти, нехай трель буде звучати швидше, в той час як *passaggio* грайте не так швидко і з виразом, інакше створиться плутанина.
7. Де б ви не побачили *passo* восьмими в одній руці разом з *passo* шістнадцятими в іншій, не грайте це занадто швидко; шістнадцяті повинні бути трохи пунктовані, причому не перша нота повинна бути з точкою, але друга, і весь цей пасаж шістнадцятими повинен гратися подібним чином: перша нота коротка, інша пунктована.

¹Переклад за виданням: Frescobaldi Girolamo Organ and Keyboard Works / Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo...libro primo. Roma, Borboni, 1615, ²1616 / edited and trans. by Christopher Stenbridge with collaboration Kenneth G. Kassel–Basel–Paris–London–New York: Barenreiter, 2010. P. 62–63.

8. Перед тим як грати *passi doppi*, затримайтеся на попередній ноті, навіть якщо вона чорна (дрібною тривалості), після чого грайте *passaggio* рішуче, демонструючи жвавість рук.
9. Якщо у варіаціях є *passaggi* і *affetti*, то гарний вибір взяти вільний темп; те саме стосується і токати. Інше, де немає подібних пасажів, може гратися в досить швидкому русі. Вибір темпу нехай визначається хорошим смаком і тонким судженням виконавця; здатність вибрати правильний темп є найважливішою умовою розуміння духу і стилю виконання подібного роду музики.

3 Передмови до збірки «Fiori Musicali», 1635¹

У токатах, коли зустрічаються трелі чи орнаментовані пасажі, грайте їх *adagio*, а швидкі ноти <...> змусьте звучати дещо швидше. Трелі слід грати більш вільно (*adagio*) з уповільненням удару, хоча токати можна грати відповідно до бажання та смаку виконавця <...>. Вступні розділи токат можуть гратися *adagio*, навіть якщо вони написані чорними нотами, а потім, відповідно їх руху, з пришвидшенням.

3 Передмови до книги Капріччі, 1624²

[Зауваження Дж. Фрескобальді тим більш чудові, що стосуються жанру (*capricci*), який, як правило, грається із суворим дотриманням ритму. Коментарі засвідчують, що навіть у таких творах вільна манера виконання за певних обставин є правильною – Н. Ф.]

<...> Я хотів би вказати на ці п'єси [*Capricci*], які, здається, не узгоджені з правилами контрапункту; у них спершу потрібно відшукати *афект пасажу* (*affetti passi*) та задум композитора щодо впливу на слух та способу гри. Початок слід зіграти *adagio*, щоб надати більшій виразності та краси наступному розділу; а каденції дуже розширити перед початком наступного розділу; а в групах по три чи шість нот, якщо вони довгі, варто починати повільно; якщо менші тривалості, то трохи швидше; якщо на три чверті, то швидше; якщо шість четвертних, то надайте їм свій ритм, граючи в жвавій мірі. Доцільно при певних дисонансах уповільнити, арпеджуючи їх, щоб надати більш живий ефект наступному уривку.

¹Переклад за виданням: Frescobaldi. Organ and Keyboard Works [ноти]. Urtext. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2009. LXXXIII p.

²Переклад за виданням: Frescobaldi. Organ and Keyboard Works [ноти]. Urtext. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2009. LXXXIII p.

Додаток Б. Вибраний перелік мадригалізмів в італійських та німецьких клавірних токатах та інших творах фантазійного стилю XVII –XVIII ст.

Алессандро Гранді. *O quam tu pulchra es* (Ghirlanda Sacra, Venice, 1625)



Клаудіо Монтеверді. «Ahi! Vista troppo dolce» (L'Orfeo, Act III, Venice, 1609)



Антоніо Брунеллі. *Vartii esercitii* (Флоренція, 1614)¹

Звичайний варіант Краще



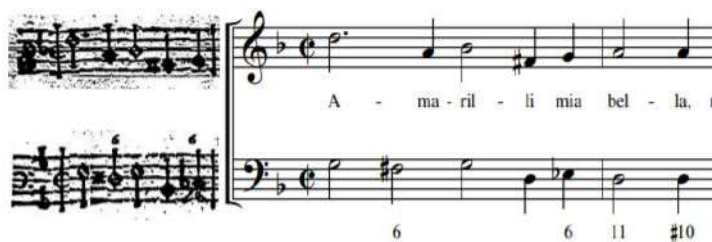
Дж. Фрескобальді. Перша книга Токат (1615, 1616): Токата IV т. 19, пр. та л. р., Токата VI т. 14, 2 рази у пр. р., Токата VII т. 7–8, пр. р., *модифік. форма:* Токата I т. 36 пр. та л.р., 6–7 тт. збільш. та альтер. пр.р., Токата II т. 34 (збільш.), 19–20 (збільш та альтер.) – пр. р., Токата III т. 21, пр. р., л. р., т. 23–24 пр. р., Токата IV 16–17 тт., т. 33 пр та л.р., Токата V 1–6. тт., т. 16, Токата VIII (кінець 13–16 тт., збільш. у середньому голосі), Токата IX 41–42 тт., пр. р., т. 44 пр. р., Токата XI т. т. 24–25 пр.р.

Друга книга Токат (1627): *Модифік, форма:* Токата I т. 50 збільш. середній голос, Токата V 51–52 тт. пр.р., Токата X 11–15 тт. збільш, альтер. пр.р., Токата XI 11–12 тт. орнаментов.

Йоганн Якоб Фробергер Токата I ля мінор (I том) 1–2 тт. – *модифік. форма*, Токата II ля мінор 1, 2 тт., Токата V *Da sonarsi alla Levatione* – в орнамент. вигляді 13–15 тт. пр. р., Токата X 2–5 тт. пр.р.

Джуліо Каччіні, *Le Nuove Musiche, 'Amarilli'*

¹У першому такті звичайний варіант запису; у другому версія Антоніо Брунеллі, який паузою позначив артикуляційний розрив для більш виразного виконання.



Джироламо Фрескобальді Токата Nona (I том, 1615) – у вступі, Токата I т. 24 пр. р., Токата III т. 25 л. р., Токата IV 5–6 тт. пр. р. и л. р., т. 18 пр. р., Romanesca 1 вар. шостий розділ — 2 вар. сьомий розділ — т. 3 ліва рука, Lamonica 2 вар. шост. розд. т. 1 пр. р. та у модифік. формі, також в модифік. формі: Токата IV т. 4 пр. р. и л. р., Токата IX 1, 5 тт. пр. р.

Маттіас Векманн Токата мі мінор №12 речитатив – 5 тактів до кінця, т. 2 Adagio, т. 41 – модифік. форма, Токата №10 ре мінор – останній розділ побудований на 'Amarilli', що повторюється багато разів і в правій і в лівій руці.

Йоганн Якоб Фробергер Токата I ля мінор – т. 3 – л. р, т. 7 – пр. Р., т. 11 – в пр. р., т. 13 – л. р., т. 14 – в обох руках, 15–16 тт., т. 3 до кінця – в правій і лівій руках.

Токата II ля мінор т. 5 – пр. р, 9 – л. р., передостанній т. – пр. р.

Йоганн Каспар Керль Токата I – т. 8 права рука; в чистому вигляді, в варійованому – т. 4 – л.р., т. 5 – л. р., т. 6, т. 7, т. 8 – пр. р., 10–11 тт. – в обох одночасно, т. 23 т. – в обох руках одночасно, т. 42 – с затриманими нотами, в модифік. Формі – 4–7 тт. в обох руках, т. 37 – в пр. р.;

Йоганн Адам Райнкен (1643-1722) Токата №4 соль мажор т. 23 – пр. р., т. 142 – пр. р.

Дітріх Букстехуде - фігура «Amarilli» часто предстає у модифікованій формі, «орнаментованому» вигляді:

Прелюдія ВухWV 146 – т. 81, Прелюдія Вух WV 153 2–3 тт. – пр.р., Прелюдія Вух WV 149 – т. 1 – фігураційна модифік «Amarilli», т. 52 – «O quam tu pulchra es» – в л.р., Прелюдія ВухWV142 – т. 153 – пр.р – два рази поспіль в ломбардському ритмі, Прелюдія ВухWV141 – т. 2 – модифік., Прелюдія ВухWV155, т. 127 – пр. р, Прелюдія ВухWV138, т. 8 – л.р. ломбардский ритм

Й.С. Бах Хроматична фантазія BWV 903: т. 24 – пр.р, перед речитативом у 42–43 тт. декілька разів в пр.р – «Amarilli», модифік, – 30–31 тт. – «O quam tu pulchra es»

Додаток В. Словник найбільш уживаних у творах фантазійного стилю риторичних фігур

Пропонований стислий (у жодному випадку не вичерпний) словник містить опис риторичних фігур, що найчастіше зустрічаються у клавірних творах фантазійного стилю. Словник складається з двох розділів: 1. *Риторичні фігури за Афанасієм Кірхером* – українська версія здійсненого свого часу Р. Насоновим російського перекладу окремих частин «Універсальної Музургії» та 2. *Консолідований словник найпоширеніших риторичних фігур*, який збирався автором протягом років для застосування у повсякденній педагогічній та концертній практиці з самих різних джерел¹ – трактатів доби Бароко, сучасної дослідницької літератури, на численних майстер-класах, а також з багатолітнього особистого спілкування з музикантами – представниками історично поінформованого виконавства – ученими та практиками, вокалістами та інструменталістами.

За єдиним принципом розділи поділені на такі підрозділи: *I. Фігури мовчання, II. Фігури репрезентації та зображення, III. Ємфазіс (Фігури повторення, Гармонічні та фактурні особливості, Фігури протиріччя, Фігури фуги²) та інші.*

Розділ 1. Риторичні фігури за Афанасієм Кірхером³

«У Музиці можна спостерігати два види фігур: *основні і другорядні*. До основних відносяться приєднання [дисонансу] (*commissura*), синкопа (*Syncopatio*) і фуга (*Fuga*). Другорядних 12: пауза (*Pausa*), повторення (*Repetitio*), посилення (*Climax*), з'єднання (*Complexum*), єдинопочаток (*Anaphora*), зловживання (*Catachresis*), ідея (*Noema*), втілення (*Prosopopæia*), вільномовність (*Parrhesia*), замовчування (*Aposiopesis*), ухилення (*Paragoge*), усічення (*Aproscopere*).

I. Головних фігур три: приєднання (*commissura*), синкопа (*Syncopatio*)⁴ і фуга⁵ (*Fuga*). Приєднання, також іменоване сімблемою, або пробіжкою (*celeritas*), утворюється,

¹Див. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* [122]; Laurin A. P. *Classical Rhetoric in Baroque Music* [198], Buelow J. *Music and Rhetoric / The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [129] та інші.

²Не розглядаються в контексті даного дисертаційного дослідження.

³Переклад здійснено за джерелом: Насонов Р. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» [64, с. 115 – 121].

⁴Синкопою була фактично *commissura directa* Нуція (тобто встановлення дисонансу на сильну долю такту приготованим затриманням як одним з найсильніших виразних прийомів музики XVI-XVII століть), тоді як поняття *ecommissura cadens* відносилось до диссонансів прохідного типу (часто-дрібними тривалостями, звідки і з'являється термін *celeritas*) на слабкій долі.

⁵Щодо розділу «Фуга», то ми утримаємося від його перекладу, бо нас цікавлять саме риторичні фігури у вільних творах.

коли дисонуючі нотки майстерно включені в гармонію і не доставляють незадоволення вухам; наприклад, коли дисонанси приєднуються (*committuntur*) до контрапункту мінімами на слабкій долі. В приєднання допускаються всі види дрібних тривалостей: мініми, семімініми, фузи, семіфузи; семібревіси ж не допускаються, бо надто протяжні. Є два види приєднання: початкова (*commissura directa*) та кінцева (*commissura cadens*). Перший з них утворюється, коли на сильну долю такту чути дисонанс, допустимий завдяки наступному за ним консонансу. Цей [вид приєднання] нині вдало називають слівцем «дроблення» (*resolutio*), оскільки Бревіс або семібревіс дробиться на кілька мінім, що утворюють то дисонанси, то консонанси.

Кінцеве приєднання утворюється, коли в першій частині такту знаходиться консонанс, а в другій – дисонанс ([розташований], таким чином, на слабкій, а не на сильній долі такту). Використання його виправдовується наступним консонансом. Рух у висхідному і низхідному напрямках здійснюється, здебільшого, великими тривалостями, як впливає з такого прикладу. Друга [головна] фігура – синкопа.

II. *Другорядні* фігури, якими ми користуємося, суть наступні: пауза (*Pausa*), повторення (*Repetitio*), посилення (*Climax*), з'єднання (*Complexus*), багатосполучення (*Polysindeton*), зв'язок (*Symploce*), протиставлення (*Antitheton*), піднесення (*Anabasis*), сходження (*Catabasis*), кружляння (*cyclosis*), біг (*Fuga*).

Пояснення [окремих] фігур.

I. «Пауза» означає «мовчання». Паузу слід вживати тоді, коли комусь не дозволяється багато говорити. І тоді буває вона доречна, коли хтось або запитує, або відповідає на питання... До цього ж виду фігур слід віднести стеназм, або зітхання (*suspiratio*), коли ми висловлюємо афект душі, що стогне і зітхає за допомогою пауз [довжиною] в фузі або в семіфузі, званих по цій причині зітханнями.

II. Про *анафору*, або повторення (*repetitio*), говорять, коли, щоб висловити щось з силою, якась побудова повторюється багаторазово; часто вживається [для вираження] пристрас-тей дуже бурхливих: войовничості, презирства, як у відомому творі «До зброї, до зброї».

III. *Клімаксом*, або зростанням (*gradatio*), називається музична фігура, [що повторюється] ступенем вище. Вживається зазвичай, щоб [висловити] афект любові до Бога і прагнення до небесної Вітчизни, як у Орландо [Лассо] «*Quemadmodum desiderat cervus ad fons aquarum*» («Як лань лине до потоків води»; сюди ж можна віднести стеназм, або зітхання, різні зітханнями, розділені паузами, правдоподібно передає афект душі, що стогне.

IV. *Симплока*, або з'єднання (*complexus*), – музичне фігура, в якій голоси, об'єднавшись, немов складають таємну змову; вживається зазвичай [для вираження] афекту хитрощів (*machinationum*), як у Клеменса-не-Папи в «*Astiterunt Reges terra adversus Dominum, & adversus Christum eius*» («Земні царі повстають проти Господа та на Його Помазанця») (Пс 2, 2).

V. *Омойоптотон*, або фігура однакового закінчення, – музична фігура, яка, повторювана багато разів, закінчується тим самим чином; зустрічається зазвичай при урочистому за-твердженні, запереченні або осудженні чогось, як у Палестріни («*Nos insensati*») «Божеві-льні, ми [вважали життя його божевіллям і кончину його безчесним!]

VI. *Антитетон*, або протиставлення (*Contrapositum*), – музична фігура, за допомогою якої ми висловлюємо протилежні речі, як в тому [творі] Джакомо Каріссімі, де Геракліт сміється, а Демокріт плаче, чи у Леона Леоні, «*Ego dormio, et cor meum vigilat*» «Я сплю, а серце моє не спить» (П. 5, 2).

VII. *Анабасіс*, або піднесення (*Ascensio*), – музична фігура, за допомогою якої ми зображуємо піднесення, сходження, а також речі високі і видатні, як у Моралеса «*Ascendens Christus in altum*» «Зійшов Христос на висоту, [Аллілуйя. Полонених набрав, Аллілуйя. І людям дав дари, алілуйя]» (Еф 4, 8; Пс 67, 19).

VIII. *Катабасіс*, або сходження (*descensus*), – музична фігура, за допомогою якої ми пере-даємо (*pronuntiamus*) афекти, протилежні попереднім, висловлюючи афекти рабства, при-ниження, пригніченості, а також речі незначні, мізерні, як у Массайні, *Ego autem humilitatus sum nimis* «Я сильно пригнічений» (Пс 115, 1b) чи у Массенціо, «*descenderunt in infernum viventes*» «І зійшли вони живі в пекло» (Числ 16, 33).

IX. *Кіклосіс*, чи кружляння (*circulatio*), – музична фігура, в якій голоси немов рухаються по колу; підходить до слів, що означають кругові рухи, як у Філіппаде Монте, *Surgam et circumibo civitatem* «Встану я і обійду град» (П. 3, 2).

X. *Фуга*, або біг (*fuga*), – музична фігура, доречна на словах, що сповіщують втечу, – таких, як «*Fuge dilecte mi*» «Біжи, коханий мій» (П. 8, 14); висловлює так само дії, що сліднують одна за одною; використовується частіше за всіх [інших фігур].

XI. *Омойосіс*, уподібнення (*assimilatio*), – музична фігура, що відображає події безпосере-дньо, наприклад, коли окремі голоси зображують різне; так, в співі на слова «*Tympanizant, Cytharizant, pulsant nobis fulgent stollis coram summa Trinitate*» «На бубнах і гусях грають [Ангельські чини] в сяючих одежах перед Лицем Пресвятої Трійці» (Фома Кемпийський,

гінн «Про небесні радощі», рядки 5, 7, 8). - важливий бас зображує бубон, а інші голоси - інструменти іншого роду.

XII. *Рантовий обрив* (*Repentina abruptio*) – музична фігура, що зображує дію, що швидко відбувається; як правило, розміщується в кінці [твору] (*Desiderium peccatorum peribit*)» «Бажання безбожних загине» (Пс 111, 10).

Розділ 2. Консолідований словник найпоширеніших риторичних фігур

I. Фігури мовчання (тиші та пауз):

До цієї категорії належать фігури, пов'язані з важливою метою виконавця: утримувати увагу аудиторії та час від часу викликати у слухачів відчуття здивованості. Мовчання в цьому контексті означає несподівану перерву або паузу в течії музики, *abruptio* («обривання», «непередбачуваність»; розрив мелодичної лінії (тобто пауза вставлена там, де очікується консонанс) тощо.

Ellipsis: пропуск (звуків, консонансу, кадансу, висновку), затримання; також фігура подавлення очікуваного консонансу;

aprosiopesis: обривання або призупинення музичної мови для драматичного чи емоційного ефекту, фігура замовчання; незавершеність думки, пауза, цезура, генеральна пауза та ін.; має значення подібне *abrupto* – раптове переривання музичної думки або афекту; *aprosiopesis* має паузи в усіх голосах; є замовчування, застосовувалися для «зображення» смерті, використовується для передачі відчуття нескінченності; зв'язується з поняттями смерті, вічності і є по суті виразом порожнечі, небуття і символом лихоліття, яке позначає межу часу і вічності;

suspiratio: розрив фрази, що імітує зітхання, характеризуються використанням пауз, втілює афект зітхання;

aprosore: пропущена або скорочена заключна нота в одному з голосів композиції;

tmesis: (розсічення), переривання фрази паузами, що розсікають мелодію, ця фігура передавала почуття страху, жаху і т.п.;

paraprosdokian: несподіване закінчення або скорочення фрази: вставка фрази або речення в місці, де воно перериває природний потік речення.

I. Фігури репрезентації та зображення

anabasis та *catabasis*: це виключно музичні фігури, які не мають аналогів в риторичі; призначення виходить далеко за межі звукопису.

anabasis, ascensus, ascend: висхідний рух музичного пасажу, що зображує зростаючий афект піднесення та екзальтації; висхідні типи звукорядів (*anabasis*) пов'язаний з символікою воскресіння, дороги до Бога, може зображати небо;

catabasis (descensus): нисхідний хід (фігура вживалися для символіки печалі, вмирання; пригнічені або негативні образи такі, як то сходження і низхідний рух, спуску (в пекло); повільно спадаючі та хроматичні лінії; окремий вид *catabasis* згадує Дж. Каччіні («*cascata cacciniana*»);

circulatio: коло, окружність, орбіта, кільце, ланка, (секвенція з 3–4 або більше звуків), поряд з використанням в якості прикраси, вона служить для передачі хвилеподібного (синусоподібного) руху в тексті; є також відображенням досконалості, виступає в якості символу всеосяжного бога, всесвіту, вічності; водночас завдяки такому «круговому» характеру у мінорі *circulatio* може виражати відчай, замкнутість, зацикленість.

diminutio, meiosis: різноманітна обробка довгих нот шляхом ділення їх на дрібніші;

hypotyposis: жвавий опис дії, події, людини, пристрасті тощо;

kyklosis: еквівалент *circulatio*, як правило, вісім нот у круговій або синусоїдальній формі;

mimesis: імітаційне викладення;

onomatopoeia: використання нот, що імітують природні звуки (дзвони чи щебетання тощо);

passus duriusculus: хроматична послідовність дисонансів;

pathopoeia: пасаж, який призначений викликати афект пристрасті за допомогою хроматизму;

saltus duriusculus (дисонансний стрибок): зустрічаючись із цими фігурами, виконавець має підкреслити незвичайність, трактувати пасажі вільно і підкреслити хід динамічною виразністю;

tirata: (від іт. Tirare – 1. тягнути, витягувати, 2. стріляти) висхідна гамоподібна фігура, могла бути стрімкою дрібними тривалостями; барокові композитори розрізняли 4 види цієї риторичної фігури: a. *tirata defectiva* – її діапазон менший, ніж у октави. b. *tirata perfecta*: діапазоном рівно в октаву. c. *tirata aucta*, діапазон якої перевищує октаву. d. *tirata mezza*, яка рухається вгору-вниз на одному диханні (короткий варіант);

variato, coloratura, diminution, passagio: орнаментация мелодії різноманітним прикрашаннями.

II. Емфазіс (Фігури повторення, Гармонічні та фактурні особливості:, Фігури протиріччя та Фігури фуги¹)

Фігури повторення.

anadiplosis: повторення фігури в кінці речення на початку іншого;

anaphora: а. повторювана басова лінія; ground bass; б. повторення вступної фрази або мотиву в ряді послідовних пасажів; с. загальне повторення; в багатьох випадках повторення означає прогресуюче посилення ідеї чи почуття; у цьому випадку виконавець може обрати афект фігури за допомогою агогічної інтерпретації, прискорюючи чи затримуючи, заповільнюючи повторення фігури (у першому випадку *crescendo*, у другому – *diminuendo*).

assimilatio: звукозображення звуків, природи та ін.;

commoratio: повторення ідеї, переформулювання;

climax: деякі фігури служать безпосередньо для кращого розкриття задуму музичного твору, затвердження і обґрунтування композиційних ідей, такою є фігура *climax* – повтор в секвенції; також 1) послідовність звуків в одному голосі, що повторюється; 2) два голоси, що рухаються висхідним або низхідним паралельним рухом; 3) поступове зростання інтенсивності, накопичення звуку. *climax*, як і *anaphora* також може вимагати прискорення. однак, піднімаючись все вище і вище, це також може виражати відчуття втоми, що вимагає уповільнення на шляху вгору; інтерпретатор, залежно від того, що буде до і після і заради контрастності вирішує робити *crescendo* чи *diminuendo*, або і те, і інше. протилежний випадок називається *anticlimax* (розташування груп нот в порядку зменшення інтенсивності) тобто повторенням слів, а в музиці – повторення звуків в нижньому регістрі або фігурою, вираженою з меншою інтенсивністю; так само, як *climax*, *anticlimax* може відповідати уповільненню, втраті сил, падінню чи навпаки. щодо клавесинної гри цих фігур, то чергування більш легатного туше з більш артикульованим може допомогти підкреслити драматичну складову риторичної фігури.

Epanalepsis: відлуння, повторення початкової ноти або групи нот в кінці фрази (схожі до нього: *anadiplosis*, *anaphora*, *epanodos*, *epiphora*, *epizeuxis*);

epiphora: повторення закінчення попередніх фраз;

epistrophe (аналог *anaphora*): повторення тієї самої ноти або групи нот у кінці наступної фрази;

¹Не розглядаються в контексті поданої роботи.

extensio: повторення дисонансів;

extensio, prolongatio: довго витриманий дисонанс, дисонанс довший, ніж попередній консонанс;

extension: гармонійно-мелодічна фігура, повторення дисонансних тонів;

palillogia: це точний повтор без змін, у вокальних творах – повтор окремих слів, повторення однієї і тієї ж мелодійної фрази або мотиву на тій же ноті;

parallelism: використання подібних структур у двох або більше фразах;

paronomasia: повторення музичної ідеї з тими ж звуками, але з невеликими змінами (мелодійними, динамічними, ритмічними, орнаментациями);

polyptoton: повторення нот або музичних фігур, отриманих з однієї теми в іншому контексті (або регістрі);

symploce: одночасне використання анафори та епістрофа: повторення однієї і тієї ж ноти або групи приміток на початку та в кінці декількох фраз.

Mimesis, Ethophonia, Imitatio: приблизна, а не сувора імітація від різних звуків.

Гармонічні та фактурні особливості.

Застосування наступних фігур безпосередньо пов'язано з посиленням ролі дисонансу, досягання дисонансу на території консонансу:

accentus: попередня або наступна верхня або нижня сусідня нота, що зазвичай додається виконавцем до записаної ноти.

acciaccatura: приєднання дисонансної ноти в арпеджований акорд, що відразу після виконання, знімається, ця фігура-прикраса використовувалась лише для клавішних інструментів, особливо при грі на басо континуо.

accumulation: короткий зміст попередніх аргументів, підкреслює і узагальнює все вищесказане;

amplificatio: 1) розширення, збільшення, (впровадження) 2) ритмічне посилення, нагромадження, згущення;

anastrophe: перестановка звичайного порядку нот;

anticipatio: передчасне введення ноти, що належить до наступної гармонії або акорду;

antitheton: різні способи протиставлення різних афектів, гармоній, тематичного матеріалу;

cacophony: зіставлення нот, що призводять до жорсткого звучання гармоній (*durezza*);

euphony: приємне звучання;

cadentia duriuscula: дисонанс у передостанній гармонії каденції;

corta: фігура з трьох нот, де тривалість однієї ноти дорівнює сумі двох інших;

distribution: прикрашена мелодійна фігура, яка розбиває акордові блоки на складні мелодійні лінії. він служить для індивідуалізації загального музичного виразу, синонім *diminution*;

ellipsis: також підкреслює значення дисонансу шляхом скорочення консонанса, тобто заміною його паузою; в результаті акцентується наступний за консонансом дисонанс;

exclamatio: вигук, стрибок вгору на кварті, квінту (до октави), рішуче доповнення; зазвичай у цій фігурі використовується відмінна інтонація;

heterolepsis: неприготований дисонанс, стрибок у дисонанс та інші випадки сміливого використання дисонансів;

interrogatio: питання, допит, запитування; полягає у постановці питань до музики, особливо до речитативу. інструментальна версія цієї фігури, відокремлена від тексту, також можлива і присутня в численних випадках повільних рухів, що працювали в стилі речитативу та у творах вільних стилів. зокрема, питання дуже часто втілюється у русі голосу не тільки на малу секунду, що визиває питальну інтонацію, але несподівані гармонічні повороти у стилі можуть підкреслити характер запитання;

isocolon: використання послідовних паралельних мотивів однакової довжини у декількох фразах;

manubrium: каденція чи кода на педалі в кінці композиції;

messanza, misticanza: серія з чотирьох нот короткої тривалості, що рухаються або поступенно, або стрибком;

metabasis, transgression: пересікання одного голосу іншим;

mora: «затримка, гальмування, відставання», в музиці – неправильне розв'язання;

multiplicatio: втілює збільшення, зростання, примноження дисонансу за допомогою багаторазового повторення дисонансу дрібними тривалостями, що може використовуватися як прохідними звуками, так і синкопами;

poeta: введення гомофонної фактури у поліфонічний контекст;

passus duriusculus: хроматично альтеровані ходи вниз або вверх;

prolepsis (praesumptio): різні прояви синкопованої фактури;

prolongatio: продовження дисонансу, за допомогою скорочення звучання попереднього консонанса. використовується як в поступенному, так і в синкопованому русі. опис *prolongatio* зустрічається тільки в трактаті бернхарда і згадується в зв'язку з заборонаю на використання деяких дисонансів в строгому контрапункті. ця фігура є по суті, так званий, ломбардський ритм, який можна зустріти і в клавірних композиціях фрескобальді, россі, букстехуде, баха та іню;

ribattuta: трель з прискоренням, що виконується з використанням пунктирного ритму;

saltus i passus duriusculus: стрибок і хроматичні жорсткі ходи; "дивні" інтервали, такі як сексти, септіми, збільшені секунди, кварта або квінти;

saltus semiple: стрибок на консонансний інтервал;

suspensio: затримане розв'язання;

synkopatio, catachrese: неправильно розв'язаний дисонанс або відсутність розв'язання;

transitus inversus: дисонанс на сильній долі;

Фігури протиріччя

Суперечність, протиріччя надає музичному висловлюванню контрастності та динамізму завдяки ефекту неочікуваності, відтак задовольняє головну мету барокових музикантів – торкатися серця слухача.

antitheton: протиставлення протилежних значень (у контрапункті, ритмі, гармоніях), доведення ідеї на контрастних зіставленнях; аналогічна фігура – *antithesis*: зіставлення протилежних або контрастних ідей;

non sequitur: так зване непослідовне твердження, яке не має жодного стосунку до попереднього контексту, про який йдеться, часто абсурдне до такої міри, що несе гумористичні ефекти;

apposition: розміщення двох елементів поруч, в яких другий визначає перший;

parrhesia: застосування зменшених та збільшених інтервалів, перечень, позатональні звуки, несподівані дисонанси, короткий дисонанс у голосі, незвичні дисонанси; передає відчуття дискомфорту, болю або здивування.

Додаток Г. Афективні відтінки інтервалів.

З трактату Сільверіо Пікерлі (*Silverio Picerli, Specchio secondo, (Naples, 1631)*), 2–8¹.

Інтервали	Висхідні стрибком або кроком	Низхідні стрибком або кроком	Коментарі щодо гармонії інтервалу
мажорна 3	щасливий	Сумний	Коли розв'язується в квінту, то дуже жвавий, звивистий, солодкий та щасливий
мінорна 3	сумний	Щасливий	При розв'язанні в унісон, їй бракує повноти, солодкості та звивистості мажорної 3
ч. 4	щасливий	Сумний	
зб. 4	батьорий, щасливий, але жорсткий	Сумний	Надзвичайно жорсткий та болісний
ч. 5	дуже щасливий	дуже сумний	
зм. 5	і щасливий і сумний		
зб. 5	щасливий	Сумний	
мажорна 6	суворий та жорсткий		Жвавий і щасливий при розв'язанні в октаву
мінорна 6	жорсткий		При розв'язанні в квінту бракує жвавості і життєрадісності мажорної 6
мажорна 7	надзвичайно болісний		
мінорна 7	Дуже болісний, але менше, ніж мажорна 7		

¹Переклад за виданням: Lester J. Major-minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592–1680, *Journal of the American Musicological Society* 30, no. 2 (Summer 1977), pp. 208–253.

Додаток Д. Розшифровки (транскрипції за аудіо-записами) виконань клавірних прелюдій Г. Ф. Генделя, прелюдій та Хроматичної фантазії Й. С. Баха

У Розшифровках верхній рядок – оригінальний текст твору, нижній рядок – транскрипція прочитання нотного тексту виконавцем.

Г. Ф. Гендель. Прелюдія HWV573.

Prelude

The image displays three systems of musical notation for G. F. Handel's Prelude HWV 573. Each system consists of two staves: the top staff shows the original notation, and the bottom staff shows a transcription. The first system is marked 'arpeggio' and the second system is marked '11'. The third system is marked '21'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

Г. Ф. Гендель. Прелюдія HWV573. Жан-Крістоф Діжу.

Розшифровка за записом

[https://www.youtube.com/watch?v=Yuh202QXjpk&ab_channel=Jean-ChristopheDijoux-Topic I](https://www.youtube.com/watch?v=Yuh202QXjpk&ab_channel=Jean-ChristopheDijoux-Topic+I)

В прикладі червоними зірочками позначені риторичні фігури:

*1 *tirata vixidna*, *2 *tirata vixidna*, *3 *Amarilli (saltus dur)*, *4 *circulatio*, *5 *anaphora*, *6 *parrhesia*, *7 *climax*, *9 *suspiratio*, *10 *aposiopesis*, *11 *saltus semplace*, *12 *cadentia duriuscula*

Prelude

arpeggio 1

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with an arpeggiated chord in both hands, marked with a '1'. The second system features a melodic line in the right hand with several exercises marked with red asterisks: *1, *3, *3, *1, and *3. The third system contains a series of descending and ascending arpeggiated figures in both hands, each marked with a red asterisk *2. The fourth system continues with more complex arpeggiated patterns, including a large descending arpeggio in the right hand marked *2 and a similar pattern in the left hand marked *4. The fifth system concludes with a final arpeggiated figure in the right hand marked *2 and a descending arpeggio in the left hand marked *4.

2

2

9 10 11

Musical score for measures 9, 10, and 11. The top system shows chords in both hands. Measure 9: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 10: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 11: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab.

Musical score for measures 9, 10, and 11. The bottom system shows melodic lines in both hands. Measure 9: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 10: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 11: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D.

12 13 14

Musical score for measures 12, 13, and 14. The top system shows chords in both hands. Measure 12: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 13: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 14: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab.

Musical score for measures 12, 13, and 14. The bottom system shows melodic lines in both hands. Measure 12: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 13: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 14: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Red annotations: *10 exp. above measure 14, *11 above measure 14, *2 above measure 14.

15 16 17 18

Musical score for measures 15, 16, 17, and 18. The top system shows chords in both hands. Measure 15: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 16: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 17: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab. Measure 18: Treble has Bb, D, F, Ab; Bass has Bb, D, F, Ab.

Musical score for measures 15, 16, 17, and 18. The bottom system shows melodic lines in both hands. Measure 15: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 16: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 17: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D. Measure 18: Treble has a descending eighth-note scale from Bb to D; Bass has a descending eighth-note scale from Bb to D.

4 19 20

Measure 4: Piano introduction with chords in the right hand and single notes in the left. Measure 19: Melodic line in the right hand. Measure 20: Rapid ascending scale in the right hand, marked with red asterisks and numbers: *10, *7, *1, *1, *1, *2. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

21 22 23

Measure 21: Continuation of the melodic line from measure 20, marked with red asterisks and numbers: *6, *10, *8. Measure 22 and 23: Continuation of the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

24 25 26 27

Measure 24: Change in the piano introduction. Measures 25, 26, and 27: Continuation of the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

28

*7

*12

*3

29

30

Fermata

Г. Ф. Гендель. Прелюдия HWV575.

Prelude

arpeggio

Прелюдія HWV575. Роберто Лореджан. Розшифровка за записом

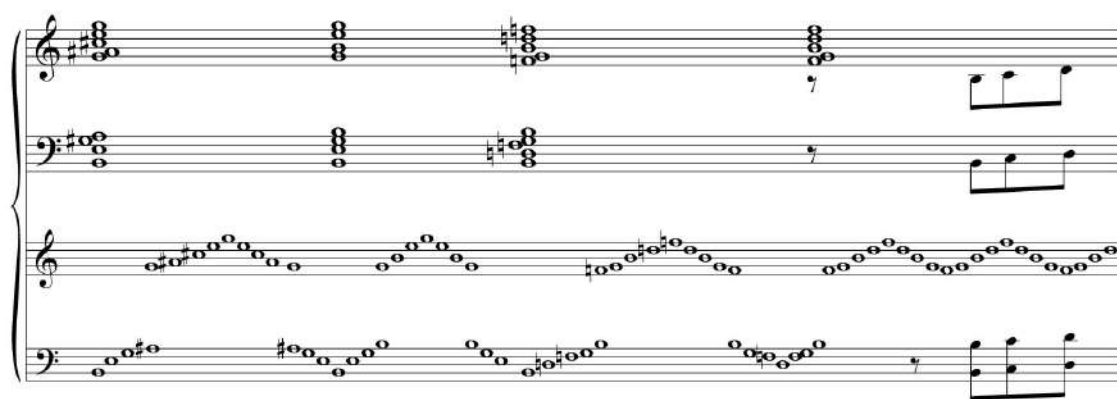
https://www.youtube.com/watch?v=dcRJxemesB8&ab_channel=RobertoLoregian%E2%80%933%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0

Prelude

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The top two staves of each system represent the piano, and the bottom two represent the string ensemble. The key signature is D major (two sharps). The first system begins with a piano introduction marked 'arpeggio' in the right hand. The string section enters with a tremolo marked 'string.' in the second measure. The second system continues the piano melody and the string tremolo. The third system shows the piano melody and the string tremolo continuing. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.



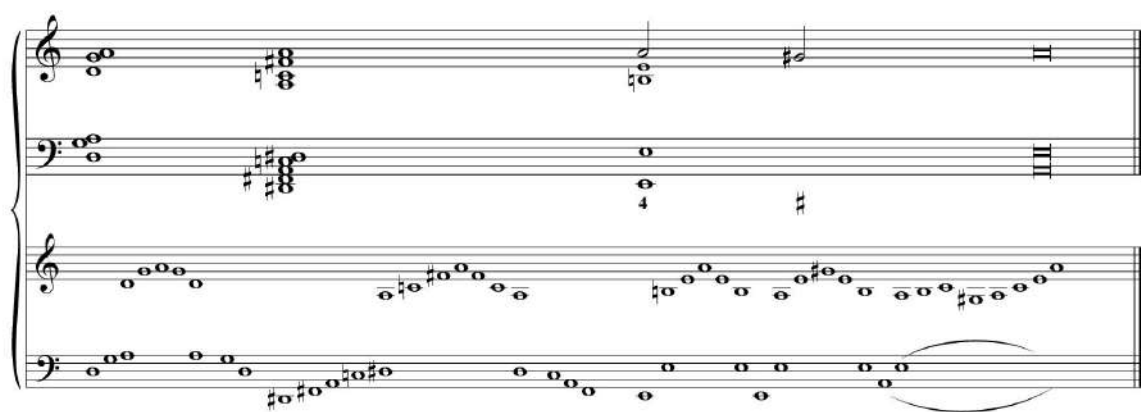
First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The bottom two staves of this system are a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of eighth-note pairs and two measures of eighth-note pairs.



Second system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The bottom two staves of this system are a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of eighth-note pairs and two measures of eighth-note pairs.



Third system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. It contains two measures of chords and two measures of eighth-note pairs. The bottom two staves of this system are a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of eighth-note pairs and two measures of eighth-note pairs.



Й. С. Бах. Прелюдія BWV921. Андреас Штайер. Розшифровка за записом

https://www.youtube.com/watch?v=Jbm1S6CncA0&ab_channel=EdwardSmithEdwardSmith

The image displays a musical score for J.S. Bach's Prelude BWV 921, arranged in three systems. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single treble clef staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The first system is marked with a '1' and shows a simple harmonic structure. The second system is marked with a '2' and introduces a more complex melodic line in the single treble staff, featuring a wavy line indicating a trill or a similar ornament. The third system is marked with a '3' and continues the melodic development, with the single treble staff showing a more intricate pattern of notes and rests. The grand staff in each system provides a harmonic accompaniment, with chords and moving lines in both hands.

4

5

6

7

adagio

74 75

78

Й. С. Бах. Прелюдія BWV921. Аренд Гросфельд.

Розшифровка за записом

https://www.youtube.com/watch?v=STg8R_f6EbI&ab_channel=ChungWanLee

1

2

arpeggiando

3

4

rit.

5

6

7

ff

p

74

arpeggio

This system contains measures 74 and 75. Measure 74 features a piano introduction with a rapid sixteenth-note arpeggio in the right hand and a sustained chord in the left hand. Measure 75 continues with a melodic line in the right hand and a moving bass line in the left hand.

75

This system contains measures 76 and 77. Measure 76 shows a sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand. Measure 77 features a melodic line in the right hand with a fermata over the final note, and a moving bass line in the left hand.

78

f *p*

This system contains measures 78 and 79. Measure 78 features a piano introduction with a rapid sixteenth-note arpeggio in the right hand and a sustained chord in the left hand. Measure 79 continues with a melodic line in the right hand and a moving bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Й. С. Бах. Прелюдія BWV923. Роберт Гілл.

Розшифровка за записом

https://www.youtube.com/watch?v=6QHYP0h1Bs&ab_channel=RobertHill

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Prelude BWV 923. Each system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single treble staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure 1 is marked with a '1' and features a chord in the grand staff labeled 'arpeggio' and a single note in the treble staff. Measure 6 is marked with a '6' and shows a chord in the grand staff labeled 'arpeggio' and a single note in the treble staff. Measure 7 is marked with a '7' and shows a chord in the grand staff and a single note in the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

8

Measures 8 and 9 of a musical score in D major. Measure 8 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Measure 9 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Both measures conclude with a sixteenth-note arpeggiated figure in the treble staff.

9

Measures 10 and 11 of a musical score in D major. Measure 10 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Measure 11 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Both measures conclude with a sixteenth-note arpeggiated figure in the treble staff.

10

Measures 12 and 13 of a musical score in D major. Measure 12 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Measure 13 features a treble staff with a half note chord (F#4, A4) and a bass staff with a half note chord (B2, D3). Both measures conclude with a sixteenth-note arpeggiated figure in the treble staff.

11

rit.

23

arpeggio

24

25

This system contains measures 25 through 46. It features two grand staves. The upper grand staff (treble and bass clefs) has a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 25 and 26 consist of whole notes in both hands, with the right hand playing a triad of D4, F#4, and A4, and the left hand playing a triad of D3, F#3, and A3. Measures 27 through 46 are marked with a repeat sign and contain a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in both hands, starting from the same triads as measures 25-26.

47

This system contains measures 47 and 48. The upper grand staff continues the sixteenth-note arpeggiated pattern from the previous system. The lower grand staff has a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 47 and 48 consist of whole notes in both hands, with the right hand playing a triad of D4, F#4, and A4, and the left hand playing a triad of D3, F#3, and A3.

48 49

This system contains measures 48 and 49. The upper grand staff has a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 48 and 49 consist of whole notes in both hands, with the right hand playing a triad of D4, F#4, and A4, and the left hand playing a triad of D3, F#3, and A3. Measures 50 through 51 are marked with a repeat sign and contain a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in both hands, starting from the same triads as measures 48-49.

Й. С. Бах. Прелюдія BWV923. Рінальдо Алессандріні.

Розшифровка за записом https://www.youtube.com/watch?v=ny_ImqKS0Rw

6 7 8 9

arpeggio

23 24 25 26

arpeggio

47 48 49

Й. С. Бах. Прелюдія BWV923. Луїджі К'яріці.

Розшифровка за записом

https://www.youtube.com/watch?v=dxCZ_r7g4_Q&ab_channel=LuigiChiarizia

The image displays a musical score for measures 6 through 10 of J.S. Bach's Prelude BWV 923. The score is written for a grand piano, featuring a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). Measure 6 includes the instruction "arpeggio" in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

23 24

arpeggio

The musical score for measures 23 and 24 is in D major. Measures 23 and 24 are marked. The first system shows arpeggiated chords in both hands. The second system shows a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand.

47

The musical score for measure 47 is in D major. Measure 47 is marked. The first system shows a whole-note chord in both hands. The second system shows a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand.

48 49

The musical score for measures 48 and 49 is in D major. Measures 48 and 49 are marked. The first system shows a whole-note chord in both hands. The second system shows a continuous eighth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Й. С. Бах. Прелюдія BWV923. П'єр Антаї.

Розшифровка за записом

https://www.youtube.com/watch?v=jO3XycuZ1M0&ab_channel=%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%80%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B9%E2%80%93%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0

6 7

arpeggio

47

3M.7

48 49

Й. С. Бах. Хроматична фантазія BWV903. Марко Менкобоні.

Розшифровка за записом:

https://www.youtube.com/watch?v=7sroIJi_x6c&ab_channel=cantarlontano

The image displays a musical score for J.S. Bach's Chromatic Fantasia, BWV 903, specifically measures 33 through 38. The score is written for piano and is organized into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system (measures 33-34) includes the instruction "arpeggio" in the left hand of measure 33. The second system (measures 35-36) continues the chromatic patterns. The third system (measures 37-38) shows further development of the piece's characteristic chromaticism. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all rendered in a clear, professional layout.

39

40

Musical score for measures 39 and 40. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 39 shows a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 40 continues the melodic line in the left hand and features a long, sustained note in the right hand.

41

Musical score for measure 41. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 41 shows a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The measure ends with a double bar line.

Й. С. Бах. Хроматична фантазія BWV903. Марек Топоровський. Розшифровка за записом:
https://www.youtube.com/watch?v=w9R1KAbxipQ&ab_channel=MarekToporowski%E2%80%9393%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0

The image displays a musical score for measures 27 through 34 of J.S. Bach's Chromatic Fantasia, BWV 903. The score is written for piano and is divided into two systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff below it. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system covers measures 27 and 28. Measure 27 features a chord in the right hand and a single note in the left hand. Measure 28 is marked 'arpeggio' and shows a rapid arpeggiated figure in the right hand. The second system covers measures 29 and 30. Measure 29 continues the arpeggiated figure. Measure 30 is marked 'rit.' and shows a slower, more deliberate arpeggiated figure. The third system covers measures 33 and 34. Measure 33 is marked 'arpeggio' and shows a rapid arpeggiated figure. Measure 34 is marked 'rit.' and shows a slower, more deliberate arpeggiated figure. The score is written in a clear, legible font, with measure numbers and performance instructions clearly visible.

35

Measures 35 and 36 of a musical score. Measure 35 features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). Measure 36 continues with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). The tempo marking "rit." is present above the treble staff in measure 36.

36

Measures 37 and 38 of a musical score. Measure 37 features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). Measure 38 continues with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). The tempo marking "rit." is present above the treble staff in measure 38.

37

38

Measures 39 and 40 of a musical score. Measure 39 features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). Measure 40 continues with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). The tempo marking "rit." is present above the treble staff in measure 40.

39

Measures 41 and 42 of a musical score. Measure 41 features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). Measure 42 continues with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4) and a bass clef staff containing a whole note chord (B2, D3). The tempo marking "rit." is present above the treble staff in measure 42.

40 41 42

45

46

47

48

Musical score for measures 48 and 49. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). Measure 48 features a complex chordal texture in the upper staves and a flowing eighth-note melody in the lower staves. Measure 49 continues the melodic development in the lower staves, while the upper staves provide harmonic support with sustained chords.

49

Musical score for measures 49 and 50. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). Measure 49 shows a continuation of the melodic lines from the previous system. Measure 50 concludes the passage with a final chord in the upper staves and a melodic phrase in the lower staves, ending with a double bar line.

Додаток Е. Вибрані акордові прелюдії Г. Ф. Генделя та В. Бабелля («реалізовані»
та *arpeggio*)

Г. Ф. Гендель. Прелюдія HWV444 (із цифрованим басом).

Prelude 17 а

arpeggio

6^b 4 6^b 4 ^b 4+ 4 ^b 6 4 7 7 9 8 6 5^b 4 2

Г.Ф. Гендель. Прелюдія, опублікована під назвою Lesson №6

LESSON.

Arpegg.

Г. Ф. Гендель. Прелюдія з Першої Сюїти Ля мажор HWV 426

Prelude 15

arpeggio

Г. Ф. Гендель. Прелюдія з Третьої Сюїти HWV428 ре мінор

Prelude
Allegro

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Г. Ф. Гендель. Прелюдия BWV 570



В. Бабель Прелюдія ля мінор

15

Second Set
Prelude

Andante

17

Додаток Ж. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

1. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus» на прикладі музики Матіаса Векмана. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 102. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. С. 225–242.
2. Фоменко Н. В. «Stylus phantasticus»: о ритмической свободе в клавирной музыке эпохи Барокко. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 40. Київ, 2011. С. 13–22.
3. Фоменко Н. В. Фактура и артикуляция в «Stylus phantasticus» XVI века: особенности организации фактуры. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 153–165.
4. Фоменко Н. В. Импровизационная составляющая в исполнении добаховских токкат. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2014. С. 163–173.
5. Фоменко Н. В. Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 2. С. 130–136.
6. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавирного мистецтва Бароко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. Вип. № 2 – 3 (47–48). С. 151–167.
7. Фоменко Н. В. Стратегии исполнительского прочтения токкаты Джованни Пикки в контексте проблем интерпретации клавирной музыки раннего Барокко. *European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. С. 89–93.

Наукові і науково-практичні конференції:

ХІІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України», Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2–5 лютого 2011 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Звук і Знак», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 21–23 квітня 2011 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Діалог культур: Україна – Греція: сучасний стан та перспективи розвитку», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 19–20 вересня 2013 р.; IV Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво: погляд в майбутнє», 26–28 лютого 2014

р., Музичний союз Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки; Міжнародний музичний симпозіум та практикум *Musica Incognita: XVI–XXI*, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 24–26 квітня 2015 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Традиції в музиці: XVI–XXI», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського 12–14 квітня 2019 р.; XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 9–11 січня 2019 р.; XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 березня – 1 квітня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 30 листопада – 02 грудня 2012 р.; Музичний симпозіум та практикум «Погляд 2014: музика минулого, сучасності, майбутнього», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 26–27 квітня 2014 р.; музично-теоретичний практикум «Музичний твір: XVI–XXI» Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23–24 квітня 2016 р.; музично-теоретичний практикум «Музика у XXI столітті: *Antiqua+Nova*», Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 23–24 квітня 2016 р.