

РОЗДІЛ 2.

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА КОМУНІКАТИВНА
СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.
МУЗИКА І ТЕАТР**

УДК 78.034:780.616.432.071.2

DOI 10.34064/khnum1-57.07

Горецька Н. В.

ORCID 0000-0003-3320-8628

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

**СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ
СТАРОВИННОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

АНОТАЦІЯ • **Горецька Н. В.** **Стилістичні особливості виконання старовинної інструментальної музики.** Проблема інтерпретації старовинної музики, гостро поставлена музикантами ХХ ст. – аж до реконструкції всіх історичних параметрів виконання – зберігає свою актуальність. У статті систематизовано досвід викладання автора в класі спеціального фортепіано, спостереження і практичні рекомендації щодо стилістики виконання старовинної інструментальної музики та підходів до її інтерпретації піаністом на інструменті сучасної конструкції.

Старовинна інструментальна музика розглядається як школа виконавської майстерності. Зв'язок барокової музики з ораторським мистецтвом зумовив вплив риторичних фігур на семантику її мови, і, як наслідок – на способи артикуляції музичного тексту. Останні багато в чому визначалися і конструктивними особливостями старовинних інструментів. Виразні прийоми інструментального звуковидобування, серед яких особливе місце за-

йняли характерні струнні штрихи (*legato*, *detache* та ін.), стали частиною стилістики європейської музики XVII–XVIII ст. Перенесення їх в область фортепіанної техніки, вимагаючи від піаніста пошуку еквівалентів, сприяє переконливості інтерпретації барочного твору. Однак не історична реконструкція, але відтворення стилістики, образу, духу старовинної музики стає провідним принципом роботи над нею в фортепіанному класі, де на допомогу піаністу має прийти свідоме інтонування, засноване на знанні як загальних закономірностей відтворюваного стилю, так і його характерних деталей.

● **Ключові слова:** *музичне виконавство, старовинна інструментальна музика, Бароко, стилістика, інтерпретація, прийоми звуковидобування, артикуляція, штрихи, педалізація, риторичні фігури, інтонування.*

ABSTRACT • Horetska Nataliia. Stylistic features of the performing ancient instrumental music.

Background, objectives and methodology of the research. Musical performing art of the XX–XXI centuries demonstrates a steady and growing interest in a huge array of music from pre-classical eras – the Middle Ages, Renaissance, Baroque. The baroque music occupies a leading position in the field of instrumental performing as an obligatory part of the educational (works by J. S. Bach) and concert repertoire. The problem of interpretation of early music, acutely posed by musicians of the XX century – up to the reconstruction of all historical performance parameters – retains its relevance. In this regard, we note that the performance of a piece of music does not always make off the strongest impression precisely in its “primary” – restored – form, since reconstruction is limited by the volume of our historical knowledge, while modern musical instruments have a much wider range of expressiveness, than their historical predecessors, and the modern interpreter – “de facto”, due to his location in the historical space – a much richer thesaurus. So, **the aim of this article** is systematization, from the standpoint of the teaching experience of its author in the piano class, observations and practical recommendations regarding the style of performing of ancient instrumental music and approaches to its interpretation by a pianist on an instrument of modern construction. **The methodology of the study** includes an appeal to the intonation theory of B. Asafiev (1971), when considering the dynamic processes of formation of the musical form and the functioning of articulatory units – motifs, phrases, rhetorical figures, strokes, etc.; to the provisions of the works of M. Mikhailov



(1981), E. Nazaikinskiy (2003), O. Katrich (2000) concerning the theory of styles; V. Kholopova (1979) and G. Ignatchenko (1983), when considering performance techniques that emphasize the originality of the texture of baroque music; as well as generally accepted methods of scientific research: analysis, selection, structuring of information with its subsequent generalization.

Presentation of research results. The study of ancient instrumental music in the piano class is extremely important for the formation of a competent specialist, a musician of a wide range. In the cognitive process, such stages must be passed as determining the style, genre, form of the musical work, identifying the features of the musically expressive means used in it and finding appropriate ways to embody them. It is necessary to make as complete an idea as possible of the past historical epoch, its philosophy, aesthetics, different types of art and their interaction. The purpose of work on pieces of ancient music should be directing a performer to the general laws of “style of the era” (according to M. Mikhailov, 1981), because, despite national differences, by the middle of the XVIII century, a certain “pan-European” style was formed, which was of great importance for the formation of the next generations of musicians.

One of the brightest manifestations of the musical style of the seventeenth and eighteenth centuries is a close connection between music and the art of rhetoric. When referring to ancient music, performers must take into account the enormous influence that rhetoric had on the formation of musical thinking at that time. The close relationship of the latter with the oratory, which is based on a set of laws and rules, led to the influence of musical-rhetorical figures on the semantics of musical language, and, consequently – on the intonation-declamation sphere of musical text, ways of articulation. The latter were largely determined by the design features of ancient tools. The variety of characteristic techniques of instrumental sound production – expressive touches, among which a special place was occupied by the string strokes (*legato*, *detache*, *martele*, etc.) – has become an integral part of the style of European music of the XVII–XVIII centuries. Transferring them to the field of piano technique is necessary for adequate interpretation of works of this period, requiring the pianist to find appropriate analogues that allow to some extent to reproduce the figurative, articulatory, timbre-color, texture characteristics of the performed work.

Modern piano, which due to a fundamentally different method of sound production does not claim to be an authentic reproduction of baroque music, has

its own rich arsenal of expressiveness, which allows you to offer the listener no less interesting interpretive content of music of past eras. The art of outstanding pianists of the XX–XXI centuries, to whose audio and video recordings modern performers turn in search of a reference sound (G. Gould, S. Richter, S. Feinberg, T. Nikolaeva, M. Argerich, F. Gulda, G. Sokolov, A. Schiff and others) demonstrates this fact clearly.

Conclusions. Not reconstruction, but reproduction of the style, image and spirit of early music becomes the leading principle of working on it in the piano class. And here the pianist should come to the aid of *a conscious intonation, based on knowledge* of both the general laws of the reproduced style and its characteristic details. The outstanding interpreter of early music V. Landowska (1991: 350) wrote: “One cannot ignore the reading of Quantz’s treatises on playing the flute, Leopold Mozart on the violin, Tosi-Agricola on singing, François Couperin, Rameau, Frescobaldi, Marpurg, K. F. E. Bach and many others – about playing keyboard instruments”. Finding “unexpected treasures” in them, “the disciples are delighted, because they begin to realize what they simply did not pay attention to before. In such cases, you find yourself witnessing an explosion of joy, somewhat reminiscent of the discovery of love”.

Постановка проблеми. Музичне виконавство XX–XXI ст. демонструє стійкий зростаючий інтерес до величезного масиву музики Середньовіччя, Відродження, Бароко. Остання займає лідерські позиції в області інструментального виконавства, оскільки саме у XVII–XVIII ст. формуються основні жанри інструментальної музики, які отримали подальший розвиток у мистецтві Нового часу та існують до нині. Кульмінацією зазначеної тенденції став стиль автентичного виконавства – феномен історичної реконструкції звучання музики минулого з використанням відповідного музичного інструментарію («Early music»). До завдань пропонованої публікації не входить звернення до цієї галузі музичної діяльності, яка вже стала великою і самостійною та вимагає знань і навичок, що за своєю специфічністю дорівнюють навичкам художника-реставратора. Можемо лише нагадати про те, що музика Бароко, що представлена, як мінімум, шедеврами Й. С. Баха, супроводжує сучасного виконавця-інструменталіста з перших його кроків у професії, будучи обов’язковою



часткою навчального і концертного репертуару. Як і про те, що не завжди виконання музичного твору найбільш сильно впливає на слухача в «первісному» (реставрованому) вигляді, оскільки реконструкція обмежена об'ємом наших історичних знань. Тоді як сучасні музичні інструменти мають набагато більш широкий спектр виразності, ніж їх історичні попередники, а сучасний інтерпретатор – «de facto», за фактом свого місцезнаходження в історичному просторі – набагато більш великий тезаурус. Видатний інтерпретатор старовинної музики В. Ландовська (1991: 350) писала: «Не можна пройти повз читання трактатів Кванца про гру на флейті, Леопольда Моцарта – на скрипці, Тозі-Агріколи – про спів, Ф. Куперена, Рамо, Фрескобальді, Марпурга, К. Ф. Е. Баха і ін. – про гру на клавішних інструментах». Знаходячи в них «несподівані скарби», «...учні приходять в захват, тому що починають усвідомлювати те, на що раніше просто не звертали уваги. У подібних випадках опиняєшся свідком вибуху радості, що нагадує чимось відкриття любові». Отже, проблема інтерпретації старовинної музики, що особливо гостро була поставлена музичним виконавством ХХ ст. і в тій чи іншій мірі знайшла відображення в теоретичних дослідженнях і міркуваннях музикантів-практиків (Ландовська, В., 1907, 1991; Швейцер, А., 1965; Арнокур, Н., 2002, 2005; Браудо, І., 1961, 1965, 1976; Алексеев, А., 1967, 1974, 1991; Ройзман, Л., 1965, 1979; Мильштейн, Я., 1973; Голубовская, Н., 1985; Копчевский, Н., 1983, 1986), продовжує зберігати своє значення, заново актуалізуючись з кожним новим музичним поколінням. Про це свідчать і публікації українських піаністів-дослідників, присвячені історії виконавства на клавішно-струнних інструментах – монографії Н. Кашкадамової (1998), Н. Свириденко (2017).

Мета статті – систематизувати з позицій власного досвіду викладання в класі спеціального фортепіано низку дослідницьких спостережень і практичних рекомендацій, що стосуються стилістики старовинної музики та підходів до її інтерпретації піаністом на інструменті сучасної конструкції.

Методологія дослідження включає звернення до інтонаційної теорії Б. Асаф'єва (1971) при розгляді динамічних процесів становлення музичної форми, її артикуляційних одиниць – мотивів, фраз,

риторичних фігур, штрихів і т. п.; до положень праць М. Михайлова (1981), Є. Назайкінського (2003), О. Катрич (2000), що стосуються теорії стилів; В. Холопової (1979), Г. Ігнатченка (1983) при розгляді виконавських прийомів, що підкреслюють своєрідність фактури барокової музики; а також загальноприйняті методи наукового дослідження – аналіз, відбір, структурування інформації з подальшою її генералізацією.

Виклад основного матеріалу. Вивчення в фортепіанному класі старовинної інструментальної музики є надзвичайно важливим для формування грамотного фахівця, музиканта широкого діапазону. В пізнавальному процесі мають бути пройдені такі етапи, як визначення стилю, жанру, форми музичного твору, виявлення особливостей використаних в ньому музично-виразних засобів і знаходження відповідних способів їх втілення. Слід скласти якомога повніше уявлення про минулу історичну епоху, її філософію, естетику, різні види мистецтва та їх взаємодію. Метою роботи над творами старовинної музики має бути спрямування виконавця в русло *загальних* закономірностей стилю даної епохи. Звертаючи увагу на складність адекватного втілення музики далекого минулого, Н. Копчевський (1986: 4) писав: «Дуже важливо відзначити, що по відношенню до такої хиткої теми, як виконання старовинної музики, *прагнення шукати істину в останній інстанції могло б виявитися досить сумнівним заняттям* [курсив наш – Н. Г.]. Швидше тут можна говорити про пошуки якихось тенденцій у виконанні, тим більше, що цю музику – аж до XVIII століття – характеризує переважно не закінченість або фіксованість, а, навпаки, – імпровізаційність, відчуття живого звукового потоку, що весь час оновлюється».

Розглядаючи питання виконання старовинної музики, не можна не торкнутися ключової проблеми виконавства – проблеми стилю. Поняття «музичний стиль» склалося у XVII ст., отримавши надзвичайно широкий смисл. У нього входили уявлення про різні музичні жанри: «театральні», «сценічні», «камерні» (оперний стиль, ораторіальний, концертний, стиль камерних сюїт і т. п.) і відповідні до цих жанрів способи і манери виконання музики. Поняття *національного* музичного стилю увібрало в себе уявлення про природні властивос-



ті темпераменту і характеру народу, його традиції, релігійні уподобання, витоки і корені, що живлять національну музику. У XVIII ст. виникає поняття *індивідуального* композиторського стилю, покликане характеризувати неповторність, унікальність творчого обличчя його геніальних майстрів – Баха, Генделя, Вівальді, Куперена, Скарлатті та інших представників епохи бароко, які не тільки узагальнили в своїй творчості риси епохи, часу, своєї національної культури, а й відкрили шляхи до подальшого взаємного проникнення культур, спільності естетичних принципів та ідеалів. У «цій вільній циркуляції мистецтва кожне з них в якійсь мірі втрачає місцевий характер: змінюється, сплавляючись з іншими чужоземними мистецтвами» (Шестаков, 1971: 525). Як наслідок, у середині XVIII ст. вимальовується концепція *загальноєвропейського* стилю (стилю епохи, за М. Михайловим, 1981), який має величезне значення для становлення наступних поколінь музикантів¹. Ці аспекти сучасного розуміння теорії стилю слід мати на увазі, вирішуючи завдання інтерпретації музики того часу. Так, одним з яскравих проявів музичного стилю XVII–XVIII ст. є тісний *взаємозв'язок музики з ораторським мистецтвом*. Звертаючись до старовинної музики, виконавці повинні враховувати той величезний вплив, який справила риторика на формування музичного мислення цього часу. Вплив риторики на музичну культуру XVII–XVIII ст. обумовлений спорідненістю мистецтва красномовства і музики. Обидва види діяльності вбачали свою основну мету в максимальному посиленні можливості переконання, емоційного впливу на слухача. Принципи античної риторики – *docere, delactare, movere* – вчити, тішити, хвилювати – можна цілком застосувати до функцій,

¹ Особливості національних композиторських шкіл цієї епохи мають велике теоретичне і практичне значення для інтерпретування багатьох творів різних стилів. Так, сучасному піаністові корисно знати, що італійський стиль вважався «концертним» – в основу його було покладено віртуозне володіння голосом або інструментом, а французький, зазначений вибагливою ритмікою і великою кількістю прикрас, – «галантним». Однак нагадаємо, що композитори того часу вельми охоче користувалися досягненнями різних національних шкіл – яскравими прикладами служать «Французькі» і «Англійські» сюїти Баха, використання «ломбардського» ритму Вівальді або ритмічного малюнка сициліани Генделем.

виконуваних музикою. «Риторика зіграла важливу роль в закріпленні семантики і виробленні музичного “лексикону”. Саме в цей час можливості музики як виразної мови вперше розкрилися з такою ж повнотою і силою, як в поетичному і ораторському мистецтві. З вчення про музично-риторичні фігури, що виникало в цьому процесі, починалася теорія музичної виразності» (Захарова, 1983: 9).

У першій половині XVIII ст. залежність музики від риторичних схем поступово слабшає, інтенсивно розвивається інструментальна музика, яка не спирається на словесний текст. На перший план виходять *inventio* і *dispositio* (винахід, розробка і розташування матеріалу). У той же час, риторичні принципи диспозиції послужили фундаментом класичних музичних форм. Терміни «тема», «мотив», «фраза», «період», «речення», «експозиція», «епізод», «розробка» виникли в риториці й перейшли в музичну теорію, яку багато музикантів вважали вченням про форму. У музиці предкласичного періоду спостерігалася тенденція розглядати дрібні частини композиції з точки зору цілого, об'єднання їх спільною ідеєю, що дозволяло обмежувати матеріал в строгій супідрядності частин. Риторичні принципи диспозиції стверджували логічне начало, домагаючись органічної узгодженості частин цілого. Риторичні моделі грали роль орієнтиру, стрижня, що компенсувало відсутність словесного тексту. Логічні принципи сприяли винахідливості і розмаїтості композицій. Характерною особливістю творчості художників епохи Бароко була ясна спрямованість змісту і точність у виборі засобів вираження. Це сприяло величезним досягненням композиторів у створенні інструментальної музики. Що ж стосується слухача того часу, то він був досить підготовлений до таких музичних творів, де конкретний зміст, настрій або навіть окремі слова тексту кодувалися певними музичними інтонаціями.

1. *Suspiratio* (зітхання) – використання однієї і більше пауз, що переривають мелодію. Цей прийом застосовувався багатьма поколіннями музикантів для вираження особливо сильних емоційних переживань.

2. *Pathorіia* – введення півтонів, що відхиляються від даної ладотональності і тим самим створюють емоційну напругу.

3. *Circulato* (коло) – колоподібний рух мелодії.



4. *Passus duriusculus* (твердуватий хід) – ходи мелодії на вузькі хроматичні інтервали; висхідний або спадний по півтонах мелодичний рух в обсязі квати.

«Відсутність сказаного словесного тексту вела до зменшення образної визначеності фігур. Однак значення їх через це не тільки не падало, але часом зростало. Відсутність тексту, при пануючому прагненні змусити музику експресивно говорити, сама ставала стимулом для особливо інтенсивного використання фігур» (Захарова, 1983: 43).

Сучасний виконавець, який представляє специфіку побудови музичної думки, характерну для даної епохи, повинен реально розуміти, якою буде звукова тканина, як він буде інтонувати, якими засобами можна буде втілити уявний ідеал. При цьому особливого значення у виконанні інструментальної музики набуває *усвідомлене інтонування*. «Найважливіші проблеми інтонаційного розуміння мистецтва як однієї з форм художнього мислення були висунуті Руссо, а потім отримали свою інтенсивну і глибоку розробку у Асаф'єва...» (Орлова, 1984: 28). На його думку (1971: 240), «не можна обмежувати, як це роблять іноді філологи та літературознавці, область інтонації лише інтонаціями питання, відповіді, подиву, заперечення, сумніву і т. п., бо область інтонації як смислового звуковиявлення безмежна. Але відбір їх на кожній соціальній стадії, потім епохою, потім в мистецтві – стилістикою обмежений». У виконавському процесі такі стилістичні обмеження не зачіпають прийомів виразного інтонування. «Вільний вибір інтонацій інтервалів досконало розвиває слух, а можливість зіставлень величин одних і тих же інтервалів в їх мелодичному і гармонічному звучанні, поряд із можливістю активно контролювати за допомогою пальцевих відчуттів розміри інтервалів, створює особливо сприятливі умови для проникнення в таємниці інтонаційної сутності» (Переверзев, 1966: 132).

В процесі вдосконалення інтонування величезну роль грає музикування в ансамблі з різними інструментами нетемперованого строю. Граючи з інструментом, що дозволяє збагатити інтонацію більшою динамікою, експресією, піаніст сягає нової якості слухання інтерваліки і відчуває велику інтенсивність «натягу» у відстанях між звуками. Не є секретом, що фіксована на роялі температура обмежує слух піа-

ніста, який часто не розвиває мелодичний дар через недостатнє спілкування з іншими інструментами. «Піаніст повинен знати і пам'ятати, що музична інтонація за своєю природою набагато експресивніше, ніж це може реалізувати механічний стрій рояля, і, отже, для того, щоб зробити свою гру гранично виразною, він має, хоча б подумки, уявляти собі справжнє звучання виконуваної музики, тим самим глибше проникаючи в її зміст і ставлячи себе в найкращі умови для її творчого втілення засобами рояля» (там само: 219). У старовинній музиці виконавець стикається зі специфічною мелодикою. Інтонування в ній полягає у *виявленні її мотивної структури*. Мотивом можна вважати різні мелодичні поспівки від одного до кількох звуків, що несуть інтонаційний заряд, здатний до розвитку. Мотиви – несуча конструкція всього твору і його головний музичний смисл, а усвідомлене інтонування покликане донести цей смисл до слухача.

Одним з головних засобів виразності, що сприяють збагаченню інтонаційного фонду музики, а отже, і її змісту, є *артикуляція*. Артикуляція як спосіб вимовляння стає основоположною в інструментальній музиці, звільненої від словесного тексту, яка, однак, прагне зберегти його конкретний емоційний вплив на слухача. Особливо великого значення набуває точний вибір артикуляційних засобів в ансамблевій грі. Само по собі поєднання двох інструментів, що звучать по-різному, є протиставленням, контрастом, тоді як єдність змісту, характеру музики і засобів викладу пов'язує обидві партії в непорушну єдність. Це складне переплетення виконавець зобов'язаний зрозуміти і донести до слухача. Артикуляція – одна зі сторін виконавства, яка сприяє конкретизації музичного змісту і має виразну функцію у виконанні старовинних поліфонічних творів і сполучну – в ансамблі різних інструментів. У текстах старовинної інструментальної музики немає численних артикуляційних вказівок, але, тим не менш, піаніст мусить знайти закономірності, побачити типові прийоми артикуляції і зрозуміти їх специфіку і логіку. Неоціненним є значення артикуляції як засобу виразності, що виявляє рельєфність інтонації, мотиву, фрази, які несуть основне смислове навантаження. Не менш важливою є і функція артикуляції як технічного прийому звуковидобування. Піаніст, який грає в ансамблі, наприклад, зі струнними, повинен



розуміти, що техніка володіння різними штрихами на струнних інструментах є основою професіоналізму і одним з головних критеріїв оцінки гри виконавця. Струнні штрихи мають надзвичайну виразність. На роялі неможливо буквально повторити їх, проте необхідно прагнути досягнення їхнього звукового еквівалента.

Розглянемо деякі види штрихів, найбільш уживані в старовинній музиці. *Detache* означає виконання кожного звуку окремим рухом смичка по струні. Штрих *detache* використовується надзвичайно широко. Фактично, цей штрих є основним, первісним у грі на струнних інструментах. Зона його художньо-виразного застосування включає в себе музику самих різних стилів. «Види *detache* можуть відрізнитися один від одного не тільки швидкістю виконання, використання кількості смичка, звуковими нюансами. Але і різними ступенями неподільності, декламаційності і маркування», – зазначає А. Ширинський (1983: 20); «...виконання штриха *detache* складається з таких елементів: яскравої атаки звуку (імпульсу правої руки), вільного руху по інерції і філірування звуку (в основному за рахунок гальмування швидкості смичка)» (там само: 21). Піаніст має слідувати таким само принципам звуковидобування, щоб домогтися відповідного звучання. Дійсно, атака звуку повинна уподібнитися атаці на струнному інструменті, тобто бути не точковою, а інтенсивною, якщо це необхідно. Інтенсивне взяття звуку без ударності означає прагнення чути не момент удару, а його негайне продовження, тобто протяжність звучання струни. Маючи зразок – скрипку чи віолончель, що реально звучить, піаніст зможе знайти звуковий еквівалент цього штриха. Після взяття звуку вся увага зосереджується на його протяжності – рука звільнюється, «дихає», ми чуємо биття струни, тобто контролюємо обертони, а отже, тембр і якість звуку. Нарешті, зняття звуку має точно відповідати зупинці смичка (філірування, гальмування). Філірування на роялі виходить природно разом із згасанням звуку, а гальмування – припинення звуку – буде залежати від контексту: темпу, характеру, сили звучання і т. п.

Володіння штрихом *legato* у скрипалів передбачає «...виконання декількох звуків при веденні смичка по струні в одному напрямку ... Усередині сфери *legato* можливі великі контрасти – воно практично

може втілити повну гаму психологічно-емоційних станів, які залежать не тільки від динамічних нюансів, регістра струн, ритмічної швидкості, гармонічної суті, а й значною мірою обумовлюються конкретним інтонаційним змістом музики» (Ширинский, 1983: 33). Основна якість *legato* у струнних – це плавний перехід зі звуку в звук, природне продовження звучання струни, незважаючи на висотні та динамічні зміни. *Legato* на віолончелі або скрипці – реальна зв'язність звуків, на відміну від уявної на фортепіано. Здійсненню *legato* на фортепіано перешкоджає ударність, точковість звуковидобування. Навіть утримуючи попередню клавішу, піаніст не може видобути по-справжньому зв'язне звучання. І, тим не менше, це вдається, але завдяки іншим засобам – інтонації, нюансуванню і внутрішнім відчуттям інтервальних тяжінь. Незамінним засобом оволодіння легато на роялі є гра в ансамблі зі струнними інструментами.

Martele (буквально – «відбиваючи») – різкий, уривчастий штрих – являє собою гострий звук з паузою, рівною йому по тривалості. «Художньо-виразними якостями, які підкреслює і виявляє штрих *martele*, є воля, мужність, жорсткий гротеск, а також пружна танцювальність. Чітке виконання штриха є можливим лише до певних темпових кордонів, адже при подальшому прискоренні буде втрачена рельєфність, а паузи і штрих фактично перетворюються в маркований вид *detache*» (Ширинский, 1983: 33). Штрих *martele* є надзвичайно важливим. Він неможливий без ясної атаки звуку, точного, ритмічного його зняття. Володіння цим штрихом вчить виконавця навичкам оркестрової гри, дає йому можливість розширити свої ансамблеві уявлення, ясніше відчутти характер музики. Адже в сольному виконавстві піаніст полишений на своє власне і єдине відчуття музичних параметрів – характеру, темпу, ритму, артикуляції. У старовинній музиці, звичайно ж, широко комбінуються різні штрихи. Якщо у струнних досягнення якості таких штрихів залежить від правильного розподілу смичка і швидкості його ведення, то у піаніста – при спорідненості завдання – інші засоби його вирішення. Однак важливо, щоб відмінність між зв'язними і незв'язними штрихами не руйнувала звукової рівності і сприяла інтонаційній виразності. Першим і важливим правилом є безакцентне взяття першого звуку під лігою і нескорочене



зняття останнього. Тобто легатні звуки повинні зберігати свої часові прикмети, а нелегатні – при не залежному від оточуючих звуків взятті і знятті – не руйнувати загальної звукової рівності.

Пунктирні штрихи також широко застосовуються в старовинній музиці. Сфера їхньої виразності є досить різноманітною. Завданням інтерпретатора є принципове виконання короткої ноти у зв'язку з довгою. Можна визначити два різновиди пунктирних штрихів: *ямбічні і хореїчні*. Перші припускають виконання короткої ноти як затакту до довгої. В цьому випадку штрих виконується без відриву смичка від струни, але з зупинкою після довгої ноти. Це робиться для більш чіткого промовляння короткої тривалості. Такий характер пунктиру надає музиці рішучості, поступального руху. Певна умовність запису пунктирного ритму в старовинній музиці дозволяє подовжувати довгу і вкорочувати коротку тривалість заради більшої жанрової характерності. Хореїчні пунктирні штрихи припускають виконання короткої ноти як продовження довгої. Виконуються вони *legato* і використовуються в основному в тридольному розмірі. Ці пунктири передають більш м'який, плавний характер руху, танцювальність, вишуканість.

Важко переоцінити значення точної передачі різноманітних штрихів, що використовувалися в старовинній музиці, в фортепіанному виконавстві. Особливо важлива їх точність за часом, довготою звучання, характером атаки. Культура виконання штрихів на фортепіано, якої так не вистачає багатьом піаністам, досягається шляхом ретельного вивчення струнних штрихів, гри в ансамблі з іншими інструментами, привнесення всього досягнутого в фортепіанну виконавську практику.

Надзвичайне значення для становлення твору має процес тембро-динамічного розгортання, який включає також використання артикуляційних, ритмічних, агогічних закономірностей гри на клавесині, що відповідають стилістиці минулої епохи і реальним можливостям сучасного фортепіано. У клавесинів, незважаючи на заданість, незмінність звучності, існував свій світ багатих динамічних можливостей. «Як правило, клавішні інструменти ... ніколи не інтонувалися безживно рівно – щодо сили тембру звучання. Старовинні майстри володіли особливим секретом та інтонували інструменти таким чином,

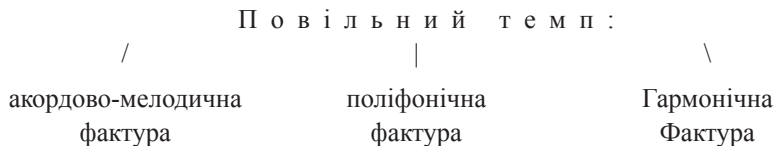
що всередині звукоряду вже містилися невеликі наростання і спади. Кожен регістр характеризувався певною темброво-динамічною кривою» (Копчевский, 1986: 57–58). Це давало можливість, не змінюючи характеру звуковидобування, досягати різноманітності звучання, збагачувати динаміку різними тембрами. На сучасному ж фортепіано регістрові характеристики більш згладжені, плавні переходи з одного регістра в інший нівелюють своєрідність того чи іншого звукового діапазону. Тому піаніст зобов'язаний відчувати темброву самостійність різних регістрів, посилюючи їх особливості, наприклад, в басовому діапазоні – об'ємність, глибину тону; в дискантах – яскравість, світле забарвлення, гостроту. При цьому сила звуку залишається незмінною, тобто зберігається принцип витриманої динаміки, так характерної для старовинної музики. Такий стиль виконання найбільш яскраво виражений в ансамблі з інструментами, на яких стримана за абсолютною силою звуку манера звуковидобування компенсується багатством тембру.

Ще однією можливістю збагачення динаміки є принцип зіставлення звучності, зобов'язаний своїм виникненням бароковій практиці ансамблевої гри. У невеликих ансамблях використовувалися найрізноманітніші інструменти – дерев'яні духові, струнні, валторни. Особливості конструкції не дозволяли їм виділятися абсолютною силою звуку, однак яскраві темброві відмінності руйнували монотонність звучання будь-якої однієї групи інструментів. Подібним виразним ефектам потім намагалися слідувати творці двомануальних клавесинів з педальними перемиканнями регістрів. «Партітурне» слухання на фортепіано відкриває величезні можливості для творчості, розкриваючи індивідуальність виконавця, роблячи його гру несхожою на гру інших музикантів. На відміну від контрастної динаміки, характерної для віденських класиків, принцип зіставлення звучності більш властивий старовинній музиці. Вибудовування динаміки «світла і тіні», *tutti* та *solo*, «голосу і акомпанементу», тембрових зіставлень при економному використанні абсолютної гучності – основне завдання виконавця-піаніста в його пошуках звукового образу твору.

Одухотвореною і осмисленою динаміка стає при її органічному зв'язку з інтонаційною і ритмо-агогічною сторонами виконання.



Фортепіано – інструмент мелодичний. Йому підвладні найтонше нюансування, динамічне поєднання окремих тонів між собою, філірування звучності. Це ріднить його з іншими музичними інструментами – струнними і духовими. Фортепіано здатне також на найтонші градації звукового відтворення завдяки використанню педальної та безпедальної гри. Практика виконання старовинної музики на фортепіано представляє педалізацію як складний і своєрідний аспект професіоналізму піаністів. Дійсно, педалізація в старовинній музиці – надзвичайно тонка сфера виконавства, яка мало піддається систематизації. Природно, головним критерієм вірною педалізації є слуховий контроль розподілу звуку, вміння стежити за всіма елементами фактури. «Компонентом фактури є будь-яка одиниця музичного тексту, яка може бути виокремлена з нього і порівняна з іншими, що в одному ряду з нею, “деталлями” викладу як по вертикалі, так і по горизонталі» (Игнатченко, 1983: 13). Педалізацію можна умовно представити у вигляді такої схеми.



1. Акордово-мелодична фактура супроводу передбачає сполучення акордів в музичній побудові, рівноцінній за своєю значимістю партії соліста. Така фактура вимагає вельми обмеженою педалізації. В основному її замінює точна пальцева артикуляція. Педаль використовується для забарвлення звуку тільки в межах часу його звучання. Після зняття звуку ніякого педального продовження не повинні бути. Таким чином, педалізація є аналогом артикуляційних прийомів, які виконують пальці.

2. Ще більш лаконічною є педалізація в фактурі, яка насичена поліфонічними елементами (підголосками, імітаціями та ін.). Рух дрібними тривалостями, мелодичні лінії, мотиви не повинні бути змазані педальним гулом. Звідси, ще менше і обережніше буде педалізація, що замінюється звуковою протяжністю, вірним голосоведінням, умінням

чути кілька звукових пластів. Це не означає, що не потрібно зовсім застосовувати педаль в такого роду супроводах. Зовсім ні. Чим повільніше темп, тим важче і бідніше безпедальна гра. Вона позбавляє виконавця можливості звільнити руку, взяти «дихання», зручно розташувати руку на клавіатурі, змушуючи пальці «липнути» до клавіш. Отже, педалізація в повільному темпі є опосередкованим параметром виразності, що не сприймається явно слухом, але дає виконавцю ту свободу, яка й призводить до бажаної виразності.

3. Гармонічний супровід часом використовується виконавцями як колористичний ефект, що імітує звучання органа, арфи, тобто інструментів з триваючим звучанням. Така фарба (а це саме той ефект, на який розраховує виконавець) повинна використовуватися рідко і тільки у відповідних для цього умовах. Які ж ці умови? а) Супровід є тільки фоном, який не має самостійного мелодичного значення, для солуючого інструмента. б) Фактура такого супроводу повинна бути витриманою протягом усього твору, частини або великого епізоду. Педалізація в таких випадках є безперервною, такою, що з'єднує одну гармонію з іншою. Однак виконавець має вберегти гармонію від будь-яких функціональних нашарувань. Таким способом він збереже стилістичну ясність, таку необхідну в старовинній музиці, і досягне вельми своєрідного звукового ефекту, можливого тільки на сучасному фортепіано.

Ш в и д к и й т е м п :

/ жанрова характеристичність

\ ритмічна організація

Педалізація підкреслює жанрову характеристичність музики. Її функція полягає в тому, щоб виявляти найбільш своєрідні ритмічні та інтонаційні звороти, характерні для того чи іншого жанру: зміщення сильних долей, акценти (пов'язані, зокрема, з танцювальною музикою), інтонаційні зерна, що мають визначальне значення для даного музичного епізоду або частини. Педалізація в швидких темпах підкреслює, в основному, ритмічну організацію музики. Її тривалість залежить від тривалості опорних звуків фактури. Як правило, така



педалізація створює ілюзію звучання струнних, передає оркестровий колорит, знімає певну сухість звучання фортепіано. Відзначимо, що класифікація способів педалізації досить умовна, оскільки звукові колористичні поєднання дуже різноманітні. Педалізація, що застосовується виконавцем, завжди демонструє рівень його інтелекту, культури, професіоналізму та художньої інтуїції.

У старовинній музиці особливо важливу роль виконує ритмічна організація матеріалу. Взаємодія сильних і слабких долей в такті може вплинути на характер інтонації, а вона, в свою чергу, – на характер цілої частини. «Співвідношення тільки двох музичних атомів, взяте в усій повноті та інтенсивності звучання матеріалу при наявності зміни динамічних, тембрових відтінків, напруженому тяжінні один до одного і різниці тривалостей, – становить музичну ритмічну одиницю, незмірно більш повну життєвої сили, ніж така ж одиниця в інших областях мистецтва» (Орлова, 1984: 184). Отже, процес становлення динаміки твору невіддільний від організації матеріалу в часі, тобто від ритму, характеру руху, природного дихання музичної мови.

Висновки. Старовинна інструментальна музика є прекрасною школою, як для початківця, так і концертючого виконавця. Вона має великий організуючий вплив на музиканта. Тісний взаємозв'язок з ораторським мистецтвом зумовив вплив музично-риторичних фігур на семантику її музичної мови, і, як наслідок – на інтонаційно-декламаційну сферу музичного тексту, способи його артикуляції. Останні багато в чому визначалися і конструктивними особливостями старовинних інструментів. Різноманітність прийомів інструментального звуковидобування – виразних штрихів, серед яких особливе місце зайняли притаманні струнній групі (*legato, detache, martele* та ін.) – стала невід'ємною частиною стилістики європейської музики XVII–XVIII ст. Перенесення їх в область фортепіанної техніки необхідно для адекватної інтерпретації творів цього історичного періоду, вимагаючи від піаніста пошуку відповідних аналогів, що дозволяють в тій чи іншій мірі відтворити образні, артикуляційні, темброво-колористичні, фактурні характеристики виконуваного твору. Сучасне фортепіано, яке в силу принципово іншого способу звуковидобування не претендує на автентичне відтворення барокової музики, має

власний багатющий арсенал виразності, що дозволяє запропонувати слухачеві не менше цікаве інтерпретаційне наповнення музики минулих епох. Це унаочнює мистецтво видатних піаністів ХХ–ХХІ ст., до чийх аудіо- і відеозаписів сучасні виконавці звертаються в пошуках еталонного звучання (Г. Гульд, С. Ріхтер, С. Фейнберг, Т. Ніколаєва, М. Аргеріх, Ф. Гульда, Г. Соколов, А. Шифф та ін.). Не реконструкція, а відтворення стилістики, образу, духу старовинної музики стають провідним принципом роботи над нею в фортепіанному класі. На допомогу піаністові має прийти *усвідомлене інтонування, засноване на пізнанні* як загальних закономірностей відтворюваного стилю, так і його характерних деталей.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1967). *Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века*. Москва: Музыка, 137.
- Алексеев, А. Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия*. Киев: Музична Україна, 163.
- Алексеев, А. Д. (1991). *Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего*. Москва: Музыка, 104.
- Арнонкур, Н. (2005). *Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди*. Москва: Классика-XXI, 280.
- Арнонкур, Н. (2002). *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. Сумы: Собор, 184.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Книги первая и вторая. Ленинград: Музыка, 376.
- Браудо, И. А. (1965). *Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе*. Москва: Музыка, 81.
- Браудо, И. А. (1961). *Артикуляция: О произношении мелодии*. Ленинград: Музгиз, 196.
- Браудо, И. А. (1976). *Об органной и клавирной музыке*. Ленинград: Музыка, 151.
- Голубовская, Н. (1985). *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка, 143.



- Захарова, О. И. (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 76.
- Игнатченко, Г. И. (1983). *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры*. (Методические рекомендации). Харьков, 24.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах*. Тернопіль: Астон, 299.
- Копчевский, Н. Л. (1986). *Клавирная музыка. Вопросы исполнения*. Москва: Музыка, 95.
- Копчевский, Н. Л. (1983). Предисловие. *Избранные клавирные сочинения Дж. Фрескобальди*. Москва: Музыка, 95.
- Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине*. Москва: Музыка, 151.
- Ландовска, В. (1907). Произведения для клавесина Себ. Баха. *В мире искусств*, (20–21), сс. 10–12.
- Ландовская, В. (1991). *О музыке*. Д. Ресто (Сост.); А. Майкапар (Пер. с англ., послесл.). Москва: Радуга, 438.
- Мильштейн, Я. (1973). Франсуа Куперен: его время, творчество. *Куперен Ф. Искусство игры на клавесине*, сс. 76–118. Москва: Музыка.
- Михайлов, М. К. (1981). *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 264.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 2003, 248.
- Орлова, Е. М. (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность*. Москва: Музыка, 303.
- Переверзев, Н. К. (1966). *Проблемы музыкального интонирования*. Москва: Музыка, 224.
- Ройзман, Л. (1965). Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. *Ройзман Л. Очерки по методике обучения игре на фортепиано*, сс. 95–125. Москва: Музыка.
- Ройзман, Л. (1979). Этюды о практической педагогике. Клавирное творчество Й. С. Баха в вопросах и ответах. *Методические записки по вопросам музыкального образования*, сс. 184–223. Москва: Музыка.

- Свириденко, Н. С. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. (Навч.-метод. посібник для студ. ВНЗ). Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, 242.
- Стеценко, В. К. (1980). *Джерела скриpkового концерту*. Київ: Музична Україна, 80.
- Холопова, В. Н. (1979). *Фактура*. (Очерк). Москва: Музыка, 87.
- Швейцер, А. (1965). *Йоганн Себастьян Бах*. Я. С. Друскін (Пер. с нем.) Москва: Музыка, 724.
- Шестаков В. П. (1971) (Сост., вступ. ст.), Шахназарова, Н. Г. (Ред.). *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. Москва: Музыка, 688.
- Ширинский, А. (1983). *Штриховая техника скрипача*. Москва: Музыка, 84.

REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1967). *Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Rukovodstvo po igre na klavishno-strunnykh instrumentakh ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka [From the history of piano pedagogy. A guide to playing keyboards from the Renaissance to the mid-19th century]*. Moscow: Muzyka, 137 [in Russian].
- Alekseev, A. D. (1974). *Iz istorii fortepiannoy pedagogiki. Khrestomatiya [From the history of piano pedagogy. An anthology]*. Kiev: Muzichna Ukraïna, 163 [in Russian].
- Alekseev, A. D. (1991). *Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya: na materiale interpretatsiy vydayushchikhsya pianistov proshlogo i nastoyashchego [Creativity of a musician-performer: based on interpretations of outstanding pianists of the past and present]*. Moscow: Muzyka, 104 [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Books 1–2. Leningrad: Muzyka, 376 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1961). *Artikulyatsiya: O proiznoshenii melodii [Articulation: On the pronunciation of the melody]*. Leningrad: Muzgiz, 196 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1965). *Ob izuchenii klavirnykh sochineniy Bakha v muzykalnoy shkole [On the study of Bach's clavier compositions in a music school]*. Moscow: Muzyka, 81 [in Russian].
- Braudo, I. A. (1976). *Ob organnoy i klavirnoy muzyke [About organ and clavier music]*. Leningrad: Muzyka, 151 [in Russian].



- Couperin, F. (1973). *Iskusstvo igry na klavesine [The art of playing the harpsichord]*. Moscow: Muzyka, 151 [in Russian].
- Golubovskaya, N. (1985). *O muzykalnom ispolnitelstve [About musical performing]*. Leningrad: Muzyka, 143 [in Russian].
- Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yazykom zvukov. Put k novomu ponimaniyu muzyki [Music by the language of sounds. The way to a new understanding of music]*. (Transl. from German). Sumy: Sobor, 184 [in Russian].
- Harnoncourt, N. (2005). *Moi sovremenniki Bakh, Motsart, Monteverdi [My contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]*. Moscow: Klassika-XXI, 280 [in Russian].
- Ignatchenko, G. I. (1983). *Funktsionalno-fonicheskie svoystva muzykalnoy faktury [Functional and phonic properties of musical facture]*. (Methodic recommendations). Kharkov, 24 [in Russian].
- Kashkadamova, N. (1998). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh [The art of music performing on keyboard and strings instruments]*. Ternopil: Aston, 299 [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of the music performer (theoretical and aesthetic aspects)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (1979). *Faktura. [Texture]*. Moscow: Muzyka, 87 [in Russian].
- Kopchevskiy, N. L. (1983). Predislovie [Foreword]. *Izbrannye klavirnye sochineniya Dzh. Freskobaldi [Selected Clavier Works by J. Frescobaldi]*. Moscow: Muzyka, 95 [in Russian].
- Kopchevskiy, N. L. (1986). *Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya. [Clavier music. Issues of performing]*. Moscow: Muzyka, 95 [in Russian].
- Landowska, W. (1907). Proizvedeniya dlya klavesina Seb. Bakha [Compositions for Harpsichord by Seb. Bach]. *V mire iskusstv [In the world of arts]*, (20–21), pp. 10–12 [in Russian].
- Landowska, W. (1991). *O muzyke [About Music]*. (D. Resto, comp.; A. Maykapar, transl., afterword). Moscow: Raduga, 439 [in Russian].
- Mikhailov, M. K. (1981). *Stil v muzyke [Style in music]*. Leningrad: Muzyka, 264 [in Russian].
- Milshtein, Ya. (1973). Fransua Kuperen: ego vremya, tvorchestvo [Francois Couperin: his time, creativity]. In *Couperin F. Iskusstvo igry na*

- klavesine [The art of playing the harpsichord]*, pp. 76–118. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Nazaikinsky, E. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado, 2003, 248 [in Russian].
- Orlova, Ye. M. (1984). *Intonatsionnaya teoriya Asafeva kak uchenie o spetsifike muzykalnogo myshleniya. Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost [Asafiev's intonation theory as a doctrine of the specificity of musical thinking. Story. Becoming. Essence]*. Moscow: Muzyka, 303 [in Russian].
- Pereverzev, N. K. (1966). *Problemy muzykalnogo intonirovaniya [Problems of musical intonation]*. Moscow: Muzyka, 224 [in Russian].
- Roizman, L. (1965). *Ob ispolnenii ukrasheniy (melizmov) v proizvedeniyakh starinnykh kompozitorov [On the performance of ornamentations (melismas) in the works of ancient composers]*. In *Royzman L. Ocherki po metodike obucheniya igre na fortepiano [Essays on the methodology of teaching the piano]*, pp. 95–125. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Roizman, L. (1979). *Etyudy o prakticheskoy pedagogike. Klavirnoe tvorchestvo Y. S. Bakha v voprosakh i otvetakh [Studies on practical pedagogy. J. S. Bach's clavir work in questions and answers]*. *Metodicheskie zapiski po voprosam muzykalnogo obrazovaniya [Methodical notes on music education]*, pp. 184–223. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Schweitzer, A. (1965). *J. S. Bach*. Ya. S. Druskin (Transl. from German). Moscow: Muzyka, 724 [in Russian].
- Shestakov, V. P. (1971). (Comp., Introductory article), Shakhnazarova, N. G. (Ed.). *Muzykalnaya estetika Zapadnoy Yevropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe of the XVII–XVIII centuries]*. Moscow: Muzyka, 688 [in Russian].
- Shirinskiy, A. (1983). *Shtrikhovaya tekhnika skripacha [Violinist's technique of touch]*. Moscow: Muzyka, 84 [in Russian].
- Stetsenko, V. K. (1980). *Dzherela skrypkovogo kontsertu [The origins of the violin concert]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 80 [in Ukrainian].
- Svyrydenko, N. S. (2017). *Stylistyka vykonannya starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I. S. Bakha [Stylistics of performing of the ancient music on the example of J. S. Bach's works]*. (Study methodical guide for university students). Kyiv: Kyivskiy universytet imeni B. Hrinchenka [B. Hrinchenko University of Kyiv], 242 [in Ukrainian].



Zakharova, O. I. (1983). *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priemy [Rhetoric and Western European music of the XVII – the first half of the XVIII century: principles, techniques]*. Moscow: Muzyka, 76 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.12.2019 р.