

О. А. Жукова

Олена Августівна Жукова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>

ARROGGIATURA ЯК ЕЛЕМЕНТ МУЗИЧНОЇ ТКАНИНИ: ЧАСТИНА МЕЛОДІЇ ЧИ ПРИКРАСА? ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У доповіді висвітлюється художньо-смысловий аспект прикраси з однієї ноти (передусім італійська *arroggiatura*, а також французька *port de voix* і німецький *Vorschlag*) у творах ряду композиторів доби бароко, її виконавське тлумачення у залежності від контексту; також за допомогою огляду ряду творів відповідного періоду та свідчень з деяких літературних і наукових джерел здійснюється спроба утворення алгоритму, за допомогою якого виконавці могли б формувати свою інтерпретаційну позицію.

Ключові слова: мелізми, орнаментика, прикраси, нотний текст, музична комунікація, історично-інформоване виконавство, бароко.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичний текст та його інтерпретація охоплює чимало сфер музикознавчого інтересу. Однак наукова думка музикантів-практиків займає в цьому переліку особливе місце. Чимало цінних спостережень містять сучасні наукові праці, які належать українським дослідникам старовинної музики, зокрема Н. О. Герасимовій-Персидській¹, С. М. Шабалтіній², О. В. Шадриній-Личак³, Н. В. Сікорській⁴, О. Ю. Шевчук⁵; цій темі приділяли значну увагу зарубіжні дослідники – музикознавці та виконавці – Д. Шуленберг⁶, К. Стембрідж⁷. Інтерпретацій-

¹ Герасимова-Персидська Н. О. Діалог з минулим // Музика. 1979. № 6. С. 8.

² Шабалтина С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Київ : Український пріоритет, 2013. 160 с.

³ Шадріна-Личак О. В. Бестактовая прелюдия как феномен исполнительского искусства эпохи барокко // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 2016. № 54. С. 236-245.

⁴ Сікорська Н. В. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ століття: становлення історично інформованого виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 287 с.

⁵ Шевчук О. Ю. Крізь минуле до майбуття // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ 2010. № 3 (8). С. 3–23

⁶ Schulenberg D. Ornaments, Fingerings, and Authorship: Persistent Questions About English Keyboard Music circa 1600. 2012. URL : http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf (дата звернення 15.10.2018).

⁷ Stembridge C. Frescobaldi and Early Italian Organs. In: Vox Humana. An affiliate of the American Guild of Organists. Current ideas, trends, and research about the organ. 2019. URL : <https://www.voxhumanajournal.com/stembridge2019> (дата звернення 28.06.2019).

ний потенціал музичного тексту розкривають трактати митців, присвячені тлумаченню умовностей композиторського тексту, зокрема – Ф. Куперена¹ та Фрескобальді². Комунікативний аспект проблеми представлений у статті О. Берегової «Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією»³. Був вивчений значний масив зарубіжної літератури з теми, зокрема іноземні джерела, від класичних до новітніх, присвячених загадкам музичного тексту: від ґрунтовної книги Dolmetsch A. *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*⁴ до недавньої Booth C. *Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music*⁵. Однак, попри зацікавленість даною темою, динаміка розвитку музичного середовища сприяє постійному виникненню нових проблемних питань.

Мета дослідження полягає у теоретичному висвітленні сфери музичної орнаментики для академічних музикантів, у створенні алгоритмів роботи з музичним текстом, оснований на глибокому розумінні складності даного питання; у розповсюдженні інформації, яку залишили композитори минулого у вигляді нотного або словесного тексту з метою максимально наблизитися до втілення авторського задуму у контексті історичного стилю; у розкритті орнаментики як системи кодів, буквально прочитання яких неможливе без знання допоміжних факторів. Для музикантів-виконавців та музикознавців (зокрема тих, хто цікавиться старовинною музикою), робота може слугувати стислим та доступним джерелом інформації, оскільки пісумовує зміст значної кількості наукових джерел та емпіричних спостережень. **Об'єкт дослідження** – прикраса з однієї ноти *arroggiatura* у її історичному, національному та смислово-контексті. **Предмет дослідження** – особливості прикраси з однієї ноти на прикладі музичних творів західно-європейської клавірної музики XVII-XVIII століть. Завдання дослідження: виявити функції мелізмів у музичному творі та їх особливості у інтерпретаційному аспекті; продемонструвати залежність інтерпретаційної версії від національного та історичного контексту, оглянути теоретичні джерела відповідного періоду.

Виклад основного матеріалу. Назва роботи відображає спробу розгляду художньо-смислового аспекту прикраси з однієї ноти в творах ряду композиторів доби бароко, її виконавське тлумачення у залежності від контексту. Огляд деяких творів відповідного періоду та свідчень з літературних і наукових джерел допомагають спробі створення алгоритму, за допомогою якого виконавці могли б формувати свою інтерпретаційну позицію. Також для нас цікавий аспект комунікативної складової такого невловимого елемента музичної тканини як прикраса, оскільки він існує між записаним та таким, що мається на увазі, перебуває десь у композиторсько-виконавській ноосфері. Цікаво, що прикраса з однієї ноти має національну своєрідність: італійська *arroggiatura* проти французької *port de voix* і німецького *Vorschlag*. Дана стаття є одним з етапів розробки такої ґрунтовної теми як комунікативні влас-

¹ Куперен Ф. *Искусство игры на клавесине*. Москва : Музыка, 1973. 152 с.

² Frescobaldi G. *Al lettore // Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magni cat, gagliarde, correnti et alter partite d'intavolatura di cimbalo et organo di Girolamo Frescobaldi, organist in S. Pietro di Roma*. Rome: Niccolo Borbone, 1616. P. 5.

³ Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією // Вісник ДАКККиМ КИЇВ: Міленіум, 2005. № 4. С. 37–46.

⁴ Dolmetsch A. *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Mineola – New York : Dover publications, 2005. 518 p.

⁵ Booth C. *Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music*. Wells : Soundboard, 2010. 349 p.

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ МУЗИКИ

тивості музичного тексту доби бароко і наочно демонструє, як знання контексту та літературних джерел впливає на сприйняття нотного запису.

Прикраса з однієї ноти належить до таких явищ, які, попри свою розповсюдженість, завжди є предметом для дискусії. Досліднику цієї теми можуть дорікнути її, буцімто, очевидністю, адже існує чимало наукових джерел – зокрема, трактатів XVII–XVIII століть, – а в НМАУ існує курс орнаментики, який читають шановні і авторитетні фахівці. Крім того, серед згадуваних вище робіт з даної теми вирізняється стаття О. Шадріної-Личак «Об использовании украшений в эпоху барокко»¹, яка безпосередньо торкається даного питання. Однак для виконавця і викладача нагальною є проблема «стихийного» інтонування прикрас на різних рівнях процесу музичної освіти. З цієї тенденції можна зробити висновок про те, що часто виконавці сприймають проблематику орнаментики як суто теоретичну, таку, що не має практичного застосування. Тут хочеться наголосити на тому, що знання, які нібито належать суто до царини старовинної музики, є у той самий час базовими і для музикантів-прихильників академічних традицій виконання: адже вони актуальні як для творів композиторів доби бароко, що входять у академічний репертуар, так і для представників класицизму і навіть романтизму в музиці. Навіть такий прихильник історично-інформованого виконання (яке може бути більше відоме широкому загалу як «аутентичне»), як автор, змушений визнати відсутність кодексу раз і назавжди ustalених правил у цій сфері. У світі це давно усвідомлюють, шукаючи шляхів до художньо переконливої комунікації між академічним та історично-інформованим виконавством. Таких прикладів чимало: знані фахівці старовинної музики К. Бут та Г. Моріні дають майстеркласи для піаністів, зацікавлених зазирнути до світу історично-інформованого виконавства, клавесиністи на кшталт О. Мартинової записують компакт-диски з творів композиторів доби романтизму та XX століття, піаністи Г. Соколов чи Н. Кудрицька виконують твори французьких клавесиністів, максимально коректно відтворюючи відповідні орнаментики та артикуляцію. Отже, палітра міри історичності, як ми бачимо, досить велика і навіть дотримуючись всіх основних критеріїв історично-інформованого виконавства (гри на історичному інструменті з манускрипту тощо), ми не можемо претендувати на вичерпну аутентичність, оскільки представляємо свій час.

Світ старовинної музики та різних манер її виконання живий і мінливий, як не дивно це звучить, оскільки навіть у царині історично-інформованого виконавства відбувається чимало змін, пов'язаних із заново віднайденими відомостями та свідченнями. Саме тому концертна діяльність в Україні нерозривно пов'язана з просвітницькою, а ґрунтовна дослідницька і викладацька діяльність клавесиністів С. Шабалтіної, Н. Сікорської, О. Шадріної-Личак, Н. Фоменко відбилася у статтях та кандидатських дисертаціях. Отже, ця стаття адресована не стільки знавцям старовинної музики, скільки академічним музикантам, які в силу специфіки академічної освіти та браку відповідного практичного досвіду часто оминають увагою питання орнаментики.

Саме тому в даній статті ми хочемо звернути увагу не на об'єктивні правила розшифрування прикраси з однієї ноти, а на її музичну інтерпретацію. Окрім знання правил, музиканту необхідно розуміння музичної функції орнаменту, без якого виконання не може бути повноцінним. Попри існування об'єктивних правил, викладе-

¹ Шадріна-Личак О. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство, 2017. Вип. 55. С. 101-111.

них у таблицях та трактатах або коментарях, та навіть записах на механічний орган (на кшталт такого, що здійснив Клод Бальбатр) і менш відомих широкому загалу, але не менш важливих для коректного виконання традицій, необхідно знати кодекс умовностей та враховувати музичний контекст, переважно в царині мелодики та гармонії.

Наприклад, у творчості німецьких композиторів однонотна прикраса часто залишалася на розсуд виконавців, тобто передбачалася, але не фіксувалася у нотному письмі. У французькій музиці фіксувалася, але все розмаїття варіантів прикрас від маленького незначного мелізму до затримання, яке суттєво впливало на малюнок мелодії, найчастіше втілював один і той самий знак. Тенденція записувати в інструкції те, що в інших країнах передавалося вербально, певною мірою втілювала любов французів до друкованого слова.

Умовність зображення прикраси з однієї ноти була пов'язана з практичними міркуваннями, тобто економічністю нотного запису, та з імпровізаційністю як невід'ємним фактором виконання. До XIX століття функції композитора та виконавця найчастіше втілювала одна й та сама особа, а виконавці прикрашали музику на свій смак. Однак для відтворення «інтуїтивного» додавання прикрас, яке передбачалося тодішніми авторами, сучасному виконавцю необхідне наукове опанування цього питання. Питання точності орнаменталізації кожен з композиторів вирішував індивідуально, інколи відбиваючи свої смаки у таблиці, книзі чи у музичному тексті – ординарними нотами. Як вже згадувалося, з XVIII століття лишилися навіть фізичні свідчення, що у вигляді запису для механічних органів презентують дуже рясно декоровані музичні тексти, підтверджуючи це як розповсюджену практику. Порівнюючи твори Л. Куперена і Д'Ангелебера, можна помітити, що твори Куперена часто мають схематично-прозорий запис, а Д'Ангелебер декорує ледь не кожен ноту – хоча обидва композитори є учнями Ж. Ф. Шамбоньєра і відповідно представляють ту саму композиторську школу. Також подібним документом епохи можна вважати рясно оздоблені клавірні аранжування творів Генделя, зроблені його шанувальниками за його життя, або перевидання творів Баха за його редакцією – наприклад, тема Гольдберг-варіацій або Французька увертюра. Відомо чимало випадків, коли при підготовці нових редакцій своїх творів Бах вносив зміни у нотний текст, але, ймовірно за усе, це не означало його переосмислення: змінювалась міра точності запису. Перша версія першої частини Французької увертюри, як відомо, була записана не тільки в іншій тональності (яку автор потім змінив, очевидно, з міркувань тональної симетричності мета-циклу з Партит, Французької увертюри та Італійського концерту), але й іншим ритмом – стандартним пунктиром. Усвідомивши, що навіть чітка вказівка на жанр французької увертюри з його традицією *перепунктування* ритму (наприклад, перетворення вісімки з крапкою та шістнадцятої на вісімку з двома крапками та тридцять другу) не завжди інтерпретується вірно, автор відступив від загальноприйнятої в той час традиції економії нотного запису (кожна додаткова риска в якому удорожчувала набір нотного тексту в гранках та друкарський процес) і виписав вірний ритм у всіх його буквальних деталях. Так само облігатна, тобто виписана Бахом партія клавесину (як, наприклад, у Першій сонаті для флейти та клавесина) допомагає виконавцям вірно розшифровувати твори з *basso continuo*, розуміючи авторський погляд на це явище. Якщо перша версія теми Гольдберг-варіацій є абсолютно прозорою і мінімалістичною, то остаточна повна прикрас. Тут цікаво звернутися до такого феномену, як *Adagio*: всупереч шикоровідомому розумінню цього терміну як саме темпового позначення, дослідники бароко характеризують його як жанр з набором певних рис, зокрема, з виписаною орнаменталізацією.

Це було пов'язано – як і поява численних композиторських трактатів (Куперена, Рамо та інших) – з тим, що композитор переконувався у неочевидності умовностей нотного запису для виконавців. Отже, треба бути максимально уважними з буквральними тлумаченнями нотного тексту, оскільки ми можемо лише здогадуватися про міру його умовності.

Бах взагалі задавав своїм шанувальникам чимало загадок. Чого варті, наприклад, його експерименти у Партітах для клавесину: використовуючи для п'єс такого циклу традиційні назви, що вказують на певний жанр, якому притаманні деякі метроритмічні, фактурні та інші особливості, він за усіма показниками порушував ці неписані правила. Прикладом може слугувати куранта з Першої партити, записана типовими для жиги тріолями. Це дає дослідникам змогу створювати гіпотезу, за якою тріолі повинні виконуватися як ритмічна формула з шістнадцятих і вісімки чи навпаки, або жига з тієї самої партити, в якій відсутній притаманний цьому жанру пунктир. Таким самим музичним «жартом» видається *Tempo di minuetto* з Партити соль мажор, в якому ритм менуета з'являється тільки у кадансових зворотах.

Словники часто приводять синонімічний ряд до італійської *arroggiatura* – (нім. *Vorschlag*, італ., франц. *port de voix*), описуючи цю прикрасу як допоміжний звук перед основним звуком та розрізняючи довгий форшлаг (затримання, що виконується за рахунок тривалості основного звуку, займаючи половину дводольної тривалості та третину чи дві третини тридольної) і короткий¹. Однонотна прикраса, якщо дивитись на її амбівалентність спрощено, попри свій уніфікований запис може бути інтерпретована як *arroggiatura* чи як *Port-de-voix*. Ці назви самі по собі вже скеровують виконавця у певному напрямку: наприклад, *arroggiare* означає «спиратися», «підтримувати», «прихилитися» і це акцентує функцію прикраси, якій властива «опорність» і яка може бути підкреслена гармонічним контекстом, створюючи дисонанс з гармонічною вертикаллю. У той самий час, *Port-de-voix* буквально означає «нести голос», таким чином, вже в назві закладено художній зміст орнаменту, який полягає у пов'язанні слабкого з сильним тобто, з основною нотою.

Хоча в деяких джерелах ці терміни вважаються синонімами (як і з німецьким форшлагом), сучасні дослідники розмежовують функції цих двох явищ. *Port de voix* – це, передусім, перехід від однієї ноти до іншої, спосіб їх зв'язати. Причому в описах часто наголошується його легкий та ніжний характер, але виконання – як і символ позначення – часто відчутно різне: від аналогу аподжатурі до прохідної ноти. Кожен з композиторів часто вирізняє чимало їх різновидів. Появі цієї прикраси передував знак особливої мелодичної прикраси у середньовічному нотному письмі, який мав назву *plica*, від лат. *Plico* – (складаю), яке в свою чергу походило від знаків одноім'яної нотації, що послужили основою для «*plica ascendens*» (висхідна) и «*plica descendens*» (пліка низхідна). Ці знаки означали висхідну і низхідну секундову інтонацію з довгого і більш короткого звуків, а пізніше за допомогою різних форм знаку стали відображати і тривалість її звуків. Форшлаг у сучасному розумінні з'явився у першій половині XVII ст. і найчастіше передбачав мелодичний звук перед сильною долею, знизу або згори. Варіант знизу (франц. *port de voix* і *accent plaintif* в лютневій музиці, англ. *beat, half-beat* і *fore-fall*) позначався комою, рисою або іншими знаками та початково виконувався за рахунок попереднього звуку. Така однонотна прикраса становила одну інтонацію з основною нотою, тобто у виконанні на струнних інструментах утворювала один рух смичка, у співі – один склад. Це важливо для ро-

¹ Вахромеев В. Форшлаг. URL : <https://www.belcanto.ru/forshlag.html> (дата звернення: 23.12.2019)

зуміння ролі такої прикраси в інтонаційному контексті. Пізніше в лютневій і клавірній музиці така прикраса стала виконуватися на сильну долю. Це певною мірою відбилася у використанні мелізмів в італійській музиці (вокальній за своєю природою) та у французькій, де смислоутворюючу основу музичних творів часто складала гармонія. Нагадаємо, що в добу бароко дві визначні музичні традиції – італійська і французька – визначали естетичні засади композиторської музики і відповідно різновиди прикрас.

Прикраса з однієї ноти у напрямку згори (франц. *coule, chute, cheute, coulement, port de voix descendant*, англ. *back-fall*) розцінювалася як прохідний звук (зокрема, у межах терції) і виконувалася тільки ПЕРЕД наступним звуком. У XVIII столітті запанувала прикраса з однієї ноти, яка виконувалася за рахунок основного звуку і виконувала функцію затримання. Найбільш розповсюдженою стала аподжатура згори; хід знизу був обмежений правилами – приготуванням попереднім звуком, коректним голосоведенням, тощо. Тривалість такої ноти була різною і на письмі не відповідала тривалості ноти, якою позначалася. В середині XVIII століття були сформульовані правила щодо типів такої прикраси і їх тривалості, які можна назвати більш уніфікованими, ніж таблиці XVII століття, що часто відображали лише персональні смаки того чи іншого композитора. Такі прикраси поділялися на акцентовані і прохідні, причому другий різновид використовувався у двох версіях: злігований з наступним та попереднім звуком (у цьому випадку міг мати назву «нахшлаг»). Часто прикраси, виписані однаково і одночасно в правій і лівій руці, мають різну функцію. Наприклад, у Ф. Куперена без його вербальних інструкцій ця прикраса виглядає дуже неоднозначно. Багатомірність можливих тлумачень можна побачити в трактатах та інших літературних роботах французьких авторів (наприклад, Mersenne, Vacilly, Montclair, Saint-Lambert). Де, окрім різноманітних різновидів *port de voix* згадуються також *port de voix plein*, *port de voix perdu* та *demi port de voix*, причому їх використання значною мірою залежить від контексту: від місця у фразі, від виразності слова (якщо йдеться про вокальну музику) тощо. Французькі таблиці мелізмів, за свідомством дослідника, клавесиніста і клавесинного майстра К. Бута презентують різне тлумачення прикраси з однієї ноти. Так, наприклад, він підсумовує характеристики, надані у декількох джерелах:

«Nivers 1665 double grace-note

Chambonnières 1670 double grace-note

appoggiatura D'Anglebert 1689 Le Roux 1705 Rameau 1706

grace-note Chaumont 1695 Dandrieu 1700 Rousseau 1687 Raison 1688

Saint-Lambert 1702

L'Affilard (1635)

Couperin (1717)»¹.

Навіть попри тендітні нюанси у творчості французьких митців, у більш пізніх зразках (наприклад, доби віденського класицизму) запис прикраси з однієї ноти вказує на те, що нота, виписана як елемент орнаменту, потребує *більшого* інтонування, динамічного, агогічного та/чи смислового виділення, ніж потребувала б стандартна нота. Це вказує на те, що елемент, який у межах даної статті характеризується як прикраса, у зв'язку з особливостями її запису не є виключно таким, що додається в нотний текст з декоративних міркувань і присутність якого не впливає на основну мело-

¹ Booth C. Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. Wells : Soundboard, 2010. P. 282.

дичну лінію. Він є повноправним учасником музичної тканини (ця позиція відрізняється від розповсюдженого у музичних школах вивчення старовинної музики без прикрас з послідовних їх додаванням, яке потім суттєво впливає на психологічне сприйняття прикрас музикантами академічної традиції).

Й. С. Бах багато в чому наслідував надбання французького стилю, але його персональний стиль був настільки сильний, що заважав йому слідувати іноземним впливам так виражено, як наприклад Бьому чи Телеману. Як на німця, Бах позначав багато однонотних прикрас, використовуючи при цьому такі ж неоднозначні символи як і його французькі попередники, але можливо, під впливом свого наставника Бьома, робив спроби більшої диференціації різних видів прикрас (наприклад в Арії «Erbarme dich» з Пасіонів за Матфієм). Як і багато французьких композиторів, він зафіксував деякі вказівки в своїй таблиці прикрас, де згадує лише аподжатуру, яку називає Assent. Однак юнацьке переписування та аранжування італійських шедеврів так само не могло не вплинути на композитора. Отже, в своїй творчості бароковий геній довільно чергував прийоми, типові для обох національних музичних традицій. Таблиці, в свою чергу, можуть містити спрощену і компромісну інформацію, пов'язану з вираженими особистими перевагами авторів.

У більшості випадків неоднозначні однонотні прикраси групуються за двома принципами. Якщо орнамент утворює виразний дисонанс з басом, коли виконується в долю, тоді, особливо після 1700 року, пріоритетним є тлумачення аподжатури, тобто затримання, яка може варіюватися від традиційного прочитання на половину тривалості (найбільш популярне) до екстремально короткого, який не впливає на тривалості та робить дисонанс майже непомітним.

Якщо нема суттєвого дисонансу, прикраса може зміщуватися на час перед нотою, передуючи їй чи заповнюючи стрибок, або щоб поєднати роз'єднані мелодичні ноти, або щоб підкреслити долю, яка іде за прикрасою. Також може виконуватися коротко і майже в долю, але документальних свідочств такого прочитання досить мало, і ці приклади теж мають винятки. Отже, завдяки амбівалентності нотації, виконавцеві лишається виховувати свій смак, аби творча свобода, спонтанне та персоналізоване виконання не суперечили стильовій відповідності через свою некоректність.

Наукові результати роботи формують чітко окреслений напрямок вивчення музичного тексту для подальших наукових спостережень та художніх знахідок. Володіння інформацією, що висвітлена в роботі, надає як вченому, так і інтерпретатору розуміння можливих перспектив та шляхів подальших мистецьких пошуків. Історично склалося, що певні стильові періоди розвитку клавірної музики в силу багатьох чинників досліджені більше, деякі менше, але знання історичного контексту, музичного тезаурусу доби, його глибокий аналіз, порівняння дають можливість з більшою або меншою впевненістю виокремити певні закономірності та керуватися ними при інтерпретації клавірних творів. Тлумачення мелізматика не настільки другорядне питання, як могло б здаватися, наприклад, академічному піаністу, адже у творах композиторів бароко, зокрема Дж. Фрескобальді, Й. Фробергера, британських верджиналістів та французьких клавесиністів орнаментика складає значну і вельми виразну частину музичного тексту. Більш того, навіть для прихильників класичного репертуару, які ніколи не торкалися загадкових текстів Дж. Фрескобальді, візерунчастих п'єс Ф. Куперена та інших, розуміння співвідношення основних та «декоративних», прикрашальних елементів музичного тексту дає музикантові можливість інтонувати твір набагато більш вдумливо.

Висновки. Ґрунтовне дослідження теми не усталює жорсткі рамки правил, а створює інформаційний контекст для створення власного інтерпретаційного рішення, мистецького пошуку та надає свободу виконання, озброєну глибоким розумінням живих закономірностей існування музичного тексту. Інформація, що викладена у нотному записі з усіма його умовностями у авторських ремарках, у поясненнях то-що – створює важливе комунікативне поле для віднайдення шляхів художньо-переконливої та коректної інтерпретації. Важливою допомогою для музикантів-виконавців та науковців є практичний досвід, представлений у цій роботі та доповнений науковими джерелами. Художня «істина» у мистецтві не є сталою величиною, отже, вміння формувати мистецьку позицію є цінною навичкою, яка вимагає від музиканта кропіткої дослідницької роботи. Парадоксальність явища комунікативності нотного тексту полягає у тім, що один і той самий нотний символ залежно від контексту (жанру, історично-стильового періоду, національної приналежності, яка може стосуватися як реальної національності композитора, так і національної специфіки обраного ним жанру – як це відбувалося в творчості Й. С. Баха з його Французькою увертюрою та Італійським концертом) може виконуватися принципово по-різному. Ця тема, якій приділяють багато уваги прихильники історично-інформованого виконавства, досі залишається terra incognita для музикантів, діяльність яких розгортається у царині академічної виконавської традиції. Однак, твори Баха, Гайдна, Моцарта, французьких клавесиністів становить таку вагому частину сучасного класичного репертуару, що знання в цій сфері є не просто бажаним, але й необхідним. У той самий час, простір варіантів, який пропонує пластична і розмаїта традиція, аж ніяк не обмежує творче волевиявлення виконавців.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2019 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією // Вісник ДАКККиМ. Київ : Міленіум, 2005. № 4. С. 37–46.
2. Берегова О. М. Комунікативні особливості музичного твору в світлі теорії В. Медушевського // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2005. № 8. С. 3–15.
3. Вахромеев В. Форшлаг. URL : <https://www.belcanto.ru/forshlag.html> (дата звернення: 23.12.2019)
4. Герасимова-Персидська Н. О. Діалог з минулим // Музика. 1979. № 6. С. 8.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
6. Сікорська Н. В. Клавирна музика бароко в редакціях другої половини XIX століття: становлення історично інформованого виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 287 с.
7. Шабалтина С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Київ : Український пріоритет, 2013. 160 с.
8. Шадріна-Лычак О. В. Бестактовая прелюдия как феномен исполнительского искусства эпохи барокко // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 2016. № 54. С. 236–245.
9. Шадріна-Лычак О. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство, 2017. Вип. 55. С. 101–111
10. Шевчук О. Ю. Крізь минуле до майбуття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3(8). С. 3–23.

11. Booth C. Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. *Wells : Soundboard*, 2010. 349 p.
12. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola – NY : Dover publications, 2005. 518 p.
13. Frescobaldi G. *Al lettere // Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magni cat, gagliarde, correnti et alter partite d'intavolatura di cimbalo et organo di Girolamo Frescobaldi, organist in S. Pietro di Roma. Rome : Niccolo Borbone, 1616. P. 5.*
14. Schulenberg D. Ornaments, Fingerings, and Authorship: Persistent Questions About English Keyboard Music circa 1600. 2012. URL : http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf (дата звернення: 15.10.2018).
15. Stembridge C. Frescobaldi and Early Italian Organs // *Vox Humana. An affiliate of the American Guild of Organists. Current ideas, trends, and research about the organ. 2019.* URL : <https://www.voxhumanajournal.com/stembridge2019> (дата звернення 28.06.2019).

REFERENCES

1. Berehova, O. M. (2005). The role of text in communication processes: between the discourse and interpretation [Rol tekstu v komunikatsiinykh protsesakh: mizh dyskursom ta interpretatsiieiu]. *Bulletin of the National Academy for Managing Personnel in Culture and Art [Visnyk DAKKIM]. Kyiv, Millenium, № 4, pp. 37–46 [in Ukrainian].*
2. Berehova, O. M. (2005). Communication characteristics of the music piece in the light of the theory of Medushevskyy [Komunikatyvni osoblyvosti muzychnoho tvorv v svitli teorii V. Medushevskoho]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. Kyiv: Milenium , № 8. pp. 3–15 [in Ukrainian].*
3. Vahromeev, V. Appoggiatur [Forshlag]. Available at : <https://www.belcanto.ru/forshlag.html> (accessed 23.12.2019) [In Russian].
4. Gerasymova-Persydska, N. O. (1979). «Dialog with the past» [Dialoh z mynulym]. *Muzyka*, pp. 8 [in Ukrainian].
5. Couperin, F. (1973). The art of playing the harpsichord [Iskusstvo igry na klavesine]. Moscow : Muzyka, 152 p. [in Russian].
6. Sikorska, N. V. (2016). Baroque Keyboard Music in the Second half XIX century's editions [Klavirna muzyka baroko v redaktsiiax druhoi polovyny XIX stolittia: stanovlennia istorichno informovanoho vykonavstva]: Establishment of the Historically Informed Performance, PhD diss. (art crit.), National Music Academy of Ukraine, 287 p. [in Ukrainian].
7. Shabaltina, S. M. (2013). Harpsichord through the ages. Notes of an artist [Klavesin skvoz' veka. Zаметki ispolnitel'ja]. Kyiv : Ukrainskyi priorityet, 160 p. [in Russian].
8. Shadrina-Lychak, O. (2016). Non-measured prelude as a phenomenon of the performing arts of the baroque era [Bestaktovaja preljudija kak fenomen ispolnitel'skogo iskusstva jepohi barokko]. *Kiev musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*, No. 54, pp. 236–245 [in Russian].
9. Shadrina-Lychak, O. (2017). About the use of ornaments in the Baroque era [Ob ispol'zovanii ukrashenij v epohu barokko]. *Kiev musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*, No. 55. pp. 101-111 [In Russian].
10. Shevchuk, O. Y. (2010). Via the past to the future [Kriz mynule do maibuttia]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akaemii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. No. 3 (8), pp. 3–23 [in Ukrainian].
11. Booth, C. (2010). Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music, *Soundboard, Wells*, 349 p. [in English].
12. Dolmetsch, A. (2005). The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Dover publications, INC., Mineola – NY, 518 p. [in English]

13. Frescobaldi, G. (1616). Al lettore. In: Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magni cat, gagliarde, correnti et alter partite d'intavolatura di cimbalo et organo di Girolamo Frescobaldi, organist in S. Pietro di Roma. Niccolo Borbone, Rome. pp. 5 [in Italian].

14. Schulenberg, D. (2012). Ornaments, Fingerings, and Authorship: Persistent Questions About English Keyboard Music circa 1600. Available at : http://faculty.wagner.edu/davidschulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf (accessed 15.10.2018) [in English].

15. Stembridge, C. (2019). Frescobaldi and Early Italian Organs. Vox Humana. An affiliate of the American Guild of Organists. Current ideas, trends, and research about the organ. Available at : <https://www.voxhumanajournal.com/stembridge2019> (accessed 28.06.2019) [in English].

OLENA ZHUKOVA

Olena Zhukova, PhD, Assistant professor of Chamber music department of National Music Academy of Ukraine (Kyiv).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>

APPOGGIATURA AS AN ELEMENT OF MUSICAL TEXTURE: A PART OF THE MELODY OR AN ORNAMENT?

The article is devoted to the problematic question of the Baroque music embellishment, in particular – a single-note-ornament, which in various context can be called appoggiatura, port de voix, Vorshlag, Nachschlag, and, accordingly, require a various interpretation. The **relevance of the study** consists of the understanding that the symbol of such an ornament itself in the musical text cannot be read literally, as the same picture can reflect the essentially different interpretation depending on the various factors. In spite of musicians-performers' interest to this important topic, Ukrainian musicology still has gaps in the investigation of this domain. Therefore the **main objective of the study** is an expansion of the common knowledge in the field of the traditions of the music performance of the Baroque music, the involving of the foreign scientific sources and the researches of the foreign colleagues. Research was done using theoretical and empirical **methods** – such as analysis of the music pieces, observations and comparison of the ornaments in the various context and in the various national music traditions. The **Results of research**, received during the analysis of the musical pieces during the preparation to the concerts, masterclasses abroad and teaching work in the harpsichord and chamber ensemble class, helped an accumulation of the essential experience in the questions of the ornaments' interpretation in the music of the Baroque era. **Conclusions** allow to generalise all investigated information, uniting all interpretational cases into two varieties, which, however, propose quite a big diversity within the limits of these two directions. The **Significance** for art, science, educational process lies in the expansion of the information-theoretical base, in the quality improvement of the interpretation of the music pieces of the Baroque era and in the popularisation of the historically-informed performance and its advantages in the domain of the academic performing practice and musicology which in the future can even more promote an integration of Ukraine to the European cultural context.

Musical text is the very important point for the various fields of study. Composers themselves, like F. Couperin and J. Ph. Rameau used to explain some of their ideas in the treatises. The title of the report reflects the attempt to consider the artistic-semantic aspect of the single-note ornament in the pieces of composers of the Baroque era, their performers' interpretation, depending on the context. An overview of some of the works of the relevant period and of the testimonies from literary and scientific sources helps to attempt to create an algorithm through which the performers could form their interpretive position.

Also, an aspect of the communicative component of such an elusive element of the musical texture as an ornament is interesting to us because it exists between what is recorded and what is meant, it is somewhere in the composer-performer noosphere. Interestingly, the single-note ornament has a national peculiarity: the Italian *appoggiatura* against the French *port de voix* and the German *Vorschlag*. This article is one of the stages of development of such a thorough topic as the communicative specifications of the musical text of the Baroque era and clearly demonstrates how the knowledge of the context and literary sources affects the perception of musical score.

The single-note ornament refers to the phenomena, which, despite their prevalence, are always the subject of discussion. The knowledge, which supposedly belongs exclusively to the Early music sphere, in the same time is basic also and for musicians-adherents of academic traditions of performance: they are relevant both for the works of composers of the Baroque era, which are included in the academic repertoire, and also for representatives of classicism and even romanticism in music. Even such a supporter of Historically Informed Performance (which may be more widely known to the general audience as «authentic»), as the author of this research, however, is compelled to recognize the lack of the once and forever established rules in this scholar domain. The world of the Early music and various manners of its performance is vivid and changing, because even in the area of the Historically Informed Performance there are many changes associated with the newly discovered information and testimonies. Consequently, this article is addressed not only to connoisseurs of ancient music, but also to the academic musicians, who, due to the specificity of academic education and the lack of relevant practical experience, often ignore the problems of ornamentation.

That is why in this article we would like to pay attention not to the objective rules of decoding the single-note ornament, but to its musical interpretation. In addition to the knowing the rules, the musician needs to understand the musical function of the ornament, without which performance can not be complete. In spite of the existence of objective rules in tables and treatises or comments, and even records of a mechanical character, such as that performed by Claude Balbastre, and traditions, less known to the general public but no less important for the proper performance, it is necessary to know the code of conventions and to take the musical context into account, mainly in the domain of melody and harmony.

The convention of the single-note ornament was associated with practical considerations, which means the «economically» effective notation, more, and with improvisation as an important factor of performance. Until the XIXth century the function of a composer and performer was often embodied by the same person, and the performers ornamented the music according to their taste. However, for the "intuitive" addition of ornaments, which was supposed by the contemporary authors, a modern artist needs scientific mastery of this issue.

Key words: ornaments, embellishment, music score, music communication, Historically Informed Performance.

Жукова Е. А. *Appoggiatura* как элемент музыкальной ткани: часть мелодии или украшение?

Статья посвящена проблемному вопросу орнаментики в музыке барокко, в частности – украшению из одной ноты, которая в разном контексте может иметь название *appoggiatura*, *port de voix*, *Vorschlag*, *Nachschlag*, и предполагать разное исполнение. **Актуальность исследования** заключается в том, что символ такого украшения в музыкальном тексте не может быть прочитан буквально, поскольку одно и то же изображение может предполагать принципиально разное исполнение в зависимости от разных сопровождающих факторов. Интерпретация мелизмов требует от исполнителя понимания контекста, которое невозможно без дополнительных источников информации – литературных и научных. Несмотря на интерес музыкантов-исполнителей к этой важной теме, в отечественном музыковедении эта сфера все еще недостаточно изучена. Поэтому **целью исследования** выступает расширение

ние общей информированности в сфере традиций исполнения музыки барокко, привлечение зарубежных научных источников и исследований зарубежных коллег. Исследование осуществлено с применением теоретических и эмпирических методов – таких, как анализ музыкальных произведений, наблюдение и сравнение мелизмов в разном контексте и в разных национальных школах.

Результаты исследования, полученные в ходе анализа музыкальных произведений в процессе подготовки к концертам, мастерклассов за рубежом, преподавательской работы в классе клавесина и камерного ансамбля и итогового суммирования информации, способствовали накоплению существенного опыта в вопросах интерпретации мелизмов в произведениях эпохи барокко. **Выводы** позволяют обобщить всю изученную информацию, ориентировочно объединив все интерпретационные варианты в две разновидности, которые, однако, предполагают большое разнообразие в пределах двух этих направлений. Значимость для искусства, науки, образовательного процесса состоит в расширении информационно-теоретической базы, повышению качества интерпретации музыкальных произведений эпохи барокко и популяризации исторически-информированного исполнительства и его преимуществ в сфере академического исполнительства и музыковедения, которые в перспективе могут способствовать интеграции Украины в европейский культурный контекст.

Ключевые слова: мелизмы, орнаментика, украшения, нотный текст, музыкальная коммуникация, исторически информированное исполнительство.