

О. А. Жукова

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

ОРНАМЕНТИКА У КЛАВІРНИХ ТВОРАХ ДОБИ БАРОКО: ПИТАННЯ НОТАЦІЇ

Статтю присвячено питанням орнаментики доби бароко, яка є своєрідним кодом для комунікації між композитором та виконавцем. У роботі також висвітлено еволюцію мелізмів від умовного запису звичайними нотами до складної системи знаків, що у графічному вигляді відтворювала малюнок прикраси. Визначено, що значна доля виконавської свободи у інтерпретації прикрас вимагає від виконавця докладного знання історичного контексту, передусім музикознавчих джерел відповідного періоду, свідчень сучасників.

Ключові слова: мелізми, орнаментика, прикраси, нотний текст, музична комунікація.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Питання інтерпретації музичного тексту є одним з незмінно актуальних у зв'язку зі специфікою нотного запису. Нотний запис протягом століть зазнавав значних змін, але завжди залишав простір для інтерпретаційних варіантів. У діяльності музиканта-виконавця, так само як і дослідника-науковця, значне місце грає необхідність розшифрування композиторського задуму, а отже – ретельна робота з композиторським текстом. Однак існує чимало доказів того, що він не є буквальним відображенням авторського задуму, оскільки на інтерпретацію впливає також система численних умовностей. Дослідження вже довели, що музичний текст не є схемою для буквального прочитання: це жива матерія, яка вимагає від інтерпретатора глибоких знань виконавських традицій і водночас – сміливості та музичного смаку. Крім того, значною мірою на прочитання тексту музикантами-виконавцями впливають інтерпретаційні тенденції епохи. Навряд чи є необхідність окремо зупинятися, наприклад, на відмінностях тлумачень творів Й. С. Баха у романтичну добу та у другій половині ХХ століття у середовищі виконавців-істористів. Вже давно є музикознавчою константою, що це будуть два суттєво відмінні твори. Разом з тим, музиканти, особливо у період професійного навчання, потребують певного алгоритму, керуючись яким вони могли б наблизитися до розуміння манери музичного письма того чи іншого композитора. Адже без цього тезаурусу виконавська креативність може «хибити» відносно історичної відповідності певній історичній добі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичний текст та його інтерпретація як комунікативне явище охоплює так багато сфер музикознавчого інтересу, що у межах даної статті доречно торкнутися передусім сучасних наукових праць. Серед українських дослідників, які приділяли увагу питанням інтерпретації старовинної музики, слід звернути увагу на роботи Н. О. Герасимової-Персидської [1], С. М. Шабалтіної [7], О. В. Шадріної-Личак [8], Н. В. Сікорської [5]; корисним, доступним і лаконічним є український переклад книги Н. Харнокурта «Музика як мова звуків» [6]. Для більш повного відображення комунікативних властивостей музичного тексту ми звернулися до авторитетних праць провідних дослідників останніх років, серед яких К. Бут «Чи Бах насправді мав це на увазі?» [9], статті Де-

віда Шуленберга [12], та до Інтернет-ресурсів, що дозволяють почути виконавські принципи знаних митців з перших вуст у формі інтерв'ю – зокрема О. Любімова [2], О. Пасічник [4]. Цінними та корисними джерелами лишаються трактати композиторів та викладачів, присвячені саме розумінню умовностей композиторського тексту, зокрема – Ф. Куперена [3] та Дж. Фрескобальді [11]; зарубіжні праці, що розробляють проблематику прочитання музичного тексту – наприклад, А. Долмеч «Інтерпретація музики XVII–XVIII століть» [10].

Мета дослідження полягає в необхідності сформувати систему певних орієнтирів для музикантів-виконавців у роботі з музичним текстом, зокрема у такій сфері, як музична орнаментика та вивчення музичного матеріалу з урахуванням інформації, яку залишили композитори минулого у вигляді нотного або словесного тексту. Орнаментика у західно-європейській клавірній музиці XVII–XVIII століть є прикладом комунікації між автором музичного тексту і виконавцем. Робота може слугувати джерелом інформації для музикантів-виконавців, музикознавців, передусім тих, які працюють над старовинною музикою, допомагаючи максимально повно охопити як його загальні, так і специфічні особливості. Об'єкт дослідження – музична орнаментика у нотному тексті клавірних творів бароко та його комунікативна складова в історичному зрізі та сучасному контексті. Предмет дослідження – істотні особливості музичної комунікації між автором та виконавцем музичного тексту на прикладі музичної орнаментики у західно-європейській клавірній музиці XVII–XVIII століть. Завдання дослідження: виявити генезис музичної комунікації в інтерпретаційному аспекті; показати, що комунікація в музиці є синтетичним феноменом, розташованим на межі ряду наукових дисциплін (музикознавство, мистецтвознавство, історія, філософія, естетика); здійснити аналіз орнаментики у музиці доби бароко у світлі специфічних особливостей музичної комунікації; проаналізувати роль музичної комунікації в створенні, вивченні та інтерпретації витвору музичного мистецтва та показати її актуальність.

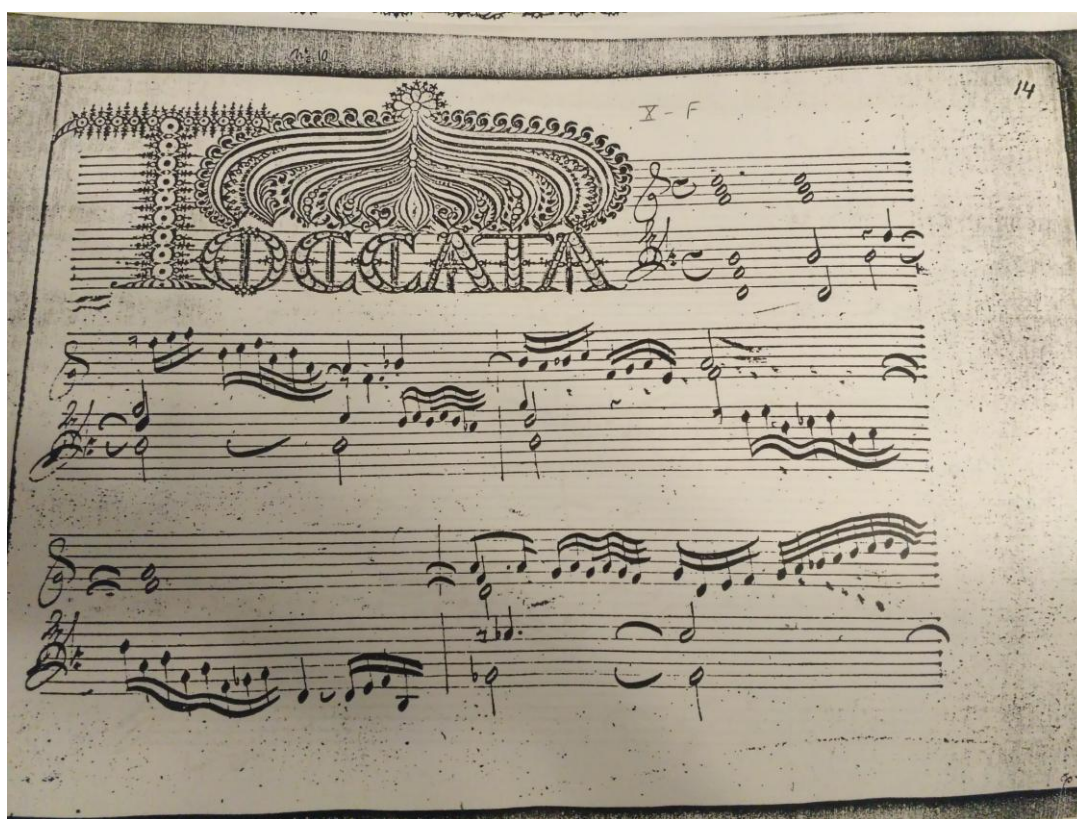
Виклад основного матеріалу. Творча думка композиторів минулого часто виходила за межі здатності музичної нотації передавати інформацію. В минулому було розповсюдженою практикою лишати в тексті певну недосказаність. Часто очікування композиторів були більш вигадливими, ніж здатність нотного тексту передати їх задум у всіх деталях. Саме тому автентичне, або історично обізнане виконання музики передбачає глибоке знайомство виконавця з практикою і теорією того періоду і тієї країни, а також розуміння того, де і коли написаний твір. З цієї точки зору важливими є знання особливих методів прочитання нотного тексту: навичка розшифровки цифрованого басу, знання правил і виконавських прийомів гри (агогіка, артикуляція, «хороші» і «погані» долі, динаміка, контроль вібрато тощо). Одним із найбільш суттєвих було вміння імпровізувати та оздоблювати мелізмами нотний текст, а також встановлення темпів, вибір, налаштування та регулювання інструментів. Багато з того, що може привнести музикант-аутентист у свою інтерпретаційну версію, часто не міститься в оригінальних нотах, але має на увазі при виконанні твору – орнаментика (вокальна та інструментальна), динамічні нюанси, штрихи, випадкові знаки альтерації і тому подібне. Стан старовинного нотного оригіналу в сукупності з перерахованими передумовами «автентичного» його прочитання відкриває простір для різного роду стильових експериментів.

У XVIII столітті клавірна музика стала більш абстрактною на відміну від бароко, яке часто спиралося на танцювальні форми. На заміну їм прийшли сонати, рондо, варіації. Відтоді ритм і темп вже не передбачалися самою жанровою приналежністю або фактурним викладом, а повинні були бути зазначені в нотах. Внаслідок цього нотація повинна була відображати ритм досить точно. Встановилося поняття тріолі як поєднання трьох рівних нот, замінивши застарілі формули, з'явилися групи з незвичайної (неквадратної) кількості рівних тривалостей. Поступово відбувалася еволюція від більш ранніх барокових форм викладу по-

дібних груп (комбінації різних тривалостей) до більш пізніх (септолей, квінтолей тощо з однакових тривалостей). Ця формула, стверджує клавесиніст, дослідник, викладач, музикознавець К. Бут, стала вирішенням запиту, який існував вже декілька століть до цього [9, 195]. Така формула може мати на увазі два різних значення: всі ноти виконуються як рівні; всі ноти виконуються як різні, залежно від контексту, тобто можуть прискорюватися або заповільнюватися, виконуватися вільно. Нова нотаційна формула знов-таки не додала буквальної точності, залучаючи до інтерпретаційного рішення мелодичну логіку. Більш короткі тривалості наприкінці такої групи інколи могли виконуватися і буквально, але вирішальним у цьому питанні завжди залишається смак та вибір виконавця. Втім, більшість груп, записаних таким чином, переважно, дорівнюють за способом розшифрування більш пізнім однорідним.

Приклад 1.

Й. Я. Фробергер, титульний аркуш Токати фа мажор, рукопис



Запис таких пасажів подібний до творів Дж. Фрескобальді, а отже – можна звернутися до його правил, які розкривають прийоми розшифрування його музики. Це черговий аргумент на користь небуквального прочитання музичного тексту. У Правилах Дж. Фрескобальді, викладених у коментарі до його «Другої книги токат для клавесину», серед іншого написано: як би не було записано пасаж, чим він ближче до закінчення, тим ширше його треба грати, стримуючи пульс [11, 4]. Треба зазначити, що від Дж. Фрескобальді почалася і виконавська практика, яка підкріпила правила, що узаконюють таку свободу виконання (можливо, відомі не всім його наступникам): учень Дж. Фрескобальді Й. Я. Фробергер у своїй творчості, активно подорожуючи Європою, зокрема з дипломатичною місією, розповсюдив традицію ритмічно вільного прочитання тексту. Вона відобразилась також у творчості Л. Куперена та його нащадка Ф. Куперена, також у Д. Букстехуде, Г. Бьома,

Й. Маттезона, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Якщо у ранньому бароко представлено чимало зразків такого імпровізаційного письма, то пізнє бароко набагато більш ритмічне. Зокрема, групи дрібних тривалостей у Й. С. Баха не порушують загальний (крупний) пульс. Часто у своїх сонатах, сарабандах, увертюрах він комбінує в пасажах різні дрібні тривалості, але це завжди питання інтерпретації – чи повинні ноти буквально відповідати співвідношенню цих тривалостей у виконанні, чи, скоріше, асимілюватися з більш крупною групою, згладжуючи ритмічну різницю. Так Й. С. Бах і його сучасники використовували тогочасну нотацію для створення вільного і рапсодичного матеріалу. Тепер навіть матеріал, який візуально нагадує записи Дж. Фрескобальді, у Г. Ф. Генделя передбачає збереження крупного метру (пульсації). Деякі формули, такі як висхідні пасажі, передбачають фермату на верхній ноті. Продовження першої ноти на письмі також відображає фермату, тобто виконується як нота з крапкою (вона зустрічається в такому контексті частіше, ніж пауза); після неї всі дрібні ноти виконуються гомогенно. Крім словесних інструкцій щодо виконання, ми не маємо жодних свідчень правильного варіанту. На практиці легко переконалися, що записані пасажі у нотному тексті, їх агогічно вільне, майже спонтанне виконання звучить художньо більш переконливо. Втім, навіть зі збільшенням точності музичного запису у нотному тексті залишався такий елемент спонтанності, як мелізм або орнамент. Зашифрована мова орнаментики не є вичерпною; за свідченням самих композиторів, невдоволених виконанням прикрас, нотний запис вимагав додаткових пояснень або таблиць. Попри стійку традицію їх виконання, таблиці, створювані композиторами, спроби виписувати їх як умовними знаками, так і повноцінними нотами, простір для інтерпретаційних версій лишався і лишається чималим. Дж. Фрескобальді у своїх інструкціях підтримує ідею свободи в інтерпретації, висловлюючи довіру музичному смаку виконавця. Часто композитори XVII століття використовували для запису трелей більш-менш стандартну формулу з восьми або шести рівних нот, яку, тим не менше, виконавці могли варіювати у швидкості та навіть у кількості зворотів. Однак були спроби і більш детального запису. Навіть у випадках повного виписування трелей певна свобода їх виконання вносила більшу поетичність. Короткі мелізми часто позначалися певними символами-позначками як на самій ноті, так і над нею, залежно від приналежності до певної національної традиції. Більшість символів, які використовувалися у музиці XVIII століття, сформувалися у практиці вже наприкінці XVII століття; трелі позначалися словом *trillo* або скороченням *tr* і не передбачали метричного виконання. Слід наголосити, що навіть прикраса, виписана як послідовність рівних нот, навряд чи передбачала буквально виконання, часто вона вимагала більш швидкого, блискучого звучання. Інколи трелі у клавірній музиці передбачають подовження ноти, яка інакше б стихла. К. Бут звертає увагу на те, як наприклад, у Токаті “Зозуля” Б. Паскуїні трель триває чотирнадцять тактів без перерви. [9, 209]. У записі це виглядає як залігована на відповідну довжину довга нота зі словесним написом італійською “трель, що продовжується”. Отже, часто комбінація двох різних тривалостей вказує на прискорення пасажу. Цікаво, що у записі подібних пасажів простір між довгими нотами заповнюється формулами з дрібних нот. Італійські і за ними англійські композитори сприйняли цю практику, записуючи ці трелі, а також каденції. Використання різних тривалостей відображає прискорення трелі, так само як пунктир на початку також відображає поступове прискорення після затриманої ноти. Прикраси в англійській клавесинній традиції викликали немало полеміки у зв’язку з нетиповою символікою: рисочка на штилі або над нотою.

Англійська клавірна музика, датована приблизно 1600-ми роками, є однією з найбільш вивчених серед сучасних її зібрань. Однак попри існуючі джерела інформації, деякі фундаментальні питання історичної виконавської практики багатьох творів все ще лишаються актуальними. Ці питання відбивають природу джерел, більшість з яких є рукописними

копіями різного походження і різної якості. Актуальні трактати, які б досліджували це питання, та усні свідчення, так само як і клавішні інструменти, що збереглися, є дуже рідкісними. У більшості випадків нам мало відомо про копіїстів рукописів або обставини, за яких вони працювали, в якому місті або країні: достеменно невідомо, чи вони мали справу безпосередньо з автографами композиторів, хто користувався цими рукописами і з якої нагоди виникли ці твори. Для інтерпретації багатьох деталей нотного запису, виконання прикрас, вибору темпу та артикуляції бракує істотної інформації. Правильна ідентифікація автора твору може бути підґрунтям для розуміння його історичної виконавської практики, але часто атрибуція не є певною, в деяких випадках невідомо навіть, до якої національної традиції початково належав твір. Інколи неможливо віднайти повністю коректну відповідь на деякі питання, але, принаймні, певна інформація і широкий погляд на авторитетні джерела скеровує до розширеного кола можливих пошуків. Наприклад, колись помилково вважалося, що всі виконавці клавірної музики в XVII столітті користувалися виключно «ранньою аплікатурою», яка змушувала артикулювати ноти у пасажах попарно; це приклад того, як одне невеличке історичне свідчення вважалося актуальним для всього репертуару того часу. Однак погляд на виконавську проблематику може бути ширшим, якщо детально проаналізувати репрезентативні твори з верджинальних збірок.

Приклад 2.

Дж. Фрескобальді, уривок з Другої токати з можливими варіантами аплікатури

Цікаво, що прояснити деякі питання, пов'язані з проблематикою інтерпретації англійської верджинельної музики, допомагають джерела, створені в Італії – зокрема таблиці прикрас або пояснювальні коментарі. Девід Шуленберг у своїй статті «Мелізми, аплікатура і авторство» [12] формулює певні правила на основі прикладів, наведених у рукописі Едварда Бевіна (Edward Bevin). У цьому рукописі, який виник на початку XVII століття, збереглася прелюдія Емануеля Сончіно (Emanuel Soncino). Хоча вона, вочевидь, мала скоріш інструктивне, ніж художнє значення, Прелюдія є важливим свідченням, що представляє прикраси, фігурації та аплікатуру, які в той час використовувалися у виконанні клавірної музики. У рукописі Е.Бевіна ця п'єса міститься поруч із п'єсами Дж. Була та О. Гібонса. Прелюдія також містить відповідності більш пізнім прикрасам, хоча є дійсно мініатюрною композицією для педагогічних цілей, завершений варіант якої не зберігся. І хоча ім'я цього загадкового композитора Е. Сончіно вказує на італійське походження, але стиль твору більше нагадує англійську чи голандську музику. Прелюдія композитора нагадує відомий твір У. Бьорда, опублікований близько двадцяти років раніше. В обох творах домінують трелі. Цікаво, що саме у трелях переважають аплікатурні вказівки, які наголошують на використанні п'ятого і четвертого пальців правої руки. Є також місця, де аплікатура передбачає використання першого і другого пальців. Втім, є і сумнівні місця з очевидними неточностями запису. В італійській традиції (у Дж. Дірута або Дж. Каччіні) подібна трель з завершенням, зокрема кадансова, має назву

grosso (група, групетто). Невідомо, чи англійські музиканти вживали певну узагальнену назву для прикрас такого типу; трохи згодом під такою прикрасою розуміли ноти з позначкою з двох рисок, хоча це тлумачення досі є приводом для полеміки. Між прикладами з італійської музики та твором Е. Сончіно є чимало аналогій у прикладах можливих орнаментів. Мелізм, що виглядає як одинарна риска, розшифрований у прикладі як прохідні ноти (*coule*) у пунктирному ритмі – типовий для італійської вокальної музики. Дещо пізніше англійські музиканти назвали його «ниспадінням» або «підвищенням», залежно від напрямку руху нот. Подвійна риска за цією логікою могла використовуватися для зображення *grosso*. Але у творі Едварда Бевіна використовуються модифіковані версії орнаменту, які були вигадані, аби представити вільну прикрасу у комбінації з типовими мелізмами. Звичайні символи представляли звичні орнаментальні формули. Втім, подвійна риска в різному контексті, на різних тактових долях та на різних тривалостях могла розшифровуватися не однаково, зокрема як різні види тремоло, навіть тремоло у поєднанні з пасажами. Ця практика присутня в клавірних творах К. Меруло та Дж. Дірута (зразки 1567 та 1598 років). Трелі можуть бути різної довжини, а також виконуватися як у долю («Єлизаветинська» подвійна риска у верджиналістів), так і з-затакту, як у К. Меруло.

Ще одна прикраса, присутня у К. Меруло та Дж. Дірута – *clamationi*, тобто прохідні ноти в пунктирному ритмі. Якщо німецькі музиканти того часу сприймали прикраси типу сучасного морденту і трель як різні версії однієї і тієї самої прикраси, то Дж. Дірута забороняє тремоло з використанням нижньої ноти. Неможливо сказати, наскільки знаки мелізматички були універсальними для італійських та британських музикантів. Якщо твори К. Меруло були унікальними в своєму розмаїтті орнаментів, то маловірогідно, щоб музикант із такою освітою, як У. Бьорд, був незнайомий з італійськими клавірними традиціями. Пітер Філіпс (Peter Philips), учень У. Бьорда, не лише жив в Римі у 1582–1585 роках, але і пізніше подорожував в Італії, Іспанії і Нідерландах. Часто як італійські, так і англійські композитори виписують нотами кадансову прикрасу (*grosso*); це може бути пов'язано з бажанням виокремити перший дисонуючий тон як виразне затримання (*appoggiatura*). На відміну від тремоло, яке починається з акцентованого консонансу, кадансові прикраси (*grosso*) надавали особливо виразну роль дисонансу, як і більш пізні французькі *tremblement XVII* століття.

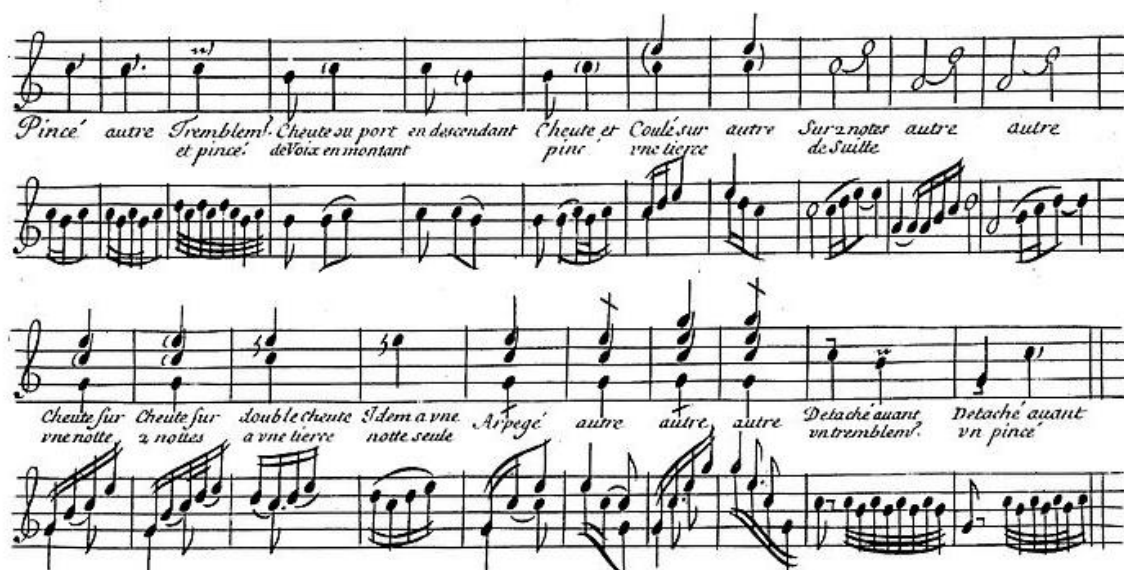
У Франції протягом доби бароко була вироблена більш точна система запису орнаментів.

Приклад 3.

Таблиця мелізмів Ж. А. Д'Англебера

Marques des Agrements et leur signification

Tremblement Simple Tremblement appuyé Cadence autre Double cadence autre sans tremblement Sur une tierce



Ф. Куперен виділяв три складові трелі: перша нота, сама трель, завершення. Можна побачити, наскільки таке тлумачення, попри всі соціокультурні відмінності між двома визначними національними музичними традиціями (італійською та французькою), нагадує кадансові прикраси його попередників з інших країн.

Це була настільки універсальна формула для каденції (так само як у Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя), що пунктир у кінці секції передбачав трель навіть тоді, коли вона не була виписана. Формули прикрас в каденціях робилися все більш і більш розмаїтими. Навіть у випадках досить докладно виписаних прикрас композитори часто лишають простір для доповнень самого виконавця. Відомий історичний казус, пов'язаний з Й. С. Бахом та його таблицею прикрас: запозичивши з французької клавесинної традиції нисхідний Port de voix від терцового тону, Й. С. Бах розшифрував його в своїй відомій таблиці як два затримання (*appoggiatura*) в долю, замість другого із-за такту, як це виконували французи.

Приклад 4.

Таблиця прикрас Й. С. Баха



Традиція виписувати прикраси нотами певний час ще зберігалася у ряді клавірних жанрів. Зокрема, зразки цієї традиції можна зустріти у творах Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Наприклад, у Й. С. Баха, як і у його сучасника Ж. Ф. Рамо, часто зустрічаються так звані «дублі» певних творів – орнаментована версія тієї самої п'єси, наприклад, в Партитах. Наявність тільки декорованої версії (як, наприклад, Сарабанда у Партиті *сі-бемоль мажор*) може вказувати на те, що виконання спрощеної версії не передбачалося самим композитором. Втім, оскільки ускладнювати і декорувати версію самого композитора не вважається потрібним, деякі дослідники, зокрема, К. Бут, висловлюють ідею виконання кожної половини вперше у довільно спрощеному вигляді. Суттєвим прогресом стало нотування прикрас дрібним текстом: у таких випадках воно допомагає у розшифровці. Дублі у сарабандах та деяких інших творах Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя дають уявлення про те, як самі композитори бачили мелізматичний потенціал своїх творів. Інколи викладається тільки проста версія або одразу орнаментована. І хоча орнаментация при повторі є не тільки традиційною, але й документально обгрунтованою, є припущення, що це не єдиний і не найкращий варіант трактування, оскільки кількість мелізмів може зростати від початку до кінця фрази, а не тільки при повторенні. Розмаїття прикрас вражає: *tremblement simple, tremblement appuyé, tremblement détaché, tremblement lié sans etre appuyé, tremblement appuyé, et lié, tremblement ouvert, tremblement fermé, suspension, aspiration, pincé-simple, pincé-double, pincés dieses, et bémolisés, accent, port de voix simple et double, port de voix coulée, arpégement, en montant, arpégement, en descendant, tierce coulée, en montant, tierce coulée, en descendant, cadence, port de voix coulée, tremblement et pincé, coulé sur 2 notes de suite, coulé de tierce, cheute sur une note, cheute sur 2 notes, double cheute à une tierce, double cheute à une note seule.*

Наукові результати роботи формують чітко окреслений напрямок вивчення музичного тексту для подальших наукових спостережень та художніх знахідок. Володіння інформацією, представленою в роботі, надає як вченому, так і інтерпретатору розуміння можливих перспектив і 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 мелізматички 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. Більше того, навіть для прихильників класичного репертуару, які ніколи не торкалися загадкових текстів Дж. Фрескобальді, візерунчастих п'єс Ф. Куперена тощо, 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 умовами: в авторських ремарках, у поясненнях тощо, 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. О. Діалог з минулим // Музика. 1979. №6. С. 8.
2. Кандаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю». URL.: http://www.colta.ru/articles/music_modern/18107 (дата звернення: 19.08.2018).
3. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
4. Найдюк О. «Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник». URL.: <http://kyiv-daily.com.ua/2018/10/15/barokoviy-mayster-klas-vid-olgi-pasi/> (дата звернення: 29.09.2018)
5. 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.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 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. Вип. 54. С. 236-245.
9. Booth C. Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p. [in English].
10. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola – NY: Dover publications, INC., 2005. 518 p. [In English].
11. 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. [in Italian].
12. Schulenberg D. (2012) «Ornaments, Fingerings, and Authorship: Persistent Questions About English Keyboard Music circa 1600». URL.: http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf accessed 15.10.2018 [in English].

REFERENCES

1. Gerasymova-Persyds'ka, N. (1979), "Dialog with the past", Muzyka [Music], № 6, p. 8 [in Ukrainian].
2. Kandaurova, L. (2018), "Alexei Lyubimov: «I do not grieve about the exhaustion of the classical spirit»", available at: http://www.colta.ru/articles/music_modern/18107 (accessed 19 Aug. 2018) [in Russian].
3. Couperin, F. (1973), *The art of playing the harpsichord*, Muzyka, Moscow, 152 p. [in Russian].
4. Nayduyk, O. (2018), "Baroque masterclass by Olha Pasichnyk", available at: <http://kyivdaily.com.ua/2018/10/15/barokoviy-mayster-klas-vid-olgi-pasi/> (accessed 29 Sep. 2018) [in Ukrainian].
5. Sikorska, N. (2016), *Baroque Keyboard Music in the Second half XIX century's editions: Establishment of the Historically Informed Performance*, PhD diss. (art crit.), National Music Academy of Ukraine, 287 p. [in Ukrainian].
6. Harnoncourt, N. (2002), *Music as the language of sounds. The way to the new understanding of the music*, Sobor, Sumi, 184 p. [in Ukrainian].
7. Shabaltina, S. (2013), *Harpsichord through the ages. Notes of an artist*, Ukrainskyu priorytet, Kiev, 160 p. [in Ukrainian].

8. Shadrina-Lychak, O. (2016), “Non-measured prelude as a phenomenon of the performing arts of the baroque era”, *Kyiv's'ke muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*, issue 54, pp. 236–245 [in Russian].

9. Booth, C. (2010), “*Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music*”, Soundboard, Wells, 349 p.[in English].

10. Dolmetsch, A. (2005), *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Dover publications, INC., Mineola – NY, 518 p. [in English].

11. Frescobaldi, G. (1616), *Al lettore / G. Frescobaldi // 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, P. 5 [in Italian].

12. Schulenberg, D. (2012), «*Ornaments, Fingerings, and Authorship: Persistent Questions About English Keyboard Music circa 1600*», available at: http://faculty.wagner.edu/david-schulenberg/files/2012/12/Ornaments_fingerings_authorship_101112.pdf (accessed 15.10.2018) [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.07.2018 р.

OLENA ZHUKOVA

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

ORNAMENTS IN THE BAROQUE KEYBOARD MUSIC:

THE QUESTIONS OF NOTATION

The article is devoted to the questions of ornamentation in the baroque keyboard music, which is viewed here as a peculiar code of the communication between composer and performer. **Relevance of the study** lies in the solving of the problem – the fact that the codes in the musical text are not self-explanatory and requires from the performer a knowledge the symbols themselves and historical context. That is why further explanations or tables were appended to the musical scores of many baroque composers. In Ukrainian musicology this area is still not enough investigated. Thus, the **main objective of the study** is in filling the blanks in the topic, involving to the domain of research the foreign scholar sources and the experience of the authoritative foreign colleagues. During the research both theoretical and empirical **methods** were applied: analysis of pieces of music, comparison of various samples of the ornamentation in the various context and analyzing ornamentation in different national schools.

The **Results of research** were received during the study of theoretical literature, analysis and processing of the information and during teaching harpsichord at Glier Kiev Music Institute. The **study was done following the** experience received by empirical way: the masterclasses with the European experts and my own work on this repertoire, I have accumulated significant experience in the field of Baroque ornamentation for passing it to the next generation of performers. One of the results of this process is the acceptance of the one of my graduates, D. Kokoshinsky at Schola Cantorum Basiliensis.

Conclusions. The Ukrainian school of HIP should be seen as a phenomenon of a great artistic potential that is developing rapidly, and that is still in need of expansion of its informational-theoretical base. Its **significance** for art and education lies in the possibility to integrate Ukraine into European context and to raise the level of the cultural life in the country.

Keywords: ornaments, embellishment, music score, music communication.

Е. А. Жукова

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

ОРНАМЕНТИКА В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭПОХИ БАРОККО: ВОПРОСЫ НОТАЦИИ

Статья посвящена вопросам орнаментики на примере клавирных произведений барокко, которая является своеобразным кодом для коммуникации между композитором и исполнителем. **Актуальность исследования** заключается в том, что музыкальный текст не является исчерпывающим; нотная запись требовала дополнительных пояснений. Интерпретация украшений требует от исполнителя знания не только самих символов, но и исторического контекста, литературных и научных источников. В отечественном музыковедении это поле все еще недостаточно исследовано. Таким образом, **целью исследования** можно считать восполнение пробелов в изучении орнаментики, приобщение к сфере исследования зарубежных источников; вовлечение в учебный и творческий процесс опыта зарубежных коллег. В ходе исследования применялись как теоретические, так и эмпирические **методы**: анализ музыкальных произведений, наблюдение и сравнение различных образцов мелизматике в различном контексте и на примере разных национальных школ.

Результаты исследования были получены в ходе изучения литературы и музыкальных произведений, анализа и обобщения информации, мастерклассов с европейскими музыкантами, собственной работы над произведениями, преподавательской работы в классе клавирина КИМ им. Р. М. Глиэра. Благодаря этому удалось накопить значительный опыт в вопросах барочной орнаментации для передачи новому поколению исполнителей. Одним из результатов этого процесса можно считать поступление выпускника класса Д. Кокошинского в престижную Schola Cantorum Basiliensis. Таким образом, **выводы** позволяют позиционировать украинскую школу исторически-информированного исполнительства как феномен, наделенный особым потенциалом и динамично развивающийся, однако нуждающийся в расширении информационно-теоретической базы. **Значимость** для науки, искусства и образования состоит в том, что активное развитие проблематики интерпретирования музыкальных произведений эпохи барокко в этих сферах способно еще более интегрировать Украину в европейский контекст.

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

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

Олена Жукова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України (Київ).

e-mail: elenapiano3@gmail.com