

НАТАЛІЯ ФОМЕНКО

ORCID iD: 0000-0003-4685-1591

артист-соліст-інструменталіст

Будинку органної і камерної музики України

(Київ, Україна)

vodovozzz@gmail.com

ДИСОНАНС У СИСТЕМІ ВИРАЗОВИХ ЗАСОБІВ І ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ КЛАВІРНОГО МИСТЕЦТВА БАРОКО

Розглянуто виразові можливості дисонансу як категорії музичного мистецтва бароко і вагової драматургічної складової творів фантазійного стилю (*stylus phantasticus*). Визначено коло виконавських проблем, котрі висуває ескізна нотація клавірних композицій *stylus phantasticus*. Вперше у практиці українського історично поінформованого виконавства запропоновано шляхи розв'язання визначених художніх завдань на прикладі токати німецького клавіриста Йогана Каспара Керля, стиль котрого зазнав значного італійського впливу, зокрема манери Джироламо Фрескобальді. Зазначено, що в музичній теорії та практиці майстрів XVII–XVIII століть, котрі надихалася ідеями *seconda prattica* італійських мадригалістів, дисонанс — поняття рухливе, позбавлене статичності; дисонанс продукує ефект руху, відчуття спрямованості, нерівномірної течії музичного матеріалу, напруги. Обґрунтовано положення, що для музичного стилю, поетика котрого ґрунтується на напруженні смислів, дисонанс постав значущим засобом вираження різного рівня афектів. Виконавська традиція епохи передбачала, що дисонанс слід усіляко виявляти, підкреслювати несумісність звукових площин, а не пом'якшувати їх гостроту, тобто підпорядковувати виконання, насамперед, таким ієрархіям, як гармонія, ритм і емпізіс, часом долаючи регулярність метричної пульсації. Доведено, що у разі буквального прочитання схематичного нотного запису токат Йогана Каспара Керля, котрі наслідують жанрову модель неаполітанського стилю *durezza e ligature*, виникає звукова та ритмічна монотонність. З опорою на методологічні положення сучасних дослідників-виконавців та методичні рекомендації авторів епохи Бароко запропоновано засоби розшифровки нотного запису фактури токати, акордів, дисонансів, орнаментациї, артикуляційних прийомів та агогіки, котрі дають змогу максимально індивідуалізувати та увиразнити виконання клавірних творів вільного стилю.

Ключові слова: дисонанс, афект, музична риторика, фантазійний стиль, *stylus phantasticus*, історично поінформоване виконавство, клавірна музика Бароко, Йоган Каспар Керль.

Постановка проблеми... Поштовхом до запропонованих міркувань стала непересічна подія у музичному житті країни, особливо значуща для вітчизняних представників ПІВ (історично поінформованого виконавства) — конкурс виконавців на клавесині, що відбувся в Києві восени 2019 року в межах XVI Всеукраїнської відкритої музичної олімпіади «Голос Країни». Кількість учасників — близько тридцяти музикантів з різних міст, серед них студенти

мистецьких вишів, учні музичних шкіл та коледжів, власне, сам факт проведення заходу такого штибу засвідчили зростання зацікавленості української молоді старовинною музикою та, що найважливіше, позначили сформований у молодих виконавців запит на стилістично коректне прочитання музики барокової доби.

Вагому частину репертуару конкурсантів старшої вікової категорії складали твори *stylus phantasticus* — композиції у так званому фантазійному, або вільному стилі, котрий вимагає від виконавця спеціальних знань барокової музичної естетики та відповідного досвіду володіння інструментом, що суттєво різниться від академічного. Складність інтерпретації творів *stylus phantasticus*, серед іншого, полягає в скороченій, ескізній нотації, котра передбачала, що виконавець самостійно добере артикуляцію, відповідну тому чи іншому афекту, увиразнить риторичні фігури, визначить регістрування, орнаментацию та дизайн фактурних рішень. Емоційність, динамічність і контрастність образів, властиві бароковому мистецтву в цілому, у *stylus phantasticus* презентовані несиметричністю синтаксису, декоративністю музичної лексики, тяжінням до фантастичного, гротескового. Фантазійний стиль якнайліпше реалізує такі барокові антиномії, як прекрасне і потворне, хаос і порядок, життя і смерть, божественне і людське тощо. Співзвуччя неспівзвучного, за висловом Марини Лобанової (1994), прагнення знайти красу в дисгармонії, нескінченному плинні форм, відбилося у схильності до диспропорції, своєрідного порушення порядку. Бажання приголомшити, вразити уяву слухача, уможливлене співставленням протилежностей, постало провідною ознакою таких вільних жанрів, як фантазія і токато. Викликати певний емоційний стан, афект — ось кінцева мета музичної творчості Бароко — і композиторської, і виконавської. Тож фантазійний стиль з його тяжінням до антиномій ставить перед виконавцем специфічні завдання щодо володіння музичним часом, вимагає досконалого смаку в застосуванні агогіки, артикуляції. Успішне розв'язання означених завдань залежить, насамперед, від коректної інтерпретації дисонансу — визначальної драматичної складової творів фантазійного стилю, спрямованої на розкриття певного

афекту. Отже, вивчення дисонансу у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва Бароко обумовлене запитом професійної спільноти та молодшої генерації інтерпретаторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Категорія дисонансу привертає увагу дослідників старовинної музики, насамперед інструментальної, в контексті доктрини музичної риторики і теорії афектів зокрема. Студії європейських науковців і музикантів-практиків останніх десятиліть, у тому числі нині вже хрестоматійні роботи Ніколауса Арнонкура (1985), розвідки Віллі Апеля (1972), Дітріха Бартеля (1997) і Дітріха Снайдера (2007) з історії клавірного виконавства суттєво змінили сталі уявлення щодо барокової риторики, теорії афектів та самої системи музичних виразових засобів.

Контекстуально драматургічні можливості дисонансу та засоби інтерпретації дисонансів, зокрема на багатому нотному матеріалі та теоретичних викладках композиторів XVII–XVIII століть, висвітлено в розвідках відомого органіста, клавесиніста, клавікордиста та музикознавця Крістофера Стембріджа (2009) стосовно творчості Джироламо Фрескобальді (окрім іншого, К. Стембрідж є редактором-упорядником повного чотиритомного видання творів композитора), у захопливих роботах Пітера Дірксена (2006), Пола Коллінза (2005), Фрідгельма Круммахера (1980), Ріти Стеблін (2005), Александера Сільбігера (2003), Пітера Шльюнінга (1990), Девіда Шуленберга (1998), присвячених виконавській традиції фантазійного стилю.

Водночас, у вітчизняному музикознавстві накопичений достатній науковий базис для зміни погляду на музичну естетику Бароко в цілому та перегляд окремих її категорій зокрема у вигляді ґрунтовних і досі актуальних робіт Марини Лобанової (1994), Ольги Захарової (1983), Миколи Копчевського (1986), а також новітніх практико-орієнтованих досліджень: розвідки Олени Бурундуковської (2007), Марії Распутіної (2009), Світлани Шабалтіної (2013), Ольги Шадріної-Личак (2011). Натомість, у наукових дослідженнях кінця XX — початку XXI століть, присвячених фантазійному стилю, не досить повно розглянуто дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці

клавірного мистецтва Бароко.

Мета дослідження полягала у розкритті виразового потенціалу дисонансу в клавірній музиці Бароко з урахуванням сучасних тенденцій історично поінформованого виконавця. Досягнення поставленої мети вимагало розглянути засоби стилістично коректної інтерпретації творів фантазійного стилю на матеріалі токату Йогана Каспара Керля (1627–1693) — одного з найвизначніших авторів у європейській інструментальній музиці XVII століття. Саме це було основним завданням дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження... Співставлення консонансу та дисонансу є однією з відомих музичних антиномій Бароко, що походить з ренесансної музичної естетики¹. Регулювання співвідношень інтервалів та їх розподіл на консонансні та дисонансні наведено у знаменитому трактаті Джозеффо Царліно (1517–1590) «Основи гармоніки» (Венеція, 1558) — визначальній роботі з музичної теорії XVI — початку XVII століть. Окрім унісону, чистої кварта, квінти та октави, тобто інтервалів, які вже були визнані консонансними, Дж. Царліно додав до консонансів мажорну та мінорну терції, мажорну та мінорну сексти². За Дж. Царліно, дисонансами були визнані секунди, септими та будь-які збільшені або зменшені інтервали. Дж. Царліно допускав у композиції дисонанси за умови, що вони були підготовлені та вирішені кроком до співзвучності. Окрім того, він вважав, що композицію слід неухильно виконувати в межах єдиного модусу.

Втім, існувала і так звана друга практика (*seconda prattica*) — навмисне використання дисонансів мадригалістами, котре йшло проти усталеної класифікації інтервалів. Так, основним мотивом нападу Джованні Артузі (учня Дж. Царліно) на Клаудіо Монтеверді було неортодоксальне використання останнім дисонансу та змішане використання модусів. Зауваження Дж. Артузі

¹ Показово, що дисонанс саме в Бароко постав на чолі ієрархій музичної мови, натомість, для Класицизму буде жаданим консонанс як втілена гармонійність, узгодженість.

² Мінорна секста вважалася найменш консонантною з вищезазначених інтервалів, але була дозволена до вжитку, оскільки укладається поєднанням чистої кварта та малої терції, тобто «чистих консонансів».

щодо дисонансу було сфокусовано на непідготовлених дисонансах, «... недбалому голосоведінні, використанні зменшених тризвуків та домінантсептакорді» (Вінке, 2011, с. 320). Однак, зазначає американський дослідник Джеймс Тінні (1988), *seconda prattica* передбачала не нове поняття співзвучності та дисонансу, а нове ставлення до його використання. Так, у «П'ятій книзі мадригалів» (1605) Кл. Монтеверді наголошує про інший спосіб використання консонансів і дисонансів, відмінний від усталеного, і підкреслює, що «<...> коли гармонія служить словам, спосіб використання консонансів та дисонансів не визначається встановленим чином, лише гармонія відрізняється від іншої в цьому відношенні» (Tenney, 1988, с. 54).

Композитори, котрі надихалися ідеями *seconda prattica*, не нехтували жодним новим прийомом, щоб змусити слухача відчувати інтенсивність емоцій, закладених в музиці. Нові гармонічні засоби передбачали використання непідготовлених дисонансів (*durezza*), нерозв'язаних дисонансів у каденціях (*ellipsis*), різких кластерних нот (*acciaccatura*) та повторення басової ноти в *extensio* або у *cadentia duriuscula*, котре дає дисонуюче квартове затримання з пізнім розв'язання тощо.

В музичній практиці XVII–XVIII століть дисонанс — поняття рухливе, позбавлене статичності. Він продукує ефект руху, відчуття спрямованості, нерівномірної течії музичного матеріалу, напруженість. До дисонансів в означений період відносять секунди, септими, зменшені і збільшені інтервали та всі похідні від них, зменшені та збільшені тризвуки, септакорди, тобто нестійкі співзвуччя, які дають напруження та потребують розв'язання (у поданому дослідженні дисонансами вважаємо такі ж інтервали та співзвуччя). Завдяки дисонансу в музиці виникає зрозуміла напруга, невизначеність, тож для музичного стилю, поетика котрого ґрунтується на напруженні смислів, дисонанс постав значущим засобом вираження різного рівня афектів. Відповідно, традиція передбачала, що дисонанс слід усіляко виявляти, підкреслювати несумісність звукових площин, а не пом'якшувати їх гостроту. Згадаємо, яке напрочуд тілесне, втім влучне пояснення взаємодії дисонансів і

консонансів наводить у знаменитій роботі Н. Арнонкур: «Якщо нам докучає якийсь біль, що поступово відступає, то з моменту його зникнення з'являється відчуття полегшення» (1985, с. 35).

Практичне втілення дисонансу знаходимо в клавірній музиці раннього XVII століття, насамперед, в токатах стилю *durezza e ligature* (у буквальному перекладі «жорсткості і затримання»). Як вже зазначалося, *durezza* називалися невідготовані дисонанси, а *ligature* — затримання, що їх готували. Вперше означений стиль розквітнув у неаполітанській школі: у творах Джованні Трабачі, Асканіо Майоне, у подальшому розроблявся Джироламо Фрескобальді. Терпкість, жорсткість дисонансних гармоній *durezza* якнайліпше створювала ефект гострої напруженості, онтологічним праобразом якої є «найжорстокіші муки Страстей» (Silbiger, 2003, с. 257)¹.

Важливо, що ступінь напруги дисонансу визначався, насамперед, виконанням, здатністю інтерпретатора виразно його «розкрити». Так, Йоган Кванц (1697–1773) зауважував, що аби збуджувати різні пристрасті, «<...> дисонанс має бути зіграний сильніше, ніж консонанс» (2013, с. 253). Не менш елегантне пояснення виконавської виразності дисонансу запропонував Карл Філіп Емануїл Бах (1714–1788): «Дисонанси граються голосно, консонанси м'яко, оскільки перші збуджують наші емоції, а другі їх заспокоюють» (2005, с. 113). Загалом, виконавська традиція клавірної музики «фантазійного стилю», що знаходимо в авторів барокової доби, твердить: дисонанс має акцентуватися, а його розв'язання має тісно до нього прилягати, зв'язуватися, тобто виконуватися на *diminuendo*. На клавесині, відповідно, розв'язання «жорсткої гармонії» повинно виконуватися фактично без відриву пальців від клавіатури між дисонансом та консонансом, на *legato*.

Однак, чи не виникає тут протиріччя з ієрархією метричної акцентуації, на якій будується музична граматики Бароко? Загальновідомо, що музичні

¹ Стиль *durezza* прикладного походження: під час богослужіння, у момент Перетворення Дарів прагнення музиканта відтворити символічний вимір тайнства, що пов'язане зі Страстями Христовими, втілювалося звукообразжальними прийомами. Найчастіше токати в манері *durezza e ligature* супроводжували оферторій.

теоретики XVII–XVIII століть у звичайному такті на 4/4 розрізняли звуки «добрі» і «погані», «благородні» (*nobiles*) і «прости» (*viles*), а саме: благородне «раз», погане «два», менш шляхетне «три» і просте «чотири», тобто шляхетність обумовлена акцентуванням (після сильної долі такту, відповідно до законів мови, настає слабка, а після важкої – легка, що знаходить відображення у грі)¹. На клавішних інструментах акцентуація реалізується завдяки артикуляції і позиційній аплікатурі, яку диктує ця артикуляція: коли клавесиніст натискає клавішу з розривом від попередньої, тобто після ледве помітного моменту тиші звук здається голоснішим, ніж той, що з'єднаний з попереднім. Така схема акцентуації, нагадує Н. Арнонкур: «<...> перша сильна, друга — слабка, третя менш сильна, ніж перша, четверта найслабша, – відображає одну з основ музики Бароко. Вона буває збільшеною і тоді стосується цілих груп тактів (після будь-якої “гарної”, тобто “сильної” групи настає “погана”, тобто “слабка”). Ту ж криву можна підставити <...> і під цілу частину або навіть цілий твір, таким чином надаючи йому виразну структуру напруги і розслаблень. <...> Отже, з’являється більш складна сітка ієрархій, якою музикант керується в кожному окремому випадку» (1985, сс. 18–19).

Втім, у музичній мові Бароко, окрім власне метричної пульсації, існує кілька вищих ієрархій, які руйнують ризик монотонності акцентування: найсильніша з них — гармонія. Дисонанс має акцентуватися завжди, навіть якщо він виступає на слабкій долі такту, а розв’язання дисонансу (кожен дисонанс має розв’язання) не може бути акцентованим, оскільки інакше воно не було б саме «розв’язанням». Варто пам’ятати і про дві інші допоміжні ієрархії – *ритм* та *емфазис* (навмисне зміщення музичного наголосу), котрі регулюють систему акцентуації. Приміром, якщо після короткої ноти слідує довга, вона завжди акцентується, навіть якщо доводиться на ненаголошену «слабку» долю тощо.

Допитливий виконавець, котрий прагне стильного і художньо досконалого прочитання клавірної музики XVII століття, таким чином

¹ З тієї ж причини, приміром, смичкові музичні інструменти зроблені таким чином, що перехід з *forte* на *piano*, зміна сильної і слабкої, важкого звуку на легкий може виконуватися природно і легко.

стикається з низкою проблемних питань, обтяжених стильовими особливостями фантазійного стилю, що пропонують виконавцеві скоріше каркас, гармонічно-ритмічну схему, фактурне і драматургічне наповнення якої покладене на самого інструменталіста. За якими правилами розшифровувати закладену в нотному записі фактуру, як зі смаком і в межах стилю порушувати ієрархію акцентуації так, щоб вплинути на слухача і сповна розкрити афектоване послання? Означені питання ускладнені акустичною природою клавесину, оскільки зробити дисонанс насиченим, виразнішим маємо змогу завдяки спеціальним прийомам гри, а не силі звуковидобування.

Розглянемо засоби розв'язання цих художніх задач на прикладі однієї з восьми токат Йогана Каспара Керля — віртуозного твору, виконаного в традиціях *stylus phantasticus*. Й. Керль — південно-німецький клавірист з італійською школою (як і його сучасники німецького походження Ганс Лео Хасслер та Йоган Якоб Фробергер), вважається найвпливовішим автором свого часу. Серед його учнів — Агостіно Стеффані, Франц Ксавер Муршхаузер і, вірогідно, Йоган Пахельбель, відлуння стилю майстра можна углядіти в текстах пізнього Бароко — насамперед, у творчості Йогана Себастьяна Баха.

У доробку Й. Керля одинадцять опер, якими він і прославився, 24 оферторії, 4 меси, камерні сонати, клавірні п'єси. На жаль, багато композицій наразі втрачені. Найвідоміші клавірні опуси композитора — вісім токат, відповідно восьми церковним модусам, скоріше за все, написані між 1650 і 1676 роками. Композиційна будова та лексика творів засвідчує значний вплив токат Дж. Фрескобальді. Оздоблені багатою виписаною орнаментикою і надзвичайно віртуозні (часом, здається, за межами технічних можливостей), токати Й. Керля наслідують італійську модель, суттєво збагачуючи стилістичні ресурси прототипу. Більшість із них зберегли п'ятичастинну структуру з чергуванням вільних і контрапунктичних частин, що розгортають, подібно до барокової арії, контрастні афекти. Усі вісім токат Й. Керля невеликі за масштабом, пасують для виконання як на органі, так і на клавесині, окрім двох, вочевидь, органних: в одній з них є потреба в педальній клавіатурі, інша

позначена як *Chromatica con durezze e ligature*, що є прямим посиланням на вже згаданий італійський стиль.

Токата *Prima re minor*¹ — одна з небагатьох тричастинних — є яскравим прикладом токати з характерним імпульсивним розвитком.

Крайні частини виконані у фантазійному стилі, середина — контрапункт. Насичена фактура токати сповнена тиратами, вишуканою орнаментациєю, пасажами в партіях обох рук. Стилiстична подiбнiсть музицi Дж. Фрескобальдi дає змогу застосувати до прочитання твору виконавські вказівки самого Дж. Фрескобальдi щодо його клавiрних токат.

Порiвняно з токатами кiнця XVI — раннього XVII столiть (примiром, Асканiо Майоне) стиль запису Й. Керля, на перший погляд, лишає виконавцiв значно менше свободи: акорди розписанi, прикраси докладно виписанi. Однак, у разi буквального прочитання схематичного нотного запису клавесин, за виразом Дж. Фрескобальдi, «залишається пустим» (Стембрiдж, 2009, сс. 3–5). У передмовi до повного видання творiв iталiйського майстра Дж. Фрескобальдi знаний у свiтi виконавець та фахiвець з барокової клавiрної музики Кр. Стембрiдж зауважує, що формальна манера нотного запису має бути прочитана набагато вiльнiше, iмпровiзацiйно, спонтанно. Залежно вiд контексту, бiльш напруженi гармонiї можуть вимагати розгорнутого, прискореного биття трелi, i, навпаки, спокiйнi гармонiї — бiльш розрiдженого варiанту заповнення (Stembridge, 2009, сс. 3–5).

Вже на рiвнi першого акорду токати (тризвук основного тону вiдкриває переважну бiльшiсть токат цього перiоду) виникають питання щодо виконавського рiшення. Призначення вступного акорду — перевiрка налаштування (темперацiї) модусу, введення в настрої композицiї, своєрiдне пiдготування афекту п'єси. На клавесинi перший акорд не виконується разом, як це зафiксовано у нотному записi, натомiсть арпеджується, що зумовлено механiкою iнструмента — при арпеджуваннi задiяна реверберацiя струн, у

¹ Перший церковний модус або тон виражає афект мiж сумом i стриманою серйознiстю, пасуючи до благочестивого висловлювання. За Дж. Царлiно, першому тону вiдповiдає, у тому числi, добродiшнiсть i мудрiсть (Стеблiн, 2005).

результаті якої виникає об'єм та багате на обертони звучання (приклад 1).

Приклад 1. Й. Керль, *Токата Prima*, тт. 1-4

Існує кілька шляхів розшифрування першого акорду, як і акордів, виписаних подібним чином, у цілому¹. Можна повторювати або орнаментувати акорд іншими звуками, з урахуванням фактури, що зустрічається у конкретному творі. У випадку Й. Керля, зважаючи на суворий, драматичний характер токати, у відтворенні вступного акорду варто задіяти неакордові дисонансні звуки (*tirata, passagiamenti*), які миттєво введуть слухача у бажаний емоційний стан. Це можуть бути як довгі трелі, що самі по собі є дисонуючими, адже задіюють два сусідніх звуки (при цьому основна нота трелі повинна бути акцентована в момент, коли вона створює дисонанс з супроводжуючим голосом), чи тирати, які зустрічаються у цій токаті, або ж, приміром, фігура любовних зітхань з мадригалу Джуліо Каччіні *Amarilli*, котрими просякнута музична тканина твору. Доречним є й додавання різного роду прикрас – *appoggiatura, trillo, groppi, fioretture*. Так, за Джованні Пульяскі (сучасник Дж. Фрескобальді), арпеджований акорд варто прикрасити додаванням *grace*, що підкреслює, посилює дисонанс і до того ж створює ефект синкопування, запобігаючи «образі вух» (Стембрідж, 2009).

Не меншої уваги потребує розшифровка залігованих нот (характерний прийом для вільної музики періоду, часто зустрічається і в токатах А. Майоне),

¹ Тут у нагоді виконавцеві стане вивчення мистецтва генерал-баса.

які в розумінні композиторів епохи фактично є синонімом дисонансу. У передмові до своїх токат Дж. Фрескобальді впевнено говорить, що заліговані ноти в дисонансах слід повторювати вільно, а у преамбулі до Капріччіо (1624) вказує, що «добре затримуватися на “деяких дисонансах” (*alcune durezze*) і арпеджувати їх таким чином, щоб вони ставали більш натхненними» (Stembridge, 2009, с. 45). Сучасна практика історично поінформованого виконавства вважає за потрібне повторювати заліговані ноти, оскільки такий прийом дає змогу підкреслити дисонанс. Так, перша доля другого такту токати із заліговою нотою утворює дисонанс, для посилення якого варто повторити заліговану *re*, у другому такті — заліговану *mi*.

Далі Й. Керль виписує дисонанси фактично на кожній сильній (першій) та відносно сильній (третій) долях тактів. Багаторазове повторення дисонансу в такт підсилює афект, оскільки повторювання на клавесині залігованих нот на дисонансних гармоніях та самий спосіб арпеджування співзвуччя чи акорду створює терпкість і експресивну виразність музики.

Зрозуміло, що визначальними в інтерпретації творів «фантазійного стилю», що дають змогу максимально експресивно розкрити дисонанси, є артикуляція та агогіка. Вище вже йшлося про *affetti* з мадрігалу Дж. Каччіні *Amarilli* — фігура зітхань є знаним мадригалізмом, ним повниться клавірна музика початку XVII століття. Нисхідні кварта — буквальна цитата самого слова *Amarilli*, котрим розпочинається однойменний мадригал, що пронизують фактуру токати, клавесиністи виконують із артикуляційним затриманням, попарно, зображаючи зітхання, стогін. Специфічна клавесинна артикуляція *affetti* реалізується шляхом створення педалі — утримання двох нот, а часом — групи чотирьох нот, завдяки чому, власне, виникає дисонансне звучання, що змальовує любовне страждання та біль (*приклад 2*).

Щодо агогічних прийомів, загальна рекомендація Дж. Фрескобальді полягає в тому, щоб надати дисонансу більше часу, ніж записано в нотах, для підсилення напруги, захвату слухацької уваги. Враховуючи, що саме співвідношення дисонансів ґрунтує композицію твору, тобто дисонанси є

віхами розвитку як динамічної структури фрази, так і музичної драматургії в цілому, щоб піти від симетрії і запобігти монотонності, тобто надати дисонансам різну силу напруги, агогіка забирає на себе левову долю виразності: метрична пульсація залишається незмінною, втім, всередині метру шляхом маніпулювання тривалостями (дисонансне співзвуччя дещо перетримати, відтягнути, потім компенсувати у музичному часі) виникає амплітуда смислової напруги.

Приклад 2. Й. Керль, *Токата Prima*, фігура *Amarilli*, *mm.* 6–8, 10.



В цьому відношенні показовою є виписана Й. Керлем орнаментация, у якій виконавцю конче необхідно «вслухатися» в дисонанс. У токати величезна кількість довгих трелей — як в одній руці, так і одночасно в обох. У кульмінації твору завершальна трель триває майже три такти (*приклад 3*).

Для її увиразнення К. Стембрідж (2009) радить виконувати трелі в обох руках на «ломбардський» манер — тобто «розкачувати» трель, ніби вона була виписана не рівними шістнадцятками, а пунктиром — шістнадцятка з крапкою та тридцять друга. При цьому наче «заліплювати» артикуляційно дві ноти трелі, які укладають секунду, тобто дисонанс, що і привертає слухачьку увагу. Вишуканою виконавською знахідкою є пропозиція К. Стембріджа в смисловій кульмінації токати (на першій долі передостаннього такту) заліговану секунду *re-mi* виразно повторити кілька разів одночасно, подібно до того, як це робили барокові вокалісти, використовуючи *ribattuta di gola* (горлова трель — популярний прийом в італійській та німецькій музиці XVII–XVIII століть).

Приклад 3. Й. Керль, *Токата Prima*, тт. 45–48.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 45-46) features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 47-48) continues with dense sixteenth-note patterns in both hands. The third system (measures 48-49) shows a continuation of the sixteenth-note texture, with a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line.

Звісно, прочитання дисонансів має не перетворитися для виконавця на самоціль, а підпорядковуватися законам художнього цілого, тобто співвідноситися з такими ієрархічними рівнями музичної композиції, як гармонія, пульсація тощо. Те, наскільки виразно прозвучить дисонанс, залежить, насамперед, від виконавської реалізації. Тому найперша задача інтерпретатора, який звертається до твору фантазійного стилю, полягає в тому, щоб виявити дисонанс, визначити силу його напруги, гостроту, місце та образне навантаження в композиції, а вже тоді добрати стилістично відповідну манеру розкриття «жорсткого звучання» та його розв'язання. Послуговуючись ритмічною свободою, знаннями специфіки клавесинного виконавства — туше, акустичних складових та індивідуальної чутливості до величезного спектру реалізації афектів, де дисонанс є чи не найважливішою складовою, — сучасний виконавець відкриває величезне поле для реалізації власних творчих задумів.

Висновки. Статика, яку можна углядіти в нотному записі творів фантазійного стилю, є оманливою і набуває за умови коректного прочитання

величезної внутрішньої динаміки. Один із секретів художньо переконливого виконання клавірної музики Бароко, вочевидь, і полягає в тому, що антиномія «дисонанс — консонанс», як напруга і полегшення, вдих і видих, активна фаза і розв'язання, тобто постійна зміна емоцій, творить зв'язність та виразність гри, стає запорукою співучості на клавесині, додаючи музиці імпульсивності і жвавості, яку ми чуємо у випадку вдалої інтерпретації. Усвідомлення виразових можливостей дисонансу дає змогу максимально індивідуалізувати кожне виконання барокового твору, зробити його неповторним. Варіантів інтерпретації, а відтак, і транслявання власного відчуття закладеної в музичному тексті емоції, афекту — безліч.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі вбачаються в осмисленні природи фантазійного стилю і формуванні виконавських стратегій щодо коректного прочитання клавірної музики раннього Бароко. Зокрема, у подальшому дослідженні категорії дисонансу в системі музичної риторики, відтак — розкритті «афектної» складової *stylus phantasticus*, інтерпретації самого явища дисонансу з естетичних засад барокової епохи, тобто з позицій історично поінформованого виконавця.

Список використаної літератури і джерел

1. Арнонкур, Н., 1985. *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. [ebook]. Режим доступа: <<http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf>> [дата обращения: 06.06.2020].
2. Бах, К. Ф. Э., 2005. *Опыт истинного искусства клавирной игры*. Перевод с немецкого и комментарии Е. Юшкевич. Санкт-Петербург: Издательский дом Early music.
3. Бурундуковская, Е. В., 2007. *Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века)*. Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова.
4. Захарова, О., 1983. *Риторика и западноевропейская музыка XVII — пер. пол. XVIII вв. : принципы, приемы*. Москва: Композитор.
5. Кванц, И. И., 2013. *Опыт наставлений в игре на флейте траверсо*. Перевод с английского Е. Петелиной и М. Куперман. Санкт-Петербург: Фонд возрождения старинной музыки.
6. Копчевский, Н., 1986. *Клавирная музыка: вопросы исполнения*. Москва: Музыка.
7. Лобанова, М., 1994. *Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.
8. Распутина, М., 2009. *Становление клавирного стиля в музыке южно-немецкого барокко*. Москва: Московская консерватория НИЦ «Московская консерватория».
9. Шабалтина, С. М., 2013. *Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя*. Киев: Український пріоритет.
10. Шадріна-Личак, О. В., 2011. *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII — початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання*.

Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

11. Apel, W., 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University press.
12. Bartel, D., 1997. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
13. Collins, P., 2005. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Bodmin-Cornwall: s.l.
14. Dirksen, P., 2006. The Enigma of the stylus phantasticus and Dietrich Buxtehude's Praeludium in G Minor (BuxWV 163). *Orphei Organi Antiqui: Essays in Honor of Harald Vogel*, pp.18–26.
15. Krummacher, F., 1980. Stylus phantasticus und phantastische Musik: Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude. *Schütz-Jahrbuch*, 2, pp.48–60.
16. Schleuning, P., 1990. Bach's Chromatic Fantasy and Musical Sturm and Drang. In: P. Dirksen, ed. *The Harpsichord and its Repertoire*. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice.
17. Schulenberg, D., 1998. Some Problems of Text, Attribution, and Performance in Early Italian Baroque Keyboard Music. *The Journal of Seventeenth-Century Music. Society for Seventeenth-Century Music*, [online]. Available at: <<http://www.sscm-jscm.org/v4/no1/Schulenberg.html>> [accessed: 06 June 2020].
18. Silbiger, A., 2003. *Keyboard Music Before 1700*. London: Routledge.
19. Snyder, K. J., 2007. *Dietrich Buxtehude: organist in Lübeck*. Rochester: University of Rochester Press.
20. Steblin, R. A., 2005. *History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press.
21. Stembridge, C., 2009. Preface. In: G. Frescobaldi. *Organ and Keyboard Works*. Kassel–Basel–Paris–London–New York: Barenreiter, pp.3–63.
22. Tenney, J. A., 1988. *History of Consonance and Dissonance*. New York: Excelsior Music Publishing Company.
23. Vinke, L., 2011. *The Influence of the Madrigali Moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of the Free State, South Africa.

References

1. Arnonkur, N., 1985. *Muzyka yazykom zvukov. Put' k novomu ponimaniyu muzyki* [Music as Speech. Ways to a new understanding of music]. Available at: <<http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harmoncourt.pdf>> [accessed: 06 June 2020].
2. Bach, K. F. E., 2005. *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoj igry* [Experience of the true art of keyboard performance]. Sankt-Petersburg: Izdatelskiy dom Early music.
3. Burundukovskaya, E. V., 2007. *Organno-klavirnaja kul'tura Italii (konets XVI – pervaya polovina XVII veka)* [Organ-keyboard culture of Italy (late XVI–first half of XVII century)]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. G. Zhiganova.
4. Zakharova, O., 1983. *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – per. pol. XVIII vekov: printsipy, priemy* [Rhetoric and Western music of the XVII – first half of XVIII centuries: principles, methods]. Moskva: Kompozitor.
5. Kvanz, I. I., 2013. *Opyt nastavlenii v igre na fleite traverso* [Experience of instructions in playing the traverse flute]. Translated from English by E. Petelina and M. Kuperman]. Sankt-Petersburg: Fond vrozozhdeniya starinnoi muzyki.
6. Kopchevskii, N., 1986. *Klavirnaya muzyka: voprosy ispolneniya* [Keyboard music: performance issues]. Moskva: Muzyka.
7. Lobanova, M., 1994. *Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European musical Baroque: problems of aesthetic and poetic]. Moskva: Muzyka.
8. Rasputina, M., 2009. *Stanovlenie klavirnogo stilya v muzyke yuzhno-nemetskogo barokko* [The formation of the keyboard style in the South German Baroque music]. Moskva:

Moskovskaya konservatoriya NITs «Moskovskaya konservatoriya».

9. Shabaltina, S. M., 2013. *Klavesin skvoz' veka. Zametki ispolnitelya* [Harpsichord through the ages. Artist Notes]. Kiev: Ukrainskii priorytet.

10. Shadrina-Lychak, O. V., 2011. *Prélude non mesure as a representative of French harpsichord style of the XVII—the beginning of the XVIII century: aspects of interpretation*. Ph.D. in Art History. Thesis. Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

11. Apel, W., 1972. *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University press.

12. Bartel, D., 1997. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

13. Collins, P., 2005. *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Bodmin-Cornwall: s.l.

14. Dirksen, P., 2006. The Enigma of the stylus phantasticus and Dietrich Buxtehude's Praeludium in G Minor (BuxWV 163). *Orphei Organi Antiqui: Essays in Honor of Harald Vogel*, pp.18–26.

15. Krummacher, F., 1980. Stylus phantasticus und phantastische Musik: Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude [Stylus phantasticus and fantastic music: compositional procedures in the toccata of Frescobaldi and Buxtehude]. *Schütz-Jahrbuch*, 2, pp.48–60.

16. Schleuning, P., 1992. Bach's Chromatic Fantasy and Musical Sturm and Drang. In: P. Dirksen, ed. *The Harpsichord and its Repertoire* [Harpsichord and its repertoire]. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice.

17. Schulenberg, D., 1998. Some Problems of Text, Attribution, and Performance in Early Italian Baroque Keyboard Music. *The Journal of Seventeenth-Century Music. Society for Seventeenth-Century Music*, [online]. Available at: <<http://www.sscm-jscm.org/v4/no1/Schulenberg.html>> [accessed: 06 June 2020].

18. Silbiger, A., 2003. *Keyboard Music Before 1700*. London: Routledge.

19. Snyder, K. J., 2007. *Dietrich Buxtehude: organist in Lübeck* [Dietrich Buxtehude: organist from Lubeck]. Rochester: University of Rochester Press.

20. Steblin, R. A., 2005. *History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press.

21. Stemberge, C., 2009. Preface. In: G. Frescobaldi. *Organ and Keyboard Works*. Kassel–Basel–Paris–London–New York: Barenreiter, pp.3–63.

22. Tenney, J. A., 1988. *History of Consonance and Dissonance*. New York: Excelsior Music Publishing Company.

23. Vinke, L., 2011. *The Influence of the Madrigali Moderni on Johann Jacob Froberger's Keyboard Music*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of the Free State, South Africa.

NATALIA FOMENKO

ORCID iD: 0000-0003-4685-1591

artist-soloist-instrumentalist,

National House of Organ and Chamber Music of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

vodovozzz@gmail.com

DISSONANCE IN THE EXPRESSIVE SYSTEM AND PERFORMING PRACTICE OF BAROQUE KEYBOARD MUSIC

The research focused on the important aesthetic category of Baroque music — a dissonance, and methods of its interpretation in keyboard music of the era. The author has identified the key problem of stylus phantasticus in keyboard pieces' interpretation. For the first time in Ukrainian historically informed performance it was noticed the ways to solve the sketchy notation of Johann Caspar Kerll's keyboard works, whose style was influenced by Neapolitan style durezze e ligature,

the manner of J. Frescobaldi. Music theory and performing practice of the 17th — 18th centuries recognizes the dissonance as a moving concept, creating an effect of both movement and tension, so the performing tradition required that dissonance should be manifested in every possible way so the performer should subordinate performance primarily to harmony, rhythm and emphasis, overcoming from time to time the regularity of metric pulsation. Kerll's manner of composing his Toccata at first glance is regulated. However, in the case of a literal reading of the piece schematic notation, sound and rhythmic monotony occurs. Relying on the methods of contemporary researches and recommendations of Baroque authors it was proposed the methods for deciphering musical notes of Toccata: chords, dissonances, ornamentation, articulation techniques and agogics, which individualize and make expressive every next performance of stylus phantasticus keyboard piece. Systematizing experience of interpretation methods for early Baroque keyboard music gives reason to compile a base for theoretical background for future research by young generation of Ukrainian musicians, being just at the beginning of their carrier. This investigation significantly expands the perception of listeners and professional musicians about aesthetic conventions of Baroque keyboard performing art.

Keywords: *dissonance, affect, musical rhetoric, Stylus phantasticus, historically informed performance, Baroque keyboard music, Johann Caspar von Kerll.*

Стаття надійшла до редакції 02.03.2020