УДК 78. 30
78. 491

Юрій Соколовський *(Львів)*

ДО ПИТАННЯ ОРНАМЕНТИКИ В КВАРТЕТНИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ XVIII - XIX СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ РОЗШИФРОВКИ ФОРШЛАГІВ)

Соколовський Юрій. До питання орнаментики в квартетних творах композиторів XVIII - XIX століття (на прикладі розшифровки форшлагів)

Розглядаються різні теоретичні погляди на особливості виконання елементів музичної орнаментики в творах композиторів XVIII - XIX століття. На прикладі розшифрування форшлагів як графічної системи відповідної мистецької епохи показані особливості інтерпретації творів для струнного квартету.

Ключові слова : інтерпретація, стиль виконання, орнаментика, форшлаг, квартетне виконавство.

Соколовский Юрий. К вопросу орнаментики в квартетных произведениях композиторов XVII - XIX столетия (на примере розшифровки форшлагов)

Рассматриваются разные теоретические аспекты исполнения элементов орнаментики в квартетных произведениях композиторов XVIII - XIX столетия. На примере расшифровки форшлагов показаны особенности интерпретации произведений для струнного квартета.

Ключевые слова : интерпретация, стиль исполнения, орнаментика, форшлаг, квартетное исполнительство.

Sokolovski Y. Questions of ornamentation in string quartet plays of XVIII-XIX century composers (on examples of description of the grace-notes)

This article is about couple theoretic views on interpretation of different ornamentation elements of music in plays of 18 - 19th century composers. Main things of interpretation music plays for string quartet are shown on examples of translating grace-notes like the graphic system of its art period.

Key words : interpretation, style of playing, ornamentation, grace-notes, string quartet performance.

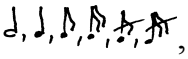
Надзвичайно важливою темою, що об'єднує велике коло питань, пов'язаних з інтерпретацією музики, - є проблема о р н а м е н т и к и, а саме, науки про особливості виконання музичних прикрас у творах композиторів різних епох і стилів. Виникнення прикрас у музиці пов'язане з потребою людини тієї чи іншої історичної епохи в задоволенні своїх вимог естетичного дизайну та форм індивідуального художнього виразу. Виявлення особливостей виконання різних елементів музичної орнаментики в творах композиторів XVIII - XX ст. є надзвичайно важливим в теперішній час, через безліч редакційних і виконавських інтерпретаційних варіантів цих творів.

Практика показує, що внаслідок постійного оперування нотним матеріалом, де вже зроблені всі необхідні редакційні розшифрування прикрас, молоді виконавці опиняються перед проблемою самостійного вибору в трактуванні оригінального нотного тексту, особливо в квартетній літературі композиторів XVIII – XIX століть.

У середині XVIII століття в світі існувало декілька досить розповсюджених теорій виконання прикрас, що визначало певну відносність в їх трактуванні. Ця відносність, перш за все, пов'язана з різними поглядами на виконання орнаментики в країнах, де формування відповідних теоретичних систем в музичній практиці було не завжди однаковим. Аналізуючи дослідження А. Бейшлага "Орнаментика в музиці", Н. Копчевський підкреслює, що *" ... відмінність в орнаментиці спостерігалася між окремими школами і композиторами; крім того, стосовно цілого ряду інструментів розвивалася особлива, окрема, характерна для даного інструменту практика орнаментики. Тому, незважаючи на численні існуючі правила і таблиці прикрас, можна лише з великою обережністю застосовувати рекомендації одного автора стосовно творів іншого; в інших випадках вказівки, що стосуються п'єс одного збірника не можуть бути застосовані до радніших або пізніших творів того ж автора. Посібники І.*

Кванта і Ф. Е. Баха, які з'явилися з інтервалом один рік, показують, що навіть учасники однієї й тієї ж капели не мали однакових поглядів з питань орнаментики і демонстрували в цих книгах свої особисті смаки… . Через те, що основною істотною ознакою у виконанні орнаментів є ритмічна і динамічна гучність та імпровізаційність, всі правила мають скоріше за все характер рекомендацій, що обумовлюють певні межі виконання… " [3, с. 305].

Орнаментика, що існувала в музиці бароко (до Й. С. Баха) в багатьох відношеннях цілком відмінна від тієї, що була актуальною в часи Й. Гайдна та В. Моцарта, Л. Бетховена та Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та Р. Шумана. Тому характер виконання певних прикрас (форшлагів, трелей, групетто, мордентів) безпосередньо пов'язаний з приналежністю твору до конкретної епохи. В епоху бароко форшлаги, морденти і групетто були настільки розповсюджені, що їх використання і виразове виконання залежало не від композитора, а від майстерності і музичного смаку виконавця. Широке застосування прикрас було обумовлене імпровізаційним характером виконання, особливо повільних частин музичних творів і надавало необмежені можливості артистам щодо їх вільного трактування. Якщо до середини XVIII століття, мистецтво орнаментики ще означало просто музично-виконавське мистецтво, а *"... прикрашати – означало змінювати, дивувати, вражати, вводити в оману і навіть "обдурювати""* (за І. Кванцом) [3, с. 306], то вже з другої половини XVIII, коли активно розпочався процес написання творів для заздалегідь обумовленого інструментального складу і саме для струнного квартету, застосування різних прикрас стало значно обмеженим і дедалі більше підпорядковувалося тільки авторській нотації.

Друковані видання оригінального авторського тексту квартетних творів середини XVIII століття (Х. Арріаги, Ж. Бреваля, Я. Стаміца, П. Нардіні, Ф. Госсека, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, В. Моцарта) виявляють такі знаки орнаментики, тобто прикрас: форшлаги -,  , трель - , морденти - , групетто - . Основою для подальшого розвитку всіх концепцій розшифрування цих знаків слугували теоретичні праці Ф. Джемініані та Д. Тартіні, які перші зі скрипалів розпочали систематизацію орнаментики ("Таблиця прикрас" Ф. Джемініані (1740 р.) та "Трактат про прикраси" ("Trattato delle apogiature" (1750 р.)), а також розповсюджені на той час школи І. Кванца "Досвід керівництва гри на поперечній флейті" (1752 р.), Ф. Е. Баха "Досвід про істинний спосіб гри на клавірі" (1753 р.) [3] та Л.

Моцарта “Трактат про фундаментальні принципи гри на скрипці” (1756). І хоча друга половина XVIII століття була найбільш багата на теоретичні здобутки в галузі орнаментики, - це був час змін багатьох концепцій, як у виконавському мистецтві (твори почали писатися для конкретних складів виконавців, адже в поняття виконавського мистецтва на початку XVIII століття ще входило вміння музикантів змінювати “з листа” оригінал, пристосовуючи його до можливостей певного інструменту), так і в композиторській творчості, де на зміну вільного стилю прийшов строгіший – класичний. Але протягом століть (навіть до наших днів) видозміни, що відбулися в загальних формулах прикрас, були досить незначні. Наприкінці XVIII століття, в зв’язку з поступовою зміною епохи бароко на класицизм, зменшилася тільки їх кількість, прикраси втратили свій зміст і більше не сприймалися як такі. Виникнення багатьох теоретичних концепцій також обумовлено тим, що у XVIII столітті було вже неможливим практично зафіксувати всі виконавські позначення щодо адекватної інтерпретації того чи іншого твору. Численні таблиці таких позначень тільки підсилювали цю плутанину. Це ускладнювалося ще й тим, що існуюча на ті часи виконавська свобода не дозволяла стосовно прикрас детального їх позначення і роз’яснення, а саме: я к, д е і к о л и, тому точно нотовані приклади належать тільки п’єсам навчального репертуару [3, с. 310]. Але і в навчальному репертуарі Й. С. Бах не завжди надавав вичерпні роз’яснення щодо виконавських особливостей їх інтерпретації. Наприклад, досліджуючи рукописні варіанти двоголосних та трьохголосних інвенцій, які були створені як педагогічний репертуар навчання музики для свого старшого сина Вільгельма Фрідемана, М. Копчевський підкреслює, що, створивши цей збірник, композитор *“…обмежився записом нот і прикрас, залишив нефіксованим (подібно до того, як він це робив в інших клавірних творах) такі важливі деталі, як вказівки динаміки, темпу, фразування, аплікатури, розшифрування прикрас. Усі ці відомості викладалися на уроці (відомо зі слів бахівських учнів, яке важливе значення надавав Бах живому показу, грі педагога), а для зрілих музикантів, що осягли всі таїнства виконавства, малися на увазі самі собою”* [2, с. 6 - 7].

Незважаючи на те, що в період класицизму було значно менше знаків орнаментації, виконавська інтерпретація їх також не завжди є легкою і повністю визначеною. Розглядаючи особливості практичного виконання прикрас у творах композиторів того часу, перед студентами і молодими виконавцями постійно постають питання: довгий чи короткий форшлаг треба

виконувати і за рахунок якої ноти – основної чи попередньої, чим відрізняється виконання форшлагів, трелей та інших прикрас у композиторів різних епох і стилів.

Отже, розглянемо особливості виконання одного з основних видів прикрас, що існував у квартетних творах, починаючи з середини XVIII століття – це форшлагу.

Форшлаг *(Vorschlag або appoggiatura)* - мелодична прикраса з одного, двох або трьох швидко виконуваних звуків, які передують основному звукові мелодії. Форшлаг позначається маленькими нотами, що додаються до основних нот музичного тексту: . Справа в тому, що через безліч редакційних варіантів сучасних видань квартетних творів кінця XVIII століття, більшість музикантів твердо переконана, що довгий форшлаг позначається як , а короткий - як . Але, на жаль, не так все просто. В графічній системі написання форшлагів до 1799 року взагалі не існувало напису . Перекресленою вісімкою і шістнадцяткою, насправді, позначалися шістнадцяті і тридцятьдругі ноти музичного тексту, а не форшлаги. Єва та Пауль Бадура-Скода відмічають, що в ті часи - це *"...південно-німецьке написання шістнадцятої, що стоїть окремо.. , а не як прикраса.."* [1, с. 80]. К. Флеш також підкреслює, що *"...при виконанні моцартівських форшлагів ніколи не треба упускати з виду, що поперечна риска лише після смерті композитора стала позначенням короткого форшлагу, а у Моцарта вона вказує тільки на тривалість форшлагу..."* [6, с. 50]. І лише пізніше, з XIX століття, короткий форшлаг позначався перекресленою маленькою нотою . У дослідженні І. Кванца "Досвід керівництва гри на поперечній флейті", яке відіграло вирішальну роль у формуванні певних постулатів нотного запису форшлагів того часу, автор вперше їх поділяє на наголошені (anschlagende) форшлаги, які субтрагуються від наступної головної ноти, і прохідні (durchgehende) форшлаги, які антиципуються [3, с. 146]. З цього приводу І. Кванц пише, що: *"вони позначаються маленькими нотами і дістають свою тривалість від нот, перед якими вони стоять. Несуттєво, чи мають вони декілька хвостиків, або не мають жодного. Але частіше за все вони мають один хвостик, декотрі виконуються як наголошені ноти або з опорою, інші – як прохідні ноти або на знятті такту"* [3, с. 146]. Отже, І. Кванц поділяє всі форшлаги на наголошені, які субтрагуються, та прохідні, які антиципуються. З цього виходить, що прохідний форшлаг, так званий антиципований, може бути тільки коротким, а наголошений, субтрагований, може бути і коротким і довгим, залежно від тривалості самого форшлагу. У написаному у 1753 році,

тобто на один рік пізніше, трактаті “Досвід про істинний спосіб гри на клавірі”, Ф. Е. Бах пояснює виконання форшлагу так: *“...ці дрібні ноти бувають різної тривалості або виконуються зовсім коротко. В силу перших обставин нещодавно почали записувати форшлаги в їх справжній тривалості, замість попереднього позначення всіх форшлагів восьмими нотами. Тоді ще не використовувалися форшлаги різні за тривалістю; за теперішнім смаком тим більше неможливо обходитися без їх точного позначення, що всі правила про їх тривалість незадовільні, тому що різні види форшлагів зустрічаються при різних нотах”* [3, с. 148]. Тому Ф. Е. Бах пропонує записувати всі довгі форшлаги в їх реальній тривалості, а короткі *“...з одним, двома, трьома і навіть більшою кількістю хвостиків і виконувати настільки коротко, що скорочення тривалості наступної ноти було ледь помітним”* [3, с. 148]. Заперечуючи виконання надто популярних в ті часи прохідних (антиципованих) форшлагів, що відбувалися за рахунок попередньої ноти, Ф. Е. Бах писав: *“всі манери, що вказані маленькими нотками, належать наступній (головній) ноті; відповідно, від тривалості попередньої ніколи нічого не можна віднімати, а всі прикраси мають бути виконані в темпі, що відповідає характеру твору… Будь-який форшлаг має бути виконаний сильніше, ніж наступна нота, він має переходити в неї”* [3, с. 148].

Ці два типи форшлагів не завжди в графічному відображенні чітко відрізнялися, тому у кожному випадку виконавець повинен був самостійно вирішувати, який саме виконувати форшлаг – короткий чи довгий. Д. Тартіні, розрізняв короткі форшлаги від довгих, головним чином, за рахунок їх виразового значення в творі. Він писав: *“...вплив довгих форшлагів складається у привнесенні елементів співучості, тому вони більш за все доречні в частинах серйозного або жалісного характеру. Якщо ними користуватися в жвавих та веселих п’єсах, то втратився би блиск, постраждав би твір в цілому”* [6, с. 47]. Л. Моцарт, який спирався на музично-теоретичні засади Д. Тартіні, у своєму дослідженні “Трактат про фундаментальні принципи гри на скрипці”, на відміну від переконань Ф. Е. Баха писав, що під час короткого форшлагу наголос припадає не на форшлаг, а на головну ноту і сама прикраса припадає на попередній час. Отже, враховуючи популярність школи Л. Моцарта та тогочасний підхід до нотації музичного тексту, можемо припустити, що в квартетних творах Й. Гайдна та В. А. Моцарта форшлаги відтворювалися двома способами: як довгий, що грався з акцентом за рахунок основної ноти і дорівнював тривалості, якою

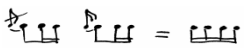
сам позначався, та короткий, що виконувався швидко без акценту і, переважно, за рахунок попередньої ноти.

Видатний радянський піаніст і педагог О. Гольденвейзер, автор чисельних редакцій творів композиторів віденських класиків для клавіру, у передмові до партитури струнних квартетів В. Моцарта досить чітко і просто вказує на принцип розшифровки форшлагів, а саме: *"...всі прикраси у класиків, в тому числі і у Моцарта, виконуються за рахунок тих звуків, до яких вони відносяться, а не за рахунок попередніх... Тривалість форшлагів, що складаються з однієї ноти, Моцартом завжди точно позначалася:* 𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 *тощо, до 1/64 включно; ця тривалість має відніматися від тієї ноти, до якої приписаний форшлаг..."* [4, с. 2]. У порівнянні з О. Гольденвейзером, більш детально, на наш погляд, диференціює принцип гри коротких і довгих форшлагів Г. Фергюсон. У дослідженні "Keyboard Interpretation" ("Фортеп'янне виконавство") він підкреслює, що є два головних типи форшлагів: *"...(a) довгий, що береться з акцентом і, як правило, дорівнює половині тривалості головної ноти (третині або двом третинам, якщо головна нота з крапкою); (b) короткий, що виконується швидко й без акценту... Буде корисно, якщо виконавець пам'ятатиме, що одна з головних функцій довгого форшлагу – виразовий акцент; відповідно, якщо головна нота вже якимось чином підкреслена, то бажанішим буде короткий форшлаг"* [5, с. 146]. І далі, стосовно довжини короткого форшлагу, Г. Фергюсон додає, *"...слід, однак, пам'ятати, що все це – дещо спрощені узагальнення. Жодного твердого правила стосовно «довжини» форшлагу не може бути встановлено. А отже тут, як і в інших випадках, виконавець може дозволити собі керуватися власним вухом та музичним інстинктом"* [5, с. 146].

Аналізуючи особливості виконання однозвучних форшлагів у творчості В. А. Моцарта, Єва і Пауль Бадура-Скода класифікують їх за такими комбінаціями: *"...акцентовані форшлаги за рахунок головної ноти; неакцентовані – за рахунок головної ноти; неакцентовані – за рахунок попередньої ноти"* [1, с. 79]. Отже, якщо акцентовані форшлаги, так звані довгі, виконуються тільки за рахунок основної ноти, то неакцентовані, так звані короткі, можуть бути виконані і за рахунок основної, і за рахунок попередньої. Далі автори (без розгляду питання про антиципацію) детально пояснюють, в яких випадках може бути заграний неакцентований (короткий) форшлаг, а саме: *"... а) коли наступна головна нота сама є затриманням... б) коли над наступною за форшлагом головною нотою стоїть staccato ... в)*

майже усі форшлаги знизу… г) завжди, коли на головну ноту припадає ритмічний наголос, який акцентованим форшлагом міг би бути послаблений, а неакцентованим, навпаки, ще більш підсилений, тому форшлаг має виконуватися без наголосу…, а також у всіх випадках, коли форшлаги шістнадцяті стоять перед половинними нотами… Стосовно виконання цих видів коротких форшлагів можна встановити наступне правило: короткий неакцентований форшлаг грається швидко і легко. Наголос падає на наступну за ним головну ноту" [1, с. 86 - 89]. Відносно того, до яких нот відносяться всі форшлаги, в роботі сказано, що їх *"… слід обов'язково пов'язувати з головною нотою, перед якою вони стоять, навіть тоді, коли над ними спеціально не поставлена з'єднуюча ліга"* [1, с. 99]. Але питання, як брати форшлаг, - за рахунок попередньої, чи за рахунок наступної ноти, автори цього дослідження не роз'яснюють. Навпаки, зробивши цікавий екскурс з проблем теоретичного трактування гри різних видів форшлагів, вони наголошують, що *"…про виконання неакцентованого короткого форшлагу існує безліч різних думок. Для слухача, який здебільшого майже не помічає відмінності між виконанням за рахунок головної або попередньої ноти, подібна проблема, очевидно, має найменше зацікавлення, ніж для виконавця; від останнього і в обізнаності питань другорядного значення вимагається впевненість і твердість, щоб мати можливість зосереджуватися на художній стороні твору у вищому сенсі"* [1, с. 92]. Підсумовуючи всі теоретико-історичні попередні точки зору на виконання саме коротких форшлагів за часи В. А. Моцарта, Єва і Пауль Бадура-Скода нібито залишають остаточне право вибору за виконавцем.

Класифікація коротких неакцентованих форшлагів, що описана Є. і П. Бадурою-Скодою та Г. Фергюсоном, значно полегшує загальне розуміння основних принципів використання цих різновидів орнаментики не тільки в творчості В. Моцарта, а і в інших квартетних творах композиторів кінця XVIII століття, хоча не може бути вичерпаною і кінцевою.

Від початку XIX століття ставлення до орнаментики як засобу музичної виразності стає трохи зневажливе, через що наступає певна плутанина, і правила, що були актуальними щодо використання форшлагів, скоро забуваються. Вже в квартетній творчості Л. Бетховена (навіть у ранньому 18 опусі) всі форшлаги виконуються як короткі і без акценту. Композитор лише зберігає одне, найбільш розповсюджене для того часу, групування нот з відповідним його розшифруванням:  . Всі короткі форшлаги

Л.Бетховен записує нотами без поперечної риски, тобто неперекресленими вісімками, шістнадцятими або тридцять другими.

Досліджуючи особливості виконання форшлагів у Л. Бетховена, К. Флеш пише: *“... у своїх рукописах Бетховен взагалі не використовує поперечної риски. Якщо такі зустрічаються (переважно в перших виданнях), то це внаслідок неохайності або свавілля переписувачів”* [6, с. 51]. Також в багатьох сучасних редакціях квартетних творів Л. Бетховена можна зустріти написання форшлагів у вигляді перекресленої ноти.

З часом все частіше починають зустрічатися позначення коротких форшлагів без поперечних ліній, тобто неперекреслених маленьких нот (♪,♪). А в творчості Ф. Шуберта розповсюджена формула ♪ ♪ = ♪♪♪ вже розшифровується як ♪ = ♪, де на зміну однаковим шістнадцятим приходить короткий форшлаг з вісімкою, а переважна більшість всіх форшлагів антиципується, тобто виконується за рахунок попередньої ноти.

Розглядаючи питання про виконання форшлагів у музиці XVIII – XIX століття, Адольф Бейшлаг підкреслює, що субтракція, як правило, застосовується в творах старовинних композиторів та композиторів епохи Й. Гайдна і частково В. А. Моцарта, а антиципація – як естетична течія стверджується в творчості композиторів з початком XIX століття. І хоча певних визначених закономірностей виконання форшлагів стосовно певних персоналій композиторів, що писали музику на зламі століть, не може бути, основні правила їх застосування та тенденції історичного розвитку орнаментики тих часів необхідно враховувати в процесі сучасної інтерпретації стилістичних особливостей квартетних творів минулого.

Загальний історичний розвиток мистецтва орнаментики відбувався шляхом зменшення кількісного відношення часу, що займав кожен з мелізмів у певному контексті музичного твору. Так, починаючи з творчості В. Моцарта, акцент у форшлагу поступово переноситься на основну ноту і згодом розповсюджується принцип антиципації, тобто затактового виконання. У В. Моцарта вже тривалість форшлагу точно відображена в нотному запису, а саме: перекреслена вісімка дорівнює шістнадцятій. Ще більше розповсюдження принцип антиципації отримав в творчості композиторів-романтиків. Вже у XX столітті використовувалося тільки антициповане виконання форшлагу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода; Приложение Л. Баренбойм. Как исполнять Моцарта?. – М. : Музыка, 1972. – 376 с.
2. Бах Й. С. Инвенции для фортепиано / Й. С. Бах; вступ. статья, комент., пер. немец. текста и ред. Н. Копчевского. – М. : Музыка, 1974. – 100 с.
3. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг; пер. с немец. З. Визеля; общая ред., коммент. и послесловие Н. Копчевского. – М. : Музыка, 1978. – 320 с.
4. Моцарт В. А. Избранные квартеты для двух скрипок, альта и виолончели [ноти] / В. А. Моцарт; предисловие А. Гольденвейзера. - Партитура. – М.: Госмузгиз, 1957. – 316 с.
5. Фергюсон Г. Фортеп'янне виконавство / Г. Фергюсон; пер., редагув., комент. Мирона Кушніра. – Львів : Сполом, 2007 – 224 с.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш; пер. с немец. Владимира Рабея. – М. : Классика-XXI, 2004. – 304 с.