II. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Ольга Шадрина-Лычак

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ УКРАШЕНИЙ В ЭПОХУ БАРОККО

Актуальность темы. Орнаментика как явление играла огромную роль в искусстве барокко. Практика орнаментации была неотъемлемой составляющей музыкальных стилей – композиторских и исполнительских, получила различное воплощение в национальных школах эпохи, эволюционировала, но никогда не уступала своих позиций. И не было «никого, кто бы сомневался в необходимости использования украшений» – так утверждал в 1753 г. К. Ф. Э. Бах в своем фундаментальном труде «Опыт истинного искусства игры на клавире» [5, с. 51] – трактате, который не только «открывал дверь» в музыкальные стилевые тенденции II-й пол. XVIII–начала XIX вв., но и подытоживал важнейшие завоевания эпохи барокко.

В Италии ещё в XVI в. сформировалось виртуозное искусство диминуирования, известное также под названием мелодической орнаментации, поскольку в качестве диминуционных моделей выступали мелодические фигуры [1; 10]. В практике диминуирования постепенно выкристаллизовались характерные короткие орнаментационные фигуры–формулы, впоследствии замененные в нотных текстах на символические обозначения. Английские вёрджиналисты использовали лишь два графических символа украшений; позднее – во II-й пол. XVII в. – были созданы таблицы Дж. Плейфордом и Г. Пёрселлом. Французские музыканты на протяжении XVII в. разработали целую систему орнаментов, ткань их произведений традиционно была пышно насыщена украшениями. К. Ф. Э. Бах говорит о французской системе как о наиболее развитой и адекватной, хотя и критикует французов за некоторую неумеренность в использовании украшений [5, с. 52, 57].

Характерные для I-й пол. XVIII в. процессы взаимопроникновения разных национальных стилей и становление так называемого смешанного или объединенного стиля не прошли мимо искусства орнаментики. В 1752 г. И. И. Кванц пишет: «Без знания французской манеры, т.е. украшения отдельной ноты, вы никогда не научитесь итальянской манере – пассажами. И только из смешения фиоритуры и пассажей рождается настоящее искусство ornamento как для арии, так и для инструментальной пьесы» [цит. по: 3]. Эту позицию разделяет К. Ф. Э. Бах: «Я считаю, что наилучшей

манерой игры <...> является та, что объединяет точность и блеск французского вкуса с очарованием итальянского пения. Немцы особенно склонны к этому, поскольку остаются свободны от предубеждений» [5, с. 59]. Действительно, характерной чертой творчества немецких композиторов – представителей смешанного стиля стала практика так называемого свободного орнаментирования (free ornamentation), суммировавшая лучшие достижения разных национальных школ [10].

Достаточно долго искусство использования орнаментов имело исключительно устную традицию бытования, что позволяет рассматривать его как *одну из форм импровизационной практики эпохи*. Со временем украшения все чаще фиксировались композиторами в нотных текстах[1], а начиная с конца XVII в. вообще прослеживается явная тенденция к следованию авторскому императиву: так, например, в I-й пол. XVIII в. Ф. Куперен настаивает на точности исполнения всех указанных в тексте украшений, исполнительская неаккуратность в этом вопросе возмущает его[2]. Вместе с тем, эта тенденция не стала всеохватывающей, и традиция произвольного орнаментирования (устная!), а также практика использования каждый раз иных украшений при повторении разделов формы практически до конца XVIII в. бытовала в разных национальных школах [10].

Сегодня нет недостатка в источниках информации по проблемам орнаментики – от исторических таблиц и трактатов (Ж.-А. д'Англебер, г-н де Сен-Ламбер, Ф. Куперен, К. Ф. Э. Бах) до монографий современных исследователей (Ф. Нойманн, Д. Мороней, А. Бейшлаг, А. Долмеч, Р. Донингтон, Г. Фергюссон). Последние, достаточно многочисленные, отличаются тщательной разработкой и глубоким осмыслением материала, его системным анализом.

Казалось бы, масса материалов, фактически все исследовано,

---

[1] Это связано, в частности, с процессом подготовки к изданию, когда авторы старались представить музыкальный текст в максимально читабельном и понятном виде, чтобы избежать искажения авторской концепции. Не будем забывать, что музыкальные сборники в те времена адресовались в первую очередь любителям, которые должны были получить из текста всю информацию, необходимую для верного исполнения. Часто в процессе подготовки к изданию произведения существенно меняли свой облик – вспомним, например, Французскую увертюру И. С. Баха или бестактовые прелюдии Ж.-А. д'Англебера.

[2] В предисловии к III тому «Pieces de Clavecin» (1722 г.) он пишет: «После того как я так тщательно пометил все украшения к моим пьесам и дал к ним отдельно достаточно понятные объяснения в особой методе, известной под названием «Искусство игры на клавесине», меня всегда удивляет, когда кто-нибудь учит и играет их не следуя этим пометам. Это непростительная небрежность, тем более что украшения к моим пьесам отнюдь не произвольны» [2, с. 68].

расшифровано, однако у инструменталистов, особенно незнакомых с историческим исполнительством, необходимость использования украшений (расшифровывания по таблицам, выбора среди различных редакторских вариантов – т.е. работы даже со *вспомогательным* материалом!) нередко вызывает замешательство. Действительно, здесь не все так просто: за очевидными моментами скрывается нечто неуловимое, импровизационное, известное лишь посвященным. Попробуем разобраться в этом, призвав на помощь клавесинную бестактовую прелюдию – жанр, которому свойственны особая свобода и аффективность высказывания. Музыкальная ткань прелюдий обильно насыщена самыми разнообразными украшениями, как выписанными нотами, так и нотированными при помощи символов. Такое их количество свидетельствует о важности, значимости, возможно, даже необходимости их для реализации бестактовой прелюдии как художественного произведения. Осмысление функции украшений в бестактовой прелюдии позволит расширить наши представления об основополагающих принципах использования орнаментов в музыке XVII–XVIII в.

Начнем рассмотрение с исторических источников. Многочисленные таблицы орнаментов, преимущественно французские, демонстрируют огромный набор формул, а музыкальные произведения разных жанров иллюстрируют их практическое применение. Конечно, было бы чрезвычайно интересно и полезно услышать *авторские комментарии* относительно особенностей использования украшений, но, к сожалению, мастера молчат. Так, в XVII в. во Франции были изданы лишь четыре клавесинных сборника: Ж. Ш. де Шамбоньера (1670), Н. А. Лебега (1677), Э. Ж. де Ла Герр (1687) и Ж.-А. д'Англебера (1689). Таблицы украшений присутствуют у Шамбоньера, Лебега и д'Англебера. В сборнике де Ла Герр, вероятнее всего, таблица также была: единственный сохранившийся экземпляр неполон – отсутствуют две страницы, одна из которых, как предполагают исследователи, и содержала таблицу орнаментов [6, V]. Комментариев же, пояснений по интересующему нас поводу не находим ни у кого[1].

Уже в начале следующего столетия – в 1702 г. – эту лакуну восполняет выдающийся теоретик эпохи г-н де Сен-Ламбер[2], который в своем генеральном труде «Принципы клавесина» уделяет существенное

[1] Особенный интерес представляли бы для нас мысли автора самой объемной (29 знаков) таблицы – д'Англебера – блестящего *практика эпохи*: композитора и исполнителя, носителя традиций (ученика «патриарха» клавесина Ж. Ш. де Шамбоньера!) и, вместе с тем, яркого новатора.
[2] Его имя история, к сожалению, не сохранила.

внимание (9 из 28 глав трактата) проблемам орнаментики и детально рассматривает «украшения, используемые лучшими клавесинистами» [11, с. 144]. Сравнивая все известные на тот момент таблицы французских клавиристов (д'Англебера, Шамбоньера, Нивера и Лебега), он обобщает французскую практику орнаментации конца XVII в. и впервые поднимает *проблему контекста*. Едва намеченная в комментариях к отдельным орнаментам, она абсолютно четко сформулирована в заключении: невозможно адекватно письменно отобразить многочисленные украшения и их варианты, «поскольку манера реализации всякий раз меняется *в зависимости от произведений, в которых они используются*» [11, с. 144]! То есть, фактически, речь идет о том, что а) расшифровки одного и того же знака могут несколько отличаться, сохраняя при этом характерный контур фигуры; б) в исполнении допускается некоторая вариантность; в) окончательный вид украшения обуславливается непосредственно самим произведением, и это – норма эпохи! Это – первая составляющая проблемы, возникающей сегодня в процессе интерпретации барочных произведений.

Второй составляющей является упомянутое выше *бытование в XVII–XVIII вв. традиции свободного орнаментирования исполнителем авторского текста*. Послушаем вновь Сен-Ламбера: «Если в игре на клавесине выбор аппликатуры является произвольным, то не менее свободен и выбор украшений» [11, с. 137]; « <...> как я неоднократно говорил, исполнители абсолютно свободны в выборе украшений; <...> можно использовать их даже в тех местах, где они не обозначены, отказываться от тех, что кажутся неуместными, и добавлять другие на своё усмотрение» [11, с. 144]. Естественно, в таких условиях полноценная исполнительская практика была возможна лишь при наличии четких критериев выбора орнамента. Чем же руководствовались исполнители?

«И тут я могу только сказать в целом: украшения никогда не должны изменять ни мелодию, ни общие рамки произведения; в произведениях подвижных Coulé и Арпеджио должны играться быстрее, чем в медленных; никогда не нужно торопиться, исполняя украшение, каким бы быстрым оно не являлось; нужно не спешить, приготовить пальцы и сыграть украшение смело и свободно» [11, с. 144]. Как видим – только общие рассуждения, впрочем, довольно четко очерчивающие направление поисков исполнителя и служащие ему ориентиром.

Теоретическая мысль, в частности, трактаты по вопросам исполнительства, всегда были отражением того, что уже сформировалось и закрепилось в практике. Достаточно скупой в рекомендациях относительно интересующего нас вопроса, трактат Сен-

Ламбера является важным свидетельством того, что *в эпоху Барокко исполнительской практике действительно был характерен дифференцированый подход к использованию украшений*. Музыкант пользовался значительной свободой в оперировании орнаментами (свободой, не доступной последующим эпохам!), при этом обязательно руководствовался определенными правилами, нормами и стилевыми канонами. То, что традиционно называлось «хорошим вкусом», на самом деле являлось глубоким пониманием контекста, сформированным благодаря теоретическим знаниям и практическим навыкам.

Сен-Ламбер констатировал наличие проблемы и приблизительно определил направление поиска путей её решения. Более детальные сведения и интересную информацию к размышлению находим в трактате К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» [5], изданном на 50 лет позже «Принципов…» Сен-Ламбера – в 1753 г.

Обращение к работе К. Ф. Э. Баха (равно как и И. И. Кванца) в контексте рассмотрения специфически французского жанра на первый взгляд может показаться неуместным в связи с иной национально-стилевой принадлежностью автора. Действительно, около середины XVIII в. отдельные аспекты орнаментации, такие как нотация и расшифровка, претерпели существенные измения, возникли также новые украшения. Однако, важно иное: стилевая эволюция не коснулась основополагающей идеи – использования орнамента как фигуры, несущей определенную семантическую нагрузку. Словно развивая мысль Сен-Ламбера, К. Ф. Э. Бах пишет: «Все украшения должны быть определены пропорционально длительности основной ноты, движению и *характеру пьесы*» (курсив – *О. Ш.-Л.*) [5, с. 58].

К. Ф. Е. Бах дает смысловую характеристику разным видам украшений, рассматривает их выразительные эффекты и соответствие образно-эмоциональным состояниям. Много внимания уделяет описанию техники исполнения, обеспечивающей достижение необходимого звучания – для нас это очень важно, поскольку приводятся конкретные способы преодоления динамической ровности клавесина. Не менее ценна его трактовка понятия «хорошего вкуса»: с одной стороны, это детально описанные правила расшифровки и исполнения, с другой – «истинная выразительность произведения» [5, с. 54], передающаяся через образно-эмоциональные характеристики, логику движения мелодической линии, темп, метр и т.д.

Трактат К. Ф. Э. Баха представляет собой скорее материал к размышлениям, а не подробную инструкцию «по эксплуатации украшений». К тому же, во всём, что касается конкретных деталей (виды украшений, их расшифровка), он, преимущественно, не может применяться к французской

музыке XVII – начала XVIII вв. и давать исчерпывающие ответы на все вопросы, возникающие сегодня в процессе её интерпретирования.

Итак, исторические трактаты позволяют сделать следующие *выводы об особенностях использования украшений в исполнительской практике XVII–XVIII в.*: 1) орнамент может добавляться исполнителем по собственному усмотрению; 2) расшифровки одного и того же самого знака могут несколько различаться; 3) особенности реализации пп. 1) и 2) в каждом конкретном случае определяются *общим контекстом целого*.

Бестактовая прелюдия является интереснейшей иллюстрацией принципов орнаментирования. И хотя тут украшения уже не добавляются исполнителем (мы исходим из постулата о полной укомплектованности текста прелюдий [9]), именно комплексное изучение прелюдии проливает свет на особенности использования украшений. Рассмотрим это.

Безусловное лидерство в разработке и систематизации зрелой французской клавесинной орнаментики принадлежит д'Англеберу, опубликовавшему в сборнике 1689 г. согласно традициям того времени таблицу украшений [8]. Наиболее полная в рассматриваемую эпоху, она содержит 29 знаков и примеры их расшифровки.

Интересную картину наблюдаем в бестактовых прелюдиях композитора: тут используются орнаменты, как занотированные символами, так и выписанные нотами, причем в пропорциональном соотношении в пользу последних. Существуют два варианта записи прелюдий: 1. Манускрипт – автограф д'Англебера [7, III]; нотация – исключительно круглые белые ноты, лиги и редкие знаки украшений. 2. Издание 1689 г., подготовленное непосредственно автором; единственным отличием от манускрипта является детализация метроритма.

И здесь закономерно возникают два вопроса. Во-первых, зачем д'Англебер (признанный мастер орнаментации!) в автографе выписывал нотами украшения, если уже существовала зрелая, проработанная им же самим система орнаментики, позволявшая занотировать подавляющее большинство этих украшений при помощи символов и таким образом упростить нотацию и структуру текста, облегчить его прочтение? Во-вторых, почему впоследствии, при подготовке издания, не заменил их сигнатурами? Учитывая также особенности издательского дела той эпохи (сложность работы гравировщика, дороговизну бумаги и обусловленную этим необходимость экономии места и т.д.), можно утверждать, что это было не случайностью, а абсолютно продуманным шагом. Но какова же была его конечная цель? Попробуем разобраться в этом, анализируя бестактовую прелюдию ре-минор.

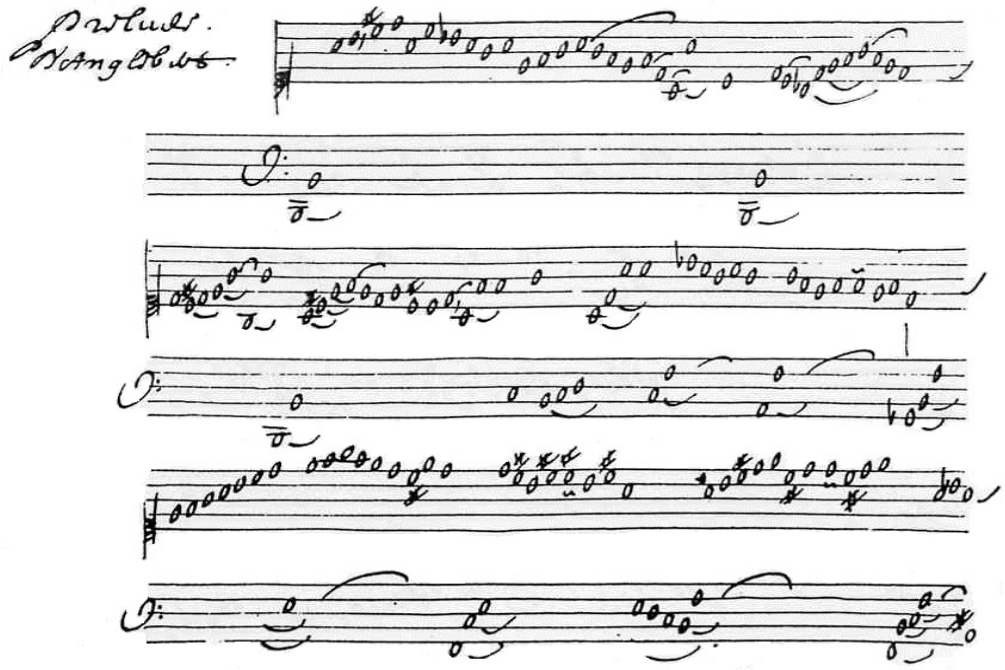

Рис.1. Ж.-А. д'Англебер. Бестактовая прелюдия d-moll (рукопись).

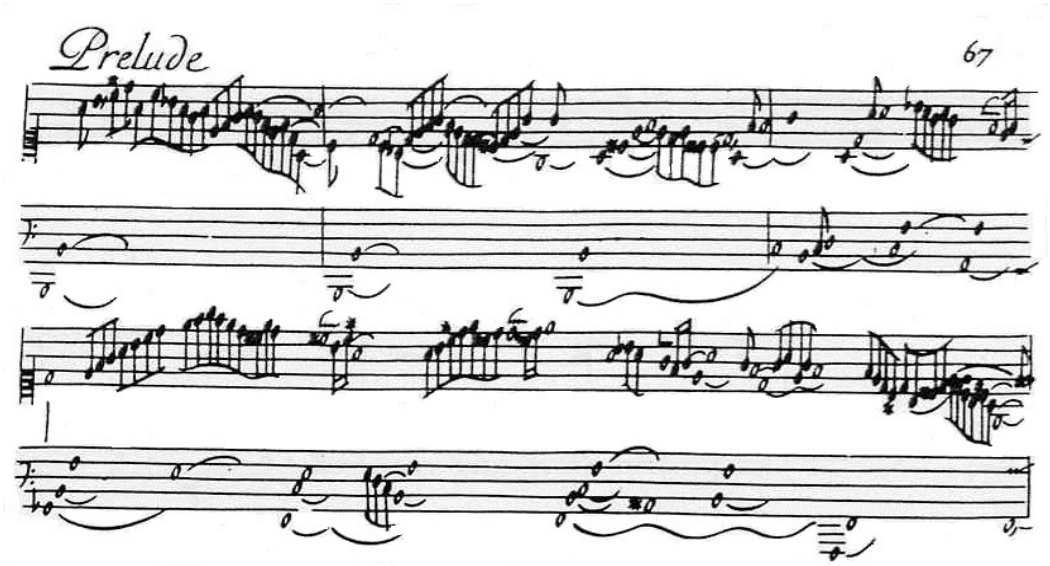

Рис.2. Ж.-А. д'Англебер. Бестактовая прелюдия d-moll (издание 1689 г.).

Символами обозначены 57 украшений. Все это – трели различных модификаций (с основной и верхней вспомогательной нот, комбинированная, с ускорением, с опеванием), т.е. *фигуры, не несущие важной мелодической, интонационной нагрузки*. По сути, они являются факультативными элементами, удаление которых не приведет к существенному искажению текста (основы). Такие формулы имеют относительно однозначную трактовку (вряд ли трель может быть сыграна *принципиально* по-разному) и предоставляют исполнителю минимум свободы.

Украшения, выписанные нотами – это разнообразные группето, форшлаги, арпеджио, усложненные аккордовые фигуры. Они представлены

в тексте как в более полном и развернутом по сравнению с таблицей виде, так и в полном соответствии с приведенными в ней расшифровками. Замена символами хотя бы последних представлялась бы более чем логичной и целесообразной. Но почему же автор не сделал этого?

Выписанные нотами украшения являются фигурами сложного рисунка, часто – с поступенными ходами, формирующими выразительный мелодический компонент. Используя бестактовую нотацию для их фиксации, автор сознательно избегает привязки к конкретной ритмически пропорциональной фигуре, поскольку не просто позволяет исполнителю самостоятельно определить их окончательный вид, но и *подталкивает к поиску более сложного и гибкого ритмического рисунка украшения*. Ведь, наделенные бóльшей смысловой нагрузкой по сравнению с украшениями-формулами, они, соответственно, требуют и особенного произнесения, интонирования.

Такие украшения – выразительные и относительно *медленные*. Казалось бы, с технической точки зрения их исполнить легче (это не виртуозный элемент), однако тут необходимо осмысление, понимание их смысловой нагрузки, корелляции с гармонией.

Их использование в бестактовых прелюдиях обусловлено спецификой данного жанра, ведь это – произведения преимущественно медитативного характера, которым свойственно погружение в образно-эмоциональное состояние, вслушивание в гармонические нюансы, а значит и аффективная речь, мгновенная реакция на события и контрасты. Насыщенная интонационная составляющая и яркие мелодические обороты становятся средствами достижения художественной цели и реализации основной идеи жанра – воплощению выразительного потенциала конкретной гармонической последовательности[1].

Мелодизированные украшения, как правило, расположены внутри построения и являются вторым по значению текстовым элементом (после фигуры арпеджио), воплощающим состояние, эмоцию, реализующим своеобразные кульминации мелодической линии и реагирующим на гармонические «события». Поскольку их функция – не просто дополнительное усиление выразительных акцентов, а собственно *воплощение* средствами фактуры логики подъемов и спадов, продиктованных основой бестактовой прелюдии – гармонической последовательностью с заданным динамическим

[1] Украшения, выписанные нотами, становятся средством *колорирования гармонической последовательности*. Это происходит следующим образом: выявление и усиление гармонических тяготений → обостренное интонирование, мелодизация голосоведения → переход в следующую гармонию посредством украшения. Иногда музыкальный образ требует особой выразительности, аффективности, что приводит к превращению украшения в риторический оборот.

рельефом, то их необходимо рассматривать как непосредственно саму ткань текста, и ни в коем случае не как вспомогательный элемент. Представляется, что, избирая способ нотации, д'Англебер хотел предостеречь исполнителя от восприятия орнаментальной фигуры как формулы, а, соответственно, и от ненадлежащего способа исполнения.

Итак, д'Англебер сознательно дифференцирует украшения-формулы (обозначены символами) и украшения-мелодические фигуры (выписаны нотами), соответственно, способ нотации является указанием на роль украшения в конкретном смысловом контексте, его весомость. Формулы (морденты, трели, кадансы) – факультативные элементы, более однозначны в трактовке, часто испольуются для обозначения граней формы, в исполнении быстры и виртуозны. Украшения, виписанные нотами (преимущественно группето, форшлаги) интонационно насыщены и несут смысловую нагрузку, формируют ткань текста, его мелодический компонент. Для них характерны преодоление строгих ритмических пропорций, «неправильность», импровизационность и свобода произнесения. Иными словами, выписывание украшения нотами – сигнал, требующий от исполнителя более внимательного отношения к украшению и определения его смысловой нагрузки в конкретном контексте.

Стоит отметить, что более поздние авторы бестактовых прелюдий гораздо шире используют возможности знаковой фиксации орнаментов, что приводит к некоторой заданности, однозначности трактовки и меньшей интонационной выразительности, ведь часто используемая формула превращается в шаблон и окончательно теряет выразительное значение. Неслучайно их прелюдии (возможно, созданные как «проба пера» или как дань уходящей эпохе) демонстрируют гораздо более формальное воплощение идеи жанра и преимущественно проигрывают в художественном значении произведениям Л. Куперена, Ж.-А. д'Англебера, Э. Ж. де Ла Герр.

Украшения, выписанные нотами, могут быть по-разному произнесены, проинтонированы, поскольку допускают вариантность исполнительских решений. Возможные интерпретационные версии будут отличаться степенью интонационной интенсивности, обуславливающей различную динамичность исполнения украшения, контур же фигуры будет сохраняться. Динамичность реализуется при помощи следующих факторов: увеличение или уменьшение количества «биений» в трели и её скорость, скорость исполнения всей орнаментальной фигуры (особенно это касается форшлагов, группетто), степень ускорения или замедления и т.д. Корректируются штрих и артикуляция. Особенно выразительными становятся степень задержания, дослушивания диссонанса (например, формирующегося форшлагом) и

наступление разрешения – вовремя или с опозданием. Эти детали чрезвычайно важны, поскольку именно микроотступления от условной нормы производят впечатляющий эффект, а значительные колебания становятся показателем непрофессионализма и отсутствия вкуса.

Таким образом, и теоретические материалы эпохи, и музыкальные тексты красноречиво свидетельствуют: ошибочно настаивать на существовании только одного – жестко зафиксированного – решения расшифровки орнаментационных знаков, а также на возможности нахождения расшифровки математическим способом. Остается неизменным контур украшения, но, в зависимости от контекста, меняется смысловая нагрузка и, как следствие, интенсивность интонирования. Бесспорно, именно такой уровень владения искусством орнаментации подразумевал К. Ф. Э. Бах, отмечая следующее: «<...> для того, чтобы мастерски использовать украшения, следует принять во внимание множество деталей. Необходимо воспитывать свой слух, слушая хороших музыкантов и, чтобы понимать все как можно лучше, владеть наукой генерал-баса. Опыт показывает, что те, кто не понимает основ гармонии, продвигаются наощупь в темноте, когда дело касается добавления украшений» [5, с. 55].

Насколько существенно меняется облик произведения, когда к нему применяются рассмотренные выше основные прицип барочной орнаментации! Причем они в равной степени эффективно «работают» применительно к музыке самых разных эпох. Разнообразие украшений и их вариантов, а значит и выразительных эффектов, создающихся ими, в который раз свидетельствует об огромной значимости *нюанса*. Нюанс, градация играют значительную роль, ведь смена акцента ведет к корекции целого. Не будем забывать, что чрезвычайно чуткими к малейшему изменению прикосновения и штриха были и клавишные инструменты эпохи. Поэтому сегодняшнему музыканту, особенно движущемуся в русле исторически информированного исполнительства, необходимо владеть всеми тонкостями и приемами, позволяющими достигать высоких художественных результатов. И тогда, приступая к работе над произведением Баха, Моцарта или Шопена, мы будем с удовольствием погружаться в его исторический и художественный контекст, а не обреченно решать проблему орнаментационных разночтений в различных редакциях.

1. *Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т./ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. СПб.: Композитор, 2007. Т. 1. 752 с.: ил., нот.*
2. *Куперен Ф. Искусство игры на клавесине/пер. с франц. О.А. Серовой-Хортик; комментарии Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.*

3. *Симонова Э. Йоганн Йоахим Кванц – музыкант эпохи Барокко//Музыкальная академія, 1999. №3. С. 157–159.*
4. *Шадріна-Личак О.В. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві//Часопис: науковий журнал Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К., 2010. № 3 (8). С. 150–159.*
5. *Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Vol. 1-2. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage, Berlin 1753 und 1762. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1981. 343 p., Nachwort.*
6. *Bates C.H. Preface//E. J. de la Guerre. Pièces de clavecin. Paris: Le Pupitre, 1983. XXXII, 89 p.*
7. *Gilbert K. Préface//D'Anglebert J.-H. Pièces de Clavecin. Paris: Heugel & Cie, 1975. 145 p.*
8. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600-1800: Clavecin. En 2 volumes. Facsimile ed. J. M. Fuzeau. Courlay, France, 2002. Vol. I. 213 p.*
9. *Moroney D. Introduction//Couperin L. Pièces de clavecin. Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre, 1985. 222 p.*
10. *Neumann Frederick. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton, 1983. 630 p.*
11. *Saint – Lambert M. de. Les principes du Clavecin//Méthodes et Traités: Série I: France 1600-1800: Clavecin. En 2 volumes. Facsimile ed. J. M. Fuzeau. Courlay, France, 2002. Vol. I. P. 113–150.*

Шадрина-Лычак Ольга. **Об использовании украшений в эпоху барокко.** В статье освещена специфика орнаментационной практики эпохи барокко. Обоснован принцип дифференцированного использования украшений. Особенности его функционирования раскрыты на примере жанра клавесинной бестактовой прелюдии.

Ключевые слова: музыка эпохи барокко, орнаментация, клавесинная бестактовая прелюдия.

Шадріна-Личак Ольга. **Про використання прикрас в епоху бароко.** У статті висвітлено специфіку орнаментаційної практики епохи бароко. Обґрунтовано принцип диференційованого використання прикрас. Особливості його функціонування розкрито на прикладі жанру клавесинної безтактової прелюдії.

Ключові слова: музика епохи бароко, орнаментація, клавесинна безтактова прелюдія.

Shadrina-Lychak Olga. **About the use of ornamentation in the Baroque epoch.** In this article specific of ornamentation practice of Baroque is considered. Principle of differentiated use of ornaments is substantiated. Particular features of it's functioning are shown on the example of the genre of unmeasured harpsichord prelude.

Key words: music of Baroque epoch, ornamentation, unmeasured harpsichord prelude.