

*Олена Жукова*

## ТРІОЛІ ТА ЇХ КОНТЕКСТ У НОТНОМУ ЗАПИСІ ЕПОХИ БАРОКО. ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У XXI столітті перевірені часом світові музичні шедеври складають значну частину репертуару академічних музикантів. Однією з найважливіших принад творів музики бароко, класицизму та романтизму є багатоваріантність тлумачень та інтерпретаційних версій. Враховуючи порівняльну ступінь ретельності та детальності авторських ремарок у музиці XVII, XVIII та XIX століть, найбільшої уваги дослідника потребує саме музика доби бароко та раннього класицизму, оскільки відсутність авторських ремарок та умовність нотного запису вимагала глибокого знання побутуючого виконавського контексту, так би мовити, інтерпретаційного словника епохи. Професійна «універсальність» музикантів, які поєднували композиторську, виконавську, імпровізаторську, викладацьку та менеджерську діяльність, спричинила появу загальновідомого «коду», згідно з яким написаний текст трансформувалася часто у дуже відмінне звучання. В цьому і полягає *актуальність* статті, оскільки значна кількість розповсюджених у сучасному репертуарі творів розшифровується музикантами академічного виховання інтуїтивно і не завжди з усвідомленням очевидних для сучасника закономірностей.

*Новизна* статті полягає у тому, що попри суттєву розробленість даної теми іноземними дослідникам, у вітчизняних музикознавчій та виконавській традиціях вивчення автентичних старовинних джерел все ще лишається цариною небагатьох зацікавлених та освічених у галузі саме аутентичного виконавства. В цей самий час широкі кола музикантів лишаються осторонь вже давно доступних зацікавленому читачеві знань.

*Мета* дослідження – зняти нагальне і проблемне питання, яке постає перед музикантами різних поколінь, зокрема, під час навчального процесу або підготовки музичного твору до концертного виконання, а саме: конфлікт між візуально зафіксованим нотним текстом та музичною ідеєю, яку хотів втілити композитор; визначити певний алгоритм чи систему правил, якими можна керуватися при тлумаченні музичних творів.

Отже, музика доби бароко є найбільш складною для вибору інтерпретаційної моделі, яка б коректно поєднувала повагу до авторського тексту та розуміння закономірностей, які діяли у середовищі тогочасних музикантів. Це питання, яке давно вивчається в історично-інформованому виконавстві, переважно є новим і маловивченим для академічних музикантів. Потрібне розуміння того, що це знання – не музейне,

розраховане на педантів-теоретиків, а цілком актуальне і практичне. Зокрема, нотний запис у французькій музиці (так само, як і запис слів у французькій мові, де, як відомо, кількість літер значно перевищує кількість звуків) через свою умовність не може відтворити усю варіативність тлумачення одних і тих самих текстових зворотів та формулювань, ритмічних формул, знаків – усіх особливостей. Вже за часів Жака Шамбоньєра це протиріччя проявилось дуже яскраво, зокрема, у неметризованих прелюдіях, які записувалися нотами без тривалостей і вимагали від виконавця ритмічної організації тексту у імпровізаційному дусі. За доби Франсуа Куперена запис міг вельми суттєво відрізнитися від бажаного виконання: сам композитор вказував на це у своєму трактаті «Мистецтво гри на клавесині».

На цьому можна зупинитися детальніше. За часів розквіту школи французьких клавесиністів, відлік якого ми починаємо від початку творчої діяльності Жака Шамбоньєра, традиція запису нотного тексту мала у Франції доволі специфічний вигляд. Родоначальник школи, сам Шамбоньєр, його учні та послідовники Луї Куперен, Жан-Філіп д'Англебер та інші створювали так звані неметризовані Прелюдії, які були записані цілими нотами, які виконавець міг групувати та «ритмізувати» за власним бажанням, втім, дотримуючись певних законів трактування такого типу запису. Надзвичайно розповсюдженим було таке явище, як *inegal* («інегаль» з фр. «нерівний») – тобто своєрідний, «пом'якшений» «пунктир», що стосується найдрібніших рівномірних тривалостей у парному ритмі, якщо вони рухаються по близьких ступенях. Тоді їх слід виконувати з певною мірою свідомої нерівномірності – тобто як м'який пунктирний ритм «7 до 5» чи «4 до 3». Або навпаки, «гострота» інегалю могла залежати від фразування (саме це, смислове значення інегалю у фразуванні та вибудуванні музичної фрази, а значить – для виразності підкреслюють сучасні «експерти» – вчені та виконавці старовинної клавесинної музики Крістофер Стембрідж, Жак Ог, Кетіл Хаугзанд, Алін Зільберайх, Марек Топоровський та ін.). За виразом самого Франсуа Куперена, що міститься у трактаті «Мистецтво гри на клавесині», «ми (тобто французи – *О. Ж.*) граємо не так, як записано в нотах, якщо заграти точно по нотах, це буде повна нісенітниця» [9, с. 7]. Взагалі, увагу французьких клавесиністів привертав передусім ритм, оскільки чітко визначене ритмічне начало, притаманне французькій музиці, найчастіше тісно пов'язане з її танцювальною жанровою основою: адже французька культура має надзвичайно розвинуті традиції танцю. «Недовершеність» нотного запису доби французьких клавесиністів

передбачала значну свободу виконавця в інтерпретації композиторського задуму. Хоча музикантів скеровувала існуюча виконавська традиція, загальні закони, правила та принципи якої були широко відомі та передавалися, так би мовити, «усно», виконавцям не завжди вдавалося уникати розходження з авторськими ідеями. Також негаразди виконання спровокували композиторів на багатослівні та барвисті тлумачення власної музичної мови. (Вище вже йшлося про широко відомий трактат Франсуа Куперена «Мистецтво гри на клавесині», численні теоретичні роботи Жана-Філіпа Рамо, у яких митці вельми своєрідно, мовою, яка займає місце посередині між науково-популярним та художнім стилем викладу, пояснюють свої творчі принципи та докладно описують сутність своїх вимог до виконання власних творів. До таких явищ у творах клавесиністів належить, крім інегаль, звичай виконувати затакти-вісімки після чверті з крапкою, традиційно трохи скорочуючи за тривалістю – як щось середнє між вісімкою та шістнадцяткою. У «справжніх» французьких курантах (на відміну, наприклад, від бахівських творів з аналогічною назвою) партія (а вірніше, функція) лівої і правої руки полярно відмінні і майже не зустрічається така насичена лінійна поліфонія, як в творах Баха під назвою «курунта». У французькій куранті ліва рука обіймає ритмічну танцювальну структуру та демонструє гармонічні тяжіння, в той час як права «орнаментує» гармонічну основу за допомогою вигадливого інтонаційного малюнку, виразної артикуляції та майже декламаційного фразування. Цікаво, що ноти, які слід було виконувати «інегаль», було записано як послідовність рівних тривалостей; лише контекст всього твору, його темп, жанр та метроритмічний малюнок був підказкою. Це явище було настільки популярне, що, маючи бажання занотувати рівні тривалості, композитор був змушений обов'язково зазначити: «notes egales» (тобто «рівні ноти»).

В свою чергу, виконання пунктирного ритму в старовинній музиці має свою специфіку, пов'язану з тим, що досить часто він не позначався в нотах. Особливо це стосується французької барокової музики, в якій існувала традиція виконання пунктирного ритму там, де були зазначені рівні за тривалістю ноти. Франсуа Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» вказує: «Ми записуємо ноти інакше ніж виконуємо; <...> наприклад, ми граємо вісімки, які ідуть поступово, так, ніби біля них були б крапки, але позначаємо їх рівними тривалостями» [9, с. 29].

Композитор так описує особливості підходу до своїх своїх прелюдій: «Прелюдії – твори вільні, і в них можна дати волю уяві... Необхідно, щоб ті, хто буде використовувати ці прелюдії, виконували їх вільно, не надто

дотримуючись ритму, в якому вони записані, крім тих випадків, де стоїть моє позначення *mesure* (суворо метрично)» [9, с. 45].

Вміння бачити ту межу, на якій закінчується авторський текст та починається поле для інтерпретації, є однією з вирішальних навичок, яка визначає не тільки виконавський імідж, але і рівень виконавця, оскільки старовинна музика з притаманній їй проблематикою навкруги уртексту та редакцій є, тим не менше, полем для численних досліджень, а отже – вимагає справжньої компетентності. Музичний текст в добу бароко ще більше, ніж в більш пізні часи, був носієм певної сакральної інформації, або символіки, або повідомлення будь-якого характеру. Якщо белетристичні спекуляції на цю тему можуть лише розважити слухача-аматора, то знавець бахівських кантат ніколи не оминє аналогічний комплекс музичного мотиву, ритму, тональності в інструментальній музиці, отримуючи таким чином ключ до розкриття ледь не буквального змісту твору. Питанню інтерпретації музики Баха присвячені численні музикознавчі джерела, але чим більше вивчається ця проблема, чим більше старовинних свідчень віднаходиться та нових – створюється, тим більше питань постає перед виконавцем, оскільки у існуючій множині інтерпретацій вибір між коректністю виконання та його самобутністю не є очевидним. Отже, тут ми намагатимемося визначити, чим треба керуватися у випадку поліритмічного протиріччя, десь свідомого, десь викликаного умовністю запису. В той самий час, враховуючи доволі «гнучку» систему авторства у музиці докласичного періоду, за якої інколи навіть неможливо було вирахувати автора зі стопроцентною ясністю, ми можемо зрозуміти, що володіємо певною мірою виконавської свободи. Наприклад, сучасні клавесиністи з легкістю беруть до свого репертуару твори, написані для інших інструментів: Жан Рондо виконує на клавесині бахівську Сюїту для лютні до-мінор або менует з сольної сюїти для віолончелі.

Навіть академічне музикознавство, не вдаючись в деталі, підкреслює той факт, що Йоган Себастьян Бах об'єднав та підсумував у своїх творах художні тенденції свого часу. Для нас ця важлива інформація свідчить про те, що Бах вдався як до французьких жанрів та стилістичних прийомів, так і до італійських, які у його час часто були взаємовиключними. Втім, були в ній і спільні моменти. Теорія «гарних та поганих складів», яка діяла в часи створення ранніх італійських опер, визначала «гарний» склад як трохи довший, а «поганий», тобто слабкий – як коротший, надаючи парам нот певне несиметричне ритмічне співвідношення, що робило музику подібною на мову. Багато спільного з цією ідеєю має таке суто французьке музичне явище, як вже згаданий вище

прийом *inegalite* – тобто спосіб виконання дрібних тривалостей, записаних як рівні ноти, з легкою ритмічною видозміною. Як не дивно для сучасного піаніста з традиційною музичною освітою звучить це твердження, але ця, здавалося б, «екзотика» може мати і цілком прикладне використання: різні виконавці варіюють ритм навіть у творах Баха, які прямо чи опосередковано вказують на належність до творів у французькому дусі; зокрема, інколи рівні вісімки перетворюються на пунктирний ритм, а пунктир ритмічно «загострюється». На можливе заперечення про загострення пунктиру і в інших виконавських школах того часу припустимо відповісти таким прикладом, як перша частина Французької увертюри Баха у двох авторських версіях запису: для власного використання – у до-мінорі та для публікації – у сі-мінорі. Порівнюючи їх, можна побачити, що при спробі занотувати всі особливості французького стилю виконання Бах на письмі надає твору абсолютно іншого ритмічного малюнку – порівняно з попереднім варіантом; втім, об'єктивно він лише більш точно відображає задум композитора. Однак, знавці стилю, безумовно, розшифрували б вірно і початковий варіант тексту.

Все це – способи записати виразність, хоч і не математично точні, але, тим не менше, такі, що несуть цілком ясну художню ідею, особливо – у фіксованих формах (танцювальних жанрах), де жанр з усіма притаманними йому темповими і ритмічними особливостями певною мірою визначає і запис, і інтерпретацію. Намагаючись записати виразне і структуроване фразування, композитор може вдаватися до кількох способів: або записати все рівними нотами, покладаючись на загальновідому традицію їх виконання, або пунктиром, який так само умовно виражає ідею композитора, або у розмірі 9/8 чи 12/8. До цього можна додати, що чим далі у товщу століть, тим більше долей та різних тривалостей вміщував у себе такт, значення якого було набагато більш умовним, чим вже за часів Баха; відгомін цієї традиції зберігся, зокрема, у французьких курантах з їх ритмічною перемінністю. При викладі дуолями (парним, або «квадратним» ритмом) в одній руці і тріолях у другій спільний ритм найчастіше набував обриси тріолей, особливо, коли тріольний ритм з'являвся у творі раніше парного чи пунктирного.

Середина XVIII століття – це переломний час, тому навіть автори музичних трактатів та посібників того часу, наприклад – Фрідріх Вільгельм Марпург, Йоган Йоахім Кванц, Карл Філіп Емануїл Бах – визнають як варіант з синхронізацією, так і варіант зі складними ритмами. Цікаво, що Кванц як фахівець з одноголосного інструменту – флейти – у своїй науковій праці виступає скоріше за поліритмію, в той час

молодший Бах, як клавесиніст – за синхронізацію, хоча обидва вони працювали в один і той самий час (навіть при одному і тому самому королівському дворі). Синхронізація була широко розповсюджена, але не універсальна. Приклади показують, що для Йогана Себастьяна Баха, у якого з'являються приклади поєднання різноманітних ритмів у ансамблевих творах, таке ритмічне протиріччя в царині суто клавесинної музики все ж таки було небажаним, оскільки для музичної практики XVIII століття воно б звучало занадто демонстративно.

Хоча Бах-старший лишив нам не настільки багато явних занотованих вказівок, існує багато свідочств – як, наприклад, праця його сина, К. Ф. Е. Баха, яка підсумувала «кодекс» існуючих правил та можливих варіантів, так і його власна таблиця прикрас, символіка кантат, аналогії – та й просто здоровий глузд. Не варто забувати, що в ті часи ще сильна роль імпровізації, тому в нотній фіксації тексту ще багато варіативності. Часто одна і та сама музична ідея висловлена конфліктуєчим ритмом. Хоча К. Ф. Е. Бах в своєму дослідженні висловлюється на користь узгодження, втім, його труд скоріше підсумовує існуючу традицію, аніж пояснює тлумачення подібної взаємодії його власних творів. Тим більше, що за свою довгу кар'єру представник найвідомішої в світі музичної династії міг споглядати неодноразову зміну тенденцій, а головне – зміну таких суттєвих мистецьких епох, як бароко та класицизм. Змінний ритм у його творах не здаватиметься настільки радикальним, якщо ми згадаємо про роль агогіки у музиці, яка дозволяла втілити у грі буквальний запис як імпровізаційну речитацію або імпровізаційний віртуозний пасаж. В музиці Баха-молодшого домінуючий ритм може бути визначений шляхом вирахування паттерну, що кількісно домінує. В той самий час у Й. С. Баха зустрічаються обидва варіанти узгодження або чергування квадратного та тріольного ритмів. У ансамблевих творах інтерпретаційне рішення може залежати від темпу, який обирає виконавець (адже навіть попри наявне авторське визначення є певний «розброс» між можливими варіантами, а коли темпова вказівка композитора відсутня, цей фактор стає ще більш вагомим) і стосуватися всіх наявних партій, рахуючи праву і ліву руку як окремі партії. Хоча певне універсальне правило «узгоджувати» шістнадцяту ноту як третю ноту тріолі побутує у музикантській спільноті, втім, варіантів інтерпретації завжди більше, ніж один.

Серед прикладів такого запису – фінал П'ятого Бранденбургського концерту: розшифровувати його ритм буквально не рекомендується, оскільки в швидкому темпі вирізнити пунктир від тріолей фактично неможливо, але запис у пунктирному ритмі підкреслює енергію початку теми. Серед таких

прикладів – Сонати Скарлатті та п'єси французьких клавесиністів, Куранта Баха з Партіти Сі бемоль-мажор, третя частина до-мінорної Сонати для скрипки та клавіру, fuga з Токати соль-мінор, ре-мінорна та мі-мінорна fugи з другого тому «Добре темперованого клавіру», органна Токата і fuga ре-мінор. Тема вищезгаданої мі-мінорної fugи в буквальному прочитанні звучить дещо специфічно, але легко і переконливо піддається структуруванню у відповідності до тріольного ритму (згідно з припущенням Карла Філіпа Емануїла). У Фантазії Й. С. Баха до-мінор вторгнення нот, що повторюються у парному ритмі, швидше за все – умисний прийом для створення певного образу: часто в таких ситуаціях рівність нот композитор міг підкреслити знаками стаккато, написаними над нотами. У 26-ій зі знаменитих «Гольдберг-варіацій» запис партії кожної руки у своєму розмірі дозволяє припустити, що цільна і логічна музична думка або фраза всередині кожної партії була для композитора важливішою, ніж математичний розрахунок співвідношення різних партій. Втім, є такі приклади, як Прелюдія і fuga ля-мінор, пізніше перероблена самим Бахом у Потрійний концерт для скрипки, флейти і клавесину. В таких ситуаціях найпростіше рішення викликає безліч питань, оскільки музичний матеріал лишається той самий, але ансамблевий виклад передбачає більше незалежності між голосами. Багато що залежить від стилістики, в якій написаний твір: італійські жанри допускають більш свободні та декламаційні чергування різних ритмічних патернів, в той час як французька музична традиція того часу тяжіє до лапідарної ритмічної ясності. Цікаво, що ця варіативність призводить до вкрай оригінальних інтерпретаційних ідей. Наприклад, як та, в якій тріолі в певній жанровій моделі можуть підкорювати собі квадратний ритм/дуолі, і цей взаємовплив працює й у зворотному напрямку. А отже, такі твори, як Куранта з Першої Партити Й. С. Баха, можуть бути розшифровані за допомогою не тріольних ритмічних патернів, а формулами, в яких одна вісімка поєднується з двома шістнадцятими – оскільки жанр куранти у його класичному вигляді (ні французька, ані італійська версії) не передбачає тріолей. У творчості його попередника Й. Я Фробергера зустрічаються жиги, записані пунктиром.

Приклади подібної амбівалентності зустрічаються у творах А. Кореллі та Г. Ф. Генделя, причому, наприклад, у першій частині флейтової Сонати Генделя ля-мінор синхронізація пунктирних пар у відповідності з тріолями, здавалося б, цілком очевидна, змінила б патетичний характер твору на споглядально-ліричний. Отже, в багатьох випадках ритмічне розшифрування – питання особистого погляду виконавця на образну сферу твору.

Подібні нотні малюнки ми знаходимо і у більш пізніх зразках – у творах класиків, зокрема у сонатах В. А. Моцарта і Й. Гайдна, у «Місячній сонаті» Л. ван Бетховена, у Й. Брамса та Р. Шумана. Але в творах романтиків ритмічні «протиріччя» найчастіше є носієм чужорідного смислового меседжу: це або імітації вокальної партії у межах фортепіанного викладу у Шуманівських п'єсах, або «тема року» у басах у Брамсівських творах. Часто-густо тлумачення залежить від темпу твору: адже чим швидший рух твору, тим важче вирізнити парні і тріольні групи. Композитори другої половини XVIII століття вже дивляться на це інакше, вбачаючи красу в протиставленні різних ритмів, спеціально звертаючи на це увагу у своїх публіцистичних та методичних працях, але це певною мірою виходить за межі нашого дослідження. Деякі навчальні посібники того часу пропонують навіть відпрацьовувати різні варіанти поєднання пунктиру в одній руці з тріолями в іншій: від синхронізованого до буквального. У композиторів-романтиків, схильних до класицистичних тенденцій композиторського письма, таких, як Ф. Шуберт та Ф. Мендельсона, представлені обидва варіанти.

Технологічні питання вирішуються інтуїтивно чи свідомо, але найголовніший меседж, який ми повинні прочитати в цих неоднозначних записах – те вільне дихання музики, яке композитори доби бароко намагалися записати за допомогою уніфікованих засобів нотації. У вирішенні цього питання нема одного єдино правильного варіанту тлумачення, і інтерпретаційне рішення кожен раз залежить від багатьох факторів: національного стилю, жанру, темпу, контексту. Тим більше захоплює дослідника та виконавця робота над бароковим музичним текстом.

1. Булычева А. «Воображаемый театр» Франсуа Куперена//«Старинная музыка», 2000. № 2. URL: [http://www.mmv.ru/sm/arta/15-10-2000\\_kuperen.htm](http://www.mmv.ru/sm/arta/15-10-2000_kuperen.htm) (дата обращения: 12.02.2016).
2. Герасимова-Персидська Н. Діалог з минулим//Київ: Музика, 1979. №6. С. 8.
3. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 24. С. 6–13. (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд: зб. статей»: кн. 1).
4. Драч І. Феномен «композиторства» в європейській культурі//Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. статей. Київ, 2005. Вип. 29. С. 262–265.
5. Друскин М. Клавірна музика Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Німеччини XVI-XVIII століть. Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. 284 с.
6. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. К.: Музична Україна, 1972. 112 с.
7. Жаркова В. «Авторское слово» в творчестве М. Равеля//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Слово, інтонація, музичний твір: зб. статей. Київ, 2003. Вип. 27. С. 173–182.



8. Жаркова В. «Дендизм» как внестилевой фактор творчества французских композиторов эпохи «fin de siècle»//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. статей.* Київ, 2004. С. 107–114.
9. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине: Пер. с франц./Вступ. ред., коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.
10. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен//М.: Советская музыка, 1981. № 6. С. 116–120.
11. Лобанова М. Гармоническое инвенторство эпохи барокко//*История гармонических стилей зарубежной музыки доклассического периода.* М., 1987. с. 102–119. (Серия «Труды ГМПИ им. Гнесиных»: вып. 92).
12. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
13. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана (Вып.1 & 2). СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2001. 516 с.
14. Морозов А. Проблемы европейского барокко//*Вопросы литературы.* 1968. № 12. С. 111–126.
15. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков/Под. ред. Б. Виппера, Т. Ливановой. М.: Наука, 1966. 342 с.
16. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
17. Черкашина-Губаренко М. Диалог смыслов в современной интерпретации оперы барокко//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Сміслові засади музичної творчості.* Київ, 2006. Вип. 59. С. 11–18.
18. Шабалтина С. Исполнительская традиция и индивидуальная интерпретация: к проблеме целостного восприятия музыкального текста произведения//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства.* Київ, 2005. Вип. 48. С. 221–224.
19. Шабалтина С. Музыкальные идеи Ренессанса и барокко в клавирных токкатах И. С. Баха//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Теоретичні і практичні аспекти музичного смислоутворення.* Київ, 2006. Вип. 60. С. 215–220.
20. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Київ, 2013. 160 с.
21. Шабалтина С. Особенности стиля исполнения музыки французских клавесинистов//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство.* Київ, 2004. Вип. 37. С. 206–212.
22. Шабалтина С. Ритмическая свобода как средство выразительности в клавесинной музыке XVII-XVIII вв.//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей.* К., 2007. Вип.61. с. 186–193. (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»: кн. 3).
23. Шабалтина С. Франсуа Куперен - Фридерик Шопен: к вопросу о стилевых параллелях//*Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей.* К., 2006. Вип. 41. с. 49–54. (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»: кн.2).
24. Bach C. H. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753. 136 p.
25. Booth C. Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p.
26. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. NY: Dover publications, INC., 2005. 518 p.

27. Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach 3rd ed. Edition Princeton University Press, 1983. 630 p.*
28. Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Leipzig, Ed. C. P. Kahnt Nachfolger, 1906. 311 p.*

**Жукова Елена. Триоли и их контекст в нотной записи эпохи барокко. Вопросы интерпретации.** Одной из проблем в исполнительстве XXI века является исторически корректное истолкование композиторского текста, которое возможно при условии глубокого и детального знакомства с историческим контекстом музыкальной жизни и закономерностей композиторской записи той эпохи. Актуальным вопросом является интерпретация сочетаний триольного и дуольного («квадратного») ритма в параллельном изложении или в чередовании вплотную. Явная и даже вызывающая авангардность такого звучания при буквальном прочтении нотного текста в таких случаях заставляет искать исторически убедительных «компромиссов» между двумя типами ритма.

**Ключевые слова:** исполнительство, барокко, классицизм, нотный текст, интерпретация, исторически-информированное исполнительство.

**Жукова Елена. Триоли та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації.** Однією з проблем у виконавстві XXI століття є історично коректне тлумачення композиторського тексту, яке можливе тільки за умови глибокого і детального знайомства з історичним контекстом музичного життя та закономірностей композиторського запису тієї епохи. Актуальним питанням є інтрепретація поєднань триольного та дуольного («квадратного») ритму в паралельному викладі або у чергуванні впритул. Явна та демонстративна авангардність такого звучання при буквальному прочитанні нотного тексту в таких випадках змушує шукати історично переконливих компромісів між двома типами ритму.

**Ключові слова:** виконавство, бароко, класицизм, нотний текст, інтрепретація, історично-інформоване виконавство.

**Zhukova Olena. Triplets and their context in the baroque musical notation. The question of the interpretation.** One of the problems in the performance of the XXI century is the historically correct interpretation of the composer's text, which is possible only with a deep and detailed acquaintance with the historical context of musical life and the patterns of the composer's writing of that era. An urgent question is the intersection of the triplet and dual («square») rhythm combinations in a parallel statement or in the alternation. The explicit and demonstrative avant-garde of a sound in case of literally reading the musical text in the such situations makes it necessary to look for historically

compelling compromises between the two types of rhythm.

**Key words:** performance, baroque, classicism, musical text, interpretation, historically-informed performance.

*Ганна Юферова*

### ХУДОЖНЯ ЛОГИКА ТВОРУ «НОМО FUGENS» ОЛЕКСІЯ ВОЙТЕНКО

Запорукою інтенсивного розвитку музикознавства як науки є дослідження новітніх зразків сучасної української музики. Введення до музикознавчого обігу маловідомих творів, а також спонукання зацікавленості ними виконавців є **актуальним** сьогодні.

**Новизна** теми статті полягає у впровадженні нами нової методології музикознавчого аналізу, який спрямований на розуміння діалектики розвитку образного змісту музичного твору. Комунікативна модель «композитор/музичний текст – виконавець – слухач/музикознавець-аналітик» на завершальному етапі передбачає саме такий відгук, який би перевів музичне сприйняття у вербальну площину, зафіксував усвідомлене, виявив особливості композиційної форми, тембрової драматургії тощо [10]. Звісно, це стає можливим за умови комплексного підходу до питання аналізу сучасного музичного тексту. Такі важливі аспекти музикознавчого аналізу, як особливості композиційної форми, аналіз музичної мови, темброва драматургія вже давно потребують оновлення аналітичних методів.

В пошуках точних методів музикознавчого аналізу сучасної музики свого часу Г. Когут звернув увагу на доцільності використання осцилограм і спектрограм. Але хочемо звернути увагу на те, що спектральний портрет звуку для акустика – це документ, який дозволяє досліджувати питання, пов'язані з гучністю та тривалістю звуку у часі, а також питання, пов'язані з висотою і тембром за частотною шкалою [1]. І хоча, спектрограма є документальною фіксацією звукових об'єктів, фактури або нашарування фактур (а для електроакустичного та електронного твору така фіксація, подекуди, є єдиним можливим графічним документуванням), в руках музикознавця спектрограма має стати дещо більшим, ніж просто документування звукових подій.

Активна дослідниця феномену сучасної музики Т. Тучинська зазначає появу великої кількості аналітичних інструментів та концепцій і в західноєвропейському музикознавстві. Серед засадничих робіт – концепції П. Шеффера, Д. Смоллі, Л. Торессена, Ф. Делаланда, Ж.-Ж. Наттьєза, Л. Заттра, С. Емерсона [11]. В свою чергу, для нашого дослідження важливим