

АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ключинська Н.В.

аспірантка,

Науковий керівник: Медведик Ю.Є.

доктор мистецтвознавства, професор,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПАРТИТУРИ ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ: ПРО ЩО МОВЧИТЬ НОТАЦІЯ

У сучасній тенденції інтерпретації музики бароко згідно з принципами історично інформованого виконавства відповідальність інтерпретатора простягається і на теоретичні елементи музичного твору. Елементи, що зазвичай були залишені на розгляд музикознавців-дослідників, редакторів нотних видань, стають залученими в інтерпретаційний процес і набувають характеру співтворчості композитора та виконавця.

Аналізуючи барокові правила виконавства Роберт Донінгтон наголошує на їх творчій квінтесенції [4]. Це не були обмеження чи суворі канони, а лише процес творення, пошуку чогось нового. Тому пізнаючи їх зараз, ми можемо долучитися у цей творчий процес, щоправда на кілька сотень років пізніше. Р. Донінгтон окреслив своєрідну ієрархію виконавських елементів: важливі, ті що мають бути визначені наперед, та дрібні, що можуть бути імпровізовані протягом репетицій. Першу групу має визначати диригент, до неї відносяться «основні моменти *forte* та *piano*, важливі *rallentando*, окреме фразування та розподіл смичка, також визначеність щодо артикуляції та темпу» [4, с. 10]. Другу групу формують «дрібні динамічні модуляції при повторюваних мелодичних спадах та вершинах, крихітні артикуляційні паузи, легке пришвидшення чи затримання, вчасність окремих звуків та їх підпорядкованість змінам у гармонії» [4, с. 10]. Проте жоден з цих елементів не може бути визначеним без попереднього вивчення нотації твору.

Неточність нотного запису в період бароко виявляється кількома способами:

1. Позначення розміру, що до зламу XVII-XVIII століть визначав кореляцію коротших тривалостей відносно довших, формуючи сталі пропорції, а пізніше отримали таке ж значення як і у сучасній нотації (тобто тривалість основної вимірної вартості та їх кількість в такті).

2. Неточність ритмічного запису: інтенція нерівномірного виконання однакових коротких тривалостей чи залежність тривалості крапки у пунктирному ритмі від музичного контексту, а не запису.

3. Знаки альтерації, дія котрих могла бути також ретроспективною (!), або ж додавання яких було зумовлене гармонічним розвитком і тому не позначалося у записі.

Маючи справу з хоровою партитурою періоду бароко виконавцям на початку варто самостійно опрацювати нотний запис, не зважаючи на редакторські вказівки. Завдяки праці таких музикознавців як О. Цалай-Якименко, Н. Герасимова-Персидська, Н. Герасимова, сучасні виконавці мають можливість користуватися вже готовими партитурами анонімних партесних концертів, творів М. Дилецького, А. Цибульського, Г. Левицького та І. Домарацького. Проте є кілька моментів, на котрі варто б звернути увагу, адже остаточне рішення про точне чи довільне дотримання редакторських вказівок належить інтерпретатору.

При виконанні української барокової музики щодо проблеми визначення темпу та темпових співвідношень при зміні розміру всередині твору можемо орієнтуватися на згадку про тридольний метр у Граматиці М. Дилецького [2], а також на трактат «Препорція», опублікований Б. Дем'яненком [1]. Проте слід враховувати часову різницю створення обох теоретичних праць, за цей період виконавська традиція природно могла змінитися. Тож при виборі дотримуватися пропорції 3:2 чи прирівнювати основні вимірні вартості кожного розміру слід також враховувати час написання концерту.

Однією з причин неточності запису знаків альтерації була обізнаність тогочасних музикантів щодо гармонії та голосоведення, відповідно додаткові позначення вважалися зайвими. В період бароко тактова риска не впливала на тривалість дії знаків альтерації, окрім цього існували певні традиції голосоведення, згідно з якими при виконанні могли додавати *дієз*, *бемоль* чи *бекар*, хоч вони й не були позначені в нотах.

Проявом неточності запису знаків альтерації в каденціях музичних фраз є можливість їх ретроспективної дії. Наприклад в концерті Івана Домарацького «Іже язиком ловец», підвищений сьомий ступінь можна використовувати вже на такт раніше від того, де він позначений (рис. 1).

A. по-кри-вай те-бе бла-го-хва-ля-щих

A. те-бе бла-го-хва-ля-щих

B. те-бе бла-го-хва-ля-щих

Рис. 1. І. Домарацький «Иже языком ловец» т. 52-54

Джерело: [3]

Ретроспективна дія знаків альтерації може стосуватися і одного такту, тобто на кілька долей швидше ніж позначено в нотах. Підказкою в такому випадку є гармонічний розвиток фрази (рис. 2).

A. ви-ну хва-ла Е-го во ус-тіх мо-их

Рис. 2. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 3-5

Джерело: [3]

Незалежність знаків альтерації від тактових рисок може також означати, що *дієз* застосований на початку такту не залишається дійсним до кінця. В концерті І. Домарацького «Благословлю Господа» зустрічається завершення однієї музично-словесної фрази та початок наступної в межах одного такту. Якщо поглянути на слова нової фрази – «сей нищий воззва», то здається природнім почати її акордом *ля мінору*, хоч редактор і залишив у нотах *до-дієз* (рис. 3).

Важливим правилом руху мелодичних голосів у період бароко була заборона тритону в гармонії, тобто між басом та однією із верхніх партій [4, с. 73]. В наступному нотному прикладі, скасувавши дію попереднього знаку альтерації можемо замінити зменшену квінту на чисту (рис. 4).

Т. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

Т. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

А. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

А. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

Т. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

Т. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

В. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

В. дят - ся. Сей ни - щий воз - зва

Рис. 3. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 38-39
 Джерело: [3]

Т. смерть гріш-ни - ков лю - та

Т. смерть гріш-ни - ков лю - та

В. лю - та

В. смерть гріш-ни - ков лю - та

Рис. 4. І. Домарацький «Благословлю Господа» т. 137-138
 Джерело: [1]

Додатковим аргументом для застосування *бекару* в партії першого тенора є замітка редактора, що в поголоснику другого тенора в цьому ж місці позначений *соль-дієз* [3, с. 180], тобто інтенцією композитора було звучання тризвука *мі мажор*.

Зважаючи на неточність запису, вже сам процес підготовки партесних концертів до виконання набуває творчого характеру. Імпровізаційна свобода та співпраця композитора і виконавця, що мала місце в епоху бароко, стає важливим елементом історично інформованого виконавства. При цьому інтерпретаційний процес починається вже від першого знайомства з партитурою, а не від самого звучання музичного твору.

Список використаних джерел:

1. Дем'яненко Б. Трактат «Препорция» з київського рукопису XVIII століття // ред. Ю. Ясіновський. (Укр. католиц. Ун-т, Ін-т церковної музики. Серія: Історія української музики, вип. 24: Джерела) Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. – 44 с.
2. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. [підгот. О. Цалай-Якименко]. – Київ: Музична Україна, 1970. – 109 с.
3. Партесні концерти XVII-XVIII століть з Київської колекції / упор., розшиф., зведення в партитуру, наук. ред., вступ. ст., комент. Н. О. Герасимової-Персидської; спецред., підгот. до друку Є. В. Ігнатенко. – Київ: Музична Україна, 2006. – 340 с.
4. Donington R. Baroque Music: Style and Performance. – London: Thetford Press, 1982. – 206 p.