

ПЕРША КНИГА ТОКАТ ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДІ: НОВАТОРСЬКИЙ ТА ХУДОЖНЬО-ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК ФАНТАЗІЙНОГО СТИЛЮ ЕПОХИ БАРОКО

Тимченко-Бихун І.А.

Київський інститут музики імені Р.М. Глієра

Сліпченко О.С.

Київський національний університет культури і мистецтв

Розглянуто історичний та культурний контекст, в якому створювалась італійська клавірна токата; виявлено її культурологічні зв'язки з ідеями та напрямками мистецтва даної доби загалом. Досліджено витоки та особливості жанру клавірної токати в їх нерозривному зв'язку з розвитком імпровізаційно-вільного виконавського стилю. Розкрито особливості інструментального стилю *stylus fantasticus*, як прикладу барокової імпровізації. Зроблено стислий аналіз п'єс із «Першої книги токати» Дж. Фрескобальді з метою виявлення їх імпровізаційних рис. За допомогою авторського коментаря до збірки приведено декілька ключових принципів стилістично вірного виконання даних творів.

Ключові слова: бароко, клавесин, Джироламо Фрескобальді, *stylus fantasticus*, італійська клавірна токата.

Постановка проблеми. В епоху бароко музика являлась емоційним, експресивним мистецтвом. Сучасному виконавцеві часом складно буває віднайти ту виразність та свободу, якими чотири століття назад дихали ці твори. Підкреслюючи унікальність музичного мислення бароко, Х.І. Хугес (автор сучасного дослідження жанру токати), наприклад, навіть порівнює виконавське мистецтво барокової токати із процесом джазової імпровізації: «Цей процес не має ніякої паралелі в усій історії музики окрім тієї, техніка якої виросла в області джаза двадцятого сторіччя (у таких артистів як Дейв Брубек, Стен Кентон). В цілому структурна основа, дійсно, в кінцевому етапі, визначається імпровізацією. Але слід підкреслити, що це імпровізація під контролем» [Цит. за: 8, с. 156]. Оскільки музична імпровізація цілком належить до усної традиції, одною з основних складностей на шляху опанування сучасними виконавцями саме барокової імпровізаційності є відсутність безперервності цієї усної традиції (від учителя до учня, або від музиканта до слухача). В зв'язку з цим музичними теоретиками всього світу вже багато років поспіль ведеться кропітка робота в напрямку дослідження різних аспектів цієї проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням історико-теоретичних та естетичних аспектів барокової музики займалися: М. Лобанова, «Західноєвропейське музичне бароко: проблеми естетики та поетики»; М. Друскін «Клавірна музика. Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Германії XVI-XVIII ст.»; Н. Харнонкурт «Музика як мова звуків»; В. Протопопов «Історія поліфонії. Західноєвропейська музика XVII – I чверті XIX ст.», та інші). Особливостям барокового виконавства присвячені такі праці: М. де Сен-Ламбер «Клавесинні принципи»; С. Шабалтіна «Ритмічна свобода як засіб виразності в клавесинній музиці XVII-XVIII ст.»; О. Шадріна-Личак «Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві»; Н. Фоменко «Фактура та артикуляція в «*Stylus fantasticus*» (на прикладі німецької токати XVII ст.)» та ін.

Виділення не вирішених частин загальної проблеми. Новизна даного дослідження полягає

у розкритті принципу імпровізаційності в токатах Джироламо Фрескобальді, що увійшли до його Першої книги – проблеми, яка ще не отримала достатньо повного та детального висвітлення у вітчизняному музикознавстві.

Метою статті є: спираючись на існуючі історико-теоретичні, музикознавчі, естетико-філософські та культурологічні праці, а також сформовану (західну та вітчизняну) практику виконавства барокових творів, виявити особливості втілення принципу імпровізаційності на прикладі Першої книги токати Джироламо Фрескобальді.

Виклад основного матеріалу. Музичне життя Італії XVII-го ст. було досить бурхливим, що зумовлено рядом історичних та культурологічних факторів. Змучена міжусобними війнами а також іспанською та французькою експансіями, Італія в XVI ст. переживає серйозну кризу, і в черговий раз спостерігає за падінням Риму (1527 р.). В Європі набирає оберти реформація, природничі науки нарешті отримують можливість вийти із тіні, що призводить до серйозного зміщення акцентів у сприйнятті світу та місця людини в ньому. Людина перестає відчувати себе центром всесвіту та взірцем досконалості Божого творіння, і поступово усвідомлює всю суперечливість своєї природи, спричинену розмаїттям бажань та пристрастей, емоцій та нерозв'язних питань. Тому новий стиль, що виникає, являє собою музику, сповнену дисонансів, перечинь та несподіваних модуляцій, її примхлива ритміка непередбачена, як саме життя.

«*Musica pathetica*» – новий музичний напрям, що виникає в Італії на протигагу німецькій «*musica poetica*», і знаменує собою яскраву маніфестацію переміщення музичного мистецтва із області *ratio* в область *anima*. Одним із найвизначніших досягнень теоретиків цього напрямку являється теорія афектів. «Аналіз душі» здійснює К. Монтеверді, афект стає предметом детальних досліджень Кірхера, Прінтца, Маттезона, та інших теоретиків. Відтепер митцями культивується відкрита виразність, розкріпачення особистісного, індивідуального начала; надання вирішального значення артистизму, «небесному натхненню». Джуліо Каччіні проголошує безумовну цінність «благородної недбалості»

у вокалі, під якою розуміє як повну впевненість у своїй майстерності, так і «зневагу до виписаних ритмів мотиву, виражену в зміні темпу та виписаної тривалості нот з ціллю передачі афектів тексту» [Цит. за: 5, с. 151].

В інструментальній музиці вище перераховані принципи знаходять своє відображення у напрямі *stylus fantasticus*, до якого належать такі жанри як фантазія, ричеркар, токката і соната (барокова). За А. Кірхером (*Musurgia Universalis*) це «специфічно інструментальний, найбільш вільний та невимушений стиль композиції, що не прив'язується ані до поетичного тексту, ані до музичної теми». І далі: «Був заснований для виявлення геніальності виконавця, вивчення прихованих можливостей гармонічного плану та винахідливих комбінацій гармонічних фраз та фут» [Цит. за: 8]. Засновником цього стилю вважається Клаудіо Меруло (1533-1604), органіст базилики св. Марка в Венеції. Він є автором декількох збірок клавірної музики, в тому числі двох збірок органних токкат (1598, 1604). 19 токкат К. Меруло – віртуозна музика з детально розробленою фактурою, чергуванням імітаційної та гомофонної технік, широким використанням варіацій, як основного принципу тематичного розвитку.

Згідно думки більшості дослідників, термін «**токката**» походить від італійського слова «*toccare*», що означає «торкатись». Так, Міхель Преторіус у трактаті «*Syntagma musicum*» (т. 3, 1619) пояснює назву «*toccata*» як доторк чи удар по клавішах. І. Маттезон в своїй роботі «*Der vollkommene Kapellmeister*» описує токкату як п'есу, котра призначена справити «враження експромту», в якій «немає нічого більш недоречного, ніж порядок і сталість... Найуспішнішим являється той, хто може додавати найбільш високохудожні прикраси та незвичайні ідеї...» [Цит. за: 8, с. 156].

Вагомий внесок у розвиток клавірної токкати зробив Дж. Фрескобальді. За життя автора було надруковано дві Книги токкат для клавесину або органу, до яких увійшли 24 токкати (по 12 у кожній) та багато п'ес інших жанрів. Спираючись на *Frescobaldi Thematic Catalogue Online* [14], можна виявити, що Дж. Фрескобальді багато працював у цьому жанрі. Так, 8 токкат увійшли до збірки «*Fiori musicali*», 5 – до *Chigi Q.IV.29*, ще 5 – до *Paris 64*, також у різних збірках існує 57 токкат, авторство яких приписується Фрескобальді, що, проте, однозначно (остаточно) не доведено. Також відомо дві токкати Фрескобальді для камерного ансамблю: *Toccata per Spinettina e Violino*, *Toccata per spinettina sola, over liuto*.

Перша книга токкат (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*) за життя автора вийшла в трьох редакціях (1615, 1616 і 1637, Rome: Borboni). В першу редакцію, окрім 12-ти токкат, увійшло ще 3 партити: *Partite sopra l'aria della Romanesca*, *Partite sopra la Monica*, *Partite sopra Ruggiero*. В редакції наступного року були включені *Partite sopra Folia* і 4 куранти, ця редакція була надрукована повторно у 1628 році без змін. До редакції 1637 р. були додані 3 каприччо (*del Soggetto scritto sopra l'aria di Ruggiero*, *la Battaglia*, *pastorale*), 2 чакони, 3 пассакалії (в тому числі *Cento partite sopra passacagli*), 4 балетто і 4 куранти. Ці твори написані для вико-

нання на клавесині або органі, як зазначає в заголовку сам автор. Найменш пристосований для клавесину виклад мають XI і XII токкати (їх хоральна фактура, виписана довгими тривалостями, більше підходить для органу, з його «безкінечним» звуком, ніж для клавесину, звук якого порівняно швидко згасає).

Кожна токката скомпонована із декількох частин, які не обов'язково, на думку автора [13], мають бути виконані всі підряд. Кількість розділів, на які кожна п'еса поділена за допомогою кадансів, коливається від чотирьох до дванадцяти. Причому, кадансами Фрескобальді називає місця, де всі голоси зупиняються, утворюючи консонанс на довгій тривалості.

За типом фактури та ритмічними особливостями ці розділи можна класифікувати у декілька груп:

1) імпровізаційно-речитативні (найчастіше такими розділами починається і завершується твір) (див. рис. 1).



Рис. 1. Фрагмент із III токкати

Джерело: [15]

2) активно-ритмічні (їх легко можна відрізнити за рельєфним ритмічним малюнком та більш частою розстановкою тактових рисок) (див. рис. 2).



Рис. 2. Фрагмент із II токкати

3) віртуозні (пасажі в одній або в двох руках одночасно) (див. рис. 3).



Рис. 3. Фрагмент із I токкати

4) поліфонічні (широко використовується техніка простих та складних імітацій, канонів, а в XII токкаті більш складні види контрапункту) (див. рис. 4).



Рис. 4. Фрагмент із V токкати

Очевидним є те, що модальність токат цілком спирається на старовинні (діатонічні) лади [10]. Тому кількість знаків в ключі не завжди відповідає принципам мажоро-мінорної системи з її кварто-квінтовым кругом. Досить часті зміни близьких (в основному першого ступеня спорідненості) тональностей (мутації) здійснюються без звичної для вихованого на класичній гармонії вуха підготовки, а лише з допомогою використання нового звукоряду. «Наймобільнішим» в сенсі зміни своєї звуковисотності є третій ступінь (так звана пікардійська терція). Не мають акцидентів третього ступеня лише VIII і X токатти, які написані в F лідійському та F іонійському. Це пов'язано з тогочасною специфікою настройки (не темперований стрій), в якій не всі тональності звучали однаково «чисто». До речі, цим суто технічним фактором також пояснюється схожість «набору мутацій» у токатах з однаковим фіналізмом (наприклад, I-IV токати). Інші акцидентії, що зустрічаються в токатах – IV↑, VII↓, VI↑, II↓ – цілком вкладаються у систему діатонічних ладів. А ті, що не вкладаються (I↑, VI↓, VII↑, II↑, V↑) – дуже логічно пояснює теорія мутацій, яку Фрескобальді дуже широко використовує не лише у своїх гексахордних фантазіях, а й у токатах (особливо це відчутно у XII токаті). Як зазначає М. Друскін, гармонічна мова Дж. Фрескобальді сповнена сміливих експериментів: «Фрескобальді любить застосовувати дисонанси, які, зі слів сучасників, «опікають пальці», а також несподівані модуляції, затримання, хроматизми. Ці засоби використовуються для посилення драматичної виразності» [2, с. 185].

Серед поліфонічних прийомів у Першій книзі токат переважають прості імітації (складні зустрічаються значно рідше). Також є декілька канонів, зокрема канон в октаву у III токаті, 15-16 такти (див. рис. 5).



Рис. 5.

А також канон у чисту квінту з утриманим протискладенням в IX токаті (28-42 такти) (див. рис. 6).



Рис. 6.

Можна знайти декілька зразків контрастної поліфонії: наприклад, подвійний контрапункт (V токата з 4-7 такти) (див. рис. 7).

Декілька органних пунктів на тоніці і домінанті (XI токата) (див. рис. 8).

Прийоми здебільшого нескладні і використані дозовано, що зайвий раз свідчить про приналежність токат скоріше до «усної», або імпровізаційної традиції, аніж до «письмової», до якої як приклад можна віднести гексахордні фантазії Фрескобальді. Принципова різниця цих двох

напрямів барокової музики коріниться у способі сприйняття музичного твору: усна традиція має ціль впливати на емоції того, хто слухає, а письменство – вражати дотепністю інвентарства того, хто читає нотний текст.



Рис. 7.



Рис. 8.

Із загального контексту за рівнем поліфонічної складності вибивається лише XII токата, в якій автор ніби навмисне прагне показати блискуче володіння прийомами контрапунктичного письма. Тут можна знайти всі види складного контрапункту, складну імітацію, складну канонічну секвенцію, тему в оберненні і в збільшенні, і все це в поєднанні із великою кількістю хроматизмів. На перший погляд, така складна поліфонічна фактура в нашому уявленні важко поєднується з імпровізацією. Проте, XVII ст. в Італії знаменувалось розвитком імпровізаційної техніки *partimento* [6], вищою сходинкою якої вважалась реалізація *fugiti*. Отже, така складна на погляд сучасного музиканта п'єса, як XII токата з 1-ї книги Фрескобальді, цілком могла бути записом вдалої імпровізації. Вл. Протопопов зазначає: «Поліфонія Фрескобальді – одне з найяскравіших явищ в історії музики. Фрескобальді належить заслуга затвердження нового стилю органної та клавірної поліфонії, що наслідує традиції хорової музики строгого стилю, зберігає наспівність її голосоведіння та затверджує епоху розвитку інструментального мистецтва, від якого прямий шлях до Баха, до його монументальних органних творів» [7, с. 56].

Першій книзі токат передую вступ, або короткий коментар самого автора [13] щодо виконання цих досить новаторських на свій час творів. Декілька ключових тез приведемо у цій статті задля кращого розуміння стилістики токат.

– По-перше ця нова манера гри не є предметом строгого метру. Вона схожа з тим підходом, що застосовується в сучасних мадригалах, коли метр пристосовується до *affetti* або значенню слів так, щоб інколи бути неспішним, інколи стрімким, а інколи ніби підвішеним в повітрі.

– Початок токати має бути зіграний вільно (*adagio*) і з застосуванням арпеджіато; те ж саме рекомендується при виконанні затримань і дисонансів, котрі також і в середині п'єси повинні бути взяті (вдарені) разом, з тим, щоб не залишати інструмент пустим (не дати звукові швидко затихнути, вмерти). Подібні дисонанси можуть бути за бажанням виконавця вдарені неодноразово.

– Де б ви не побачили *passo* вісімками в одній руці разом із *passo* шістнадцятими в другій, не грайте це надто швидко; шістнадцятки мають бути трохи пунктированими, при чому не перша нота повинна бути з крапкою, а друга, і весь цей пасаж повинен гратись подібним способом: перша нота коротка, друга пунктирована.

– Якщо в партиті є *passaggi* і *affetti*, обирайте вільний темп; те ж саме стосується і токати.

– Перед тим, як грати *passi doppi* (пасаж шістнадцятими в обох руках), затримайтесь на попередній ноті, навіть якщо вона чорна (тобто має коротку тривалість), після чого грайте пасаж рішуче, демонструючи спритність та вправність рук.

Висновки. Імпровізаційність у сольному клавирному виконавстві представлена сміливо-новаторським та характерним для італійського бароко *stylus phantasticus*, до якого належить зокрема жанр токати. Італійська клавирна токати, так як вона представлена в творчості Дж. Фрескобальді,

являє собою твір вільної форми, що складається з декількох розділів, різних за характером та фактурним викладом. Ладова палітра цієї музики також дуже барвиста та різноманітна. Постійні альтерації використовуються для того, щоб хвилювати та дивувати слухача. Покинуті (нерозв'язані) дисонанси, неправильне (за канонами строгого стилю) голосоведіння, широке використання неакордових звуків у вертикалях (ачакатур, форшлагів, затримань) та інші гармонічні засоби використовуються для того, щоб вражати слухача, викликати гострі відчуття та сильні емоції.

Виконавська свобода в бароковому контексті майже цілком знаходиться у площині музичного часу. Володіння агогікою та артикуляцією робить виконання барокової музики фантазійного стилю виразним та цікавим, а головне – стилістично вірним. Виконавська свобода в бароковому розумінні – це свобода співавторства – на якому розмивається грань між композитором і виконавцем.

Список літератури:

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Э. Бах; пер. с нем. Е. Юшкевич. – Earlimusic Publishing House, 2005. – 167 с.
2. Друскин М. С. Клавирная музыка / М. С. Друскин. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. – Т. 1. – 752 с.
3. Кийовски О. Особенности барочной агогики на примере *stylus phantasticus* / О. Кийовски // Музыкальный текст и исполнитель. – № 1(12). – Саратов, 2013. – С. 205-208.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен; пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик – М.: Музыка, 1973. – 151 с.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
6. Митюкова З. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII в. / З. Митюкова, А. Матвеева // Музыка. Искусство, наука, практика. – № 3(11). – Казань, 2015. – С. 11-22.
7. Протопопов В. Полифония в XVII в. – Свеллинк. Монтеверди. Фрескобальди. Шюц / В. Протопопов // История полифонии. Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX ст. – М.: Музыка, 1985.
8. Фоменко Н. Фактура и артикуляция в «*Stylus fantasticus*» (на примере немецкой токкаты XVII века) / Н. Фоменко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського – Вип. 108: Механізми новацій у музичній творчості. – [упорядник В. Г. Москаленко]: зб. ст. – К., 2013. С. 154-165.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Собор, 2002. – 184 с.
10. Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке / Ю. Холопов // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция. М.: МГК, 1999, с. 11-46; Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов н/Д.: РГК, 2002, с. 39-84.
11. Шабалтина С. Ритмическая свобода как средство выразительности в клавесинной музыке XVII-XVIII вв. / С. Шабалтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 61: Старовинна музика: сучасний погляд. – Кн. 3 / [упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська]: зб. ст. – К., 2007. – С. 186-193.
12. Шадріна-Личак О. Клавесинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві / О. Шадріна-Личак // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – № 3(8). – К. 2010. – С. 150-158.
13. Frescobaldi – Avvertimenti al lettore. – режим доступу: <https://storiadellamusicafiore.com/2012/04/14/frescobaldi-avvertimento-al-lettore/>
14. Frescobaldi Thematic Catalogue Online. – режим доступу: http://frescobaldi.music.duke.edu/comps_list.php?request_type=comps_&-link=Compositions%20Found
15. Frescobaldi G. Toccate e partite d'inavolatura di cimbalo et organo (dal primo libro). Revisione e note per l'esecuzione di Fernando Germani / Girolamo Frescobaldi. – Roma: Edizioni de Santis, 1937.

Тимченко-Быхун И.А.

Киевский институт музыки имени Р.М. Глиера

Слипченко О.С.

Киевский национальный университет культуры и искусств

ПЕРВАЯ КНИГА ТОККАТ ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДИ: НОВАТОРСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННО ЯРКИЙ ПРИМЕР ФАНТАЗИЙНОГО СТИЛЯ ЭПОХИ БАРОККО

Аннотация

Рассмотрен исторический и культурный контекст, в котором зарождалась итальянская клавирная токката; выявлены ее культурологические связи с идеями и направлениями искусства данной эпохи в целом. Исследованы истоки и особенности жанра клавирной токкаты в их неразрывной связи с развитием свободного импровизационного исполнительского стиля. Раскрыты особенности инструментального стиля *stylus fantasticus*, как примера барочной импровизации. Сделан сжатый анализ пьес из «Первой книги токкат» Дж. Фрескобальди с целью выявления их импровизационности. При помощи авторского комментария к сборнику обозначены несколько ключевых принципов стилистически верного исполнения данных произведений.

Ключевые слова: барокко, клавесин, Джироламо Фрескобальди, *stylus fantasticus*, итальянская клавирная токката.

Tymchenko-Byhun I.A.

Kyiv Glier Music Institute

Slipchenko O.S.

Kyiv National University of Culture and Arts

THE FIRST BOOK OF TOCCATAS G. FRESCOBALDI: INNOVATIVE AND PRIME EXAMPLE OF BAROQUE FANTASY STYLE

Summary

The historical and cultural context of conceiving the Italian clavier toccata is considered. The sources and features of clavier toccata genre and its bounds with free improvisation style are explored. The features of instrumental music style «*stylus fantasticus*» as an example of the baroque improvisation are exposed. The short analysis of pieces from «The First Book Of Toccatas» G.Frescobaldi is made with aim to expose its improvisation characteristics. The several main principles of correct style performance of this pieces is noted with a help of Frescobaldi's comments to his opus.

Keywords: baroque, harpsichord, Girolamo Frescobaldi, *stylus fantasticus*, Italian clavier toccata.