

УДК 78.421

**Фоменко Наталія Вікторівна**,  
артист-солист-інструменталіст Будинку органної  
і камерної музики України, здобувач кафедри  
старовинної музики Національної музичної  
академії України імені І. П. Чайковського  
ORCID 0000-0003-4685-1591  
e-mail: vodovozzz@gmail.com

## АФЕКТ В ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ «STYLUS PHANTASTICUS» (НА ПРИКЛАДІ «ХРОМАТИЧНОЇ ФАНТАЗІЇ» Й. С. БАХА)

**Мета роботи** – розкриття засобів виразного та стилістично-коректного виконання клавірних творів «фантазійного стилю» доби Бароко. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, спирається на історико-стильовий, інтерпретаційний методи, метод семантичного та етимологічного аналізу музичного тексту. **Наукова новизна** роботи полягає у залученні новітніх поглядів на проблеми та особливості музичної риторики та категорію афекту зокрема. Висновки: виявлено, що як смислотворчий фактор для професійної музичної творчості європейського Бароко, афект визначає не лише композиційно-стилістичні особливості музичного тексту, але й засоби його виконавського втілення – артикуляцію, агогіку, тощо. На матеріалі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха виявлені системні рівні впливу афектів та запропоновані практичні шляхи виконавського розв'язання художніх завдань, що висуває до інтерпретатора відомий музичний твір.

**Ключові слова:** афект, теорія афектів, музично-риторичні фігури, агогічні прийоми, Stylus Phantasticus, Бароко

*Фоменко Наталія Вікторівна, артист-солист-інструменталіст Дома органном и камерной музыки Украины, соискатель кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени И. П. Чайковского*

### Аффект в теории и исполнительской практике «Stylus Phantasticus» (на примере «Хроматической фантазии» Й. С. Баха)

**Цель работы** состоит в раскрытии средств выразительного и стилистически корректного исполнения клавирных произведений «фантазийного стиля» эпохи Барокко. **Методология исследования** базируется на комплексном подходе, опирается на историко-стилевую, интерпретационный методы, метод семантического и этимологического анализа музыкального текста. **Научная новизна** работы определяется привлечением новейших исследований в области музыкальной риторики и категории аффекта частности. **Выводы:** как смыслообразующий фактор для профессионального музыкального творчества европейского Барокко аффект определяет не только композиционно-стилистические особенности музыкального целого, но и средства его исполнительского воплощения - артикуляцию, агогику и пр. На материале «Хроматической фантазии» Й. С. Баха выявлены системные уровни воздействия аффектов и предложены практические пути исполнительского решения художественных задач, которые предьявляет к интерпретатору известный знаменитое музыкальное сочинение.

**Ключевые слова:** аффект, теория аффектов, музыкально-риторические фигуры, агогические приемы, Stylus Phantasticus, Барокко

*Fomenko Natalia, Artist-soloist-instrumentalist at the Ukraine Organ and Chamber Music House, an applicant for the Chair of Ancient Music of National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine*

### The Affect of «Stylus Phantasticus» Theory in Performing practice (based on the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy")

**The purpose of the article** is to discover the means of expressive and stylistically correct performing of Baroque pieces in "Fantasy style." **Methodology:** historical-stylistic, interpretative analysis, semantic, and etymological analysis of the musical text. **Scientific novelty** covered with current research views on the problems and features of musical rhetoric and the category of affect in particular. **Conclusions.** As a systemic category of Baroque aesthetics and musical thinking, affect determines not only the compositional and stylistic features of musical text but also the ways and means of its performing embodiment. The disclosure of the affect inherent in the composer in the sound idea of the work should not be based solely on the intuition of the interpreter; For the correct and artistically authentic embodiment of the affect, specific knowledge is needed that will provide the relevant choice of articulation, fingering, agogics and more. And for the correct articulation of musical-rhetorical figures, besides their own identification, "reading" by the performer in the musical text, it is essential to form each intonational figure independently, and therefore to convey to the listener the relation of motives between themselves and the place of each in a universal symbolic-sound continuum. Only under such conditions will a rhetorical-speaking approach to interpretation provide a stylistic and corresponding

original text expressiveness of performance as a meaningful factor for the professional musical creativity of European Baroque music, affect determines not only the compositional and stylistic features of the musical text but also the means of its performing embodiment - articulation, agogic, etc. On the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy" discovered reveals systematic levels of affect and the practical ways of performing artistic tasks that put forward this masterpiece of music to the interpreter.

**Key words:** affect, Affect Theory, rhetorical figures, agogic, Stylus Phantasticus, Baroque

Актуальність теми дослідження зумовлена суттєвим зростанням інтересу українських виконавців та слухачів до клавірної музики Бароко та ППВ<sup>1</sup> в цілому. Значну роль у вказаній позитивній тенденції відіграє кафедра старовинної музики Національної музичної академії України, що за двадцять років діяльності підготувала низку видатних музикантів – ентузіастів ППВ та опосередковано формує смаковий запит української аудиторії до музики європейського Бароко. Усе частіше на концертних майданчиках країни лунають звуки клавесину, зростає число яскравих виконавців, відтак виникає необхідність інтерпретаційного осмислення клавесинового репертуару.

Обов'язковим етапом у професійному становленні виконавців-клавесиністів є опанування музичного стилю, що сформувався та досяг розквіту саме в барокову добу – *Stylus phantasticus*. Прочитання творів вільного імпровізованого стилю для сучасного виконавця, зокрема вихованого на романтичному репертуарі, часом становить реальну проблему. Зважаючи на те, що барокове письмо спирається на низку конвенцій, що були «за замовченням» зрозумілі виконавцям того часу і не потребували графічної фіксації (на відміну від романтичного письма, де композитор регламентує на рівні ремарок фактично усі виконавські задачі), прочитання клавесинних творів «фантазійного стилю» потребує спеціальних знань і навичок. Ключем до стилістично-коректної інтерпретації творів *Stylus phantasticus*, як і до барокової музики в цілому, є осмислення теорії афектів, оскільки саме афект, як відомо, визначає особливості музичного тексту доби Бароко – його семантичне навантаження, засоби виразності, виконавські прийоми, у тому числі способи артикуляції та багато ін.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча поняття афекту та проблеми барокової музичної риторики, здавалося б, ґрунтовно досліджені в розвідках європейських вчених та музикантів-практиків ХХ століття (як у західноєвропейських студіях, так і в радянській та пострадянській музикознавчій літературі), нині більшість з них, за поодинокими винятками, втратили свою актуальність. Протягом останніх двох десятиліть у західноєвропейській теорії та виконавській практиці суттєво, майже революційно переглянуті стали уявлення про барокову риторіку. Визначальну роль у цьому процесі відіграли розвідки Вілья Апеля (Willi Apel) [8] з історії клавірної виконавства і роботи Дітріха Бартеля (Dietrich Bartel) [9; 10], котрі піднесли музикознавчий дискурс з проблем барокової риторики на якісно новий рівень.

З-поміж найвпливовіших зарубіжних досліджень 1990-х – 2000-х років з питань музично-риторичних концепцій Бароко відзначимо розвідки Річарда Тарускіна (Richard Taruskin) [20], Джошуа Діссмура (Joshua L. Dissmore) [14], Пітера Коллінза (Peter Collins) [12], Крістофера Стембріджа (Christopher Stemberidge) [19], у тому числі захопиви, присвячені виконавській специфіці «фантазійного стилю» студії Фрідгельма Круммахера (Friedhelm Kummacher) [18] і Дани Уілсон (Dana Wilson) [25]. Серед східноєвропейських розвідок вирізняються ґрунтовні теоретичні роботи Марини Лобанової [3], Ольги Захарової [2], Світлани Гудимової [2], розвідки Ільдара Ханнанова [6], Романа Насонова [5], а також практико-орієнтовані дослідження Ніколая Копчевського [4], Ольги Шадріної-Личак [7] та ін.

Пропоноване дослідження має на меті розкрити значення афекту у формуванні художньо-виконавської виразності творів «фантазійного стилю» в контексті новітніх поглядів на проблеми барокової риторики, зокрема – шляхом аналізу музично-риторичних фігур у «Хроматичній фантазії» І. С. Баха апробувати методику виконавського прочитання *Stylus phantasticus* з позиції семантично-виразових можливостей афектів, що становить наукову новизну роботи.

**Виклад основного матеріалу.** Символічний нахил музичного мистецтва Бароко загальновідомий. Елементи музичного цілого – мелодичний рух, ритм, темп, гармонічна структура, тональність, форма, інструментальний склад тощо – усе мало компонуватися таким чином, щоб донести до слухача «повідання», нейтральну і водночас абсолютизовану емоцію, *афект*, котрий щоразу наділявся індивідуальним змістом [11]. Керувати сприйняттям, за історично-спорідненою для етики європейського Бароко формулою Античної грецької культури, означало для композитора доби Бароко точно знати закони впливу, властивості темпераментів, природу афектів, водночас – правила композиції, що передбачають використання особливостей ладів, інтервалів, темпу і метра, виконавських прийомів [2].

Своєрідною лабораторією афектів та їх музичних еквівалентів, як відомо, став жанр мадригалу. Італійські композитори початку XVII ст., розробляючи новий музичний лексикон, намагалися віднайти засоби підсилити виразність окремих поетичних слів. Так з'являються *affetti* або мадригалізми – музичні фігури, покликані втілити певний емоційний стан. Згадаймо для прикладу знані фігури італійських

мадригалів: «зітхання» – пауза посередині слова або відокремлення за допомогою пауз всього слова; «море», «вітер» хвилеподібний мелодійний рух; «політ», «полум'я» – мелодійний рух, іноді зі стрибком вгору; «радість», «краса», «побов», «спів» – мелізматичні мелодійні фігури; «смерть» – стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм тощо.

Приміром, у мадригалі Карло Джезуальдо «Moro, e mentri sospiro» кілька тонів, що відділені паузами утворюють короткі мотиви з низхідною секундового інтонацією – це модифікована фігура *Suspiratio*, яку спостерігатимемо у багатьох творах Джованні Перголезі, Георга Фрідріха Генделя, Йоганна Себастьяна Баха, фактично в усіх пассіонах барокової доби<sup>2</sup>.

Інший упізнаваний приклад *affetti* – перші фрази з мотету Алессандро Гранді «O quam tu pulchra es». Означена на *Рис. 1* фігура, що виражає сум, любовне тремтіння та знемагання, міститься в багатьох токатах Джероламо Фрескобальді, Йоганна Фробергера, Йоганна Керля, а також Й. С. Баха, Дітріха Букстехуде та ін.

### O quam tu pulchra es

Edited by L. Jones, 2012

Alessandro Grandi  
(1586-1630)

The image shows a musical score for the piece "O quam tu pulchra es" by Alessandro Grandi. It is arranged for Voice and Basso continuo. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is common time (C). The voice part is written on a treble clef staff, and the basso continuo part is on a bass clef staff. The lyrics are "O quam tu pulchra es, O quam tu pulchra es,". The score includes a forte dynamic marking (f) under the basso continuo part.

Рис. 1. Алессандро Гранді «O quam tu pulchra es», фрагмент

Не менш поширена нисхідна фраза, що ідентифікується з першими чотирма звуками «Amarilli mia bela» Джуліо Каччіні, нисхідна кварта і наступна, зчеплена з нею зменшена кварта, майже завжди з використанням тих самих звуків «d-a-b-fis» пронизує фактуру численних вокальних та інструментальних творів епохи Бароко.

Величезний внесок у розвиток ідеї перекладу емоції мовою звуків зробили вчені та музиканти XVII ст., раціоналізувавши поняття *афект* у так званій «Доктрині афектів». Знамените твердження Рене Декарта: «Основа музики – звук; її мета – догоджати та викликати різні емоції в нас» [13, 11] визначило узус тлумачення барокової музичної риторики. Подальший розвиток вже у XVIII ст. теорія афектів отримала у роботах І. Маттезона, І. Вальтера, Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, І. Кванца, І. Шайбе, Ф. Е. Баха і Ф. В. Марпурга. Майстри класифікували та описували типи афектів, системазувавши їх у певній ієрархії; у «Der vollkommene Capellmeister» (1739) Йоганн Маттезон виклав раціональний план музичної композиції, запозичений із тих розділів риторики, що стосуються пошуку та викладу аргументів: *inventio*, *dispositio*, *decoratio* і *pronuntiatio* [21].

Одне з провідних значень в естетичній концепції афектів отримали вже згадувані *музично-риторичні фігури*. Утім, для втілення конкретного афекту, на думку теоретиків барокової доби, також мала вплив обрана композитором *тональність (тон)*. Це було цілком виправдано, бо тональності в умовах нерівномірної температури звучать по-різному. При цьому інтерпретація семантичних полів тону у різних авторів різниться. Приміром, Жан-Філіпп Рамо у «Трактаті по гармонії» (*Traité dell'harmonie*, 1722) пропонує: «Ключ До, Ре або Ля мажор пасує для веселощів та радості; Фа та Сі-бемоль мажор підходить для хвилювання, злості, люті, шаленості та ін.; Соль і Мі мажор – для втілення як ніжності, так і щастя; Велич і пишність можна виразити через Ре, Ля і Мі мажор. Мінорні тональності ре, соль, мі підходять для втілення насолоди та ніжності; до і фа мінор підходить для лагідності або плачу; фа і сі-бемоль мінор підходить для меланхолійних пісень» [цит. за 22, 213]. Інший погляд в Йоганна Кванца на взаємозв'язок тональностей та емоцій. Девід Ласоцький (David Lasocki) характеризує символіку тональностей за І. Кванцем наступним чином: «Ля мажор як правило, зображує радість, сміливість, серйозність або піднесеність; мінор – лестощі, меланхолію, скорботу та ніжність, До мажор – веселощі та чарівність» [19, 559].

Використання *інтервалів* у контексті теорії афектів постало першочерговим завданням німецького композитора і теоретика XVII ст. Йоганна Маттезона, провідного прихильника «Доктрини афектів». Відданість ученого теорії афектів розгорнулася в річищі інструментальної музики, спровокувавши появу низки теоретичних праць та посібників з музичної композиції. Згадувана вище «Der vollkommene

Capellmeister» містить чітке окреслення мелодичних інтервалів та їх впливу на слухача. За І. Маттезоном, мажорна терція виражає радість, мінорна – жалобу, квінта – сміливість, септіма – благання. «Радість ніби розширює нашу життєву енергію, природно, що цей афект найкраще виражається великими, широкими інтервалами», зазначав композитор [21, 51-52]. Хоча настанови І. Маттезона аж ніяк не є вичерпними або ексклюзивними, вони утверджуються в переважній більшості музичних текстів його часу.

Нарешті, барокова теорія афектів регулювала використання композитором *темпу*. Подібно до інтервалів та тональностей, темповий вибір був додатковим засобом втілення тих чи інших афектів. Стосовно темпових позначок І. Маттезон надає загальні рекомендації щодо досягнення афектних цілей, і зауважує: «Adagio виражає смуток; lamento – плач; lento – полегшення, утіху; andante – надію; affettuoso – любов; allegro – вітху; presto – бажання, пристрасть» [там само].

Безперечно, *афект* – смислоутворююча категорія музичного мистецтва Бароко, і кожен текст може бути прочитаний як часово-просторове втілення у звуках естетичної теорії афектів, однак, самого лише усвідомлення того, що конкретна фігура окремого музичного тексту є мадригалізмом чи *affetti*, мало що дає виконавцеві. Ілюстративність, емблематичність музично-риторичних фігур, які діють в бароковій музиці, не знімає необхідності їх стилістично-граматичної інтерпретації. Аби «розкодувати» закладений композитором афект, скажімо, спадаючий хід фігури «O quam tu pulchra es» в клавірному творі, необхідно усвідомлювати, що для імітації вокальної фрази на клавесині (клавикорді, органі) конче потрібен артикуляційний розрив після першої ноти (оклику «O!»). Або ж, як у випадку з «Amarilli», важливо обрати парний спосіб артикуляції<sup>3</sup>.

Виразного і коректного «дешифрування» виконавцем особливо потребують афекти музичних творів *Stylus Phantasticus*, «вільного і неприборканого стилю композиції, нічим не пов'язаного, ані словами, ані музичною темою, залежного тільки від натхнення композитора» [5, 29]. Пам'ятаючи, що форма запису у фантазійних творах ескізна, виконавець має керуватися усвідомленням того, який афект вміщує музичний текст.

Скористаємося порадою Іоахіма Кванца щодо визначення афекту: «Афект можна визначити, придивившись до тональності п'єси; її інтервалів; до дисонансів; до зазначеного характеру руху» [цит. за 19, 67] і розглянемо спосіб стилістично-достовірного прочитання музичного тексту «фантазійного стилю» на прикладі однієї з найвідоміших робіт Іоганна Себастьяна Баха для клавесину – Хроматичної фантазії з циклу Хроматична Фантазія та Фуга BWV903, що є вражаючим зразком *Stylus Phantasticus* та шедевром музичної риторики.

Мартін Гек (Martin Geck) вказує, що твір був написаний 1720 року як *Tombeau*<sup>4</sup> для першої дружини Баха Марії Барбари, котра передчасно померла у віці 36 років [16, 56]. Це частково пояснює, чому імпровізаційна по суті робота була ретельно опрацьована і збереглася в кількох примірниках. Фантазія сповнена дивними гармоніями, хроматикою; величезна кількість афектів – від тихого суму та печалі – до крику відчаю, надзвичайного збудження, люті та гніву відрізняють цей твір від інших робіт у фантазійному стилі. Призначення Фантазії для клавесину-соло зумовлює використання різноманітних пасажів, арпеджіо та відрізняється екстравагантністю рішень.

Твір написаний між 1720 і 1730 роками, тобто в той час, коли композиторська техніка Баха розвинулася до небаченої майстерності. Водночас Фантазія є своєрідним містком між старою та новою музикою, між риторикою Бароко та новим стилем *Empfindsame* (сентименталізмом), який набув розвитку незабаром після смерті композитора.

Фантазію можна умовно поділити на *три частини*: початкова бравурна, що відкриває твір – *Exordium* (до такту 49), друга речитативна – позначена *Recitativo*, написана під явним впливом італійської музики XVII ст. як інструментальне імітування соліста (у даному випадку – мелодії у партії правої руки), що вільно декламує текст, та супроводу *basso-continuo* (такти 49-61), і третя, фінальна – в арпеджіо «вплітаються» риторичні жести останнього Речитативу (до такту 68).

*Тональність* ре мінор за І. Маттезоном та М. Шарпантьє відповідає афекту величавості, піднесеності та набожності. Ані фантазія, ані fuga не мають позначок *темпу*. Тому виконавець зазвичай обирає темп, аби співставити його з настроєм і духом твору. Згадаймо, що у старовинній токати, зокрема у італійських майстрів Дж. Фрескобальді, Клаудіо Меруло перший акорд (у Фантазії, відповідно, перших два пасажі) налаштовував публіку на сам твір, слугував сигналом до зосередження. Вільна декламація бравурної частини передбачає, на нашу думку, що при виборі темпу інтерпретатор має виходити саме з афекту кожної фрази, необхідні внутрішні зміни стану, що, безумовно, диктують і вибір темпу. Так, цілком виправданим буде сповільнення руху перед другим розділом (Речитатив).

*Ритм*. Хоча однією з визначальних характеристик музики Бароко є стійкий метро-ритм, агогічно виважені подовження чи скорочення записаних нот не тільки неминучі, але й необхідні; європейські митці від Томаса де Санта-Марія до Франсуа Куперена широко описували практику *notes inegales* та

*overdotting*, завдяки чому клавесиністи мали змогу увиразнювати виконання засобами агогіки [3]. Згадаймо, що агогічні акценти переважно використовують саме клавесиністи, які через відсутність динамічного потенціалу інструмента отримують чи не єдиний засіб інтонаційного наголосу шляхом часового подовження чи скорочення звуків. Фантазія в цьому відношенні являє царину метро-ритмічної свободи, що яскраво проявляється в Речитативі.

*Орнаментация.* Відповідно до барокової практики, виконавець має повне право додавати виправдані афектом прикраси, трактуючи виписані композитором не буквально, а вільно, з урахуванням контексту. Приміром, орнаментика в Речитативі може бути виконана вільніше, ніж зафіксовано в нотах – на самому початку розділу у правій руці шістнадцятими та тридцять другими розписаний орнамент, над цією фігурою виписана трель – стилістично-коректне прочитання подібного роду орнаментів передбачає, що виконавець долає метричну межу між цими тривалостями та виконує групу єдиним жестом, влітаючи в ритмічну групу трель, що вказана окремою позначкою. Тобто уся група має бути прочитана як мелодична лінія, виконана єдиним рухом. Так само у другій половині такту 50 підйом від мі-бемоль першої отави до мі-бемоль другої – на одному русі, бо це розписаний автором єдиний орнамент, що також необхідно трактувати в контексті афекту твору.

Стосовно орнаментики зазначимо, що традиція бароковою музики цілком припускала та потребувала внесення орнаментів виконавцем, і у випадку Фантазії Баха це цілком припустимо, не зважаючи навіть на той факт, що Йоганн Себастьян прискіпливо виписував орнаментуку. Так, у такті 20 видається доречним замінити мордент на трель з огляду на риторичну фігуру *exclamatio* у кульмінаційній точці, а мордент на клавесині триває значно коротше, ніж трель. У останньому такті слід зауважити, що кінцева трель починається не з ноти «до», на якій стоїть знак трелі, вона є фрагментом прикраси, що починається на останній долі попереднього такту і початок трелі припадає на «ре-до-дієз» останнього такту 79.

Відносно розшифруванням *Arpeggio*, які композитор лишає на розсуд виконавця – це, безумовно, виклик кожному клавесиністу! У бароковій та музиці галантного стилю іноді зустрічаємо білі акорди (приміром, у прелюдях та фантазіях І. С. Баха BWV 921, BWV 944, BWV 923, у прелюдях Г. Ф. Генделя), опрацювання та реалізація яких віддані виконавцеві, який має у таких випадках наповнити клавесин повним звучанням (ступінь гучності і напруження можна змінити розумним підбором доданих або, навпаки, випущених звуків та зміною швидкості та напрямку руху, додавання орнаментики та ін). Ключ до їх розшифрування криється у безтактових прелюдях (*Prélude non mesuré*) Луї Куперена та інших французький композиторів та у реалізації акордів у самого І. С. Баха<sup>5</sup>.

Більш виразному втіленню афектності виконання сприятиме ідентифікація та виразна артикуляція *риторичних фігур*. Починається Фантазія з фігури *Interrogate*, що звучить два рази в різному мелодичному викладанні та різному гармонічному контексті, переривається фігурами *Aposiopesis* (*генеральна пауза*), *Abruptio* (*обрив*). Фігури *Aposiopesis*, *Abruptio* часто знаходимо – 1, 2, 21, 69, 72 та ін. такти, *Suspiratio* – такти 50, 51, 52, 54, 56, *saltus duriusculus* – такти 42-43 – пари інтервалів варто артикулювати по дві, з використанням легкої розкачки ритму у «ломбардській манері».

Фігура повторення *Palillogia* зустрічається як в одному, так і в усіх голосах одночасно. Являє собою повторення мелодичної структури (або її початкового мотива) і ритмічного угруповання в тому ж голосі і на тій же звуковій висоті. У Фантазії в останніх п'яти тактах у верхніх голосах ритмічне та мелодичне зерно з невеликими змінами повторюється вісім разів поспіль з поступовим зниженням регістрового положення. Важливо відчутти цей напрям, своєрідне падіння, щоб «затемнювати» шляхом артикуляції фігуру *Suspiratio*, що дасть змогу підсилити афект відчаю, скорботи та болю.

Дисонансні фігури: *catachrese* і *parrhesia*, застосування збільшених та зменшених інтервалів (такти 33-42, 49-55, 69, 75-78), фігура *Ellipsis* також підкреслюють значення дисонансу шляхом скорочення тривалості консонанса, – у кожному такті *Recitativo* та у тактах 75-79 на *Appoggiatura*, кожна з яких створює фігуру *Suspiratio*. Зауважимо, що дисонанси Фантазії мають різні нюанси забарвлення і, відповідно, для них використовуються різні види *Passaggio* и *Diminutio*, своєї черги виконання яких клавесиніст має ретельно обдумати: – якісь з них утримувати в одній позиції пальцями, що притаманно виконанню музики на клавесині, а якісь, навпаки – декламувати, використовуючи особливу артикуляцію.

В завершальних тактах Фантазії у середніх голосах використана фігура *Passus Duriusculus*, що викладена у супроводі мотиву *Suspiratio*. За умови стилістично-коректного артикулювання він перетворюється на стон, зменшені тризвуки та септакорди для більшої афектації в поданому випадку варто арпеджувати на клавесині з різною швидкістю, щоб втілити інтенсивність внутрішнього драматизму. Оскільки фігура *Passus Duriusculus* асоціюється з пригніченістю, сходженням у труну, стражданнями та болем, тим цікавіше її співставлення у верхніх голосах з протилежною за змістом фігурою *Anabasis*, яку Бах використовує як символ пришествя на землю Христа, Різдва Христового (In

*dulci júbilo*, BWV 608), для зображення ангелів (Von Himmel kat der Engel Schaar, BWV 607). *Anabasis* у верхніх голосах ніби протиставлений *Catabasis* у басу, як небо і земля, день та ніч, життя та смерть - все ж кожного разу закінчується мотивом *Suspiratio* (найпростіше розтлумачити звукову символіку як жаль за смертю молодої жінки, якій і опосередковано присвячений твір). На користь ритуального символізму свідчать фігури *Abruptio (obruv) ta Aposiopesis (пауза)*, східні за змістом мотиви пов'язані з образами смерті, символізують небуття, вічність, межу часу та вічності. Їх можна інтерпретувати по-різному, в залежності від гармонічного контексту паузи можуть бути довшими чи коротшими і напруженими.

Висновки. Як системна категорія барокової естетики та музичного мислення, афект щоразу визначає не тільки композиційно-стильові особливості музичного тексту, але й шляхи і засоби його виконавського втілення. Розкриття афекту, закладеного композитором в звуковій ідеї твору, має базуватися не на самій лише інтуїції інтерпретатора; для коректного та художньо достовірного втілення афекту необхідні специфічні знання, що забезпечать релевантний вибір артикуляції, аплікатури, агогіки тощо. А для коректної артикуляції музично-риторичних фігур, окрім їх власне ідентифікації, «прочитання» виконавцем в нотному тексті, вкрай важливо кожен інтонаційну фігуру сформулювати незалежно, а відтак донести до слухача *співвідношення* мотивів між собою та місце кожного у загальному символічно-звуковому континуумі. Лише за таких умов риторично-«мовленевий» підхід до інтерпретації забезпечить стильову і відповідну оригінальному тексту виразність виконання.

### Примітки

<sup>1</sup>ПІВ (англ. НІР), або історично поінформоване виконавство – сучасний дослідницький рух та інтерпретаційна практика, що ґрунтується на вивченні виконавських ідеалів епохи Бароко, викладених композиторами в методичних трактатах та передмовах до музичних творів.

<sup>2</sup>Увесь арсенал мадригальних фігур або *affetti* знаходимо і в інструментальній музиці Бароко. Як зазначає органіст, клавесиніст та дослідник Крістофер Стембрідж в передмові до повного зібрання творів Дж. Фрескобальді, композитор вживає *affetti* в трьох різних значеннях: як особливо виразні музичні фрази, обороти, як орнаментальні фігури, що імітують певний настрій або дію, а також дисонанси.

<sup>3</sup>Клавірні традиції того часу передбачають, що два звуки в одній парі нот не можуть бути однаковими: обов'язково один є сильним, інший – слабким, що надає особливої «мовленевій» виразності інструментальному виконанню.

<sup>4</sup>Музична композиція на смерть визначної особистості. Більшість цих п'єс датується XVII століттям, твори призначалися для виконання на лютні або щипкових інструментів, у тому числі клавесині.

<sup>5</sup>Значуще для вітчизняного музикознавства та виконавства дослідження *Prélude non mesuré* здійснено завідувачем кафедри старовинної музики Національної музичної академії України, клавесиністкою О. Шадріною-Личак.

### Література

1. Гудимова С. Риторика и аффекты в музыке Барокко. URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko>
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – пер. пол. XVIII вв.: принципы, приемы. Москва : Композитор, 1983. 280 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
4. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 1986. 95 с.
5. Насонов Р. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» / Роман Насонов // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам науч. конф., посвящ. 40-летию Астрах. гос. консерватории. Астрахань, 2009. С. 115–121.
6. Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: Позиционирование субъекта / Ильдар Ханнанов // Логос. 2001. № 3. С. 166–174.
7. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 16 с.
8. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700, trans. and rev. by Hans Tischler / Willi Apel. Bloomington: IndianaUniversity Press, 1972. 446 p.
9. Bartel D. Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
10. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laabel, 2007. 303 s.
11. Buelow G. J. The Theory of Affect. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>
12. Collins P. The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque. Bodmin, Cornwall : ASNGATE, 2008. 229 p.
13. Descartes R. Compendium of Music. Rome: American Institute of Musicology, 1961. 55 p.



14. Dissmore L. *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. Cedarville University, 2017. URL: [https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research\\_scholarship\\_symposium](https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research_scholarship_symposium).
15. Farnsworth R. *How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After*. *Rhetoric Society Quarterly* 20. 1990. №3. P. 213–218.
16. Geck M. *Bach*. London: Haus Publishing, 2003. 178 p.
17. Heyghen P. *Workshop 17-18th Centuries. Baroque Music of France & Italy Early music Earlymusic Festival*. 2002. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9Xb-VtYVEjk&t=695s>.
18. Krummacher F. *Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus // J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*: ed. by G. Staufferand, E. May. Bloomington : Indiana University Press, 1986. pp. 157-171.
19. Lasocki D. *Quantz and the Passions: Theory and Practice // Early Music*. 1978. №6. P. 559.
20. Mattheson J. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. 146 p.
21. Lenneberg H. *Mattheson on Afect and Rhetoric in Music // Yale University Department of Music*, 1958. 86 p.
22. Paul C. *Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe // Proceedings of the American Philosophical Society*, 1970. Vol. 114. No. 2. pp. 36–42.
23. Stembridge C. *Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy / Christopher Stembridge. – Performance Practice Review. – 1992. – Vol. 5: No. 1, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.199205.01.08*
24. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music: The Earliest Notations to the Sixteenth Century / Richard Taruskin. – Vol.1 – Oxford: Oxford University Press, 2005. 566 p.*
25. Wilson D. *The Role of Patterning in Music / Dana Wilson // Leonardo*. 1989. 22, no. 1. pp. 101–106.

### References

1. Gudimova, S. (n.d.). *Ritorika i affekty v muzyke Barokko*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/v/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko> [in Russian].
2. Zakharova, O. (1983). *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – per. pol. XVIII vekov: printsipy, priemy*. Moscow: Kompozitor. [in Russian].
3. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
4. Kopchevskiy, N. (1986). *Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya*. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Nasonov, R. (2009). *Muzykalnaya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii «gotovykh slov»*. *Muzykalnoe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitelstvo, pedagogika*, 115–121 [in Russian].
6. Khannanov, I. (2001). *Ritorika v Barokko i v Romantizme: Pozitsionirovanie subjekta*. *Logos*, 3, 166–174 [in Russian].
7. Shadryna-Lychak, O.V. (2011). *Bezaktova preludija jak reprezentant francuzjckogho klavesynnogho stylju XVII – pochatku XVIII stolittja: aspekty vykonavsjckogho prochyttannja*. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].
8. Apel, W. & Tischler, H. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
10. Bartel, D. (2007). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laabel (n.d.).
11. Buelow, G. (n.d.). *The Theory of Affect*. Grove Music Online. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>
12. Collins, P. (2008). *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Bodmin, Cornwall: ASNGATE.
13. Descartes, R. (1961). *Compendium of Music*. Rome: American Institute of Musicology
14. Dissmore, L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. Cedarville University. Retrieved from [https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research\\_scholarship\\_symposium](https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research_scholarship_symposium).
15. Farnsworth, R. (1990). *How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After*. *Rhetoric Society Quarterly*. 20, no. 3, pp. 213-218.
16. Geck, M. (2003). *Bach*. London: Haus Publishing.
17. Heyghen, P. (2002). *Workshop 17-18th Centuries. Baroque Music of France & Italy Early music [Video]*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=9Xb-VtYVEjk&t=695s>.
18. Krummacher, F., & Staufferand, G., May, E. (1986). *Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus. J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 157-171.
19. Lasocki, D. (1978). *Quantz and the Passions: Theory and Practice*. *Early Music*. no. 6, p. 559.
20. Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.
21. Lenneberg, H. (1958). *Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*. Yale University Department of Music.
22. Paul, C. (1970). *Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosopher. Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 114, no. 2, pp. 36-42.
23. Stembridge, C. (1992). *Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy. Performance Practice Review*. Vol. 5, no. 1, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.199205.01.08
24. Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music: The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
25. Wilson, D. (1989). *The Role of Patterning in Music. Leonardo* 22, no. 1, pp. 101-106.

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019 р.