

УДК [783.6.036.034.7:781.68](4+477)"19"
DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5

Ключинська Наталія Василівна
доктор філософії,
асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0002-4789-8263>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РИТМУ В ПАРТЕСНИХ ТВОРАХ

Інтерпретація барокової музики відповідно до методології історично інформованого виконання є актуальним трендом європейського виконавства ще із середини ХХ століття. Основою історично інформованої інтерпретації є виконавська традиція, описана в музичних та естетичних працях відповідної епохи. Під час історично інформованого виконання музики українського бароко постає проблема браку теоретичних матеріалів, на які могла би спиратися сучасна інтерпретація. Тому стаття зосереджена на розгляді питання виконавської інтерпретації ритмічного малюнка партесного твору з урахуванням принципу свободи й імпровізаційності барокового стилю. Щоб ефективно досліджувати інтерпретаційні питання українського музичного бароко, необхідно розглядати його в контексті західноєвропейських практик того часу. Переїмання музичних новацій національних культур, їх взаємовплив є важливою властивістю формування музичного стилю доби бароко. Разом із виразовими музичними засобами адаптовувалися й трансформувалися виконавський манера й техніки. Тому в дослідженні проблеми інтерпретації ритму партесної музики використано матеріали, що висвітлюють виконавську практику західноєвропейського бароко. Наша увага зосереджена на інтерпретації ритмічного малюнка, зокрема нерівномірному виконанні однакових дрібних тривалостей. Видозміна ритмічного малюнка виконавцем зумовлювалася певним мелодичним, фактурним, темповим й емоційно-афективним контекстом твору. Свідоме застосування давніх практик, уміння визначати необхідність чи ймовірність використання спеціальних виконавських прийомів є важливими завданнями сучасного історично поінформованого виконавця. Ритмічне переосмислення тканини партесних композицій у хоровій практиці створить яскравий звуковий образ відомих і мало знаних творів українського партесного спадку.

Ключові слова: історично інформоване виконавство, партесна музика, інтерпретація, ритмічний малюнок, ритмічна нерівномірність.

Kliuchynska Nataliia. Rhythm interpretation in partes music

Interpretation of baroque music in accordance with the historically informed performance has been a relevant trend in performing practice since the middle of the 20th century. Historically informed interpretation is based on musical and esthetic sources of the epoch. Each historically informed performance considers major conventions in performing practice of the time. Interpreting Ukrainian baroque music, we encounter the lack of sources that would explain how that music was executed. This paper addresses the issue of rhythm interpretation in partes music considering the freedom and improvisational nature of baroque style. In order to effectively approach Ukrainian baroque performance practice, we need to place it into a European context. Interrelationship between national cultures and emerging trends in baroque musical language was an important characteristic of the baroque style. Not only the musical expression, but also performing techniques were adapted and transformed within different national cultures. Hence, materials that explain the western European performing conventions are considered in the article. The publication addresses the phenomenon of rhythm interpretation, specifically the rhythmic inequality of even short note

values. Modification of the rhythmic pattern by the performer can be justified only in the special melodic, temporal, textural, and effectual context. Thoughtful implementation of the early practices, the ability to discern the necessity and quantity of performing means are the most important functions of the modern historically informed performer. Rhythmic modifications as an expressive tool may create a new and bright sonic image of the famous and unknown Ukrainian baroque compositions. **Key words:** historically informed performance, partes music, interpretation, rhythm, rhythmic inequality.

Вступ. Зацікавлення українською партесною спадщиною значно зросло впродовж останніх десятиліть і серед музикознавців, і серед професійних хорових колективів. Виконавським трендом стала інтерпретація партесної музики за методологією історично інформованого виконавства. Інтерпретаційні проблеми, які охоплює історично інформований підхід, стосуються різних виконавських виразових засобів: темпів, музичної артикуляції, фразування, характеристик звуку, риторичного сприйняття вокально-технічних засобів (*actio*), кількості виконавців і приміщення для виступу. Засоби, що вже впроваджені сучасними українськими колективами у виконання партесних творів, – це спеціальні співвідношення темпів, артикуляція та фразування. Музикознавчих досліджень, присвячених питанню інтерпретації партесної музики, досить мало й розглянуто в них лише окремі аспекти виконання (темп, стрій, вокальна манера)¹.

Імпровізація, або редагування нотного тексту під час виконання твору, характеризувала барокову вокальну практику й була зумовлена високим рівнем технічної майстерності й музично-теоретичної обізнаності співаків того часу. Імпровізація стосувалася знаків альтерації, додавання музичних прикрас та видозміни ритмічного малюнка. Сучасні інтерпретатори української партесної музики редагувати нотний текст можуть лише у сфері ритміки. Фактура й мелодика партесних концертів не передбачає можливості додаткових вокальних прикрас. Проте ми можемо трактувати як вокальні оздоби певні мелодичні зврати. У поєднанні зі словесним текстом такі фрагменти мелодії можуть також формувати музично-риторичні фігури. Додавання знаків альтерації зазвичай вирішується на етапі укладання партитури з партесних поголосників і виконується музикознавцем, що реконструює твір. Видозміна ритмічного малюнка у бароковій виконавській практиці охоплювала значний спектр відтінків, від майже непомітного до значного відхилення. Відповідно, імпровізація в ритміці є тим виразовим засобом, що повністю залежить від виконавців.

У XVII столітті на теренах сучасної України в капелах князів та воєвод поряд із музикантами русинами грали й співали іноземні виконавці. В історичних документах цього періоду згадано музик німецького, італійського, французького та польського походження. Існувала й практика запрошувати виконавців інших капел для виступу з певної нагоди або для потреб одного музичного твору². Внаслідок цього співаки церковних

¹ Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика – сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 324–330.

Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 224–231.

² Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острозької ординарії у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 10–22.

Кузьмінський І. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 99–107.

капел виконували також світську музику разом із музикантами князів та воєвод, й нерідко з музикантами-іноземцями. Через спільне виконавство русини, відповідно, переймали інтерпретаційну практику західноєвропейського бароко.

Сприяла засвоєнню західних традицій також система освіти в Києво-Могилянській академії. Студенти та викладачі академії часто продовжували навчання за кордоном й використовували європейський досвід у власній музичній практиці. З огляду на такі внутрішні зв'язки української та європейської барокових культур варто вивчати партесну творчість з позиції традицій барокового виконавства, зокрема й незвичну для хорових колективів практику видозміни ритмічного малюнка під час співу.

Матеріали та методи. Основним методом дослідження видозміни ритмічного малюнка під час виконання став метод кейсу, тобто розгляд проблематики в конкретному музично-словесному контексті. Імпровізація ритмічного малюнка залежала не стільки від жанру й змісту музичного твору, як від внутрішніх властивостей музичної тканини (мелодії, фактури, розміру) та темпу. Тому Реквіяльну Літургію М. Дилецького, як твір для розгляду, було вибрано саме з огляду придатності музичної мови композиції для ритмічного варіювання. Ця літургія, найімовірніше, була написана композитором з приводу смерті унійного митрополита Гавриїла Коленди у 1674 році, а перше виконання й запис зроблений ансамблем *A Cappella Leopoldis* у 2014 році.

Виконавську інтерпретацію ритміки барокових композицій узагальнено із праць Жана-Клода Вейляна (*Jean-Claude Veilhan*), Роберта Донінгтона (*Robert Donington*), Ніколауса Арнокура (*Nikolaus Harnoncourt*), в яких зібрано поради митців XVII та XVIII століть щодо реалізації ритмічного малюнка творів, зокрема: Жироламо Фрескобальді (*Girolamo Frescobaldi*), П'єра Франческо Този (*Pier Francesco Tosi*), Роджера Норса (*Roger North*), Георга Муффата (*Georg Muffat*), Йоахіма Кванца (*Joachim Quantz*), Мішеля де Сан-Ламбера (*Michel de Saint-Lambert*) й Жака Оттетера (*Jacques M. Hotteterre*).

Результати. Виконавська традиція барокового періоду характеризувалася вільним трактуванням нотного запису щодо знаків альтерації та ритмічного малюнка³. Прикладом імпровізаційного прочитання ритму в музичному творі було нерівномірне виконання однакових дрібних тривалостей. Ця нерівномірність проявлялася як легке відтягування або ж набувала звучання пунктирного ритму. Звуки, що виконувалися нерівно, були згруповані по два. Найчастіше подовжували перший із двох згрупованих звуків, який і був наголошеним. Так звану обернену нерівномірність, тобто коли подовжувався другий звук, могли застосовувати лише у досить швидких епізодах твору. Нерівномірними могли бути лише найкоротші тривалості в такті, наприклад, восьмі та шістнадцяті, але в розмірах, де основні вимірні вартості є половинні та цілі звуки, нерівномірними, відповідно, були і четвертні ноти.

Барокове виконавство майже завжди передбачало вільне трактування ритмічного малюнка, проте існували й певні застереження щодо застосування нерівномірності.

Небажаним було *систематичне її використання*, що призводило до одноманітного й монотонного звучання⁴. Ця вказівка демонструє трактування нерівномірності як

³ Харнокурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002, с. 26.

Donington R. Baroque Music: Style and Performance. London : Thetford Press. 1982, pp. 42–65.

⁴ Veilhan J.-C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries) common to all instruments / transl. by J. Lambert. Paris : A. Leduc, 1975, p. 23.

мелодико-ритмічної прикраси, метою якої є яскраве й несподіване звучання, а також можливість для виконавця проявити свою майстерність та музичний смак.

Неможливим є використання нерівномірності у *дуже швидких темпах*. Вказівка на помірний темп також акцентує сприйняття видозміни ритмічного малюнка як прикраси, яку потрібно виконувати «смакуючи». Крім того, саме помірність темпу дозволяла корелювати рівень нерівномірності: від легко відтягнутого до тріольного чи навіть пунктирного звучання. Вивчаючи трактати барокових митців, Р. Донінгтон відзначив залежність міри нерівномірності від характеру твору. Наприклад, жвавий, веселий настрій передбачав тріольне звучання, а виразно енергійний – пунктирне. *Поважний, урочистий характер музики й повільний темп* також вважалися невідповідними для застосування нерівномірностями ритмічного малюнка⁵.

Видозміна ритміки була недопустимою, якщо над чи під нотами були виписані *артикуляційні знаки* (крапки, риси, акценти). В бароковий час ці артикуляційні позначення вимагали рівного і часто навіть роздільного виконання.

Характер розвитку мелодичної лінії також був важливим критерієм імовірності видозміни ритмічного малюнка. За правилами музичної артикуляції поступеневий рух передбачав зв'язне звуковедення, а стрибкоподібний відповідно роздільне. Звуки у нерівномірній парі нот повинні бути артикуляційно з'єднані, що неможливе у разі *стрибкоподібного розвитку мелодії*. Проте стрибок був дозволений між двома групами нерівномірних звуків.

Принцип нерівномірності може бути застосованим лише до парних двійкових груп нот. Тож якщо ритмічний розвиток передбачав *групування по три*, виконавцям було заборонено його видозмінювати.

Ця ж заборона стосувалася і *звуків однієї висоти*. Повторювані ноти (репетиції) відображали естетико-виразові й риторичні характеристики музики бароко. Мелодичне, ритмічне чи гармонічне повторення було поширеним риторичним засобом. Відповідно, рівне виконання однакових звуків часто разом із динамічним посиленням відображало семантику вербального тексту у вокальній музиці, а в інструментальній – посилювало афект, відтворювало емоційно-образну сферу твору. Водночас рівномірне повторення дрібних тривалостей (попередник тремоло) було вперше використано Клаудіо Монтеверді (*К. Monteverdi*) як звукообразальний засіб, що мав виражати хвилювання, злість і боротьбу. Тому наявність у творі однакових ритмічно та звуковисотно дрібних тривалостей є ознакою *stile concitato* барокової музики.

Близькою до західноєвропейської музики естетично-образною й виразовою сферою є творчість Миколи Дилецького. Проаналізувавши мелодико-ритмічний розвиток Реквіяльної літургії, висновуємо, що модифікація ритмічного малюнка може стосуватися насамперед мелодичних партій хору, тобто дисканта, альту і тенора. Також очевидно є небажаність ритмічної видозміни у разі силабічного підтекстування дрібних звуків.

Розглянемо кілька прикладів можливої інтерпретації ритму сучасним виконавцем партесного твору.

Умовою застосування нерівномірності був відповідний характер тексту, який міг бути радісним, хвалебним, енергійним або піднесеним. У Реквіяльній службі це мелодичні фрази на словах «безсмертен», «вскресьй», «алилуйя» (рис. 1).

⁵ Donington R. Baroque Music: Style and Performance. London : Thetford Press. 1982, pp. 45–46.



Рис. 1. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Слава... Єдинородний

Горизонтальними рисками над нотами позначено звуки, що потрібно відтягувати під час виконання.

У хоровому та ансамблевому виконавстві будь-яку ритмічну видозміну необхідно узгоджувати між голосами. В партесній музиці часто трапляються мелодичні дуети двох дискантів, альтів чи тенорів, або ж різні комбінації цих голосів як основної мелодичної лінії та її втори. Прикладом такого узгодження є фрагмент Ектенії з текстом «докса си Кирие» (рис. 2).

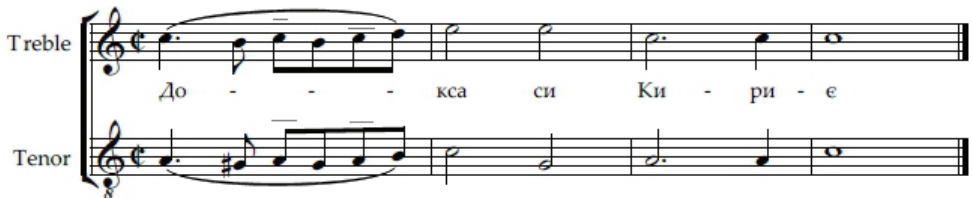


Рис. 2. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Ектенія

Видозміна ритмічної лінії відображала імпровізаційну природу барокового виконавства. Тому інтерпретація нерівномірності є досить вільною щодо кількості звуків, які необхідно затримувати. Наприклад, в імітаційній фактурі для виділення мелодичних вершин та почергових вступів голосів хору можемо відтягувати лише перший звук у першій групі восьми нот (рис. 3).



Рис. 3. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Милість мира

У попередніх прикладах видозміна ритмічного малюнка була наближеною до тріольного звучання. Проте можливим є виконання двох однакових восьмих як пунктирного ритму. Природним було використання пунктиру в енергійних, веселих фрагментах,

проте ще Йоахім Кванц, характеризує музичне втілення афектів, визначав пунктирний ритм атрибутом величі⁶. Відповідним фрагментом літургії для застосування нерівномірності у вигляді пунктиру є текст «достойно и праведно» (рис. 4).



Рис. 4. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа. Милость мира

Рівні восьмі звуки в нотному тексті варто виконувати як пунктирний ритм $\text{♩} \text{♩}$.

Роль виконавця у творенні слухового образу музичної композиції доби бароко була такою ж важливою, як і автора музичного тексту. В партесних творах трапляються приклади, коли один і той самий фрагмент мелодії можемо увиразнити ритмічно кількома способами (рис. 5). У наступному звороті за допомогою ритмічної нерівномірності можна виділяти початки або ж вершини секвенційних мотивів.



Рис. 5. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа. Милость мира

Горизонтальні риси зверху та знизу нотного тексту позначають звуки, що варто відтягувати.

Імпровізація мелодичних прикрас та ритміки була основою концертної практики західноєвропейського бароко і стосувалася насамперед сольних жанрів. Проте імпровізувати музичний текст в ансамблевому виконавстві могли співаки партій *concerti*. Інтерпретуючи українську партесну музику, ми часто забуваємо про практику її камерного виконання (1 чи 2 співаками на партію), зокрема триголосо ансамблеві фрагменти, найімовірніше, співали лише троє виконавців.

Висновки. Ритмічне варіювання в бароковий час зумовлювалося відчуттям стилю і смаком виконавця. Розуміння сенсу твору, осмислення музичних засобів втілення конкретного тексту та вокально-технічна майстерність були ключовими факторами виконавської інтерпретації ритмічного малюнка. Давні трактати лише зумовлювали контекст, у якому могла бути застосована ритмічна нерівномірність. Та необхідність і кількість ритмічних варіювань під час виконання визначалася кожним інтерпретатором індивідуально.

Мелодичний розвиток і фактура партесного твору дозволяють застосовувати ритмічну імпровізацію під час виконання. Варто пам'ятати, що цей виконавський прийом не

⁶ Veilhan J.-C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries) common to all instruments. Paris : A. Leduc, 1975, p. 19.

є обов'язковим, хоча і стилістично властивий бароковому виконавству. Видозміна ритмічного малюнка як елемент художньої інтерпретації може бути визначена диригентом або ж хористами за умови відповідності музичного контексту. Аналіз фактури партесного твору поряд із вивченням імпровізаційних практик барокового часу дозволяє нам по-новому інтерпретувати цю музику. В такий спосіб сучасне історично поінформоване виконавство репрезентує співтворчість автора музики й виконавця, характерну для музичної практики барокової доби.

Література

1. Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острожської ординарії у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. Вип. 55. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. С. 10–22.
2. Кузьмінський І. Музика в житті київських воевод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 99–107.
3. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 224–231.
4. Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris. Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 324–330.
5. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002. 184 с.
6. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London : Thetford Press. 1982. 206 p.
7. Veilhan J.-C. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries) common to all instruments / transl. by J. Lambert*. Paris : A. Leduc, 1975. 104 p.