

О. Ю. КИЙОВСКИ

Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л. В. Собинова

УДК 78.03

ОСОБЕННОСТИ БАРОЧНОЙ АГОГИКИ  
НА ПРИМЕРЕ *STYLUS PHANTASTICUS*

**S**tylus phantasticus – яркое музыкальное явление эпохи Барокко, уходящее своими корнями в эпоху Ренессанса. Сформировавшееся в творчестве итальянских композиторов-клавиристов, оно достигло своего расцвета в произведениях представителей северогерманской органной школы.

Первое упоминание и описание стиля встречается у Атанасиуса Кирхера: «*Stylus phantasticus* в инструментальной музыке наиболее свободный и интересный вид композиторства. Он не сконцентрирован ни на тексте, ни на мелодии (*cantus firmus*), но направлен на воплощение творческого дара композитора (*ingenium*) и выявление скрытого смысла в созвучии (голосов), а также в изобретении взаимодействий контрапунктических образований и имитационных решений. Это распространяется на жанры, которые обычно называются фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами» [3, S. 68]<sup>1</sup>.

Иоганн Маттезон в «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739) подробно описывая *stylus phantasticus*, упоминает о том, что он предназначен для оркестра и сцены, и не только для инструменталистов, но и для вокалистов. Притом ничто не препятствует ему звучать как в соборах, так и в гостиных. Этот стиль включает в себе как собственно процесс нотного фиксирования музыки, так и процесс исполнения данной композиции «по воле свободного творческого дара» исполнителя или «*ex tempore*». Обращаясь к данному стилю, композиторы «приносят бумаге свою фантазию», но ещё лучше, когда композитор ограничивается тем, что отмечает на бумаге удобное положение и подходящее место, где «подобная свободная мысль может быть воплощена по желанию» исполнителя [7, S. 159].

Маттезон сожалеет, что не существует правил и предписаний для данного «искусства фантазирования», поскольку «этот стиль очень свободный и нескованный в отношении композиции, пения или исполнения (инструментального), какой можно было бы придумать» [Ibid., S. 160]. Он не привязан ни к тексту, ни к мелодии, но подчиняется одним лишь законам гармонии и лишь постольку, поскольку они

помогают исполнителю показать своё искусство. В нём воспроизводятся всевозможные, обычно непривычные обороты, завуалированные украшения, богатые смыслом повороты «без внимания на такт». «То живо, то нерешительно; то одно-, то многоголосно, то на короткое время в такт; без звуковой мощности, но не без намерения понравиться и восхитить виртуозностью» [Ibid.].

Таким образом, одна из особенностей, характерных для *stylus phantasticus* – использование агогики как стилеобразующего элемента. Понятие агогики в разные эпохи трактовалось по-разному. В данной статье агогика рассматривается в контексте барочного музыкального искусства, поэтому полностью исключается её романтическая трактовка: *tempo rubato*. Под агогикой подразумевается ритмически свободная игра, ограниченная определёнными правилами и канонами, обозначить которые и является задачей статьи.

Обращаясь к Маттезону, который многократно подчёркивает свободу данного стиля от существующих на тот момент правил композиции и исполнения, следует особо подчеркнуть его замечание относительно воспроизведения всевозможных, обычно непривычных оборотов и украшений «без внимания на такт».

Одноголосная музыка несёт в себе большую свободу, чем многоголосная. В контрапунктической композиции ритмические особенности одного голоса настолько отличаются от соседних голосов, что метрическая свобода при этом просто недопустима. В одноголосных пассажах возможна более свободная «говорящая» ритмическая организация, подобно тому, как это происходит в речитативе, в котором солист должен «больше ориентироваться на длину слога в данной речи, чем на длительность, которой выписана каждая нота» [2, S. 305].

Обращая внимание на указания Маттезона композиторам ограничиваться только пометкой на бумаге удобного положения и подходящего места, где «свободная мысль может быть воплощена по желанию» исполнителя [7, S. 159], ещё раз подчеркнём значение индивидуального начала в интерпретации данного стиля. Следующие необходимые качества – фантазийность, спонтанность, виртуозность, распосидийность, музыкальность исполнения и его

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты даются в переводе автора статьи.

убедительность, – должны определяться *ex tempore* или сиюминутным решением, волей интерпретатора. Дошедшие до нас нотные тексты являются всего лишь застывшими, зашифрованными свидетельствами неповторимой и одновременно каждый раз по-новому трактуемой интерпретации.

Прежде, чем определиться с границами импровизационной свободы и способами её передачи (агогикой), для начала обратимся к пониманию такта и темпа в их барочной трактовке.

В XVI веке получает распространение метрический принцип строения такта, пришедший из античной музыкальной теории, основанный на ритмической неравномерности между двумя фазами биения человеческого сердца: систолы и диастолы. Вот как описывает его И. Маттезон: «Что касается основного свойства такта, то каждая мензура, каждый временной отрезок состоит только из двух частей и не больше. Они берут своё происхождение или обоснование в артериях, сокращение и расслабление которых у понимающих в медицине называется систолой и диастолой» [7, S. 268]. Под влиянием этого ритмического принципа к концу XVII века развиваются следующие понятия: *quantitas extrinseca notarum* (внешнее значение ноты) и *quantitas intrinseca notarum* (скрытое значение ноты), что в конечном итоге приводит к выявлению акцентных градаций в такте.

По этому поводу Иоганн Готфрид Вальтер пишет: «Quantitas extrinseca notarum & intrinseca ... являются внешними и скрытыми значениями нот; в результате чего внешне одинаковые ноты одной длительности имеют неодинаковую звуковую протяжённость: так как нечётная доля такта является длинной, а чётная доля такта является короткой» [9, S. 507].

Аналогичное утверждение встречается и у Адольфа Шайбе в «Musikalische Composition» (1773): «Наше собственное восприятие учит нас, что когда мы поём или играем, или просто слушаем музыку, то ноты, даже если внешне они кажутся одинаковой длительности, никогда не могут быть одинаковой величины, длины или краткости» [4, p. 64].

Вышеприведённое высказывание Шайбе, безусловно, в первую очередь касается вопроса артикуляции. Поскольку в исполнительской практике Ренессанса и Барокко существовала логичная взаимосвязь между такими ключевыми моментами, как темп, метр, ритм, агогика и артикуляция, то можно утверждать, что данные мысли тесно связаны и с метрическими особенностями строения такта. Это доказывает и высказывание Фридриха Вильгельма Марпурга: «Хорошие доли такта, называемые также внутренне более продолжительными, ударными, нечётными и акцентуированными ... Плохие доли такта, называемые так же внутренне более короткими, проходящими, чётными и не акцентуированными...» [6, S. 76].

Таким образом, с большой долей вероятности можно говорить о том, что в эпоху Ренессанса и Барокко возникает некая иерархия метрических долей в такте. Ритмическое главенство сильных долей над слабыми приводит к возникновению грамматических акцентов, которые могут выражаться как с помощью агогики, так и с помощью артикуляции.

Агогика, а именно небольшое задержание на сильной доле такта при помощи некоторого запаздывания последующей длительности, хорошо применима при медленном или умеренном темпах. Об этом пишет и Карл Филипп Эмануэль Бах в «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1753/1762): «... это средство выразительности касается скорее медленного или умеренного темпа, чем очень быстрого» [1, S. 129] Если же в произведениях подвижного характера, исполняемых в быстром темпе, постоянно используются агогические расширения, это прерывает естественное движение музыки и абсолютно нивелирует эффект агогики. Поэтому в них наиболее целесообразно использовать артикуляцию для передачи смыслового акцента. Агогика в этом случае должна использоваться достаточно редко, в качестве средства передачи наиболее драматичных аффектов (кульминаций, прерванных каденций и т. д.).

Агогика как способ выражения импровизационной свободы, характерной для *stylus phantasticus*, была распространена в Испании уже в XVI века. Об этом наглядно свидетельствует трактат испанского композитора, органиста и теоретика Томаса де Санта Мариа «Libro llamando arte de taner Fantasia, así para Tecla como para Vihuela» (1565). В главе XIX («Игра с ритмической свободой») он приводит три способа исполнения пассажей из восьмых длительностей. В первом случае «необходимо остановиться на первой восьмой, а вторую ускорить ... как если бы первая восьмая была бы с точкой, а вторая была бы шестнадцатой. Это хорошо подходит для контрапунктных сочинений, а также для длинных секвенций без пассажей» [цит. по: 10, S. 20].

Второй вариант даёт возможность «ускорить на первой восьмой и приостановиться на второй восьмой ... как если бы первая была бы шестнадцатой, а вторая с точкой» [Ibid.]. Подобную манеру исполнения рекомендует использовать для коротких пассажей, которые, к примеру, встречаются в фантазиях, а также композитор указывает на то, что этот вариант является более галантным в сравнении с первым.

При третьем способе необходимо «три восьмые играть поспешно и остановиться на четвёртой (восьмой) ... Это делается таким образом, как будто три восьмые были бы шестнадцатыми, а четвёртая восьмая была бы с точкой... и использовать их как для коротких, так и для длинных пассажей. Но думать о том, что остановка на четвёртой восьмой не должна быть слишком большой ... так как длительная оста-

новка вызывает в музыке неуклюжесть и некрасивость» [Ibid.].

Подобное удлинение одной восьмой ноты ни в коем случае не должно влиять на продолжительность более крупных длительностей в такте. Несмотря на то, что Томас де Санта Мария упоминает об остановке на четвёртой восьмой ноте, речь фактически идёт о первой восьмой ноте из четырёх одной половинной длительности, что наглядно следует из приведённого им нотного примера. Поэтому то время, которое чрезмерно расходуется в начале каждой половинной длительности, должно обязательно навёрстываться к её концу.

В дальнейшем ритмически свободная игра получает распространение и во Франции в XVII–XVIII веках. Этот феномен получает название *Inégalité* (неравномерная игра). Вполне вероятно, что фундаментом для данной манеры игры также послужила ритмическая неравномерность между двумя фазами биения человеческого сердца, хотя этого и нельзя утверждать однозначно. Возможно, подобный принцип сформировался под влиянием французского языка в вокальной музыке [5, S. 160]. В любом случае французское *Inégalité* представляет собой уникальный агогический феномен, градации которого сложно объяснить, а соответственно, и сложно исполняемы.

Существует целый ряд правил применения и исполнения *Inégalité* во французском клавирном искусстве XVII–XVIII веков, подробно описанных в трактатах современников, не только французских (Франсуа Куперен, Дом Бедос, Мишель Де Сант-Ламбер, Гильом-Габриэль Нивер, Гаспар Корре и т. д.), но и немецких авторов (Иоганн Кванц). Из всего многообразия можно выделить основное правило: «Из двух нот одинаковой длительности при поступенном движении первая удлиняется, а вторая соответственно укорачивается. Тот же самый принцип действует и тогда, когда первая нота заменена паузой, либо точкой после предыдущей ноты. Игра *Inégalité* распространяется обычно на самые короткие ноты в композиции, при этом не принимаются во внимание выписанные украшения» [5, с. 160].

Степень инегиализации может варьироваться от лёгкой (небольшое, еле уловимое удлинение первой ноты) и, так называемой, «золотой середины» (когда две восьмые превращаются в триоли 2+1) до сильной (пунктирный ритм 3+1).

Все рассмотренные выше варианты агогических отклонений служат для передачи главенствующих в музыкальной эстетике Барокко, уже упомянутых грамматических акцентов, с помощью которых подчёркивается иерархический порядок метрических долей в такте. Наряду с ними существуют и патетические акценты, месторасположение которых определяет исключительно композитор. Данное название они получили, так как «их происхождение и их це-

ленаправленность являются в равной степени эмоциональными. Они обозначаются и как ораторские, и как риторические, что подтверждает их родство с риторикой» [5, S. 81].

Даниэль Готтлоб Тюрк обозначает патетические акценты в следующих случаях:

- задержания, диссонансирующие с басовым тоном;
- синкопы;
- интервалы, состоящие из тонов, которые не являются звуками диатонического звукоряда;
- звуки, которые выделяются своей протяжённостью, высотой или глубиной;
- интервалы, подчёркнутые основной гармонией [8, S. 337].

Другими словами, звуки и аккорды, выделяющиеся диссонантностью или ритмической нестандартностью, в своём большинстве являются патетическими акцентами, поскольку «именно диссонансы должны передавать ощущение волнения» [Ibid., S. 350].

Для передачи патетических акцентов можно использовать как агогические, так и артикуляционные приёмы, а также их совмещение. Агогика может применяться в любом темпе, но при этом не стоит забывать о соразмерности с грамматическими акцентами. Мера использования как агогических, так и артикуляционных приёмов должна зависеть от интенсивности патетического акцента, для передачи которого они применяются.

Из всего вышесказанного следует, что импровизационная свобода, характерная для творчества композиторов-клавиристов Северной Германии XVII–XVIII веков и являющаяся одним из основных элементов *stylus phantasticus*, не может не подчиняться закону иерархии метрических долей в такте. Исходя из указаний Фрескобальди, призывавшего к свободной манере исполнения (Предисловие к «Первому сборнику токкат», 1616) и Маттезона, можно сделать вывод, что интерпретатор имел больше свобод в прочтении авторского нотного текста, чем это допустимо в нашем современном исполнительском сознании. Наиболее ярко это проявляется в трактовке ритма. Наряду с этим допускается исполнение некоторых элементов текста, не указанных автором – всевозможных украшений, ачакатур, пассажей.

Несмотря на то, что использование агогики предусматривает довольно свободную трактовку темпа и ритма, она должна подчиняться метру. Грамматические (смысловые) акценты не должны быть потеряны даже при существенных агогических отклонениях, метрическо-смысловая организация не может быть заменена хаосом. В противном случае происходит нарушение гармоничного мироощущения, свойственного эпохе Барокко.

Наиболее естественным и логичным будет исходить из более крупной длительности в такте, яв-

ляющейся дирижируемой долей. Как правило, это половинная или целая. При этом агогика будет распространяться на группу нот в пределах этой длительности, не нарушая или практически не влияя на естественный метрический отсчёт. Если при помощи агогического расширения в начале дирижируемой метрической доли происходит расширение времени, то до наступления следующей доли это время должно быть навёрстано посредством агогического ускорения.

Следует ещё раз подчеркнуть, что *stylus phantasticus* обязательно подразумевает свободное, «вне такта» исполнение. Свобода не должна ограничиваться, но подкрепляться стремлением к творческому эксперименту. Стоит, однако, принимать во внимание, что какие-либо преувеличения, как, например, запинаящиеся замедления или непоследовательное торможение темпа воспринимаются как не-

логичные спотыкания и не должны иметь места при исполнении.

Использование агогических приёмов должно быть логичным и следовать грамматическим и патетическим (риторическим) акцентам. В роли главного организующего элемента всегда необходимо учитывать метрическую упорядоченность долей в такте, что поможет избежать агогических преувеличений, нехарактерных для интерпретации музыки эпохи Барокко.

Наряду с чередующимися темпами и сменой метрических различных видов такта, *stylus phantasticus* требует от исполнителя и гибкого ощущения темпа в пределах одного раздела для наиболее яркой и полной передачи аффектов. При этом всегда необходимо учитывать действующие правила: соразмерность, пропорциональность и соответствие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. – Berlin 1753 und 1762. – Faksimilie: Bärenreiter, 1994.
2. Beckmann K. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517–1755: Blütezeit und Verfall 1620–1755. – Schott Music, 2009.
3. Edler A. Fantastik und Gelehrsamkeit. Orgel- und Klaviermusik für die städtische Gesellschaft um 1700 // Bach, Lübeck und norddeutsche Musiktradition. – Bärenreiter, 2006. – S. 60–71.
4. Göllner M. L. The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis. – Georg Olms Verlag, 2004.
5. Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis (Teil 1). – Carus, 1989.
6. Marpurg F. W. Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonderes. – Berlin, 1763.
7. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. – Hamburg, 1739 – Reprint: Bärenreiter, 1999.
8. Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. – Halle, 1789.
9. Walther J.G. Musicalisches Lexicon. – Leipzig, 1732. – Reprint: Bärenreiter, Kassel, 2001.
10. Uriol J., Caudevilla, M. La Práctica del buen Taner. Zur Aufführungspraxis spanischer Tastenmusik des 16. Bis 18. Jahrhunderts // Organ. Journal für die Orgel. – 2003. – (3). – S. 18–27.

### Кийовски Ольга Юрьевна

аспирантка кафедры истории музыки,  
преподаватель по классу органа и клавесина  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова

