

DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.19>
УДК 378.091.3:78.03.071.2

Борисов В. В.¹, Ткач М. М.², Ян Цзюнь³

Підготовка студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики: художньо-стилістичний та технологічний аспекти

Досліджено культурно-історичні, художньо-естетичні, жанрово-стильові особливості доби бароко й визначено важливість та доцільність застосування автентичного підходу до виконання старовинної барокової музики в сучасному музичному виконавстві. Обґрунтовано основні принципи музичного мислення за доби бароко, які зумовлені зверненням до унікальної сутності «Я» людини. Розкрито появу нових музичних барочних інструментів, нових жанрів інструментальної музики: соната, концерт, сюїта тощо. Виокремлено художньо-стильовий та технологічний аспекти у підготовці студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики з урахуванням автентичного підходу. Розкрито особливості набуття студентами відповідних знань й технічних умінь для глибокого опанування специфічними навичками, необхідними для автентичного виконання в стилі бароко. Наведено практичні поради щодо роботи викладача зі студентами над музичними творами барокової доби. Застосування автентичного підходу пробуджує в студента відчуття самостійності та креативного підходу до музичного виконавства, що дозволяє йому розвиватися як художнику, музиканту, інтерпретатору та сприяє глибшому розумінню історичного й стилістичного контексту барокової доби.

Ключові слова: доба бароко, старовинна барокова музика, музично-виконавська творчість, автентичне виконавство, автентичний підхід, жанри інструментальної музики, підготовка студентів мистецьких спеціальностей.

Вступ. Музично-виконавська творчість як феномен світової музичної культури тісно пов'язана з процесами цивілізаційного розвитку людства, відображаючи особливості світогляду, художньо-естетичних принципів та духовних цінностей кожної історичної доби специфічними музично-виражальними засобами. Пошуки універсалізму в музичному виконавстві сьогодення все більше потребують універсальних музикантів, які вільно володіють різними музичними стилями й здатні адаптуватися до вимог різноманітного репертуару. Найбільш затребуваними наразі є виконавці (інструменталісти, вокалісти), які можуть виконувати як барокові твори, так і романтичні, джазові або ж авангардні експериментальні композиції, при цьому розуміючи відмінності у підходах до кожного музичного стилю.

У широкому художньо-стильовому різноманітті сучасного музично-виконавського мистецтва традиції автентичного виконавства старовинної музики представляють окремих і самобутній напрямок виконавської діяльності. Виконання автентичної музики вимагає спеціального підходу до інструментарію, що передбачає використання як оригінальних інструментів, так і сучасних їх копій, а також правильного підбору поєднань інструментів для досягнення характерного звучання епохи. Важливими є й акустичні умови, що відтворюють звучання минулого, особлива висота строю, яка відповідає історичним стандартам, а також специфічні прийоми гри, що відображають манеру виконання тієї чи іншої епохи.

¹ **Борисов Вадим Валерійович**, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, <https://orcid.org/0000-0002-9700-8660>

² **Ткач Марія Михайлівна**, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, <https://orcid.org/0000-0002-5538-975X>

³ **Ян Цзюнь** (Yang Jun), Український державний університет імені Михайла Драгоманова, <https://orcid.org/0009-0003-8849-3654>

З цих позицій актуалізується проблема підготовки студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики на засадах автентичного підходу, який поєднує досвід європейської автентичної школи та кращі традиції вітчизняного музичного виконавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання теорії та історії музичного виконавства у різних аспектах розглядали в своїх працях як зарубіжні (G. Adler, R. Ingarden, H. Riemann та ін.) так і українські музиканти-дослідники (І. Андрієвський, В. Апатський, М. Давидов, О. Катрич, П. Круль, В. Москаленко, М. Михайленко, І. Панасюк, В. Посвалюк, В. Сумарокова та ін.). Коло їх професійних інтересів зосереджувалося на дослідженні специфіки виконавського мистецтва, розвитку виконавських шкіл гри на різних інструментах, питаннях виконавської інтерпретації, особливостей музично-виконавських стилів тощо. З окремими положеннями праць зазначених авторів можна ознайомитися в довіднику «Виконавське музикознавство», упорядкованому М. Давидовим [2].

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговують праці вчених, в яких розглядаються питання розвитку автентичного виконавства старовинної музики, зокрема музики бароко. Це праці зарубіжних дослідників: R. Donington [6], N. Harnoncourt [7; 8], M. Matteis [9], L. Mozart [10], J. Quantz [11], J. Tarling [12] та ін., а також українських музикознавців-дослідників, виконавців, педагогів: Я. Денисенко [3], Н. Герасимова-Персидська [1], В. Жаркова [4], С. Шабалтіна [5], та ін.

Студіювання праць з окресленої проблеми виявило необхідність та доцільність вивчення проблеми автентичного виконання старовинної барокової музики у змісті фахової підготовки студентів мистецьких спеціальностей (скрипалів, гобоїстів, вокалістів, піаністів та ін.), що й стало причиною вибору теми дослідження.

Мета статті – дослідити проблему підготовки студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики. Для реалізації поставленої мети визначено такі **завдання**: розкрити культурно-історичні, художньо-естетичні, жанрово-стильові особливості доби бароко; з'ясувати значення автентичного виконання старовинної барокової музики в сучасному музичному виконавстві; розкрити художньо-стилістичний та технологічний аспекти підготовки студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики.

Виклад основного матеріалу. Музична культура доби Бароко, яка подарувала світові видатних композиторів та виконавців (К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді, Дж. Б. Люллі, А. Кореллі, А. Скарлатті, Д. Скарлатті, А. Вівальді, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель та ін.), представляє окремий пласт інструментального та вокального виконавства періоду розвитку європейської академічної музики, який охоплює близько 150 років: XVII – перша половина XVIII століть. Саме за доби бароко народилися такі всесвітньо відомі твори, як: органна токката й fuga ре-мінор Йоганна Себастьяна Баха; хор «Алілуйя» із ораторії «Месія» Георга Фрідріха Генделя; «Пори року» Антоніо Вівальді та ін.

Термін «*бароко*», який уособлюється з художнім стилем в європейському мистецтві цієї історичної доби, ймовірно за все, за свідченням багатьох дослідників (Ж. Руссе, М. Лобанова), походить від португальського слова «*perola barroca*», що в перекладі означає – перлина неправильної, химерної форми, й побутувало це слово у вжитку ювелірів XVI століття. На початку назву «бароко»,

що стала негативно-оцінною категорією, ототожнюючись з такими поняттями як «дивний», «хімерний», «примхливий» тощо, не пов'язували з певним художнім стилем. Лише з часом цей термін втратив свою негативну конотацію й почав використовуватися в якості метафори для культурно-історичних узагальнень: «доба бароко», «стиль бароко», «людина бароко», «музика бароко» тощо.

Мистецтво доби бароко було звернено до внутрішнього світу людини, намагаючись її вразити, зворушити, здивувати своєю величчю, емоційністю, пристрастністю. Як зазначає В. Жаркова, «ефектне зіткнення антиномій у барокових композиціях відбиває драматичне для людини XVII століття роз'єднання цілісної картини світу на безліч уламків, що безнадійно розсипалися. При цьому спрямованість до ілюзорного виявляє зачарованість усім чудесним, неймовірним, навіть містичним. Цими принципами керуються представники всіх видів мистецтва, підпорядковуючи їм і «небесне» церковне мистецтво, і «земне» світське» [4, с. 347].

Як зазначає далі дослідниця, барокова доба актуалізує радикальне оновлення *принципів музичного мислення*, зумовленого зверненням до людського «Я», унікального й неповторного. Це: виокремлення з рівноправного поліфонічного ансамблю голосів – сольного голосу як основного; формування тональності з єдиним центром (тонікою); затвердження фактурної ролі лінії басу (*basso continuo*); згортання самостійних поліфонічних голосів музичної тканини в акорд; народження явища «виконавський стиль» внаслідок індивідуальної інтерпретації складових музичної композиції тощо [так само, с. 355].

Завдяки зверненню до «Я» людини, до її почуттів та емоцій, виникає новий вимір в музиці, який отримав назву «афект» (з лат. *affectus* – пристрасть, душевне хвилювання). Ця нова «патетична музика» стає «мовою почуттів», розкриваючи вир людських пристрастей та описуючи зазвичай якусь одну, конкретну емоцію: любов, страждання, гнів, тріумф, сум, страх, побожність тощо. Тому від вміння виконавця миттєво налаштуватися на потрібний афект, зберігаючи його напругу від першої до останньої ноти, залежала й реакція слухача на швидкі емоційні «переключення» від одного афекту до іншого. У свою чергу це породжувало в музиці різкі контрасти, яких ще не знало музичне мистецтво попередньої доби.

Уперше з античних часів інструментальна музика втрачає свій прикладний характер в якості музичного супроводу для співу й танців та отримує визнання власної художньої цінності. З'являються нові музичні барочні інструменти: колісна ліра, віола, лютня, барочна скрипка, барочна гітара, барочний гобой та ін. Зазначимо, що саме за доби бароко з'явилася нова група інструментів з *сімейства гобойів* (бароковий гобой, гобой д'амур, «мисливський гобой», англійський ріжок) та свого розвитку набула професійна школа гобойного виконавства. Технічне удосконалення конструкції гобою німецьким інструментальним майстром Г. Гоффманом призвело до того, що композитори доби бароко почали відводити цьому інструменту віртуозні сольні партії і гобой стає повноправним членом нового оркестру стилю бароко зі своїм неповторним та витонченим тембром, схожим до тембру людського голосу. Саме в камерно-інструментальній та оркестровій творчості Г. Ф. Генделя гобой постає в якості віртуозного інструменту, що було ключовою ознакою концертуючого стилю бароко.

Самостійного значення набувають такі інструментальні жанри, як: соната, концерт, сюїта, токата тощо. На противагу домінуванню церковній музиці втіленням ідеї світського музикування став *жанр інструментального концерту*,

який набув широкої популярності за доби бароко. Стають відомими й композитори, які пишуть в цей період інструментальні твори: Дж. Фрескобальді, А. Кореллі, Д. Скарлатті в Італії; Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо у Франції; Г. Персел, Г. Ф. Гендель в Англії та ін.

Побіжно окреслені культурно-історичні, художньо-естетичні, жанрово-стильові особливості доби бароко актуалізують наразі значення автентичного виконання барочної музики. Сучасні виконавці, які в своїй більшості надають перевагу романтичній музиці віртуозного характеру, зазвичай стикаються з труднощами при виконанні творів барочної музики, що зумовлено недостатніми знаннями щодо стильових відмінностей виконавства.

Одним з найпоширеніших підходів до виконання музики бароко є думка про необхідність оволодіння глибокими енциклопедичними знаннями щодо цього історичного періоду. Багато хто вважає, що успішне виконання музики бароко залежить від точного розуміння того, «як тоді грали», і відтворення музики відповідно до історичних стандартів. Однак, як свідчить практика, навіть знання історичних виконавських традицій і впевненість в їхньому застосуванні не завжди є запорукою по-справжньому виразного й музично переконливого виконання. Зазвичай така орієнтація на академічну точність перетворюється на своєрідну «ширму», яка приховує сухе, позбавлене емоційної складової, відтворення музичного тексту.

На нашу думку, найглибше розуміння стилю бароко полягає в тому, щоб гра була живою та захопливою, без найменшого натяку на «архівний пил». Це передбачає не лише знання історичних фактів, а й здатність вкласти у виконання емоцію, характер та яскравість, які відображали би сам дух цієї величної епохи. Тільки так можна донести до слухача справжню суть барокової музики – її наповненість та життєву силу.

Безперечно, певний рівень знань і так званий «базовий підхід» до барокового виконання є необхідним. Для здобуття цих знань дуже корисним вважаємо ознайомлення з працями австрійського музиканта, диригента, яскравого представника руху автентичного виконавства Ніколауса Арнокура. Це його праці: «Мої сучасники Бах, Моцарт, Монтеверді» та «Музика мовою звуків», які не лише допоможуть розібратися у специфіці барокового виконавства, а й пропонують цінний погляд на професію музиканта загалом, формуючи філософію служіння мистецтву та пошуку сенсу в кожному звуці [7; 8].

Що стосується безпосередньо скрипкової техніки, важливим джерелом залишається «Школа гри на скрипці» Леопольда Моцарта. Незважаючи на численні протиріччя, які містяться у цій праці, вона надає корисні поради для розвитку виконавських навичок скрипаля [10]. Зрештою, вибудовувати свій власний підхід до музики допомагають особисті музичні вподобання та аналіз записів найкращих барокових виконавців. Це дає можливість знайти індивідуальний шлях й зрозуміти, які аспекти техніки й стилю є для виконавця найприроднішими.

Для особливо допитливих та уважних до деталей студентів рекомендуємо книгу Judy Tarling «Baroque String Playing» [12]. Це видання є справжньою скарбницею знань, яка розкриває стильові, технічні, національні й інструментальні особливості виконання барокової музики. Окремою цінністю книги є те, що автор постійно звертається до теоретичних першоджерел, написаних і виданих у XVII–XVIII століттях. Порівняння цитат видатних музикантів та теоретиків того часу

відкриває перед студентом можливість знайти власне бачення, осмислити стиль бароко та побудувати індивідуальний шлях у вивченні й виконанні цього репертуару.

Найбільш доцільним для підготовки студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики вважаємо *автентичний підхід*, який потрактовується як справжній, достовірний, заснований на першоджерелах. Він вимагає глибокого знання історичних виконавських традицій, а для роботи з нотним матеріалом – навичок читання старовинного нотного тексту, в якому можуть бути відсутні сучасні позначення або включені інші специфічні інструкції.

На нашу думку, важливим завданням, яке передбачає освоєння *стилістики барокового виконавства*, – є вивчення барокової скрипкової сонати. Це завдання дозволяє студентам-скрипалям не лише оволодіти технічними прийомами, а й розкрити стилістичні особливості та художні цінності музики бароко. Освоєння барокової сонати допомагає молодим музикантам зануритися у специфічний історичний контекст, розвинути глибше розуміння звукових і технічних вимог, характерних для цієї музики, та, зрештою, оволодіти стилем, який стане міцною базою їхнього професійного розвитку, відкриваючи нові можливості для творчого самовираження.

Автентичне виконання барокової музики передбачає дотримання багатьох умовностей, частина з яких не завжди можлива в реальних умовах сучасного навчального процесу. Очевидно, що не слід очікувати чи вимагати від студента наявності старовинної скрипки, налаштованої відповідно до барокових стандартів, використання жильних струн, спеціальної форми смичка, або обов'язкового супроводу клавесину чи варіативного *continuo*. Ці елементи, безперечно, створюють атмосферу епохи, відтворюють автентичне звучання і є важливими для барокового стилю. Однак вони є лише зовнішніми ознаками, тоді як справжня сутність стилю, яка підлягає опануванню студентом, значно глибша.

Ключовою особливістю барокової гри є *риторичність*, що втілюється як основний принцип виконавського мистецтва. Барокова музика сприймалася як засіб комунікації, схожий на ораторське мистецтво, і тому в ній важливі не стільки технічні засоби, скільки вміння емоційно взаємодіяти зі слухачем, будуючи музичний текст як захопливу історію, повну риторичних прийомів. Так в старовинному посібнику з гри на лютні «The Burwell Lute Tutor» (1660-72 pp.) зазначалося, що музиканти під час гри мали імітувати оратора, який спочатку підвищує свій голос, а потім знижує гучність, потім присипляє слухача, потім збуджує його, потім зачаровує і т.д.

Аналогічний підхід описує й знаменитий німецький флейтист та гобоїст Йоганн Йоахім Кванц у своїй праці «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» (Берлін, 1752). Він зазначає, що музиканти «повинні, ніби розмовляючи, додавати різні настрої у кожний такт. Для цього ви маєте уявити себе спочатку меланхолійним, потім веселим, потім серйозним і т.д. Такі перетворення – найважливіша сторона виконання музики» [11].

Таким чином, ці *принципи риторичності* можна з успіхом втілити навіть на сучасному інструменті зі сталевими струнами та у супроводі фортепіано, адже суть барокового стилю полягає не лише у зовнішніх формах, а й у внутрішньому змісті й здатності музиканта передати емоційну розмаїтість через кожен такт. Більше того,

зважаючи на сучасні тенденції у виконавстві, можна додати ще й театральний чи візуальний елемент, що підкреслює наративний характер барокової музики.

Серед необхідних знань і навичок ми виокремлюємо ще одне важливе вміння – здатність розрізняти *жанрові особливості* кожного музичного фрагмента. Однією з найпоширеніших ментальних проблем для студентів є складність ідентифікації жанрової основи музичного фрагменту. Студенти часто не можуть самостійно розпізнати, до якого жанру належить той чи інший уривок, що є важливою умовою для усвідомленого виконання барокової музики. Кожен музичний фрагмент має свою природну сутність, яка базується на його жанровій основі: танець, вокальна арія, або складна поліфонічна структура. За допомогою викладача, або в процесі самостійного аналізу, визначення жанрової основи часто призводить до того, що студент починає краще розуміти характер музики, проявляє більшу зацікавленість у її виконанні. Визначивши жанрову належність, студенту легше уявити, як має звучати цей фрагмент, та краще передати емоційний зміст.

Розглянемо *технічні прийоми гри* в бароковій музиці на прикладі скрипки. Варто наголосити, що при виконанні старовинної музики на скрипці важливо особливу увагу звертати на *якість звучання*, оскільки воно є основою для передачі характеру й стилістики барокового репертуару. Тут неприпустимо використовувати великий, насичений звук, який досягається максимальним контактом волосу смичка зі струною і є характерним для романтичної музики. Інтенсивне вібрато, яке зазвичай надає звучанню емоційності в романтичних творах, також є неприйнятним у стилі бароко. Це пов'язано з тим, що барокова музика передбачає інші принципи звуковидобування, орієнтовані на легкість, прозорість і витонченість. Тому застосування вібрато не має бути основним засобом виразності, як це прийнято у музиці більш пізніх періодів, тому його слід використовувати дозовано, лише як акцент, який підсилює емоційний ефект.

З технічної сторони барокове виконання має свої особливості, які можуть бути викликом для студентів. Однією з основних проблем є *розуміння акустичної природи скрипки*. Дуже небагато студентів приділяють увагу виявленню природного резонансу інструменту, хоча саме відчуття обертонів та їх багатства є однією з найважливіших складових технологічного підходу до гри в стилі бароко. Навчання починається з усвідомлення обертональної природи відкритих струн, з розуміння відзвуків, які виникають на скрипці, що є необхідною передумовою для виконання у старовинному стилі. Для досягнення потрібного звучання виконавець повинен працювати над легкістю дотику, уникаючи надмірного тиску смичка на струну. Замість «втискання» звуку, тут краще використовувати техніку м'якого дотику, що дозволяє інструменту максимально розкрити природні обертони. Обертони, або так звані «відзвуки», створюють особливу звукову атмосферу, яка наближає слухача до акустики минулих епох. Вони додають звуку легкості та роблять його таким, що звучить десь у просторі, а не звучить безпосередньо з інструмента. Саме завдяки цьому легкому дотику скрипка може створити своєрідний ефект «відлуння», який у бароковій музиці має велике значення. Виконавець в своїй уяві має представляти акустику величного собору з довгим резонансним відлунням, яке додає кожній ноті глибини та об'єму. Такий підхід дозволяє відчути й передати слухачеві атмосферу простору, наповненого звуком, що плавно розтікається по повітрю, поступово затухаючи. Це відлуння допомагає

створити певний ритм у звуковому потоці, де кожен звук, кожна фраза пов'язана з попереднім і наступним.

Особливо важливо зосередити увагу на тому, що відбувається після взяття звуку – так званий «післязвук». Це акустичне явище дозволяє відчуті глибину звучання, адже післязвук додає вкрай важливого відчуття завершеності кожній ноті, підкреслює її місце в загальній палітрі. У бароковій музиці післязвук має не менше значення, ніж сама атака, оскільки він відображає природні обертональні можливості інструменту. Виконавець, зосереджуючи увагу на післязвуках, зможе розкрити в кожній ноті повний спектр відтінків і забарвлень, що дозволить йому передати слухачеві всю палітру емоційної глибини твору.

Цей підхід є особливо важливим у поліфонічних фрагментах, де кілька голосів сплітаються в єдину звукову тканину. Кожен голос у поліфонії повинен бути виразним і прозорим, але водночас мати легкість і природність, ніби звучить сам по собі, як частина єдиного резонуючого простору. Легкість дотику і уважність до післязвуків дозволяють створити ілюзію багатшаровості звуку, де кожен голос «дихає» і підтримує загальну звукову атмосферу. Завдяки цьому виконавець може досягти ефекту, коли звуки не обриваються, а поступово зливаються з простором, розчиняючись в ньому, і створюють справжню музичну палітру, яка оживає і наповнює кожен звук життям та красою.

Питання використання *динамічних відтінків* у музиці бароко залишається предметом дискусій серед студентів і педагогів, адже трактування динаміки в бароковій стилістиці не завжди є очевидним. Важливо зупинитися на цьому аспекті детальніше, оскільки підхід до динамічних відтінків може суттєво впливати на якість виконання. У нотному тексті барокових композиторів детальне позначення динаміки трапляється рідко. Однак це не означає, що музика бароко повинна звучати монотонно. Скоріше за все, відсутність чітких інструкцій щодо динаміки свідчить про те, що композитори того часу довіряли інтуїції виконавців, розраховуючи на їх здатність додати музиці живого відтінку та емоційної глибини.

Сучасні дослідження та історичні джерела свідчать, що для барокового музиканта динаміка була засобом передачі емоцій та створення контрастів у музиці, що схоже на використання «світла і тіні» у живописі. Видатний флейтист, гобоїст та композитор Йоганн Йоахім Кванц зазначав, що «точне виконання Forte та Piano – це найважливіший момент під час гри. Саме чергування Piano і Forte є одним із найвиразніших засобів як для представлення пристрастей, так і для збереження світла і тіні при виконанні музики. Багато творів можуть мати сильніший вплив на слухачів, якщо кожне Piano і Forte виконувати з належною пропорцією та в потрібний час. Однак мало хто приділяє цьому належну увагу, викликаючи постійне усне нагадування» [11]. Цей уривок свідчить про те, що увага до динамічних нюансів була надзвичайно важливою для музикантів того часу і мала глибоке значення для емоційного впливу на слухача.

Англійський композитор Маттеїс у своїй роботі «Помилкові консонанси музики» (1682) дає ще одну важливу пораду щодо динаміки: «Ви не повинні грати завжди однаково. Грайте іноді голосно, а іноді тихо, відповідно до ваших фантазій. А якщо ви зустрічаєтеся з меланхолійними нотами, ви повинні торкатися їх солодко та делікатно» [9]. Ця порада підкреслює свободу, яку мали барокові музиканти у виборі динамічних відтінків, що надає їм можливість передавати емоційний зміст музики у відповідності до свого внутрішнього чуття і натхнення.

Сучасна дослідниця Джуді Тарлінг, відомий експерт з барокового виконавства, робить з цих свідчень декілька висновків:

1. Динамічне різноманіття в бароковій музиці йде від натхнення та фантазії виконавця і, як правило, не позначається в нотному тексті. Це надає музикантові свободу створювати власну інтерпретацію кожного фрагменту, додаючи унікальні відтінки звучання.

2. Емоційний зміст музики має бути розпізнаний та втілений виконавцем належним чином, з урахуванням його музичного досвіду та здатності передати глибокий зміст твору через динамічні відтінки. Таким чином, музикант виступає як співтворець, доповнюючи композицію своїм розумінням.

3. Ініційована виконавцем динамічна різноманітність, що ґрунтується на напрямку музичної фрази, є ознакою високого рівня виконання. Дотримання загального музичного задуму та уважність до кожної фрази дозволяють музикантові досягти максимальної виразності, що відповідає стилістиці бароко [12].

Зазначені висновки надають широкі можливості для виконавця, дозволяючи йому вільно використовувати різноманітні динамічні нюанси у своїй грі й при цьому не боятися вийти за межі стилю. Це цілком знімає будь-які побоювання щодо застосування нюансів у бароковій музиці. Навпаки, чуттєве виконання, де динаміка плавно змінюється від ніжного *Piano* до гучного *Forte*, здатне передати всю повноту барокової палітри, надати музиці емоційної виразності й витонченості, що робить її живою та захопливою.

Штрихи є окремою важливою складовою технологічного аспекту. Виконання штрихів, де смичок відривається від струни, викликало багато дискусій серед виконавців ХХ століття. Існувала думка, що застосування таких прийомів, як «спікато» або інших подібних, є недоречним для старовинної музики, і виконувати її потрібно виключно на струні, використовуючи прийом *деташе*. Проте сучасні виконавці дедалі частіше використовують «стрибаючі» штрихи, підкреслюючи легкість та танцювальність барокових творів. Це дає можливість розкрити танцювальний характер музики, зробити її звучання більш «повітряним» та живим. Вибір штриха має визначатися саме музичними міркуваннями і слугувати посиленню художнього ефекту твору. У випадку *деташе*, який часто зустрічається у бароковій музиці, важливо уникати важкості та надмірного фізичного навантаження. Пріоритетами повинні бути легкість та артикульованість, щоб *деташе* не перетворився на механічний прийом, а став органічною частиною виразності виконання.

Варто окремо згадати про *артикуляцію*, яка є важливою як для танцювальних, так і для вокальних частин барокової музики. Враховуючи риторичну природу барокового стилю, слід домогтися чіткого розділення між окремими музичними фразами, уникаючи надмірного злиття нот. Це дозволяє зберегти ясність і чіткість виконання, допомагає слухачу відчутти структуру твору, а студенту – побудувати кожну музичну думку з огляду на її емоційний зміст. Дотримання принципів артикуляції робить виконання більш виразним, допомагає досягти тонкої гри на контрастах та наповнити кожну фразу індивідуальним звучанням, що є ключовим для стилістично точного і емоційного виконання барокової музики.

Велике значення у виконанні старовинної музики має *підбір репертуару* для студентів. Так, ще до недавня вибір творів XVII-XVIII століть для скрипки і *basso*

continuo був досить обмеженим. Твори, що збереглися, часто потребували або спеціальних умов для ознайомлення з ними, або ж були маловідомими широкій аудиторії. Однак з розвитком інтернету та сучасних технологій у сфері цифрової бібліографії нотний репертуар значно розширився. Сьогодні музиканти мають доступ до різноманітних архівів, цифрових бібліотек та історичних записів, що надає можливість не лише переглядати, але й глибоко вивчати музичні шедеври того часу. Завдяки цьому з'явилася можливість значно розширити репертуар, відкриваючи нові, невідомі раніше твори. Це відкриття має надихати як студентів, так і викладачів на експерименти з різними стилями, композиторами та виконанням маловідомих барокових шедеврів.

Попри це, за звичкою або через традиційне ставлення до навчальних програм, основну частину вибору часто становлять сонати Генделя та Баха, які стали класикою виконавського репертуару. Ці композитори, беззаперечно, мають вагомий значення для розуміння стилю бароко, але не є єдиними представниками цієї дивовижної епохи. Поза увагою залишаються інші, не менш видатні композитори, такі як Георг Філіпп Телеманн, Арканджело Кореллі, Франческо Вераччіні, а також численні французькі композитори, які внесли вагомий внесок у розвиток музичного стилю бароко. Сьогодні завдяки цифровим ресурсам у вільному доступі є твори Гайнріха Бібера, Дітріха Букстехуде та багатьох інших композиторів, які, на жаль, досі недостатньо представлені в навчальних програмах. Їхні твори багаті на цікаві інтерпретаційні та технічні можливості, і знайомство з ними відкриває перед студентами новий музичний світ, дозволяючи глибше зрозуміти різноманітність барокової стилістики.

Окремо хочемо звернути увагу на авторські обробки старовинних сонат, створених у XIX-XX століттях, які часто включаються до сучасного концертного репертуару. Хоча такі обробки, як «Трелі диявола» Тартіні в інтерпретації Фріца Крейсlera, «Біля гробниці» Локателлі в адаптації Ежена Ізаї чи соната Вівальді в обробці Отторіно Респігі безумовно є високохудожніми творами, вони суттєво відрізняються від оригіналу. Такі обробки є радше романтичними переосмисленнями барокової музики, в яких виконавці адаптували твори до вимог романтичної естетики і звукового ідеалу свого часу. Ці версії пропонують більш масивне, емоційне звучання, у зв'язку з чим втрачається легкість і «повітряність» барокової стилістики, й тому вони не сприяють засвоєнню старовинного стилю. Такі адаптації значно більше відображають індивідуальність композиторів-інтерпретаторів, ніж оригінальні барокові композиції, і, на наш погляд, не дають студенту можливості осягнути суть гри в автентичній манері. Щоб дійсно навчитися розуміти і виконувати барокову музику в її первісному вигляді, необхідно звертатися до оригінальних версій творів, уникаючи надмірних модернізованих елементів.

З огляду на це, вважаємо доцільним розширити студентський репертуар, включивши до нього виконання сонат для двох скрипок, які були надзвичайно популярними серед барокових композиторів. Виконання таких творів допомагає студентам відчувати структурні особливості поліфонії, розвиває музичний слух та вміння взаємодіяти з партнером у спільній грі. Крім того, подібний репертуар може викликати значний інтерес як серед студентів, так і серед педагогів і слухачів, оскільки він дозволяє дослідити багатогранність барокової музики в більш живій, комунікативній формі.

Особливо цінним може стати виконання цих творів разом із педагогом. Така спільна робота не лише сприяє кращому засвоєнню музичного матеріалу, але й є потужним стимулюючим фактором для студента, який має можливість навчатися у безпосередньому музичному діалозі з досвідченим виконавцем. Це дозволяє йому переймати навички, стилістичні прийоми і відчуття ритмічної та гармонійної взаємодії, які є основою для професійного зростання у царині барокового виконавства.

Висновки. Дослідження культурно-історичних, художньо-естетичних, жанрово-стильових особливостей доби бароко засвідчило важливість застосування автентичного підходу до виконання старовинної барокової музики в сучасному музичному виконавстві. Такий підхід дозволяє виконавцям заглибитися в саму суть музики цієї епохи, зрозуміти й відчувати її унікальність та специфіку.

У зв'язку з цим, було виокремлено художньо-стильовий та технологічний аспекти в підготовці студентів мистецьких спеціальностей до виконання старовинної барокової музики з урахуванням автентичного підходу. Це потребує набуття студентами комплексу знань про типові штрихи, динаміку, артикуляцію, а також відповідних технічних умінь для глибокого опанування специфічними навичками, необхідними для автентичного виконання в стилі бароко. Автентичне виконання не лише оживляє твір далекої історичної доби, але й пробуджує в студента відчуття самостійності та креативного підходу до музичного виконавства. Це дозволяє йому розвиватися як художнику, музиканту, інтерпретатору й сприяє глибшому розумінню історичного та стилістичного контексту цієї дивовижної доби в історії людства.

Література:

1. Герасимова-Персидская, Нина (2012). Музыка. Время. Пространство / Ред. Ирина Тукова. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА. 408 с.
2. Давидов М. А. (2010). Виконавське музикознавство. *Енциклопедичний словник*. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня». 400с .
3. Денисенко Я. О. (2013). Традиція бароко в сучасному гобойному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 23. С. 29 – 36.
4. Жаркова, Валерія (2023). Історія західної маузики : Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 548 с.
5. Шабалтина, С. М. (2013). Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / Под ред. М. В. Храпачевой. Київ : Український пріоритет. 160 с.
6. Donington, R. (1992). Baroque Music. Style and Performance. FaberMusic in association with Faber&Faber. 232 p.
7. Harnoncourt, Nikolaus (1993). Die Macht der Musik: Zwei Reden. Salzburg: Residenz Verlag. ISBN 978-3-7017-0827-7.
8. Harnoncourt, Nikolaus (1997). The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart. Portland, OR: Amadeus Press. ISBN 1-57467- 023-9.
9. Matteis, Nicola. The False Consonances of Musick [https://imslp.org/wiki/The_False_Consonances_of_Musick_\(Matteis%2C_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/The_False_Consonances_of_Musick_(Matteis%2C_Nicola))
10. Mozart, Leopold. Violinschule, oder Anweisung die Violin zu spilen. Forgotten Books. London, 2018. 78 p.
11. Quantz, Johann Joachim (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin.
12. Tarling, Judy (2001). Baroque String Playing for Ingenious Learners Corda Music Publications (January 1, 2001) ISBN-10 : 0952822016

BORYSOV Vadym, TKACH Mariia, YANG Jun.
Training students of art majors to perform early Baroque music:
artistic, stylistic, and technological aspects.

The article investigates the cultural, historical, artistic, aesthetic, genre, and stylistic features of the Baroque period and determines the importance and expediency of applying an authentic approach to the performance of ancient Baroque music in modern music performance. The basic principles of musical thinking in the Baroque period are substantiated, which are conditioned by the appeal to the unique essence of the human "I". The emergence of new Baroque musical instruments and new genres of instrumental music – sonata, concerto, suite, etc. – is revealed. The works of famous music researchers and representatives of the authentic performance movement are analyzed.

It has been found that musical and performing creativity, as a phenomenon of world musical culture, is closely related to the processes of civilizational development of mankind and reflects the worldview, aesthetic principles, and spiritual values of each historical era through specific musical and expressive means. It is revealed that in modern music and performing arts, the traditions of authentic performance of ancient music represent a separate and distinctive area of performance activity.

In this regard, the artistic, stylistic, and technological aspects of training students of artistic specialties to perform ancient Baroque music with an authentic approach are highlighted. The peculiarities of students' acquisition of relevant knowledge and technical skills for deep mastery of the specific skills necessary for authentic performance in the Baroque style are revealed. Practical advice on how a teacher can work with students on musical works of the Baroque period is given. It is proved that the application of the authentic approach awakens in the student a sense of independence and a creative approach to music performance, which allows him to develop as an artist, musician, interpreter, and promotes a deeper understanding of the historical and stylistic context of the Baroque period.

Keywords: Baroque period, ancient Baroque music, musical performance, authentic performance, authentic approach, genres of instrumental music, training of students of artistic specialties.

References:

1. Gerasimova-Persidskaya, Nina (2012). Music. Time. Space / Ed. by Irina Tukova. Kyiv: Dukh i Litera. 408 p.
2. Davydov MA (2010). Performing musicology. Encyclopedic dictionary. Lutsk: OJSC "Volyn regional printing house". 400 p.
3. Denysenko YA (2013). Baroque tradition in modern oboe performance. Art historical notes. Issue 23. C. 29 - 36.
4. Zharkova, Valeriia (2023). History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque: a textbook. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 548 p.
5. Shabaltina, S. M. (2013). Harpsichord through the ages. Notes of the performer / Edited by M. V. Khrapacheva. Kyiv: Ukrainian priority. 160 p.
6. Donington, R. (1992). Baroque Music. Style and Performance. FaberMusic in association with Faber&Faber. 232 p.
7. Harnoncourt, Nikolaus (1993). Die Macht der Musik: Zwei Reden. Salzburg: Residenz Verlag. ISBN 978-3-7017-0827-7.
8. Harnoncourt, Nikolaus (1997). The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart. Portland, OR: Amadeus Press. ISBN 1-57467-023-9.
9. Matteis, Nicola. The False Consonances of Musick [https://imslp.org/wiki/The_False_Consonances_of_Musick_\(Matteis%2C_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/The_False_Consonances_of_Musick_(Matteis%2C_Nicola))
10. Mozart, Leopold. Violinschule, oder Anweisung die Violin zu spilen. Forgotten Books. London, 2018. 78 p.
11. Quantz, Johann Joachim (1752). Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin.
12. Tarling, Judy (2001) Baroque String Playing for Ingenious Learners Corda Music Publications (January 1, 2001) ISBN-10 : 0952822016