

УДК 78.09(430)

Юрій Чорний, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

Олександра Тимків, старший викладач
кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ДЕЯКІ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ ПРОБЛЕМИ У ПАРТИТІ II Й.С. БАХА

У статті розкривається методика виконання поліфонічних творів видатного композитора.

Ключові слова: Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, Чакона.

Літ. 13.

Актуальність. Навіть побіжний аналіз циклу Й.С. Баха дає можливість оцінити важливу його роль у розвитку світового скрипкового мистецтва. Його сонати і партити є важливим та обов'язковим навчальним матеріалом у програмних вимогах вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації. Вивчення їх має велике значення для становлення скрипалів – фахівців, без них не обходиться жоден Міжнародний конкурс скрипалів.

Аналіз основних досліджень та публікацій. На сьогодні вже є чимало публікацій, документальних матеріалів, присвячених цій темі. Зокрема, заслуговують на увагу музикознавці, дослідниці та літературні праці Н.А. Герасимової-Персидської [3], Г.І. Павлія [8], В. Рабея [9], І. Ямпольського [13].

Основна мета – зробити аналіз та спрямувати увагу студента на виконавську проблему виконання творів Й.С. Баха.

Виклад матеріалу. Джерела старовинної танцювальної сюїти – в народному музичному мистецтві. Мелодії сільських хорових пісень з часом перейшли в інструментальну музику. Після аранжування вони ставали самостійними інструментальними п'єсами, водночас зберігаючи свій пісенний характер і прикладне побутове значення. У кінці XVI століття найбільш популярними були італійські танці павана та галь'ярда. З часом ці контрастні танці витісняються помірно німецькою алемандою і швидко або помірно – швидко французькою курантою, до них потім приєдналася повільна іспанська сарабанда і, в якості завершальної частини всього циклу, – стрімка англійська жига.

У середині XVII століття утверджується відносно стійка форма інструментальної сюїти, яка складалась з двох пар танців. Перед жигною часом виконуються французькі танці менует, буре, гавот, а також полонез, деколи вводяться прелюдія та арія.

Свій завершальний вигляд танцювальна сюїта набула в XVII столітті у Франції, яка була в цей час популярною в танцювальному мистецтві. В другій половині століття центральне місце серед танців починають займати менует і гавот, які розповсюдились європейськими країнами.

Партита – ранній вид циклічної форми інструментальної музики, попередник сонати. У німецькій музиці XVI – XVII століття партитою називалась різновидність танцювальної сюїти – циклічної форми, яка складалась з декількох самостійних, як правило, контрастуючих між собою частин, об'єднаних єдиним художнім задумом.

Партита II ре мінор є найбільш глибокою по змісту, її будова (*Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, Чакона*) спирається на французькі зразки. Вона з усіх партит найбільше подібна до сонат, але й відрізняється від них зміщенням кульмінаційної частини твору в кінець циклу. Монументальна *Чакона* і є тим "смісловим" центром Партити II. Попередні частини можуть розглядатися як прелюдія до *Чакони*.

Одноголоса *Алеманда* найменше подібна на танець, вона більше подібна до прелюдії. Очевидно, що Бах розглядав *Алеманду* як вступ до танцювальних сюїт.

Друга частина Партити II – *Куранта*. Вона є стрімким танцем, ритмічно гострим, з енергійним характером. *Сарабанда* цієї Партити є яскравим прикладом частини з глибоко вираженим лірико-філософським змістом, а її мелодія відрізняється імпровізаційним характером. Інтонаційно-ритмічний малюнок перших тактів досить схожий на початок *Чакони*, а гармонічна формула у них однакова.

Жига – колективний ірландський танець, сама назва якого вказує на зв'язок танцювальної форми з практикою народного струнно-смічкового виконавства. Для *Жиги* є характерним тріольний

рух в більшості 9/8 або 12/8. Багатоголосі *Жиги* у Баха відзначаються досить складною поліфонічною розробкою, але це не заважає їй залишатися веселим, стрімким, жартівливим танцем.

Всі частини, крім *Чакони*, по формі є двочастинними. *Алеманда* і *Жига* мають два періоди рівноцінні, в *Куранті* знаходяться у співвідношенні 3:4, в *Сарабанді* – 1:2.

Чакона – це вершина інструментального стилю сонат і партит, найбільш грандіозний твір в світовій музичній літературі. Вона захоплює не лише величчю музичної конструкції, але й невичерпною повнотою і глибиною емоцій, своєю теплотою та людяністю.

Походження слова “чакона” не встановлено. Це танцювальна пісня, яка відома в Іспанії ще в XVI столітті і отримала в XVII – XVIII століттях популярність по всій Європі. Безперечно, що вона, як і сарабанда, перетерпіла глибокі зміни.

Форма *Чакони* – тема з варіаціями – типова для інструментальної музики, починаючи з XVI століття і закінчуючи Бахом. Вона була написана у той час, коли варіації створювали лютністи, гітаристи, скрипалі, органісти – це мистецтво має глибокі корені в народній музичній практиці.

Своєрідність чакони як варіаційної форми полягає в тому, що основним матеріалом варіаційного розвитку служить не мелодія верхнього голосу, а невелика мелодична фігура, яка в незмінному виді повторюється в басу. *Чакона* Баха складається з восьмитактової басової теми і тридцяти варіацій (деякі з них розширені до дванадцяти тактових періодів). Вона контрастна по структурі (ре-мінорні крайні частини і ре мажорний середній розділ) і по викладенню варіацій (чітка відмінність між поліфонічними та гомофонними варіаціями).

Перші два розділи форми чітко розділені один від одного проведенням теми. Басова тема являє собою замаскований старовинний, так званий фригійський низхідний тетрахорд – ре, до (до діез), сі бемоль (сі), ля, який проходить в різних модифікаціях через всі мінорні варіації і в своєму досконалому виді – через ре мажорний епізод.

Кожен з трьох розділів, в свою чергу, може бути розчленований на епізоди, в яких об'єднані ряд подібних по характеру і типу варіацій. Перший епізод охоплює тему та дві варіації, має монументальний характер; це ніби експозиція *Чакони*. Третя варіація відкриває собою другий епізод, в основному ліричного характеру, який переходить в квартольний рух. Сьома (двоголоса) варіація служить переходом до третього епізоду – енергійного, витриманого в блискавичній

пасажній фактурі. Цей епізод продовжується до десятої варіації – короткої ліричної інтермедії. Десята варіація розширена, її останні чотири такти, в характері пасажної каденції ніби прелюдія до четвертого епізоду (арпеджіо). Цей епізод об'єднує одинадцять – чотирнадцять варіацій. Вже п'ятнадцята варіація, бурхлива та стрімка, переходить до другого проведення теми.

Весь середній розділ *Чакони* (Ре мажор) особливо близький до органного стилю, він починається з п'ятого епізоду і охоплює шістнадцять – вісімнадцять варіацій. Шостий епізод (дев'ятнадцята – двадцять перша варіації) моторний по характеру. Сьомий епізод (двадцять друга – двадцять п'ята варіації) урочистий, патетичний. Двадцять п'ята, акордова варіація, є завершальною середнього розділу *Чакони*.

Восьмий епізод – ліричний; він об'єднує двадцять шосту – двадцять восьму варіації, остання варіація своїм спокійним рухом нагадує алеманду.

Останній, дев'ятий епізод (двадцять дев'ята – тридцять варіації і тема) являються кодою. Постійне динамічне нагнітання досягає своєї вершини в тридцятій варіації; її заключний пасаж підводить до останнього проведення теми, яка знаменує собою завершальне утвердження основного образу та ідеї твору.

Особлива інтенсивність звучання *Чакони* як скрипкової п'еси криється в “протириччі” між скромними можливостями чотирьох струн скрипки і величезними звуковими та технічними концепціями цього твору, іншими словами – в протириччі між гомофонною природою інструменту і поліфонічним мисленням Баха, що надає звучанню *Чакони* неймовірну напругу та динаміку. Діапазон та квінтовий стрій інструменту, тембр звучання, техніка гри зумовила ряд своєрідних засобів поліфонічного викладу, які не використовуються в клавірних та органних творах Баха. Прикладом цього є використання скрипкових акордів в їх незвичайному розміщенні як засіб для передачі мелодичної лінії від одного голосу до другого. Сюди можна і віднести “органні пункти” засновані на використанні звучання відкритих струн. Цікавим є широке використання Бахом засобів багатоголосного викладу в одноголосі. Виходячи з природи скрипки, він немов стискає багатоголосся в одноголосся.

Гра акордами не носить характеру віртуозного прийому, а органічно впливає з самої поліфонічної фактури музичного письма. Акордова техніка у Баха винятково багатогранна. Тут ми зустрічаємося з послідовностями три і чотириголосими акордами, всі звуки яких

беруться одночасно в рухливому темпі, зі складними видами акордів при викладенні теми в нижньому голосі, з проведенням мелодичної лінії через середні голоси акордових побудов, які вимагають специфічних аплікатурних прийомів.

Також кардинально відрізняється техніка подвійних нот від тих, які зустрічаються, наприклад, у Н. Паганіні [13]. Принцип застосування подвійних нот у Баха: при повній відсутності блискучих пасажів у подвійних нотах – широке використання мішаного виду подвійних нот в кантілені. Зв'язне, співуче виконання їх у Баха надзвичайно важко реалізувати, воно вимагає від виконавця певної майстерності ведення смичка, використання особливої аплікатури.

Важливий момент у виконанні партити – авторські ліги, які за значенням можуть бути поділені на чотири види:

1. Ліги, які з'єднують ноти однієї висоти. Їх умовно можна назвати “ритмічними”, що само собою пояснює їх функцію.

2. Фразувальні ліги – підкреслюють інтонаційну будову мелодики, найбільше позначені в повільних частинах.

3. Штрихові ліги відрізняються від фразувальних за характером і способами застосування; однак їх функції, по суті, ті ж самі. Штрихові ліги фіксують характерні для скрипкового мистецтва XVIII століття технічні прийоми смичка. Вони зустрічаються частіше у швидких одноголосих частинах і епізодах, де композитор шляхом чергування змінює мелодичні послідовності на гармонічні.

4. Ліги в поліфонічному викладі, які не тільки вказують на артикуляцію мелодичної лінії, але і на тривалість нот у контрапунктуючих голосах.

Для інтерпретації поліфонічної музики першочергове значення має спосіб інтонування одноголосої мелодії. В складному комплексі художніх завдань перед виконавцем постає виявлення мелодичної та інтонаційної виразності. Для їх виконання можуть бути застосовані різноманітні засоби: динамічні, темброві, штрихові і інші. Але один з головних елементів – ритмічність виконання та агогіка.

Необхідність посиленої уваги до ритму диктує специфіка жанру. Виконання бахівських партит ставить перед скрипалем підвищеної вимоги до “ініціативного ритму” [7, 12]. Якщо цей компонент розвинений недостатньо, то специфічні труднощі сольної гри без супроводу можуть стати для музиканта досить серйозною проблемою. При виконанні багатоголосих частин обов'язковою умовою є чітка синхронність руху

контрапунктуючих мелодичних ліній. Ця вимога переростає в загальний стилістичний принцип, який дійсний по відношенню до всіх типових форм мелодичної мови у творах Баха – принцип ритмічного вирівнювання, ясного і чіткого відтворення інтонаційної картини. В першу чергу це відноситься до виконання теми в частинах монументального характеру. Щоб передати цей характер в звучанні самої теми необхідно добитися скульптурної чіткості її інтонаційно-ритмічних контурів.

Слід розглянути і застосування агогіки в партиті. Зміни темпу в середині окремих частин циклу можливі, якщо маються на увазі твори великої форми (Чакона). При повторенні основного тематичного матеріалу слід, як правило, повернутися до початкового темпу, але – це не догма. Сповільнення в кінці частин, або розділу музичної форми, належать до тих виразових засобів, які в музиці Баха можуть бути використані лише досить обережно. Особливо це стосується творів імпровізаційного, моторно-прелюдійного характеру, де від початку до кінця повинно зберігатися відчуття інерції, плинності, стрімкого руху. Поступове, розтягнене сповільнення темпу тут небажане тому, що воно створює стилістично невірну картину втрати відчуття руху, застигlosti.

Сповільнення темпу при завершенні повільних частин, здебільшого, буває надлишковим, за винятком Сіциліани. Лише незначні сповільнення можливі в заключних тактах Алеманди і Сарабанди з Партити П. Можливість використання в музиці Баха сповільнень як виразових засобів визначається не тільки масштабами, формою, і фактурою творів, але й місцем, яке вони займають в циклі. Так в партитах можна порадити виконавцю не надто сповільнювати темп при завершенні кожної частини; в невеликих за розміром частинах краще взагалі обійтися без сповільнення. В даному випадку треба виходити з трактування сюїти як циклу, виявити його внутрішню єдність, підкреслити тим самим принцип єдності.

Швидкі одноголосі частини, як було сказано, менш за все вимагають сповільнення в кінці. У цей же час Жигу з П-ї партити, яка є в середині циклу, бажано виконувати зовсім без сповільнень; у всякому разі, сповільнення може бути ледь помітним. Щоб завершити твір достатньо взяти останній звук з акцентом і витримати його повністю на forte.

Швидкі танцювальні частини партити вимагають сповільнення різної інтенсивності. В кінці більших за розмірами частин, енергійних і стрімких (*Куранта* з П-ї партити), можуть

виконуватись досить виразно. Частини меншого розміру, легкі за характером, можна виконувати майже або зовсім без сповільнення. Якщо у творі двочастинної форми, згідно авторських вказівок, два періоди, то це не означає необхідність двічі сповільнювати темп. Сповільнення бажане лише в самому кінці, тобто при повторенні другого розділу.

З усіх агогічних засобів в музиці Баха рідше застосовується прискорення. Воно може мати місце лише в пасажних каденціях і то при умові попереднього розширення (в Чаконі, перед останнім проведенням теми).

Так званий агогічний акцент (*tenuto*), визначаючий опорні звуки мелодичної лінії, (скриті голоси і органні пункти) є специфічним засобом, використання якого впливає з особливостей поліфонічного стилю скрипкових соло Баха. Використання в одноголосих частинах і епізодах, *tenuto* не тільки допомагає підкреслити скриту поліфонію і гармонію, але й оживляє виконання, вносить в нього елементи ритмічної свободи; це – один із засобів подолання механічності і етюдності, яких важко позбутися при виконанні творів, викладених в загальних формах руху.

Акцентування є одним з виразових засобів і в розділі динаміки. Акценти на сильних долях притаманні танцювальним частинам партит, де вони можуть співпадати з акордом, подвійною нотою, або звуком одноголосі мелодії (початкові такти *Куранти* Партити П). Ці акценти можуть бути досить різними за характером та способом виконання, які в кожному окремому випадку визначаються художнім смаком і майстерністю виконавця.

У швидких одноголосих частинах можливе лише вибіркове використання вібрації для подолання етюдності виконання. Крім цього, легка вібрація лівої руки сприяє більшій яскравості звучання при грі штрихом *detache*.

Зв'язна артикуляція мелодичної лінії в партитах, одна з головних проблем для виконавця. Це не лише якісне звучання штриха *legato*, та кількості звуків на один смичок. Рис декламаційності у мелодичній лінії повільних частин можна добитися з допомогою штриха *portato*. Цей штрих, як зазначає А. Ямпольський, характерний тим, що початок кожного звуку легко акцентується смичком – звуки, утворюючи музичну фразу або мотив, не тільки “виспівають”, але і “вимовляються” [13]. Однак використовувати цей прийом слід вміло і обережно.

Поняття зв'язної артикуляції можна використовувати при виконанні частин та епізодів імпровізаційно-ліричного змісту, в яких здебільшого переважають окремі штрихи (*Алеманда* з П-ї Партити, деякі варіації *Чакони*).

Інтонування мелодичної лінії в цьому випадку має бути зв'язним, плинним за задумом і характером, так, ніби великі частини мелодії були б об'єднані фразувальними лігами.

Вказана в оригінальному тексті роздільна артикуляція може бути реалізована шляхом використання різновидності штрихів *non legato*. Уточнення штрихових позначень Баха неможливе у даний час, бо техніка смичка в німецькій скрипковій школі першої половини XVIII століття залишається поки-що одним з неясних етапів в історії струнно-смичкового виконавства.

Висновки. Підводячи підсумок аналізу інтерпретаторських проблем у Партиті П, неможливо дати готовий рецепт, який гарантував би стилістично витримане виконання творів Баха. Добросовісне виконання норм і приписів не приведе до потрібного художнього результату, якщо у виконавця не розвинений естетичний смак, здатність самостійного проникнення в складний світ музичних образів. Автори аналітичних публікацій можуть дати лише напрямок творчого пошуку для починаючого виконавця, допомогти йому збагатити знання про стиль скрипкових партит Баха і сформулювати особисті погляди на виконання цих творів. Практичні поради та настанови можуть дієво принести користь студенту у тому випадку, коли він буде впевнений у їх правоті і художній доцільності.

1. Ауер Л. *Інтерпретація сочинений скрипичної класики*. М., 1965.
2. Браудо И. *Артикуляція; (О произношении мелодии)*. – Л., 1973.
3. Герасимова-Персидская Н.А. *И.С. Бах и Д. Шостакович / И.С. Бах и современность*. – К., 1985.
4. Друскин М.С. *Иоганн Себастьян Бах*. – М., 1982.
5. Котляревский И. *Темп и его обозначения в произведениях И.С. Баха. // И.С. Бах и современность*. – К., 1985.
6. Ливанова Т. *Бах и Гендель: (Проблемы стиля) // Русская книга о Бахе*. – М., 1985.
7. Мострас К.Г. *Ритмическая дисциплина скрипача*. М.-Л., 1951.
8. Павлій Г. *Виразові відмінності між гомофонією та поліфонією (теорія та виконавство)*. – Львів, 1995.
9. Рабей В. *Сонаты и партиты М.С. Баха для скрипки соло*. М., 1970.
10. Струве Б.А. *Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах*. Л., 1933.
11. Цирикус А. *Об “экспериментаторстве” И.С. Баха как отражении тенденций эпохи // И.С. Бах и современность*. – К., 1985.
12. Яворский Б. *Сюиты для клавира*. М.-Л., 1947.
13. Ямпольський И. *// Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха*. – М., 1963.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2011