- утворенням і розлітанням осколків (фрагментів) зруйнованої ділянки трубопроводу;
- займанням газу та термічною дією пожежі на навколишнє середовище [7].

1. Бабаджанова О.Ф., Васійчук В.О. Негативний вплив нафтопродуктів на довкілля // Захист навколишнього середовища. Енергоощадність. Збалансоване природокористування: І міжн. конгрес: зб. мат. – Львів, 2009. – С. 83 – 84.

2. Бабаджанова О.Ф., Войнович О.П. Запобігання аварій на трубопроводах // Актуальні проблеми наглядово-профілактичної діяльності МНС України: наук.-теорет. конф.: зб. мат. – Х., 2008. – С. 31 – 32.

3. Бабаджанова О.Ф., Павлюк Ю.Е., Сукач Ю.Г. Пожежонебезпечні аварійні виливи нафти з лінійної частини магістрального нафтопроводу // Пожежна безпека: зб. наук. праць. – Львів, 2010. – №16. – С. 84 – 91.

4. Бут В.С., Олійник О.І. Стратегія розвитку технологій ремонту діючих магістральних трубопроводів // Проблеми ресурсу і безпеки експлуатації конструкцій, споруд та машин: збірник наук. Статей за результатами виконання цільової комплексної програми наукових досліджень НАН України у 2004 – 2006 рр.: зб. статей; під заг. ред. Б.Є. Патона. – К.: Національна академія наук України. Інститут електрозварювання ім. Є.О. Патона, 2006. – С. 491 – 496.

5. Василюк В.М. Підвищення надійності роботи магістральних нафтопроводів ВАТ "Укртранснафта" // Вісник національної газової спілки України. – 2004. – №4. – С. 11 – 14.

6. Енергетична стратегія України на період до 2030 року. Розпорядження КМУ від 15.03.2006, № 145.

7. Клапцов В.М. Экологические проблемы эксплуатации трубопроводов в России // Бюллетень Российского института стратегических исследований. – 2003. – №14. – С. 23 – 25.

8. Лисанов М.В., Мартынюк В.Ф., Печеркин А.С. и др. Концепция методического руководства по оценке степени риска магистральных трубопроводов // Трубопроводный транспорт нефти. – 1997. – №12. – С. 8 – 14.

9. Лужецький В., Грабовський Р. Вплив виявлених експлуатаційних дефектів на довговічність нафтопроводу // Теорія та практика раціонального проектування, виготовлення і експлуатації машинобудівних конструкцій: 1-а міжн. наук.-техн. конф., 22 – 24 жовт. 2008 р.: праці конференції. – Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2008. – С. 58 – 60.

10. Механіка руйнування і міцність матеріалів: довідн. Посібник / під заг. ред. В.В. Панасюка. – Том 11: Міцність і довговічність нафтогазових трубопроводів і резервуарів / Г.М. Никифорчин, С.Г. Поляков, В.А. Черватюк, І.В. Ориняк та ін.; під ред. Г.М. Никифорчина. – Львів: Сполом, 2009. – 504 с.

Стаття надійшла до редакції 20.06.2012

УДК 78.089.6(430)(091)

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

ДЕЯКІ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ ПРОБЛЕМИ У ПАРТИТІ III Й.С. БАХА

У статті розкривається методика виконання поліфонічних творів видатного композитора.
Ключові слова: *Прелюд, Лур, Гавот, Менует, Буре, Жига.*
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 скрипаля – фахівця, 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 музикознавчі, дослідницькі 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 творів Й.С. Баха.

Виклад матеріалу. Третя Партита Й.С. Баха є найбільш популярна у педагогічних навчальних закладах III – IV рівнів акредитації. Це пояснюється тим, що технічний рівень підготовки студентів цих вишів не є таким високим, як цього вимагає консерваторія чи музична академія. Ця Партита є найменш конфліктною музичного змісту ніж дві попередні. Вона складається з

© Ю. Чорний, О. Тимків, 2012

таких частин: *Прелюд, Лур, Гавот, Менует I, Менует II, Буре, Жига*.

Чітка сюїтна форма її полягає в найбільш яскравому втіленні стихії танцю навіть не дивлячись на присутність в ній великої нетанцювальної частини – *Прелюду*. Ця Партита немає ліричної середньої частини, та завершального фіналу, але її чотири частинна форма все одно проглядається в скритому виді. Основне драматургічне тяжіння цього циклу припадає на перші три частини, а далі контраст між частинами зводиться до зміни танцювальних ритмів та форм руху. Останні три танці не великі, і тим нагадують по формі оркестрові сюїти видатного композитора.

Прелюд – це найбільший твір серед одноголосих частин сонат і партит, він є найбільш яскравим серед них. Його можна розглядати як увертюру до партити, він часто виконується студентами як окремий завершений твір. Багато композиторів робили фортепіанні та оркестрові обробки цієї частини (Р.Шуман, Ф.Крейслер) [9].

Форма *Прелюду* близька до одночастинної сонати без розробки. Частина починається з викладу трьох тем: перша – стрімка мелодична, яка переходить до загальних форм руху; друга – зв'язуюча, яка характерна змінами струн, одна з яких відкрита; третя – розгорнута, модулююча. Всі три теми написані в єдиній формі руху, тому є мало контрастними між собою. За рахунок цього частина сприймається як єдиний музичний образ.

Лур – повільний французький танець, його назва походить від старовинного інструменту, який подібний на волинку. Це лише одна повільна частина Партити III, вона є більше лірично-пасторальна, ніж танцювальна. При виконанні спокійної і світлої мелодії верхнього голосу потрібно домагатися безперервної звукової музичної лінії, а нижній, по можливості, дотримувати до кінця. Форма п'єси двочастинна, з розвиненим першим періодом.

Гавот – також французький танець, досить жвавий і простий у своїй побудові. Сама назва *"Gavotte en Rondeau"* вказує на форму рондо, яка безпосередньо пов'язана з народними хореографічними традиціями [12, 29]. Під позначенням *en Rondeau* слід розглядати спосіб виконання частини, як зміну сольного та загального танцю. Рефрен наділений граціозною танцювальною темою, яка солює неодноразово у цій частині. Кожному наступному проведенню рефрену передує більш складний розгорнений епізод. В цілому *Гавот* асоціюється з святковим сільським торжеством XVII – XVIII століття.

Менует – парний французький танець, який танцювався на придворних балах "елегантний, офіційно-етикетний" [12, 28]. Перший *Менует* цілком підпадає під цю характеристику, а другий менует контрастує ніжністю та пасторальністю характеру. Обидва менуети виконуються з обов'язковим повторенням першого менуету після другого, що перетворює, по суті, другий *Менует* в середню частину (тріо). Перший *Менует* написаний в тричастинній, а другий – в двочастинній формі.

Останні дві частини циклу *Буре* та *Жига. Буре* – це напористий, стрімкий танець в одноголосому викладі фактури, з розвиненим першим періодом, який за розміром майже дорівнює другому періоду. *Жига* – легкий та скерцозний танець . Ці дві завершальні частини циклу в рівній мірі несуть в собі елементи танцювальності та віртуозності [10, 74].

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 партити 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.

Слід розглянути питання форми циклу, мається на увазі виконання авторських вказівок відповідно до повторів кожного періоду у двочастинній танцювальній формі. *Лур* Партити III бажано виконувати з повторенням першого періоду. Невеликі танцювальні частини цієї Партити необхідно грати з усіма повтореннями, особливо в менуетах. При повторенні *Менуету I* після *Менуету II*, про що попередньо розглядалось, перший та другий періоди (*Менуету I*) треба грати без повторів.

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 (*Прелюд* Партити III), 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, застиглості.

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 партиті 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 сюїтності. Щоб завершити твір достатньо взяти останній звук з акцентом і витримати його повністю на forte.

Так званий агогічний акцент (*tenuto*), визначаючий опорні звуки мелодичної лінії, (скриті голоси і органні пункти) є специфічним засобом, використання якого випливає 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.

Використання метричних акцентів, пов'язаних з танцювальним ритмом, обмежене певною жанровою вимогою. Для поліфонічної музики більш характерні наголоси, які підкреслюють інтонаційну будову мелодії. Все це стосується метричних акцентів, які співпадають з сильними долями тактів. Але слід бути обережним при виконанні акцентів в частинах, де є секвентні мелодичні побудови. Через дроблення мелодії на такти і півтакти можна загубити відчуття імпровізаційного потоку безперервного розвитку музичної думки. При цьому частини мелодичної лінії, які розміщені між акцентованими звуками частіше виконуються немов по інерції, поверхово і не дуже виразно.

Щоби донести до слухача художній зміст партит Баха, недостатньо виконати їх ритмічно, технічно коректно і грамотно з точки зору стилю. Якщо звучання мелодичної лінії не буде в достатній мірі яскравим і виразним, то таке виконання може стати схематичним та нецікавим. Одним з головних вимог до виконання поліфонії – живе, насичене звучання протягом всієї мелодичної лінії. Для досягнення цього рекомендуємо в повільних частинах, в якості основного принципу звукоутворення, вільне, плавне ведення смичка по струні, без надмірного натиску, в поєднанні з більшою або меншою постійною вібрацією лівої руки. Припинення вібрації при зміні пальців на струнах вливає негативно на плинність мелодичних фраз.

Все сказане відноситься до виконання одноголосої частини (*Лур* з Партити III), мелодична лінія повинна бути відтворена з усією виразністю, без скидок на специфічний інструментальний характер.

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

Основна проблема виконавців у трактуванні бахівських шедеврів – у вірному розумінні авторського задуму, стилю і художнього змісту бахівських партит. Розуміння цього, в свою чергу, наштовхує на вибір конкретних виконавських прийомів. Зрозуміло, що головним фактором завжди залишається особистий естетичний смак музиканта, склад його обдарованості та інтелекту. Не можна також недооцінювати вплив виконавської школи, її традицій. Такі відомі скрипалі XX століття як І. Менухін, Я. Хейфец, Г. Шерінг, Ж. Сігеті, Дж. Енеску, В. Пікайзен здійснили повний аудіо запис усіх сонат і партит. Кожен з них привніс щось нове, індивідуальне у створення сучасної інтерпретації цих творів. Не дивлячись на відмінності виконавських стилів, інтерпретація цих артистів об'єднує бажання наблизитися до оригіналу, глибоко розкрити авторський задум, використовуючи виразові засоби скрипкової гри своєї епохи.

Не часто зустрічається поєднання рис "стильового" та "своєрідного" трактування в одному виконавці. В цьому відношенні показовими були записи Ж. Сігеті – одного з найкращих інтерпретаторів Баха серед скрипалів. Його глибоке та оригінальне трактування є прикладом органічного поєднання історії та сучасності, чіткого і впевненого відтворення стилю бахівської музики.

Поряд з Ж. Сігеті можна поставити Г. Шерінга, виконання Баха якого у всіх відношеннях стало зразковим. Трактування цих скрипалів, зовсім різне за своїми зовнішніми ознаками, споріднене лише в головному – відчутті глибини думки, високій культурі та тонкому смаку, що дозволяє

їм трактувати Баха вільно і в цей же час стилістично витримано і, тим самим, найбільш повно і всебічно розкрити духовний світ бахівської музики.

Говорячи про стильову інтерпретацію, розуміємо дещо більше, ніж добросовісне виконання формальних стилістичних вимог. Справжній сенс цього поняття полягає в правильному творчому підході музиканта-виконавця до творів Баха. Розкриваючи їх художній зміст, виконавець спирається не тільки на суб'єктивну уяву і відчуття; він повинен адекватно зрозуміти цей зміст, ретельно і всебічно вивчаючи музичний матеріал, пов'язати його з усією творчістю композитора, з музичною культурою та з духовним життям даної історичної епохи.

Виходячи з цього важливим є обрання темпу кожної частини цієї партити. В нотному тексті Бах не ставить жодної позначки, яка би вказувала в якому темпі виконувати частини партити. У праці "Темп и его обозначения в произведениях И.С. Баха" І. Котляревський на науковому рівні виводить деякі формули, по яких можна визначити оптимальний темп, але це стосується швидше сонат і нетанцювальних частин партит.

Аналізуючи аудіо записи кращих виконавців можна вивести, згідно метроному, таблицю темпу частин Партити III:

Прелюд 3/4 ♩ = 33-36
Лур 6/4 ♩ = 78-84
Гавот-рондо 𝄵 ♩ = 78-84
Менует I-II 3/4 ♩ = 100-112
Буре 2/2 ♩ = 86-106
Жига 6/8 ♩. = 68-82

Висновки. Підводячи підсумок аналізу інтерпретаторських проблем у Партиті III, 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 сформувати 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. Интерпретация сочинений скрипичной классики. М., 1965.

2. Браудо И. Артикуляция; (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 "эксперементаторстве" И.С. Баха как отражении тенденций эпохи // И.С. Бах и современность. – К., 1985.

12. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947.

13. Ямпольський И. //Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха. – М., 1963.

Стаття надійшла до редакції 09.06.2012

"Не потоком шумним та галасливих фраз, а тихою, невтомною працею любіть Україну".

Андрій Шептицький
Митрополит Галицький, Архієпископ Львівський, єпископ Кам'янецький