

3. Benham H. John Taverner: His Life and Music. Aldershot: Ashgate, 2003, p. 66.
4. Bent Margaret. "Old Hall Manuscript," in New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, 2001.
5. Bukofzer Manfred. Studies in Medieval and Renaissance Music. New York. 1950, p. 56.
6. Caldwell J. The Oxford History of English Music vol. 1: Oxford University Press, 1998, p. 210.
7. Fairfax, Robert (FRFS500R). A Cambridge Alumni Database. University of Cambridge.
8. Gerber Rebecca L. *Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (olim 88). Monuments of Renaissance Music. 1,222 pages | xviii, 1222, 6 halftones, 1 table | 9 x 12 | © 2006*
9. Greene D.M. Greene's Biographical Encyclopedia of Composers (Reproducing Piano Roll Fnd., 1985), p. 25.
10. Haar J. European music 1520-1640. Woodbridge: Boydell, 2006, p. 490.
11. Hoppin Richard H. (1978). Medieval Music. New York: Norton & Co. ISBN 0-393-09090-6.
12. Randel D.M. The Harvard Biographical Dictionary of Music: Cambridge MA, Harvard University Press, 1996, p. 262.

УДК 78.089.(4 Нім.) : 781.68

Тітович В.І.

ОСОБЛИВОСТІ ГОЛОСОВЕДЕННЯ В КЛАВІРНИХ ТВОРАХ Й.С.БАХА

В статье рассматриваются особенности голосоведения в клавирных сочинениях И.С.Баха, истоки и развитие идеи скрытого двухголосия. различные исполнительские подходы к проблеме.

Ключевые слова: *голосоведение, скрытое двухголосие, интонируемый интервал.*

The article discusses the peculiarities of voice-leading in clavier compositions by J.S. Bach, sources and development of idea of hidden two-voice, different performing approaches to the problem.

Keywords: *voice-leading, hidden two-voice, intoned interval.*

В сучасній музичній теорії та виконавській практиці особливості голосоведення в клавірних творах Й.С.Баха найчастіше пов'язуються з так званим «прихованим» двоголоссям. «Приховане двоголосся утворюється при ходах мелодії на інтервали більші, ніж цілий тон (велика секунда).» [2, с.192] Інакше кажучи, в одноголосній лінії є щонайменше ще одна мелодія, яка утворюється окремими звуками цієї лінії, інтервально близькими один до одного. Уявлення про приховане двоголосся в бахівській музиці виникли порівняно недавно. В усякому разі А.Швейцер жодним словом не згадає про нього у своїй монографії «Йоганн Себастьян Бах», що вийшла на початку ХХ століття. А вже Е.Курт в книзі «Основи лінійного контрапункту», яка з'явилася в 1917 році, присвятив прихованому двоголоссяю цілий розділ. Основним музичним матеріалом для цього розділу послужили сольні скрипкові та віолончельні твори Баха. Ця обставина змушує вбачати одну з причин появи самої ідеї прихованого двоголосся в тому, що кожна струна скрипки або віолончелі має свій тембр, отже, темброве забарвлення тих звуків лінії, які видобуваються на одній і тій же струні, начебто об'єднує їх, надаючи їм рис певної послідовності, відокремлюючи від решти звуків.

З іншого боку, можна простежити намагання якось поліфонізувати переважно одноголосну фактуру сольних скрипкових та віолончельних творів Баха. Однак важко зрозуміти, навіщо відшукувати приховане двоголосся, скажімо, в темах клавірних фуг. Справа в тому, що в фугах кількість голосів суворо регламентована, голоси чітко окреслені, відокремлені один від одного. Поява якогось додаткового голосу або навіть натяку на нього безперечно дезорієнтує слухача, особливо в стреттах (Фуга з Токати e-moll):



Е.Курт вважає, що тут не тільки простежується додатковий голос *dis-d-cis-c-h*, але й верхні звуки утворюють ланцюжок затримань [3, с.203], наче не помічаючи, що подібний підхід знерухомлює жваву, моторну тему. Слід зауважити, що в основі теми лежить сполучення тонічної квінти з верхнім та нижнім увідними тонами до неї, тобто, зменшеною септимою, – інтонаційна формула, яку Бах неодноразово використовував у своїх темах (Інвенція d-moll, Фуги g-moll з I т. ДТК та f-moll з II т.). Тональність експонується двічі: спочатку в тісному розташуванні (інтонуються низхідні секунда і терція), потім – в широкому (інтонуються низхідні кварта, секста, квінта), що органічно зв'яже початок теми з її середньою частиною, в якій важливу роль відіграють послідовності спершу низхідних зменшених та малої септим, а потім – низхідних малих та великої септим.

На думку Курта, виявлення звуків, що утворюють додатковий голос, «повинно відбуватися само собою, не вимагаючи свідомого їх підкреслення.»

[3, с.192] В той же час він, мабуть, не дуже покладаючись на оте «само собою», радить користуватися агогічними та артикуляційними засобами, щоб якимось відрізнити ті звуки. Однак, незважаючи на рекомендації Курта, приховане двоголосся у виконавській практиці звичайно виявляють, акцентуючи додатковий голос. Теоретичне узагальнення цього явища виглядає так: «Більш чітко відчувається розщеплення голосу, якщо покинуті стрибком звуки попадають на сильні та відносно сильні долі такту і, знаходячись один від одного на відстані секунди, утворюють додаткову мелодію, що відрізняється, так звану метрично опорну лінію.» [2, с.217] Як ілюстрацію наведено тему Фуги c-moll з I тому ДТК:



З такою акцентуацією важко погодитися. По-перше, вже давно відомо, що для того, «щоб грати Баха ритмічно, треба акцентувати не сильні долі такту, але ті, на які припадає наголос за смыслом фразування.» [5, с.276] По-друге, в такому варіанті тема стає чимось на зразок додатка до метрично опорної лінії, своєрідним заповненням проміжків між акцентованими звуками. Бахівська метрика створюється, перш за все, ладово-артикуляційними особливостями лінії, акценти використовуються для позначення початку інтонованих інтервалів, отже, їхня величина кожного разу визначатиметься значенням того чи іншого інтервалу для лінії, взаємодією інтервалів. [4, с.189-194] Нескладний аналіз теми фуги доводить, що на «сильних» долях розташовані заключні звуки п'ятизвучних мотивів, отже, вони – *найтихіші* в темі.

І І.Браудо вважає, що «засобами динаміки можна прояснити рельєф прихованого в орнаменті голосу» [1, с.33], пропонуючи, наприклад, підкреслювати «доріжку» з верхніх звуків у Маленькій прелюдії c-moll (т.5-8):



Однак тут розвиток лінії пов'язаний не з секундовими кроками, а з поступовим розширенням інтонованих інтервалів: висхідні терція, кварта, квінта, секста. Всі вони починаються з одного й того ж звуку, який і має бути підкреслений динамічно. Очевидно, що в такому варіанті немає навіть натяку на приховане двоголосся.

Акцентування додаткового голосу – дуже поширене явище у сучасному виконавстві. Ось приклад з побічної партії I ч. бетховенської Сонати №5 c-moll в редакції А.Шнабеля. «Виявляючи» приховане двоголосся, Шнабель дописав (!) кілька відсутніх у автора штилів

на перших і третіх долях в тактах з вісімками, тим самим зберігаючи ритміку попередніх тактів (т.78-86):



Динамічне підкреслення прихованого голосу стало виконавською традицією. Але бетховенська ідея полягає дещо в іншому. Композитор недвозначно записав свою думку. Трьома акцентами (sf) позначено початкові звуки інтованих інтервалів, перший з яких триває шість чвертей, другий – три, третій – півтори. Інтервали стискаються не тільки в часі, але і в просторі: низхідні квінта, зменшена квінта, кварта. Всі вони починаються з одного й того ж звуку, тому логічно припустити, що з того ж таки звуку починаються і наступні інтовані інтервали: ритмічна пульсація частішає, бо кожен інтервал триває тепер лише чверть, інтерваліка ще більше звужується, – отже, в 4-7 тактах прикладу необхідно й надалі підкреслювати *мі-бемолі*, передаючи зростання передкульмінаційної напруги.

Приховане двоголосся, його виявлення не тільки не збагачує бахівську лінію (і лінію взагалі), як можна було би очікувати, а навпаки, надзвичайно збіднює її, тому що не інтонуються більш-менш широкі інтервали. Втрачаються такі характерні мелодійні ходи, як, наприклад, в Каприччіо з Партіти №2 c-moll (низхідна ундецима):



і такі, мабуть, неперевершені мелодійні стрибки, як у Токаті d-moll:



де басові звуки – це не додатковий голос, який, на думку Курта, «відповідає дійсному розташуванню баса в реальному багатоголоссі, де він знаходиться на деякій відстані від решти голосів» [3, с.196], а заключні звуки інтованих інтервалів. Автор ясно дав це зрозуміти, заповнивши арпеджію останній мелодійний стрибок і зв'язавши таким чином його верхній та нижній звуки. Треба, однак, зауважити, що інтування такого надширокого інтервалу дещо ускладнюється через його розподіл між двома руками, тому доцільно пограти цей інтервал однією рукою, щоб, долаючи значну відстань на клавіатурі, повніше відчувати його внутрішню напругу. Звичайно, не можна подовжувати звучання басів за допомогою педалі, як це традиційно роблять, відокремлюючи їх від решти звуків лінії.

Запропоноване використання динаміки для виявлення прихованого двоголосся багато в чому обумовлене характерними особливостями романтичної фактури з її досить суворю ієрархічністю елементів, романтичної мелодики з її більшою, ніж у Баха, плинністю. Музичне мислення, виховане на цих засадах, свідомо чи підсвідомо намагалося наблизити до них бахівську лінію, «пригладжуючи» її, встановлюючи в ній співвідношення типу «соло-супровід».

Авторські зразки поліфонізації одноголосної лінії пов'язані з артикуляційними засобами. Підтвердження цьому можна знайти, наприклад, в Сарабанді з Партіти №2 c-moll:



Тут двоголосся відчутне завдяки затриманню звуків другого голосу, які динамічно не виділяються, оскільки це перешкодить правильному інтонуванню інтервалів в більш рухливому голосі. Другий голос підкреслює метричну визначеність танцю, він не має мелодійної самостійності, на що вказує і відсутність пауз у ньому, які не можна, керуючись правилами правопису, додавати, як це зроблено в деяких виданнях.

Слід зазначити, що Е.Курт, обґрунтовуючи ідею прихованого двоголосся, посилався на авторські органні та клавірні обробки, в яких скрипкове одноголосся оригіналу подано в реальному двоголоссі [3, с.202, 214, 216], не помічаючи при цьому, що таке посилення насправді є контраргументом. Адже стає очевидно, що реалізація прихованого двоголосся призводить до втрати динаміко-артикуляційних зв'язків між звуками інтонованих інтервалів одноголосся, замінюючи їх простим співставленням звуків, що належать двом незалежним один від одного голосам. Одноголосся руйнується, тому що зникають інтоновані інтервали як «звуко-єдність того чи іншого ступеня напруги» (Б.Асаф'єв) [3, с.28].

Часто за приховане двоголосся приймають внутрішню діалогічність одноголосної лінії. Як пише Курт: «Приховане двоголосся виступає надзвичайно пластично там, де нижня лінія *ізолюється* від іншого мелодійного руху.» [3, с.190] (Італійський концерт, I ч., т.69-72):



Хоча тут же справедливо зауважує, що в таких випадках «можна скоріше говорити про розколення голосу, ніж про техніку прихованих голосів» [3, с.190]. І в наведеному прикладі одноголосся залишається одноголоссям, незважаючи на артикуляційну диференціацію «реплік».

В той же час у Баха можна знайти чимало прикладів, коли одноголосся переходить в багатоголосся. Здебільшого це відбувається в заключних кадансах, як, скажімо, в Маленькій прелюдії C-dur:



або в Adagiosissimo з Токати d-moll:



Перетворення одноголосся на гармонійний комплекс обумовлено підготовкою завершальної акордової «крапки», гальмуванням попереднього руху. Появу подібних утворень в початкових розділах деяких токат (d-moll, fis-moll, D-dur) можна пояснити характерним для цього жанру прелюдійним співставленням суто одноголосних епізодів речитативно-декламаційного плану з більш вертикалізованою фактурою.

Для диференціації звуків поліфонізованої одноголосної лінії Бах застосовував додаткові штилі або сполучення додаткових штилів з паузами, або тільки паузи, як, наприклад, в кінці першої частини Токати G-dur:



Ясно, що з двох висхідних кварт, виконуваних лівою рукою, перша гратиметься як складова частина одноголосної лінії, як останній інтервал півтакту, друга, як така, що належить іншому голосу, звучатиме більш відокремлено, більш підкреслено, що і надасть їй необхідного завершального характеру.

Отже, Бах досить чітко розрізняв одноголосся і створене на його основі багатоголосся, точно фіксуючи свої наміри в нотному запису, тому завдання виконавця полягає в якнайретельнішому втіленні особливостей бахівського голосоведення у своїй грі.

Література

1. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – СПб.: «Северный олень», 1994.
2. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1969.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М.: Музгиз, 1931.
4. Тітович В. Особливості артикуляції та акцентуації в клавірних творах Й.С.Баха // Науковий часопис НПУ ім. М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Зб. наукових праць. – Вип. 15(20).- К.: НПУ, 2013. – С.186-198.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.

УДК 78.071.2

Гаврильчик Л.М.

ДАНИІЛ ТРИФОНОВ – НОВЕ ІМ'Я В СУЧАСНОМУ ПІАНІЗМІ

В статті вивчається виконавський і творчий шлях молодого музиканта-піаніста Даниїла Трифонова, ученика Сергея Бабаяна. Особливу увагу приділяється етапам і структурі його роботи над створенням художественного музичного образу музичного твору, наводяться відповідні висловлювання ряду педагогів і сучасних музикознавців. Крім того, в статті наведено деякі біографічні дані.

Ключевые слова: *піанізм, художественний образ, розвиток виконавця, композиція*

Gavrylchik L.M. Daniil Trifonov: contemporary pianism's new name. The article dwells on the career and creative path of the young musician and pianist Daniil Trifonov. Close attention is paid to the stages and structure of his work on developing the artistic image of a musical piece. It contains relevant citations by a number of musicians and critics as well as some biographical information.

Keywords: *pianism, artistic image, performer's development, composition*

«Понад усе я ціную в музикантові дитячу відкритість світові, красі, чуду, крихкість і беззахисність, справжню любов до музики, скромність вищого гатунку».

Сергій Бабаян

Мета мистецтва – як і інших сфер людського знання – полягає в пізнанні світу та розумінні людини. На відміну від науки мистецтві ця мета досягається за допомогою художніх засобів, причому в кожного виду мистецтва ці засоби особливі. Втім, серед усіх мистецтв саме музика може претендувати на невичерпні та найбільш тонкі художні