

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 В ПАРТИТІ І Й.С. БАХА

У статті розкривається методика виконання поліфонічних творів видатного композитора.

Ключові слова. Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, Дуоль.

Актуальність. Навіть побіжний аналіз циклу Й.С. Баха дає можливість оцінити важливу його роль у розвитку світового скрипкового мистецтва. Його сонати й 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-професіоналів, без них не обходиться ні один 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 [14].

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 й швидкою або помірно-швидкою 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 жигую

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. У другій половині століття центральне місце серед танців починають займати менует і гавот, які розповсюдились європейськими країнами.

Партита – ранній вид циклічної форми інструментальної музики, яка була попередником появи 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.

Як концертний жанр, старовинна танцювальна сюїта досягла в творчості Й.С. Баха кульмінації свого художнього розвитку. Бах збагатив коло образів, притаманних сюїті, надав їй величаве й різнобарвне музичне звучання. У цих творах він дає багатостороннє тлумачення окремих танців. Партити Баха – це барвіста палітра танців-образів, кожен з яких наповнений живим, емоційним змістом.

При написанні партит він використовує різні композиційні побудови. Так, наприклад, Партита І сі мінор для скрипки соло, яка на протилежність двом іншим насичена поліфонією, побудована на принципі варіювання танців. За кожним танцем (Алемандою, Курантою, Сарабандою та Буре) слідує його варіаційне “обігравання” (так званий Дубль), що явно вказує на англійський вплив.

Своєрідність засобів поліфонічного викладу зумовило й оригінальність використання Бахом засобів скрипкової техніки. Фактура цих творів у технічному плані дуже насичена, найбільше ним

ускладнена техніка гри акордами та подвійними нотами. Завдяки майстерному використанню багатоголосої техніки скрипкової гри Бах досягає великої повноти й глибини звучання.

Гра акордами не носить характеру віртуозного прийому, а органічно впливає із самої поліфонічної фактури музичного письма. Акордова техніка в 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. 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 складне, воно вимагає від виконавця певної майстерності ведення смичка, використання особливої аплікатури.

Думка про складність сприйняття сонат і партит для скрипки соло Баха є досить суперечна й помилкова. Життєвість і оригінальність музичного змісту, які втілені виразовими засобами багатоголосої скрипкової гри, наділяють ці твори неповторною своєрідністю. А стрункість і пластичність форми, гнучкість мелодики, прозорість поліфонічного голосоведення, ніде не заважають розвитку основної мелодичної думки, створюють ясну й привабливу звукову картину.

Партиту I слід розглядати як подвоєний чотиричастинний цикл; кожен танцювальну частину продовжує одноголоса варіація – Дубль, викладений у загальних формах руху. Перша частина партити – *Алеманда*, яка займає в циклі роль, аналогічну повільним частинам сонат, до яких вона близька за структурою. Святковість і парадність притаманна цій Алеманді, хоча вона й не є “жанровою” п’єсою. Перший Дубль своїм легким, плавним характером контрастує з Алемандою. Позначення розміру *alia breve* більш за все вказує на те, що Дубль у порівнянні з Алемандою повинен виконуватися вдвічі швидше (вісімки в алеманді = четвертям в Дублі). Відповідно – темп Алеманди можна визначити як *Adagio* або *Lento*. Професор К. Мострас у передмові до своєї редакції сонат і партит стверджує, що *alia breve* не є показником збільшення абсолютної швидкості руху вдвічі [7].

Куранта – досить швидкий парний танець, французький або італійський за походженням. За легкою граціозною Курантою наступає Дубль в темпі *Presto* – найбільш віртуозна й технічно складна з усіх одноголосих частин в партитах для скрипки соло. Дубль – *Presto* є зразком чисто скрипкової віртуозності; особливо характерні стрімкі гамоподібні пасажі.

Сарабанда – пісенно-танцювальна форма іспанського походження, яка історично виникла в сфері культової музики. Мелодія сарабанди переважно виконувалася на флейті в супроводі лютні, арфи або гітари. Звідси і є характерний гомофонний виклад (мелодія і арпеджіовані акорди) які ми знаходимо в Сарабанді Партити I. Яскрава пісенна мелодія – один з доказів тонкого та глибокого відчуття композитором національної музики різних нарсудів. У сюїтах Баха органічне втілення національних рис є основним компонентом художнього змісту й стилю.

У *сарабанді* слід звернути увагу на запис секвентних мелодій з акордами, які, як правило, з’єднуються по дві ноти *legato*. У 15 такті запис четвертних нот у нижньому голосі акорду (четвертні ноти) виконати технічно неможливо, а в 7-му такті тягнути другу долю (половинна нота соль) у другому голосі й небажано. Аналіз цих позначень у партитах Баха показує, що такий запис має умовний характер. Композитор перш за все намагається чітко й наочно передати архітектоніку твору. Питання конкретних засобів виконання складної поліфонічної канви є для нього вторинним; знаходження цих засобів, частіше за все, покладається на кмітливість та професіоналізм виконавця. Не даремно сонати й партити Баха виконуються у вищих музичних навчальних закладах.

Дубль на 9/8 (відповідає тридольному рухові *Сарабанди*) – одноголоса частина спокійного, ліричного характеру; при виконанні у відповідному темпі він органічно доповнює *Сарабанду*. Заміна традиційної Жиги чотиридольним Буре без сумніву викликана необхідністю метроритмічного контрасту між частинами.

Буре – парний танець, який походить з французької провінції Овернь; важкий, грубуватий, жартівливий танець лісорубів (*borree* – в’язанка хмизу). Для *Буре* характерні енергійні “притупуючі” акценти на сильних долях такту; мелодія танцю обов’язково починалася із затакту. Усі ці ознаки ми знаходимо в *Буре* Партити I; характер п’єси швидше грайливий і темпераментний, ніж грубувато-жартівливий. Серед танцювальних частин партит сі мінорне Буре – одне з найяскравіших. Те саме можна

сказати й про *Дубль*, якщо його порівнювати з іншими одноголосими частинами. *Дубль* фактично є фіналом циклу.

Усі танцювальні частини й дублі Партити I написані в двочастинній формі. Кількісне співвідношення періодів виражене в наступних цифрах: в Алеманді – 1:1, в Куранті – 2:3, в Сарабанді – 1:3, в Бурі – 1:2,5. Ця відмінність цілком закономірна. Відносно малі розміри першого періоду, який є викладом основного тематичного матеріалу – характерна особливість частин, які близькі до форм народної пісенно-танцювальної музики (*сарабанда* і *буре*).

У зв'язку з особливістю циклічної будови Партити I важливе значення для виконавця має співвідношення темпу між танцювальною частиною і її варіаційним доповненням. В основному, танець і дубль повинні виконуватися в одному темпі; тривалість ритмічних одиниць в обох частинах або співпадає, або виражене співвідношенням 1:2, як це є в Алеманді й першому Дублі. На практиці ці співвідношення, як правило, порушуються в другій половині циклу. *Дублі* після *Сарабанди* і *Буре* частіше виконуються приблизно в півтора рази швидше ніж попередня частина. Ритмічна невідповідність між *Сарабандою* і *Дублем* виходить з того, що часом *Сарабанда* виконується в дуже повільному темпі, в нехарактерно важкому, монументальному характері, при якому губиться відчуття тридольності. Тоді *Дубль*, на противагу, звучить як тріольний епюд. Відомий педагог А.І. Ямпольський рекомендував, по можливості, вирівнювати темп танцювальної частини й дублю. Це не тільки надасть більшій стійкості й завершеності цілому циклу, але й допоможе знайти для кожної частини найбільш вірний характер виконання [14].

Приблизно така ж картина з двома останніми частинами. Якщо темп, в якому виконується *Буре*, без змін перенести у варіацію, то він, безумовно, буде досить повільним. В оригінальному тексті Баха як в *Бурі*, так і в *Дублі* визначено розмір 2/4, між тим у такті є чотири четверті; якраз тут і мається на увазі *alio breve*. Це переконує, що композитор пропонує однаковий і досить швидкий темп для обох частин; до того ж авторське позначення *Tempo di Borea* явно вказує на те, що п'єса повинна виконуватись у звичному для цього танцю-русі. Цей темп треба узгодити з акордовою фактурою частини. Тобто акорди слід виконувати біля колодки, енергійним, коротким рухом смичка; штрих у мелодії повинен бути переважно уривчастим, ніби крупне *spikkato*. Розуміється, що такі питання не можуть бути догмою. Якщо пропонується спосіб буде

неприйнятним, то краще грати дві останні частини з незначною різницею в темпах, ніж намагатися дотримуватись принципу єдиного руху, який шкодить живому звучанню музики. Л. Ауер не тільки допускає можливість зміни темпу в *Дублях*, але й пропонує грати третій і четвертий *Дублі* трохи швидше, ніж попередні їм танці [1].

Важливий момент у виконанні партит – 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 в швидких одноголосих частинах і епізодах, де композитор шляхом чергування змінює мелодичні послідовності на гармонічні.

Часто Бах виділяє лігою акордові звуки в широкому розміщенні (2й,4-й такти в Куранті з Партити I). Також штрихові ліги можуть означати наявність скритої поліфонії в одноголосній лінії (15-й, 16-й такти з 4-го Дублю Партити I).

Стрибки на великі інтервали, які переносять мелодію в другий регістр, часто супроводжуються зміною штриха, особливо коли перехід в інший регістр відповідає закінченню мелодичної фрази або інтонації. Звук після інтервального стрибка є початком наступної інтонації; з нього починається ліга.

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

Для інтерпретації поліфонічної музики першочергове значення має спосіб інтонування одноголосної мелодії. У складному комплексі художніх завдань перед виконавцем постає виявлення мелодичної та інтонаційної виразності. Для їх виконання можуть бути застосовані різноманітні засоби: динамічні, темброві, штрихові й 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" (термін К. Мостраса) [7]. 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 тилових форм мелодичної мови в творах Баха – принцип ритмічного вирівнювання, ясного і чіткого відтворення інтонаційної картини. У першу чергу це відноситься до виконання теми в частинах монументального характеру. Щоб передати цей характер у звучанні самої теми необхідно добитися скульптурної чіткості її інтонаційно-ритмічних контурів.

Слід розглянути й застосування агогіки в партитах. 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 Сіціліани. Лише незначні сповільнення можливі в заключних тактах Алеманди і Сарабанди з Партити II. Можливість використання в музиці Баха сповільнень як виразових засобів визначається не тільки масштабами, формою, і фактурою творів, але й місцем, яке вони займають у циклі. Так у партитах можна поради виконавцю не дуже явно і старанно сповільнювати темп при завершенні кожної частини; в невеликих за розміром частинах краще взагалі обійтися без сповільнення. У даному випадку треба виходити з трактування сюїти як циклу, виявити його внутрішню єдність, підкреслити тим самим принцип єдності. Між іншим, сповільнення в кінці частини швидше вказує на самостійне її значення. Усе це в основному відноситься до виконання I і III партит для скрипки соло.

Швидкі одноголосі частини, як було сказано, менш за все вимагають сповільнення в кінці. Однак у фінальних частинах (у четвертому Дублі з Партити I) мінімальне сповільнення необхідне, бо ця частина є завершальною для цілого циклу.

У цей же час Дубль-престо з Партити I, Жигу з II-ї і прелюд з III-ї партит, які є на початку і в середині циклів, 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 партит вимагають сповільнення різної інтенсивності. У кінці більших за розмірами частин, енергійних і стрімких (*Буре* з I-ї партити, *Куранта* з II-ї, *Гавот* з III-ї), можуть виконуватись досить виразно. Частини меншого розміру, легкі за характером, можна виконувати майже або зовсім без сповільнення (*Куранта* з I-ї партити, два *Менуети*, *Буре* з III-ї). При повторенні першого *Менуету* (після *trio*) сповільнення в кінці має бути значнішим, ніж при першому проведенні.

З усіх агогічних засобів у 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 й 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.

Використання агогічного акценту вимагає від виконавця тонкого художнього смаку і почуття міри. Надмірні ритмічні зупинки можуть надати виконанню статичності і гальмування. Особливо це відноситься до секвентних рухів, де акцентуючі звуки припадають на одні й ті ж долі тактів.

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 одноголосої мелодії (початкові такти *Буре* Партити I і *Куранти* Партити II, 2-й і 4-й такти *Куранти* Партити I). Ці акценти можуть бути досить різними за характером та способом виконання, які в кожному окремому випадку визначаються художнім смаком і майстерністю виконавця.

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 у 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 й не дуже виразно.

Tenuto краще за все використовувати для позначення скритого гармонічного басу, особливо після великого інтервального стрибка (55-й такт з 4-го Дублю Партити І).

При особливо інтенсивних емоціях на скритому басі tenuto може бути збільшене до фермат. Безумовно, що реальний гармонічний бас у гомофонному викладі також може бути виділений завдяки tenuto (наприклад – акордові варіації Чакони). У повільних багатоголосих частинах можуть бути виділені окремі звуки мелодичного голосу. Деколи tenuto означає не тільки виділення окремого звуку, але й загальне сповільнення руху в повторних ритмічних фігурах. Цей засіб можна використовувати при збільшенні музичного драматизму й монументальності.

Висновки. Підсумовуючи роздуми про інтерпретацію Партити І, 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 й сформувати особисті погляди на виконання цих творів. Практичні поради та настанови можуть дієво принести користь студенту в 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. Бахи 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. *Выбрация 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.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2009

a b c d a b c d a b c d a b c d a b c d b

“По́за рідною стихією не може творити талант”.

Михайло Глінка
основоположник російської класичної музики

“Щоб красу створити, треба самому бути чистим душею”.

Михайло Глінка
основоположник російської класичної музики

a b c d a b c d a b c d a b c d a b c d b