

Жанр сонати для скрипки соло в епоху бароко

(методико-виконавський аналіз)

Сольна інструментальна музика є, без перебільшення, найінтенсивнішим показником виразових та технічних можливостей певного інструмента. Не є винятком у цьому ракурсі також твори для скрипки соло, виконання яких є обов'язковим у процесі навчання та стало традиційним у виступах скрипалів-віртуозів на концертній естраді. Виконавсько-методичний аналіз сольної барокової сонати, яка міцно увійшла в репертуар різного рівня підготовки виконавців, **має на меті** детальну характеристику особливостей жанру, його формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей, і в результаті вдосконалення та створення адекватної інтерпретаційної моделі. Оскільки вершинними творами сонат для скрипки соло історією музики справедливо визнані «*Sei solo a Violino senza basso accompagnato*» Й.С.Баха, то **домінуючим предметом з дослідження** стануть саме ці твори. Аналіз сучасної української навчально-методичної та наукової літератури свідчить, що в полі досліджень деяких авторів є питання жанрових та стилістичних особливостей творів (В.Заранський). Однак **актуальність** даної статті автор вбачає не лише в аналітично-структурному аспекті дослідження; висвітлення передісторії виникнення та становлення жанру сонат для скрипки соло, виявлення його особливостей, експонування контексту епохи – усе це слугуватиме розширенню та усвідомленню стильово-семантичної наповненості сольних сонат Й.С.Баха, його попередників та сучасників. Таким чином, **тема** наукової розвідки охоплюватиме сольну скрипкову музику епохи бароко з локалізацією творчості Й.С.Баха, розкриватиме її джерела та витоки з

перспективою майбутнього розвитку у подальших музично-історичних періодах.

Ракурс розгляду проблематики жанру сольної сонати здійснюватиметься у двох напрямках: становлення певного типу сонати як композиційної структури та специфічні особливості сольної гри на інструменті, які долучаючись, дають неповторний симбіоз жанрового різновиду.

Жанр сонати (від італ. – звучати), який насправді став «продуктом» епохи бароко, вперше вийшов на арену як термін у творчості італійця Дж.Габріеллі, згодом інших представників венеційської школи. Сонатами називали різноманітні за змістом та формою інструментальні твори, а шлях становлення її як жанру надзвичайно цікавий. Бурхливий розвиток інструментарію в епоху Ренесансу та подальшого бароко дав безліч різновидів сольного та ансамблевого виконання.

Найхарактернішим стала тріо-соната (назва жанру має на увазі власне участь трьох інструментів), тоді, коли сама форма сонатного циклу утворювалася з багатьох джерел:

- танцювальних сюїт-в'язанок за контрастним типом побудови;
- церковної музики, апробуючи встановлені там вокальні й інструментальні форми (наприклад, канцони і річеркари чи фуґи), насамперед традиції сольного органного виконання;
- принципів *concerto grosso* як типу оркестрового музикування;
- багатьох народно-пісенних і народно-танцювальних джерел.

Тип виконання, з одного боку, поступово кристалізував принципи сонатності (оркестрової, камерної, ансамблевої: квартетної, тріо-, дуетної і врешті – сольної), з іншого боку, проходив ретельний відбір формотворчих засад жанру, яка в період бароко отримала два повноцінні різновиди: *sonata da camera* - камерна соната (кімнатна, світська – за етимологією терміна) і *sonata da chiesa* - церковна соната. Вони співіснували впродовж XVI-XVII століть, поступово взаємодоповнюючись та взаємопроникаючи одна в одну, що спостерігається в мистецтві високого бароко (Г.Ф.Гендель, Й.С.Бах, Г.Ф.Телеман). Однак, дотримуючись індивідуальної чистоти при всьому багатстві та оригінальності вирішень кожного окремого твору, – це

характерна риса бароко, усе ж варто звернути увагу на типологічні риси церковної та камерної сонат, оскільки навіть такий великий експериментатор, як Й.С.Бах, дотримується основних засад кожного типу сонати.

Sonata da camera. Безперечно, що в різних країнах музика для народних танців виконувалася різноманітними ансамблями і не носила самостійного характеру. Згодом такий підхід починає втрачати своє прикладне значення, і танцювальна музика стає «музикою для слухання», для розваги (не пов'язаною безпосередньо з танцем). Відійшовши від супроводу танцю, музика багато в чому змінювала свій характер, вона ставала більш узагальненого типу, але зберігала типову для народно-танцювальної практики основу – короткі мелодичні поспівки з повторенням та їх варіювання. В Італії був популярним жанр варіацій для лютні на різноманітні танцювальні теми із використанням мелізматика. Проте консолідація танцювальної сюїти не була простою. Створення єдиного цілого могло відбутися двома шляхами:

1) продовження народних традицій, які склалися (створення циклу залежно від обряду), тобто, у зв'язку з тематичним об'єднанням;

2) формування самостійно-художнього цілого на основі контрасту частин. Збірник танців у німецьких композиторів початку XVII ст. був побудований в основному, на першому принципі. Прикладом ранніх інструментальних сюїт є збірники П.Пейерля «Нові падуана, інтрада, данц і гальярда» (1611) та Й.Шейна «Музична вечірка»(1617). Становлення інструментальної сюїти в цілому закінчується у середині XVIII ст.

Паралельно із сюїтою і на її основі формувалася камерна тріо-соната. Не випадково був встановлений ансамбль з трьох музикантів та ще й інструментів скрипкової родини (дві скрипки із самого початку визначали специфіку тріо-сонати, бас міг бути різним, згодом його місце посіла віолончель). Створення камерної сонати виникло в результаті узагальнення жанрового матеріалу сюїти, подальшого відходу від замкнутості частин, проникнення принципу репризності, розгортання матеріалу шляхом секвенційності, варіювання, введення модуляцій, у першу чергу в домінанту, що є ознакою старовинної сонати, надання

характерності, монолітності музичного розвитку частин, збагачення фактури, досягнення органічності цілого.

Sonata da chiesa. Церковна соната формувалась поряд із камерною сонатою. Не слід вважати, що церковна соната була призначена лише для церкви. Вона широко звучала в побуті, на святах, академіях, у палацах знаті. Назва ця з'явилась як певне протиставлення до камерної сонати, музика якої була пов'язана з народно-танцювальними жанрами, яка не відповідала сакральному змісту богослужінь. Камерна і церковна сонати у розвитку отримали назву (через склад) «тріо-соната». Церковна соната виникла як своєрідний цикл різнохарактерних поліфонічних і гомофонних частин, які утворилися завдяки проростанню і розкриттю специфічних скрипкових якостей (рис), які в ту епоху найбільшою мірою могли виразити новий художній зміст, новий тематизм, тенденцію узагальнення і ускладнення музичної тканини. Знаменуючи остаточний відхід від вокально-поліфонічних традицій, соната повністю зберегла і розвинула прив'язаність до кантилени завдяки співучій природі скрипки, її можливості передавати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов'язана своїм розвитком. І лиш пізня соната, як жанр, стала використовуватися і для інших інструментів.

Біля витоків церковної сонати лежить розвинута багатоголосна манера поєднання солюючих інструментів із басом. Важливим досягненням стало оформлення у сонаті партії basso continuo (супроводжуючий цифрований бас) як основа для можливості концертування двох верхніх голосів. Тим самим, у рамках церковної сонати здійснюється поєднання традиційного смичкового та клавірного виконавства. Basso continuo вперше зустрічається у «Сонаті для трьох скрипок» Дж.Габріеллі, створеній 1600 року (опублікована після смерті 1615 року), де скрипкові партії багато в чому виходять за межі церковної сонати. Ця тенденція прослідковується й у С.Россі, в творчості якого відбувається трансформація жанру канцони у тріо-сонату з притаманними їй рівноправними верхніми голосами й підтримуючим басом. Не випадково в нього одна з канцон носить назву «Соната у формі діалогу»(1613), де скрипки імітують одна одну, що провокує диференціацію верхніх голосів. Самостійно бас був виділений у сонаті Дж. П. Чіми

(1610). «Три Сонати» для двох скрипок і баса (1611) М. А. Негрі вирішені в контрапунктичному стилі. У церковній сонаті від початків ідуть пошуки своєрідної виразності частин, а не тільки їх контрастного зіставлення. Відбувається процес заглиблення у характерність образів, збагачуються технічно-виразові прийоми. У Ф.Туріні перший том мадригалів (1621) багато в чому вже зближається з прототипом тріо-сонати. У його 10 сонатах для однієї чи двох скрипок із басом використовуються народні інтонації та ритми (уперше в тріо-сонату вводяться польські та угорські мелодії), використовуються традиції сюїти.

Важливими на шляху формування церковної сонати були такі моменти:

- відокремлення частин за принципом їх самостійності й характерності;
- поліфонізація окремих частин;
- відхід від танцювальності;
- концертний стиль, яскравість та багатство фактурного викладу.

Дж.Фонтана трактує сонату концертно, а завдяки збагаченій фактурі відокремлюються частини. Ним вводяться складні прийоми гри – перекиди смичка через струни, ритмічні зміни. У Б.Монті Альбано в «Симфоніях для двох скрипок та баса» (1629), хоча три частини й виконуються безперервно, але завдяки різноманітному темпу та ритму (4/4 - 3/2 - 4/4), вони чітко поділяються за своїм характером. Проте й тут тематизм ще не достатньо яскравий та індивідуалізований, а скрипкова фактура не надто багата.

Вперше усвідомлення різноманітних типів камерних та церковних сонат відбувається у Т.Мерули в збірці «Кантати та церковні сонати для церкви» (1637). Його сонати триголосні, поділяються на частини. Друга частина, що дуже важливо, зберігає традиційну імітаційність, яка була притаманна старовинній кантаті. Важливий внесок у формування тріо-сонати здійснив М.Уччеліні, який публікував свої сонати з 1639 р. Уччеліні розширює сонату, консолідує частини. У нього з'являється яскравий тематизм. Уччеліні вперше вводить масштабні символічні побудови модулюючого характеру (рух по квінтовому колу), віртуозні штрихи й

пасажну техніку, також уперше він використовує складні тональності – H-Durr, b-moll, es-moll. Гриф ним був використаний та освоєний до VI позиції (g³).

У сонаті М.Негрі (1651) знаходимо вже класичне співвідношення частин старовинної сонати:

Перша частина – фігураційна;

друга – повільна (Adagio 3/2);

третья – швидка, багатоскладова, у ній містяться два розділи, які пов'язані між собою з репризою всієї частини.

Але в цілому форма ще не набула гармонійності. Фігураційність можна спостерігати і в інших композиторів. Проте, коли композитор «писав фігуративні частини у сольних сонатах, – як зазначає Т.Ліванова, – вони ще не могли бути витримані в розвинутому поліфонічному стилі: при всього лиш двох виписаних партіях і заповненні гармонії за цифрованим басом поліфонічний виклад міг бути тільки обмежений» [4, 187]. І надалі розвиток сольної сонати буде пов'язаний не тільки з традиціями багатоголосних канцон, але з варіативною танцювальністю, а також з оперно-аріозними імпульсами. Основний образний і композиційний принципи церковної сонати – протиставлення контрастних нетанцювальних частин.

Спроба викласти всі частини у фігуративному плані зустрічається в сонаті для двох скрипок і баса Б. Маріні (1635), де композитор чітко поділяє сонату на три частини:

Перша – *Dolcemento* (фугато), скрипки по черзі грають тему, проте голоси ще недостатньо розвинуті;

Друга – *Alllegro*, фігураційна, рухлива;

Третя – знову *Dolcemento*, імітаційного складу.

Усі частини виконуються єдиним штрихом *деташе*, *кантилена* відсутня. Діапазон – до третьої позиції.

Одним із найбільш ранніх прикладів тріо-сонати є соната Дж. Легреці «*La Cornara*» (1655). Не випадково у відомого оперного композитора свого часу з'явилась сформована тріо-соната, що ввібрала у себе найбільш передові тенденції музичного мислення. Соната вирізняється яскравою експресивною образністю,

індивідуальним тематизмом, контрастністю характерних частин. Подальший розвиток жанр церковної тріо-сонати отримує у творчості Дж.Тореллі, Дж.Б.Віталі, Дж.Б.Бассані. Вершина розвитку жанру – тріо-сонати А.Кореллі. Процес формування саме сольної скрипкової сонати припадає на час, коли не тільки в рамках тріо-сонати, але й у творах для скрипки та баса (наприклад, «Романески» Б.Маріні, «Екстравагантне капричіо» К.Фаріні, Сонати для скрипки та баса Дж.П.Чімі) виробились концертні виконавські прийоми, характерна образність, яскравий тематизм, і засобами солюючої скрипки можна було створити велике художнє полотно. Цю проблему вперше вирішив А.Кореллі, він завершив і підсумував майже сторічні пошуки на цьому складному шляху, у тому числі й досягнення в галузі сонати з басом К.Фаріні, Б.Маріні, Дж.Б.Віталі.

Рівночасно з Італією формування сольної сонати відбувалося і в Німеччині (сонати І.Я. Вальтера, Х.І.Ф. Бібера, І.П. Вестгофа). Багато видатних німецьких інструменталістів та композиторів — (не скрипалів) зверталися до жанру скрипкових сонат і сюїт «Партити і сонати» для двох скрипок із басом, пише органіст Й.Пахельбель. Дітріх Бухстегуде публікує два збірники сонат для скрипки, гамби і клавіру (1634, 1696), де скрипка трактується досить віртуозно, у тому числі використовується й багатоголосна гра. Привертають увагу й блискучі каденції у кінці частин, поліфонічне використання інструмента. У сонаті для двох скрипок та віоли да гамба Д. Бухстегуде вміщує в остінатному басу тему, якою згодом скористався у своїй Чаконі Й.С. Бах (d-c-b-a).

Одним із видатних німецьких скрипалів другої половини XVII ст. був Йоганн Якоб Вальтер (1650 - 1717). Він написав декілька скерцо для скрипки соло з басом (1676), «Добре витончений звеселяючий скрипковий сад» для скрипки в супроводі трьох скрипок (1688). Перший твір становить цикл із дванадцяти сонатоподібних п'єс. Рівень віртуозності цих творів перевершував норми того часу. Уже в першій сонаті в Алеманді дивують віртуозні стрибкоподібні штрихи. Характер мелодики, ритміки, використання яскравих ударних штрихів говорить про народно-танцювальні витоки творчості Вальтера. У сонатах діапазон гри сягає VII позиції, вимагаючи від виконавця віртуозного володіння *staccato*, стрибкоподібними штрихами, арпеджіо.

Сонату закінчують стрімкі пасажі, у той час як деякі сонати закінчуються повільною частиною, наприклад В-dur'на, де співуча арія перегукується з інтонаціями Adagio. У цій же сонаті Вальтер подає прекрасні зразки двоголосного голосоведення у високих позиціях. Багато частин із сонат Вальтера захоплюють мужністю, народним духом.

Ще одним видатним німецьким композитором, який розвивав жанр сонати для скрипки соло, був Йоганн Пауль фон Вестгоф (1656 - 1705). Він ще 1683 року одним із перших у скрипковій літературі опублікував «Сюїту для скрипки без баса». У ній багатоголоса гра отримала подальший розвиток. Композитор використовує як яскраве поліфонічне ведення голосів, так і приховану поліфонію. Вестгоф подає прекрасні приклади основних сюїтних танців: алеманди, сарабанди, куранти, жиги, які досягають розвитку у чотириголосному викладі. У своїх творах Вальтер і Вестгоф розкрили значні можливості скрипки у багатоголосій поліфонічній грі, а також у переданні пластичних, ліричних образів. Вони розширили й темброву палітру інструмента.

Одним із видатних німецьких композиторів, який працював у жанрі скрипкової сольної сонати був Г.Ф.Телеман. Творчий стиль Телемана сформувався на основі традиційної німецької поліфонічної школи. Великий вплив на нього мало мистецтво Італії і Франції. Йому близькі інтелектуалізм, живописність, жанровість. Сольні п'єси зазвичай викликають найбільший інтерес із точки зору використання в них ресурсів інструмента. У «Дванадцяти фантазіях для скрипки» Г.Ф.Телемана спостерігаються паралельні з Й.С.Бахом пошуки в цьому жанрі.

В обох майстрів повнозвучна музична тканина досягається інтенсивною розробкою техніки подвійних нот та акордів, а також фактурним прийомом прихованої поліфонії. Але якщо для стилю сонат і партит Й.С. Баха характерна, перш за все, широка декламаційна лінія мелодичного голосу (як, наприклад, Адажіо з сонати g-moll), то у Г.Ф. Телемана в основу тематичного розвитку покладена зазвичай коротка, проста за інтонаційно-ритмічним рисунком фраза, тому найбільша стильова схожість спостерігається у фігуративних частинах. Сміливе, талановите експериментування в галузі гармонії та інструментовки не було для

композитора самоціллю, воно виявилось у яскравості й образності музичного вираження. На відміну від Й.С. Баха, Г.Ф.Телеман менш схильний до філософського самозаглиблення, його музика переважно передає безпосереднє сприйняття навколишнього середовища, зрозумілі почуття та емоції. «Дванадцять фантазій для скрипки соло» були видані під редакцією К. Мостраса у Москві (1931, 1955, 1959). Іншим великим німецьким композитором, який звернувся до жанру сольної сонати і створив шедеври в цьому жанрі, був Й.С. Бах.

Отже, у музиці бароко тісно, часом суперечливо взаємодіяли традиційне та новаторське. Так у ній досягла своєї вершини пануюча протягом століть поліфонія. З іншого боку, прагнення глибше розкрити багатство внутрішнього світу людини зумовили поширення зовсім іншого типу письма – гомофонії. У гомофонії над супроводом голосів домінує гнучка, «схвильована», за виразом К.Монтеверді, мелодія. Поступово гомофонія і пов'язана з нею гармонічна система мажоро-мінору, що замінила старовинні лади, охопили всі галузі музики та долучилась до народження опери, кантати, сюїти, сольної сонати, концерту.

Важливою рисою жанру сонати для скрипки соло в епоху бароко залишалась внутрішня свобода, яка часом межувала з імпровізаційністю в розумінні того чи іншого жанру. Соната в той час повністю зберегла і розвинула кантиленність завдяки кантабільній природі скрипки, її здатності відтворювати інтонації живої людської мови, декламації. Саме скрипці соната зобов'язана своїм розвитком. Скрипки, створені руками знаменитих італійських майстрів, А.Аматі, Дж.Гварнері, А.Страдіварі - ще й сьогодні вражають своїми співучими голосами. У просякнутих духом полеміки трактатах філософи й композитори намагаються осмислити виразові можливості, систематизувати історичні дані, сформулювати педагогічні та виконавські принципи, опрацювати вчення про елементи сучасної музичної мови.

Мистецтво бароко, яке досягнуло найвищих художніх вершин у творчості К.Монтеверді, Г.Перселла, А.Кореллі, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя і особливо Й.С.Баха, підготувало родючий ґрунт для музики майбутніх поколінь.

1. Гинзбург Л., Григорьев В. *История скрипичного искусства. В.1.* – М.: Музыка, 1990. - Вып.1. – 285 с.
2. Друскин М. *Йоган Себастьян Бах.* – М.: Музыка, 1982. – 381 с.
3. Заранський В. *Український скрипковий концерт. Навчальний посібник.* – Львів: Сполом, 2003. – 222 с.
4. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 года.* – М.:
5. Медушевский В., Очаковская О. – М.: Педагогика, 1985. – 352 с., ил.
6. Рабей В. *Георг Филипп Телеман.* – Музыка, 1974 – 64 с.
7. Рабей В. *Сонаты и партиты И.С.Баха для скрипки соло.* – М.: Музыка, 1970 – 210 с.
8. Швайцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* – М.: Музыка, 1965. – 350 с.
9. Ямпольский И. *Сонаты и партиты для скрипки соло И.С.Баха.// Избранные исследования и статьи.* – М.: Советский композитор, 1985 – С. 52-86.

Ключові слова: жанр сонати, бароко, *sonata da camera*, *sonata da chiesa*, Й.С.Бах, сольна соната та партита, прихована поліфонія, багатоголоса гра.

У статті розглядаються етапи становлення жанру сонати для скрипки соло, подається передісторія формування жанрових різновидів та виконавсько-технічних засобів, аналізуються вершинні здобутки у даному жанрі епохи бароко – сонати і партити для скрипки соло Й.С.Баха насамперед в аспекті виконавсько-методологічних проблем.