

СКРИПКОВІ ШТРИХИ ЯК ЗАСІБ АРТИКУЛЯЦІЇ В СОНАТАХ І ПАРТИТАХ Й.С.БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Проблема інтерпретації творів Й.С.Баха є винятково актуальною для сучасників. Адже музична спадщина цього видатного композитора XVIII сторіччя переживає справжнє відродження, виконується багатьма музикантами, при цьому кожен прочитує й інтерпретує її по-своєму.

У даній статті розглянуто артикуляційно-виконавські можливості техніки смичка, що зумовлюють різноманітність трактування скрипкових творів Й.С.Баха.

Мета статті – привернути увагу молодих музикантів-виконавців до пошуку своєї інтерпретації на основі досконалого вивчення основних, фундаментальних скрипкових штрихів на прикладі Сонат та Партит Й.С.Баха для скрипки соло.

Ключові слова: інтерпретація, штрихи, артикуляція, звучання, авторський текст, редакції.

Проблема стилістично вірного трактування Сонат і Партит Й.С.Баха для скрипки соло була й залишається актуальною. Кожне наступне покоління відкриває в цих творах нові, досі незнані грані художнього змісту і форми, а закладені в них можливості індивідуального виконавського прочитання справді безмежні.

Своєрідність поліфонічного письма Й.С.Баха зумовлена самою природою скрипки, яка лише обмеженою мірою відтворює густу багатоголосу тканину, для втілення конкретної художньої ідеї необхідно осмислити окремі грані виконавської техніки, зокрема штрихової.

У більшості скрипкових шкіл, а також у роботах із теорії скрипкового мистецтва штрихи розглядаються лише як один з елементів скрипкової техніки. Щодо виразової, змістовної ролі скрипкового штриха, вони згадуються як ілюстрація особливостей механізму руху смичка. Саме такий підхід характерний не тільки для скрипкових шкіл XIX ст. (Беріо, Шпор, Давид), але й у методиці видатних педагогів-скрипалів XX ст. (Л.Ауер, К.Флеш). Подальші узагальнення базуються на основі положення артикуляційної теорії І.Браудо [1].

Усвідомлення артикуляційних закономірностей бахівської музичної мови дозволяє поглянути по-новому на проблему вивчення скрипкових штрихів, вирішення якої базується на признанні провідної ролі артикуляційної функції скрипкового штриха для розуміння його художньо-виразового значення.

Оскільки специфіка скрипкового звукодобування безпосередньо пов'язана з рухом смичка, "вимова" скрипкової музики насправді висуває на перший план проблему штрихів. Як пише С.Фейнберг, "штрихи смичкових інструментів можна назвати "видимим диханням" музики. Не відриваючи очей від правої руки скрипаля, можна слідкувати за рухом самої музики, за напругою, спадом і зміною звукових образів" [6, с.191]. А Готліб вважає, що "вибір того чи іншого штриха цілком залежить від музичного змісту і його трактування виконавцями. Робота над штрихами – це уточнення музичної думки, віднайдення найбільш вдалої форми її завершення" [2, с.64].

Смичкові інструменти та техніка виконання на них мають величезні артикуляційно-виконавські можливості, зумовлені насамперед невичерпними штриховими ресурсами смичка. Саме Браудо вважав, що артикуляція – це "мистецтво виконувати музику з тою чи іншою мірою розчленування чи зв'язності її тонів" [1, с.3]. Звідси випливає вагомий для теорії смичкового виконавства висновок про те, що власне артикуляційні якості того чи іншого скрипкового штриха стають визначальними для його вивчення й застосування.

Творчість кожного композитора має свій колорит, свій індивідуальний штриховий "портрет". Це можна віднести й до самого виконавського мистецтва, де кожна епоха вносить свій вклад у розвиток виконавського стилю, встановлює свої критерії, де кожний видатний музикант-виконавець, по-своєму втілюючи авторські задуми, використовує й збагачує штрихові можливості скрипки. Проте навіть найдосконаліше володіння артикуляційно-штриховими можливостями інструмента ще не гарантує скрипалеві художню переконливість того чи іншого штрихового вирішення. Стилiстично достовiрна в штриховому вiдношеннi интерпретацiя може виникнути лише тодi, коли виконавець зумiє зрозумiти й передати в живому звучаннi артикуля-

ційні закономірності стилю даного композитора. Очевидно, що артикуляція Моцарта ставить перед художником-інтерпретатором інші завдання й розкриває інші можливості, аніж артикуляція Бетховена чи Баха.

Як відомо, в основі бахівської музичної інтонації лежить мотив – головний “будівельний матеріал” бахівської поліфонії. Серед розмаїття мотивів, що розгортаються в єдиному мелодичному русі, можна виділити кілька характерних груп. Згідно з висновком Браудо, у музиці Баха панують мотиви ямбічного нахилу. Для таких мотивів характерний збіг початку мотиву зі слабкою долею (затактом), а закінчення – з внутрімотивною кульмінацією мотиву (сильною долею). Типовою артикуляцією ямба буде відділення затактової, слабкої долі мотиву від сильного, кульмінаційного закінчення. Серед мотивів ямбічного характеру можна виділити групу розширених мотивів, в яких збільшується протяжність затактового початку, який виконується, як правило, зв’язно.

Протилежний за своїм змістом мотив – хорей – починається зі сильної долі й закінчується на слабку. Основною формулою висловлювання хорей є зв’язування обидвох частин мотиву артикуляційною лігою, що підкреслює м’якість, пластичність загального звучання. Значно рідше бачимо “обернене” застосування ямба і хорей, котре пом’якшує мужній, чіткий характер ямба й надає більш рішучого характеру звучанню хорей, згладжує контраст між ямбічними і хорейними нахилами інтонацій у процесі розвитку мелодичного руху.

Хорейні мотиви в чистому вигляді зустрічаються в Баха дуже рідко. Частіше вони включені до більш складного тричленного мотиву, в якому є затактова ямбічна ланка, сильна доля, що є водночас ямбічною кульмінацією й хорейним початком, і, нарешті, заключна ланка – слабка, безударне хорейне закінчення.

Прямий спосіб артикуляції таких мотивів повинен підкреслити енергійність, активність звучання затактової ланки, відділеної від основного мотиву, та цілісність, м’якість хорейного закінчення. При “оберненому” способі висловлювання ямбічний початок звучить зв’язно й з’єднується з кульмінацією мотиву, а хорейне закінчення від неї відділяється. Переpletення таких груп мотивів, їх різні види, поєднання, артикуляційні варіанти й створюють музичну тканину бахівських творів.

При вирішенні тих чи інших артикуляційних проблем виконання слід також урахувувати зв’язок мотиву як основної смислової складової бахівської музичної інтонації з конкретним художнім образом або емоційним станом. Виконавський аналіз значення того чи іншого мотиву може ґрунтуватись на використанні аналогічних мотивів у різних жанрах вокальної (текстової) музики. Як писав Швейцер, “знання бахівської звукової мови цінне і для інтерпретації інструментальних творів. Багато п’єс із “Добре темперованого клавіру”, зі скрипкових сонат чи Бранденбурзьких концертів “заговорять”, якщо зрозуміти значення окремих мотивів, подібні до яких є в кантатах з текстом” [7, с.357]. За Швейцером у Баха є мотиви кроків (спокійні, сильні або невпевнені, слабкі), мотиви тривоги, радості, скорботи, страху, спокою; є також живописні, зображальні мотиви.

Розглянувши штрихові та артикуляційні закономірності бахівського скрипкового одноголосся на прикладах деяких частин із Партити ре мінор для скрипки соло, бачимо різні редакції даних частин (Давид, Флеш, Мострас). Стає зрозумілим, що багаточисленні редакторські штрихові рекомендації (особливо Давида, меншою мірою Флеша) іноді вступають у протиріччя з указаними вище артикуляційними закономірностями бахівської музичної мови, викривляють зміст музичного мотиву. Такі негативні моменти редакцій впливають, як правило, через прагнення пристосувати авторський текст до певного стильового напрямку в скрипковому виконавстві або ж полегшити (редакція Флеша) технічний бік виконання, жертвуючи при цьому деякими артикуляційними деталями оригіналу.

Розглянемо принципи артикуляційно-штрихові закономірності бахівського стилю.

Бахівський одноголосний мелодичний рух невичерпний у своєму художньому змісті завдяки багатоплановості, багатству внутрішніх подій, котрі, тим не менше, відбуваються неначе попутно. Мелодична лінія весь час спрямована вперед, розвиваючись безперервно, цілісно, ніби на одному диханні. Зіткнення різних мотивів, що утворюють інтонаційні, ритмічні, динамічні контрасти, які виникають в процесі лінійного руху немовби додаткові голоси, усе це не відмінює головного спрямування мелодичного бігу, а тільки збагачує й розвиває одноголосу горизонталь. Ре-

дакторські штрихи навіть тоді, коли вони намагаються відтворити якісь моменти внутрішньої структури руху, нерідко, а часто саме у зв'язку із цим бажанням, позбавляють мелодичну лінію цього багатства, цієї багатоплановості. Мелодичний рух дробиться, втрачає єдину мету.

Артикуляційні ознаки бахівської мелодики є такими ж невід'ємними її властивостями, як і метро-ритмічні чи ладово-інтонаційні якості. Артикуляція в музиці Баха закономірно зумовлена самою структурою музичної інтонації, художньо-смысловим змістом, усім комплексом виразових засобів бахівської музичної мови.

Бахівська артикуляція одноголосної мелодики здійснюється на скрипці в основному за допомогою двох скрипкових штрихів – легато і деташе, що найчастіше зустрічаються в різноманітних штрихових варіантах і комбінаціях. Ці комбінації не є випадковими, вони послідовно віддзеркалюють внутрішню структуру мелодії, співвідношення між мотивами.

У бахівському мелодичному русі один і той же штрих стає біфункційним в артикуляційному сенсі. Це означає, що за допомогою одного й того ж штриха виконавець повинен виявити властиві даній музичній інтонації артикуляційні якості і сполучення, і розділення. Так, наприклад, якщо в ході мелодичного руху (одноголосся, що виконується за допомогою деташе) виникають ніби додаткові голоси (Алеманда з Партити ре мінор, т.б), то в такому випадку єдиний штрих деташе повинен забезпечити не тільки зв'язність звучання всередині одного голосу, але й артикуляційно підкреслити появу нового, тобто відділити приховані голоси. Біфункційність легато частіше виникає в таких епізодах музичного руху, коли, виконуючи артикуляційне “завдання на розділення”, цей штрих повинен одночасно забезпечити зв'язність звучання спільної мелодичної лінії. Прикладом може бути Дубль до сі мінорної Алеманди з першої Партити, котрий у цілому витриманий як рух попарно залігованих шістнадцяток. Чітке відділення одної пари від другої не повинне перешкоджати відчуттю безперервності, плинності мелодичного потоку.

Бахівське скрипкове одноголосся вимагає різностороннього володіння протилежними артикуляційними засобами сполучення й розділення. Там, де одноголосний рух переважає протягом усієї частини, вимога єдності й цілісності мелодичної лінії зумовлює використання “наближених” зон тої чи іншої артикуляційної якості навіть для показу артикуляційних контрастів. Значить, у таких випадках можуть бути використані, головним чином, штрихи суміжних артикуляційних груп. Тим не менше, така штрихова “економність” не означає послаблення внутрішньої напруги мелодичного розвитку. Скоріш навпаки, відома обмеженість використовуваних засобів посилює це напруження, допомагає виконавцеві відтворити внутрішнє багатство й розмаїття мелодичних співвідношень, багатоплановість мотивної структури, забезпечуючи водночас цілісний, безперервний характер розвитку бахівської одноголосної мелодичної лінії. В окремих частинах із сі мінорної та мі мажорної Партит можна відзначити загальний зсув у бік більш віддільного і гострого вислову, а також певне загострення артикуляційних контрастів. Це пояснюється яскраво вираженим танцювальним характером музики (наприклад, Буре з Партити сі мінор), що проявляється в підсиленні характерного ритму, у більшій чіткості мелодичного малюнку. Коротка розділююча артикуляція рельєфно виявляє чіткість і танцювальну пружність ритміки, а артикуляційні контрасти стають певною мірою опосередкованим відображенням характеру тих танців, яким зобов'язані своїм походженням ці частини.

В одноголосних епізодах із Сонат також слід відзначити певне розширення меж артикуляційних відтінків звучання. Проте в основі такого посилення артикуляційних контрастів лежать інші причини. Це пов'язано із загальним збільшенням масштабів звучності, більшою протяжністю в часі таких частин, більшим смысловим навантаженням. Крім того, на характер висловлювання в таких епізодах суттєво впливають деякі особливості бахівського скрипкового багатоголосся.

Усі частини Сонат і Партит для скрипки соло, написані Бахом, можна умовно розділити за характером поліфонічного викладу на три типи.

Перший тип скрипкової поліфонії Баха – скоріш перехідна, проміжна форма, в якій одноголосний розвиток досягає такої сили, що утворює в процесі свого руху не тільки приховані голоси, але й цілі звукові комплекси, в яких приховані голоси стають в якийсь момент реальними, щоб згодом наново злитися в одноголосому звучанні. У такому плані викладені перші частини соль мінорної і ля мінорної Сонат, Алеманда із сі мінорної Партити. Головний прийом викладу полягає в тому, що мелодичний рух розвивається імпровізаційно від одної акордової стійкості

до іншої. Це створює враження схвильованого драматичного монологу, де напруження звучання підсилюється контрастом між мелодичним рухом та акордовими кульмінаціями. Акорди можуть мати функцію гармонічної підтримки (Адажіо із Сонати соль мінор) або служать засобом переводу мелодії з одного голосу в інший. Дуже часто в акорді відбувається перехід одного й того ж голосу в інший регістр, тобто зберігається одnogолосний рух [5, с.11]. В інших випадках акорд не тільки допомагає вступові другого голосу, що продовжує мелодичний рух попереднього, але й приводить до явного двоголосся. Вирішальною ознакою даного типу поліфонічного викладу є безумовне панування розвиненої одnogолосої мелодики, а випадки виникнення коротких епізодів багатоголосного звучання лише підкреслюють перехідний характер цієї поліфонічної структури.

Другий тип бахівської скрипкової поліфонії представлений у циклі Сонат і Партит такими частинами, як Сіціліана із Сонати соль мінор, Сарабанда з Партити сі мінор, Анданте із Сонати ля мінор, Лур із Партити мі мажор.

Для цього типу скрипкової поліфонії характерний більший розвиток багатоголосної тканини. Однак одночасне звучання кількох мелодичних голосів зустрічається тут доволі рідко. Частково це можна пояснити специфікою скрипки як переважно гомофонного інструменту, але таке пояснення далеко не вичерпне. Стиль викладу, при якому використовується засіб чергування різних голосів, причому вступ одного голосу ніби зупиняє звучання іншого, характерний не тільки для скрипкової поліфонії. Таке явище можна назвати однією із суттєвих якостей бахівської поліфонічної мови як “принцип комплементарної ритміки” [3, с.221]. Специфіка скрипки проявляється швидше в тому, що голос, котрий припиняє свій рух, не може, як правило, зберегти звучання, і за необхідності може лише ніби в подумках продовжуватися слухом. Найчастіше Бах враховує реальні можливості інструменту й виставляє у відповідному голосі паузи. У деяких випадках його запис набуває явно умовного характеру, особливо, якщо мати на увазі сучасну конструкцію скрипкового смичка. Подібну умовність відзначимо навіть у записі двоголосся (Сарабанда з Партити сі мінор, т.13).

У тих випадках, коли реальні можливості скрипки дозволяють зберегти за допомогою протяжної з'єднувальної артикуляції звучання кількох голосів, буквально прочитання авторського тексту є необхідним. На жаль, доволі часто можна почути, як виконавець, зосередивши свою увагу на звучанні верхнього мелодичного голосу, знівельовує решту голосів, залишає їх недозвученими.

Слід відзначити, однак, що при аналізі низки епізодів постає питання, як правильно розшифровується авторський запис багатоголосся. Вагоме спостереження зробив В.Рабей: “...ліги в багатоголосному викладі є ознакою відповідності нотного запису реальному звучанню, оскільки всі голоси повинні бути витримані повною мірою згідно з вписаною тривалістю нот. У той же час відсутність ліг свідчить про умовність нотного запису, оскільки автор у цих випадках не уточнює фактичної тривалості контрапунктуючих голосів” [5, с.99]. Це правило, відкрите В.Рабеєм, не завжди може бути виконане (Сарабанда з Партити ре мінор, тт.8–9, Сіціліана із Сонати соль мінор, тт. 16–17 і т. д.), однак важливість таких артикуляційних вказівок в озвучуванні поліфонічної тканини не викликає жодних сумнівів.

Вимова бахівського скрипкового багатоголосся залежить від мелодичних співвідношень, що виникають як усередині одного голосу, так і між різними голосами. При цьому вирішального значення набуває артикуляція провідного мелодичного голосу, що впливає на артикулювання решти голосів відповідно до “принципу одночасної єдності і контрасту контрапунктуючих голосів” [4, с.24–25]. Як правило, за допомогою артикуляційних засобів створюється єдиний характер звучання всієї поліфонічної тканини, а за наявності рівноправних голосів, поєднаних на основі імітаційного принципу (Лур із Партити мі мажор) підкреслюється єдиний спосіб повторювання інтонації. Артикуляція закономірно зумовлюється як структурними й інтонаційними особливостями кожного голосу, так і характером поліфонічних зв'язків.

Для виявлення такої багатофункційної і “вертикально-горизонтальної” артикуляції виникає потреба використання спеціальних штрихів, що поєднують у собі близькі, а часом і протилежні артикуляційні можливості. Прикладом може бути Анданте з ля мінорної Сонати, де широкое мелодичне дихання основної музичної інтонації підкреслене й ритмічним супроводом другого голосу. Одночасне виконання мелодії і супроводу змушує скрипаля використати особли-

вий штрих, що не відноситься ані до легато, ані до нон легато. За способом виконання він найближчий до портато, з тією різницею, що періодичне посилення натиску смичка, типове для портато, відводиться не для динамічного підкреслення окремих нот у легато, а на озвучування нижнього голосу при збереженні рівної й зв'язної мелодичної лінії у верхньому. Хоча Анданте за характером поєднання голосів є унікальним явищем у всьому циклі Сонат і Партит, штрих, породжений цією незвичайною артикуляцією, може бути використаний в інших епізодах із більшим насиченням поліфонічної фактури.

До третього типу скрипкової поліфонії Баха відносяться ті частини Сонат і Партит, які написані в найбільш складній поліфонічній формі. Це три фуги із Сонат і Чакона з ре мінорної Партити.

Основна особливість скрипкових фуг Баха щодо їх поліфонічної структури – відсутність розвиненого протискладу. Ця особливість багато в чому зумовлена “гомофонною специфікою” скрипки. У соль мінорній фузі обмеженість протискладу компенсується інтенсивністю одноголосного руху, що стає певною мірою своєрідним тематичним матеріалом. У ля мінорній фузі це компенсується, головним чином, розширенням двоголосних зіставлень в інтермедіях, де, часом утворюючи нові інтонації, розробляються окремі “уривки” теми. У грандіозній до мажорній фузі використані обидва прийоми.

У середній частині ля мінорної фуги бачимо зіставлення проведення теми в прямому й оберненому вигляді. У до мажорній фузі обернений виклад теми утворює фактично другу експозицію. Це означає, що обернення теми трактується, по суті, як нова тема, що проходить у всіх чотирьох голосах фуги за всіма правилами експозиційного викладу. У цьому випадку Бах зберігає єдину артикуляцію теми та її обернення, що безумовно сприяє більшій цілісності всієї форми фуги.

Для аналізу штрихових проблем скрипкової поліфонії найбільш розвиненого типу велике значення має питання артикулювання скрипкових три- і чотиризвучних акордів. Як відомо, через зміну форми підставки, більш опуклої, як у часи Баха, і конструкції смичка, що втратив дугоподібну форму трості, сучасному скрипалеві під час виконання акордів приходиться долати значні труднощі. Так постає проблема виконання бахівських скрипкових акордів та акордових послідовностей, а також пов'язана з нею проблема розшифрування авторського запису три- і чотириголосних співзвуч, коли на фоні витриманих звуків контрапунктуючих голосів проходить рух мелодичного голосу.

При розгляді різних способів виконання акордів у повільних частинах Сонат і Партит найбільш доцільним видається необхідність арпеджованого виконання акордів у повільному темпі (Граве із Сонати ля мінор, Алеманда з Партити сі мінор, т.1; Сіціліана із Сонати соль мінор, т.5; Адажіо із Сонати соль мінор, т.10 тощо). При цьому арпеджування акорду виконується, як правило, таким чином, щоб звучання мелодичного голосу потрапляло на сильну або основну долю такту, а решта коротких звуків акорду не порушувала загального характеру музики. Протяжність звучання середніх голосів акорду не повинна значно скорочуватись порівняно з авторським записом, якщо це дозволяють можливості скрипки. Загальний характер музики повільних частин, а також функційне значення акордів як фактора зв'язку, з'єднання різних уривків і пластів мелодичного руху визначають пластичність і єдність звучання арпеджованого акорду. Найбільш вживаним штрихом для такого способу виконання може бути скрипковий штрих, що нагадує скрипкове легато під час гри на кількох струнах. При цьому виключається поява різких динамічних й артикуляційних акцентів усередині акордового співзвуччя.

Виконуючи акорди на трьох струнах у швидкому темпі, можна домогтись одночасного звучання всіх нот акорду, якщо цьому не заважають аплікатурні моменти. Необхідність такого артикулювання викликана кількома причинами. У танцювальних частинах Партит гостре, ритмічно точне й зібране звучання акорду зумовлене самою танцювальною природою (Буре з Партити сі мінор, т.21). Компактне, одночасне звучання всіх голосів, що утворюють у фугах акорд, необхідне у зв'язку з вимогами голосоведення. Арпеджоване виконання акордів у тих випадках, коли тема проводиться в одному з голосів, або ж коли в інтермедії використовується тематичний матеріал, викривляє ритмічний та інтонаційний малюнок теми, її звучання стає суетним, алогічним.

Щоб досягти одночасного звучання всіх звуків акорду, необхідно оволодіти спеціальним скрипковим штрихом, котрий дозволяє отримати цілісне звучання акорду як при рухові смичка вниз, так і вгору. При виконанні окремих акордів даний штрих буде наближатися характером прийому до штрихів типу мартеле, а при виконанні акордових послідовностей, що утворюють зв'язний мелодичний рух у кількох голосах, характер штриха буде змінюватися в бік до маркованого деташе.

Одночасне звучання всіх звуків чотириструнного скрипкового акорду практично нездійсненне, проте, цілком можливе таке їх арпеджування, котре б імітувало одночасність звучання всього акорду. Для цього необхідні певні умови, зокрема порівняно рухливий темп, зручне розміщення акорду з точки зору скрипкової аплікатури, відповідний характер музики, що допускає виконання акордів із чітким акцентом і на достатньо високому динамічному рівні. Штриховий прийом повинен забезпечити їм миттєве підключення решти звуків акорду до початкового звучання з тим, щоб на слух весь акорд сприймався компактно. У цьому випадку потрібний короткий, гострий артикуляційний штрих з активною опорою на мелодичні звуки акорду, проте без характерної для мартеле атаки звуку на початку акорду, щоб не відривати його від решти співзвуччя.

Якщо в послідовності три- або чотиризвучних акордів голоси рухаються в різному ритмі (Фуга із Сонати соль мінор, т.38), цей спосіб не може бути застосований. Бах сам підказує правильний спосіб виконання таких епізодів, як це бачимо у Фузі із Сонати до мажор (тт.184–185), надаючи запис реального звучання триголосся при витриманому нижньому голосі. Очевидно, враховуючи тут чергове проведення теми, Бах вважав за необхідне точно зафіксувати потрібне звучання.

Особливий спосіб артикулювання акорду виникає тоді, коли тематичний матеріал фуги розміщується в нижньому голосі. Звичайне виконання (арпеджування акорду знизу вгору) протирічить тут логіці голосоведення й призводить до інтонаційного викривлення теми. Логічною й оправданою є зворотна артикуляція акорду, широко вживана Г.Шерінгом і на яку іноді вказується в редакції К.Мостраса. Очевидно, що й при зворотному способі акордового звукобудування слід прагнути до максимально цілісного звучання всього акорду, щоб не порушувати мелодичної лінії ведучого голосу.

Як бачимо, і під час виконання у швидких темпах акордових послідовностей у скрипковій поліфонії Баха проблема акордової артикуляції вирішується, перш за все, залежно від функціонального значення того чи іншого акорду, з позиції "пріоритету" значення лінійного, мелодичного розгортання поліфонічної тканини, тобто відповідно до основних закономірностей баварської музичної мови. Вияснення конкретних артикуляційних вимог, які ставляться до звучання кожного акорду сукупністю музично-образного змісту, й особливостей поліфонічного стилю викладу визначає сенс і спосіб виконання того чи іншого штрихового прийому.

У більшості редакцій артикуляція тематичного матеріалу фуг переживає суттєві зміни порівняно з авторською. Таке викривлення викликане прагненням спростити техніку виконання, пристосувати текст фуг до вимог виконавської зручності. Аналізуючи редакції соль мінорної фуги, бачимо, що майже всі редактори пропонують однаковий артикуляційно-штриховий варіант виконання. Усі звуки теми виконуються стакато, причому дві шістнадцятки рекомендується виконувати за допомогою скрипкового стакато, тобто на один смичок. Крім вимоги зручності в основі такого вирішення лежить необхідність збереження єдиного артикуляційного характеру всіх звуків теми. Однак справжня артикуляція теми, що складається з вісімок і шістнадцяток (при цьому вісімки на початку теми повторюють один і той же звук), повинна забезпечити ритмічну однорідність звучання. Найближчою до авторського тексту й характеру теми є редакція Ауера й співзвучна з нею редакція Мостраса, де передбачається відокремлене виконання двох шістнадцяток теми активним деташе.

Можна дійти висновків, що за останні десятиліття ставлення до виконання барокової музики, зокрема творів Й.Баха, переживає бурхливі зміни, викликає творчі пошуки молодих талановитих виконавців. Повернення до першоджерел є поширеним явищем. Не маючи українського видання уртексту, Сонати і Партити Й.С.Баха, у редакції Мостраса користуються популярністю і донині, оскільки редакторські позначки не заслоняють уртексту й виконавець може на свій розсуд вибрати штрихи, які найкраще, на його думку, відповідатимуть артикуляційним вимогам при розкритті суті шедеврів барокової музики – творів Й.С.Баха.

1. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музгиз, 1961. – С.3.
2. Готлиб Л. Основы ансамблевой техники. – Л.: Музыка, 1971. – С.64.
3. Курт Э. Основы лениарного контрапункта. – Л.: Музгиз, 1931. – С.221.
4. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – С.24–25.
5. Рабей В. Сонаты и партиты И.С.Баха для скрипки соло. – М.: Музыка, 1970.
6. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1965. – С.191.
7. Швейцер А. И.С.Бах. – М.: Музыка, 1965. – С.357.

The problem of interpretation of J.S.Bach's works is exclusively actual nowadays. The XVIII century great composer's musical heritage undergoes a true renaissance and is performed by very many musicians, every musician interpreting it in his own way.

This article deals with the articulatory and performing possibilities of the bow technique.

The idea of the article is to help the young interpreters to find their individual style of interpretation on the basis of violin characteristics. And this has already been done on the material of J.S.Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin.

Key words: interpretation, features, articulation, sound, manuscript, correction remarks.

УДК 787.1.087.2:786.2

ББК 85.315.54

Оксана Бахталовська

ВИКОНАВСЬКИЙ СТРУКТУРНО-СМИСЛОВИЙ АНАЛІЗ (НА ПРИКЛАДІ “УКРАЇНСЬКИХ ДУМОК” ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО)

У статті вперше розглядаються “Українські думки” для скрипки і фортепіано В.Безкоровайного в контексті нових методологічних засад розвитку художнього комплексу формування виконавського апарату за допомогою структурно-сміслового аналізу. Визначається національний різновид жанру думки в українській скрипковій музиці. Засобами аналізу висвітлюються жанрово-стилістичні особливості композиторського почерку В.Безкоровайного. Стаття вирішує проблеми дидактичного, пізнавального та аналітичного порядків, спрямованих на збагачення виконавсько-педагогічної практики.

Ключові слова: думка (жанр), структурно-смісловий аналіз, національна романтична лірика, В.Безкоровайний.

У контексті розвитку нових педагогічних пошуків виховання скрипаля-професіонала щораз важливіше місце посідають інноваційні методики, що спираються на тісний взаємозв'язок технічного та художнього комплексів, без взаємодії яких неможливе повноцінне формування виконавського апарату музиканта. Так, у “Методичних засадах формування виконавського апарату скрипаля” О.Андрейко вказує на необхідність сукупності технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, трактуючи виконавський апарат як інтегральне утворення [1, с.7], яке виявляється в оволодінні художньо-доцільною технікою на базі осягнення змісту музичного твору. У поетапності процесу становлення професійної майстерності скрипаля найвищим щаблем стає саме образно-драматургічна доцільність, яка реалізується, передусім, через структурно-смісловий аналіз музичного твору. Він полягає у визначенні музичних граматик (лад, метр, ритм, композиція, форма і т. д.) і встановленні на їх основі художнього музичного образу та його розвитку у творі.

Головною метою даної наукової розвідки є аналіз уперше опублікованих на Україні скрипкових творів Василя Безкоровайного, які можуть поповнити педагогічно-виконавський скрипковий репертуар. Актуальність дослідження полягає також у відродженні та популяризації національної скрипкової музики, багато зразків якої (особливо першої половини ХХ ст., а також творів композиторів української діаспори) поки що маловисвітлені в науковій літературі, а їх велика частка очікує видання та виконання. Зокрема, до тематики галицької камерно-інструментальної музики звертаються Ю.Волощук, В.Заранський, Н.Дика та інші автори, які ін-