

4. Гінзбург Л.С. Камерна музика в сучасній музичній практиці // Музика. – Москва, 1979

Lyubov Gunder

PLURALISM OF INTERPRETATION AS THE FORMATION OF ART CONCEPTION OF
CHAMBER INSTRUMENTAL EXECUTION

Some aspects of ensemble mastery are shown in this article as well the problem of interpretation in chamber ensemble training as a subject and its place in musical-and-pedagogical practice.

Тамара Лоскутова

**РИТОРИКО-ІНТОНАЦІЙНІ ЗАСОБИ
КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА**

“Бах – новатор спрямований у XIX століття, в епоху фортепіанного виконавства, яке відкрило світові його клавірну творчість” [1].

Виконання клавірних творів Й.С.Баха, зокрема прелюдій і фуг “Добре темперованого клавіру”, вимагає знань конкретних класичних схем роботи над ними, точної уяви про закономірності, які існують у фортепіанному мистецтві.

Важливе значення при виконанні творів Баха має прочитання особливостей музичної мови композитора, які містяться у риторичних та інтонаційних прийомах. Вони виконують роль своєрідних музичних кодів, відкривають шлях до розуміння справжнього і глибокого задуму автора.

Риторика (з грецької) була розроблена в античності (Цицерон, Квінтіліан). Це – теорія і мистецтво красномовства.

Риторика музична пов'язана з поглядом на музику як пряму аналогію ораторської та поетичної мови. Вона складалася з тих самих частин, що і літературна риторика: зміст частин втілювався у системі специфічних прийомів і фігур. Такими стилістичними фігурами були особливі, фіксовані стилістичні звороти музичної мови, які використовувалися для підсилення експресивності та виразності висловлювання.

У музиці Баха мова йде про артикуляцію мотиву, головними засобами якої є зв'язок і роз'єднання звуків, що відбувається завдяки використанню прийомів *legato*, *non legato*, *staccato* тощо. Більше того, мова йде про цезури, які стосуються всього твору і якими обумовлюється його архітектоніка.

Слід звернути увагу на особливості використання в музиці тропів (метафор, алегорій) і риторичних (поетичних) фігур. Музика як мистецтво безпредметна, сама по собі алегорична. Вона не називає предмет, не змальовує його, а переводить в інший вимір. Прийоми виразної мови можуть бути переведені в інший вимір. Вони пов'язані не з логічним, а з

поетичним акцентом, який викликає відхилення від логічного акценту, веде в бік від звичного і, виходячи із риторики і поезики, породжує риторичні фігури, які знаходять зворотний зміст.

Музика Й.С.Баха є прикладом майстерного володіння прийомами риторики, що загалом було властиве бароковій добі. У цьому напрямку вели дослідження Альберт Швейцер, Андре Пірро, Ернст Курт, Болеслав Яворський, Яків Друскін, якому, зокрема, належить праця “Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха” [2].

У передмові Михайло Друскін пише: “Пропонована книжка має незвичайний зміст. Читаючи її, ніби поринаєш в історично віддалені від нас часи Баха – у світ музичних ідей минулого, що диктували певні вимоги композиторській техніці”. Автор розглядає ці вимоги у руслі поширеного тоді вчення про риторику [1, с. 3]. Саме Я.Друскін звертає увагу на особливості використання в музиці тропів (метафор, алегорій) і риторичних (поетичних) фігур, наявність в музичній мові емфрази – поетичного або риторичного акценту, який порушує акцент логічний з метою підсилення виразності і породжує риторичні фігури, які знаходять зворотний зміст.

Досвід роботи над клавірними фугами Й.С.Баха підтверджує те, що особливо важливою є риторична розшифровка теми, яка виявляється ключем до побудови драматургії всього твору.

Індивідуальна артикуляційно-риторична характеристика голосів – неодмінна умова відчуття поліфонічної тканини при виконанні клавірних творів Й.С.Баха. З відтінками артикуляції та диханням, яке вона породжує, пов’язана виразність і своєрідність виконавського інтонування. Через безперервність інтонаційного ставлення виконавець втілює безперервність і єдність свідомості, психічного буття людини.

Поняття “інтонація” (від лат. *intonare* – голосно промовляти) у музичному значенні – мелодичний зворот, найменша частина мелодії, що має виразне значення.

Процес інтонування залежить від слуху. Активність слуху полягає в тому, щоб, інтонуючи кожен мить сприйнятої музики внутрішнім слухом, пов’язувати його з попереднім і наступним звучанням.

Таким чином, внутрішньослухове інтонування під час виконання сприяє безперервності “звукосполучень”, “охопленню відношень між тонами, поступального руху музики в розвитку її інтонаційного змісту”.

Змістовне розкриття проблем інтонування належить Б.Асаф’єву. В роботі “Музыкальная форма как процесс. Книга вторая – Интонация” він визначає інтонацію як носія музичного змісту [3]. Стосовно виконавства в Б.Асаф’єва слово “інтонація” могло означати і саме звучання музики, її індивідуальну виконавську манеру. Іноді воно вбирало в себе саму сутність художньо-образної концепції твору.

Одним з основних положень асаф'євського вчення є єдність і взаємозв'язок у музичному мистецтві композиторської творчості, виконавського відтворення і слухацького сприйняття. Асаф'єв висунув концепцію виконавства як інтонаційного явища. Інтонування в його розумінні – не один з компонентів, а цілісна мистецька єдність, комплекс, який увібрав у себе й об'єднав різні компоненти і засоби майстерності виконавця.

Проблему музичного інтонування активно розробляв Б.Яворський [4]. З результатами своїх досліджень він знайомив слухачів відомих бахівських “семінарів”.

Комплексне поняття “риторико-інтонаційні прийоми” розкриває зовсім інші можливості щодо прочитання образного змісту твору.

Одним з найяскравіших прикладів взаємного впливу риторики та інтонації є те, що інтонаційний рух сприяє формуванню емфрази. І, навпаки, риторичні акценти визначають напрямки інтонаційного руху.

Риторика за своїми характеристиками має ознаки форми в той час, коли поняття інтонації пов'язане зі змістом. При об'єднанні цих двох понять виконавське прочитання музичної мови клавірних творів Баха стає більш доступним.

Інтонаційні рухи тісно пов'язані з просторовими уявленнями. Про просторове уявлення говорить Я.Друскін [2, с. 82-83]. Він підкреслює природу мелодійного малюнка як явища просторового. Воно впливає на формування чіткої системи мотивів.

Основним художньо-виразовим засобом у створенні єдиного, але двоякого за своєю сутністю музичного образу для Баха є тема та її повтори у різних виглядах – мелодично точному, видозміненому, із змінним ладотональним, гармонічним контрапунктичним і тембровим викладом, із залученням усіх можливих засобів і форм, які можуть показати корінну єдність змісту.

Принцип багатократного і планомірного повторення теми є для Баха стабільним. Він – один з проявів майстерного володіння риторикою, складової частини архітекtonіки, без якої будова загального естетичного плану твору, а також створення принципового взаємозв'язку його частин були б неможливі.

Виявлення Бахом музичного образу через мелодію, і насамперед через її інтонаційну будову, мелодію, яка у стислій формі визначала зміст драматургії всього твору, було спрямоване на формування процесу становлення і розвитку.

Внутрішній механізм цих процесів визначається єдністю і боротьбою притаманних їм різноспрямованих сил.

Бах послідовно використовує принцип єдності тотожного і різного. Він добре знав, що лише на канві тотожного ми сприймаємо зміни і що тотожне може жити лише у формі, яка постійно перетворюється.

Розшифровка риторико-інтонаційних прийомів музичної мови Й.С.Баха сприяє розкриттю біблійського змісту 48-ми прелюдій і фуг ДТК.

Дослідження Б.Яворського вказують на прямий зв'язок тематичного матеріалу ДТК з хоралами Й.С.Баха, які мали біблійну текстову основу.

Б.Яворський умовно поділив ДТК на декілька циклів: “Старий Заповіт”, “Різдво”, “Діяння Христа”, “Страсний тиждень”, “Догматичний цикл”. Тематичний поділ визначає коло риторико-інтонаційних прийомів. Результатом використання комплексу цих прийомів є створення мотивів – символів, які у творах Й.С.Баха мають сталий характер.

У роботі “Пассионы и мессы Й.С.Баха” М.Друскін дає характеристику графічного зображення в нотному тексті “теми хреста, розп'яття” [5, с. 24-25]. Однак глибину трактування цієї теми слід шукати не в зоровому сприйнятті нотного запису, а в психологічному впливі риторико-інтонаційної основи, в інтонаційному навантаженні, в точно поставленому риторичному акценті.

Точність і толерантність у використанні риторико-інтонаційних засобів виразності дали Й.С.Баху можливість досягти високого рівня у виявленні афектів.

Прикладом може бути тритемна fuga cis-moll ДТК,І, яка має потужну енергетику. Її текстову хоральну основу Б.Яворський пов'язує з біблійським сюжетом “молитви про чашу” [4].

Крім того, тритемність fugи дозволяє зробити припущення щодо присутності в ній образу Трійці. Фактурне викладення, інтонаційний рух, взаємодія тем fugи вказує на триєдність Бога-Отця, Бога-Сина та Святого Духа.

Емоційно-психологічний вплив риторико-інтонаційних прийомів більш посилюється у зв'язку із зверненням композитора до числової семантики. В тексті Біблії семантика сакральних чисел відіграє важливу роль. Так, наприклад, число сім це: сім днів творіння, сім печаток, листи до семи церков, сім чаш гніву Господнього, сім ангелів церков. Одна з вищевказаних тем fugи cis-moll ДТК,І, яка трактувалася Б.Яворським як “тема чаші”, складається з семи нот. Сильний емоційний вплив на слухача та виконавця має дев'ятиразове повторення ноти сі-бемоль в останніх тактах прелюдій b-moll ДТК,І. Воно символізує момент смерті на хресті Ісуса Христа о дев'ятій годині. В темі fugи b-moll інтонаційні рухи на нону вверх (фа – соль – бемоль) є найвищою зоною напруги. Нона, як відомо, позначається цифрою “дев'ять”. Дана точка є найбільш природною для риторичного акценту. Окрім того, тривалість теми fugи дорівнює дев'яти “чвертям”.

У ДТК риторико-інтонаційні прийоми, інтонаційно-просторові уявлення та семантика чисел чітко вибудовуються в коло взаємопов'язаних

і взаємодіючих явищ. Наприклад, чотири ноти в основі “теми розп’яття” визначають звуковий інтонаційний простір, який в свою чергу формує риторичний акцент.

До трактування і визначення ролі риторико-інтонаційних прийомів слід підходити з обережністю. Необхідно при цьому пам’ятати, що риторика, як вчення про красномовство, покликана розробляти шляхи не до пізнання істини, а до переконливості викладу.

Я.Друскін пише про надмірну увагу, яка приділяється зарубіжними музикознавцями “кабалістиці чисел” [5, с. 27].

Однак актуальність прочитання семантики сакральних чисел від цього не стає меншою. Навпаки, при більш уважному розгляді цієї проблеми ми бачимо великий спектр наявності біблійських образів у прелюдях і фугах ДТК Й.С.Баха. Тому з метою створення яскравого та стилістично переконливого виконання твору і надалі треба вивчати, вираховувати і деколи уявляти факт існування в нотному тексті впливу сакральних чисел та існування зворотного зв’язку між ними й риторико-інтонаційними прийомами в клавірних творах Й.С.Баха.

1. Дикий Ю. Інтерпретація клавірних творів Й.С.Баха // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. – Київ: Музична Україна, 1981.
2. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й.С.Баха. – Київ, 1972.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая – Интонация. – Ленинград, 1971.
4. Матеріали спостережень Б.Яворського, рукопис // Державний Центральний музей музичної культури ім. М.Глінки у Москві, ф. 146.
5. Друскін М. Пассионы и мессы Й.С.Баха. – Изд-во “Музыка”, Лен. отд., 1976.

Tamara Loskutova

THE RHETORIC-INTONATION METHODS OF J.BACH PIANO COMPOSITIONS

The problems of performing Bach compositions has always been, still remains and will be forever the subject of constant discussion and research. The most important among them is the ability to read such peculiarities of composer’s musical language as rhetoric-intonation methods, their direct interlink with poetic style of speaking, which is the basis of protestant choral. This is the primary source of the brilliant german composer’s creative work.

The main aim of the given work is to concentrate the students’ attention during the study of Batch’s compositions on the precise and accurate ideas concerning the role of rhetoric-intonation methods in the forming of imaginary sphere, subjects, character of motion, manner of execution. Totally all these components form the general dramatic theory of the musical composition.