

587
Б

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Купівельний чек № 155

**БРАНДЕНБУРЗЬКИЙ КОНЦЕРТ № 6 ДЛЯ
ДВОХ АЛЬТІВ З ОРКЕСТРОМ І. С. БАХА В АСПЕКТІ
РОЗКРИТТЯ ТА РІШЕННЯ АНСАМБЛЕВИХ ВЗАЇМОДІЙ**

Методичний посібник
для студентів музичних вузів III – IV рівнів акредитації

Харків 2013

К 92 85.313-8
85.313(ННІМ)-8
УДК 78.071.2:785.7

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 9 від 24 квітня 2013 року)

Рецензенти:

4165
Шапівалов Ігор Петрович – народний артист України, концертмейстер академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії, доцент ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

Автор-укладач:

Купріяненко Емма Борисівна – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету, кандидат мистецтвознавства

«Бранденбурзький Концерт № 6 для двох альтів з оркестром І. С. Баха в аспекті розкриття та рішення ансамблевих взаємодій»: Методичний посібник до курсу камерного ансамблю та струнного квартету для студентів-бакалаврів, спеціалістів та магістрів. Спеціальність 8.02020401 Музичне мистецтво; спеціалізація камерний ансамбль та струнний квартет. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Автор: Е. Б. Купріяненко. – Х.: ХНУМ, 2013. – 24 с.

У роботі узагальнено здобутки багаторічної педагогічної та виконавської діяльності, що охоплює широкий спектр теоретико-методичних проблем. Симбіоз сольної концертності з камерною ансамблевістю породжує новий стиль виконавського мислення у бік домінування інструментальної ансамблевості. Аналіз Бранденбурзького Концерту № 6 для двох альтів з оркестром І. С. Баха відтворено з позицій розкриття композиційно-динамічних особливостей твору. Крізь призму діалогічності між солістами розглянуто питання щодо тембрових, динамічних та штрихових особливостей твору для досягнення єдиного інтерпретаторського стилю між виконавцями.

УДК 78.071.2:785.7

© Купріяненко Е.Б. 2013

© Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського

Харківський національний університет мистецтв

Бібліотека
ХНУМ

В епоху бароко, коли вперше в історії музики інструментальні жанри висуваються на перший план, формуються і довгий час існують в сінкрезісе принципи камерності і концертності, складові в розумінні цього стилю єдине ціле. Принцип концертності був пов'язаний в першу чергу з завданнями виконавської практики.

Саме в рамках камерної концертності стали з'являтися фігури виконавців-віртуозів, на яких починали орієнтуватися композитори, що писали музику для різних ансамблевих складів. При цьому зберігається, хоча й починає диференціюватися, початкова єдність композиторської та виконавської професій.

Цю епоху можна визначити як епоху «граючих творців» (Н. Жайворонок – [3]). Композитори не тільки зобов'язані були досконало володіти одним або декількома інструментами, але також і розуміти основи виконавства на інших. Більш того, найчастіше вони виступали і як керівники, капельмейстери різних інструментальних складів, для яких ними і створювалася музика. І. С. Бах якраз був тим «досконалим капельмейстером» (І. Маттезон – [15]), який замислювався в ту епоху як ідеальний музикант.

В рамках концертно-камерного сінкрезіса «дифузної зони» (Власов - [2]) – так визначається період «пізнь бароко» – «ранній класицизм» в музиці – вирішувалися завдання поступового розмежування цих начал. Перше – концертність – тяжіло до імпровізаційності виконавського типу. Термін *decoratio*, який входив в обов'язкову «четвірку» етапів роботи композитора, поряд з *inventio*, *dispositio* та *elaboratio* (Н. Зейфас – [4]) відноситься саме до виконавської сторони. Нотний текст, як зазначає Г. Шохман [13], був тоді лише схемою, на основі якої можна було побудувати різноманітні виконавські версії. Як

приклад автор наводить один з тартінієвських скрипкових концертів, у якому кілька тактів в супроводі з розшифровкою самого маестро «<...> відрізнялися один від одного майже так само, як невибагливий канонічний мотивчик якого-небудь джазового evergreen` а від сліпучої його версією, даної Оскаром Пітерсоном або Джорджем Ширінгом» [13, с.9].

Друге – камерність – прагнуло до суворої регламентації в розподілі матеріалу між учасниками ансамблю. «Стабільні» і «мобільні» - «переддані» і «імпровізаційні» (Є. Трёмбовельский – [10]) – ці взаємодіючі фактори, що визначали подальшу диференціацію жанрів від концертності – до симфонії, від камерності – до камерно-ансамблевої музики класичного («стабільного») типу.

Дуалізм письмово-імпровізаторської традиції (М. Сапонов-[8]), що йде від музики бароко, впливав і на варіабельність у використанні інструментів. Композитор у цьому випадку фіксував в тексті лише першооснову передбачуваної партії, надаючи виконавцю можливість доповнити, прикрасити, відредагувати міру можливості свого інструмента і власної майстерності.

У симфонії інструменти, їх індивідуальні властивості підпорядковані загальній логіці групи, що забезпечують динаміку фактурного шару в становленні форми. Нова концертність сольного типу народжувалася вже в надрах симфонії як жанру, в зв'язку з чим одночасно з симфонією виникає і сольний концерт як її різновид.

У камерному ансамблі, що продовжує свій шлях розвитку від концертуючого стилю барокко до класицизму, відбувається спочатку фактурна, а потім і темброва індивідуалізація виразних властивостей інструментів. При цьому тембровий показник як і раніше продовжує залишатися мобільним. І лише поступово, через «зворотний вплив» концерту та симфонії на камерну сферу він стає стабільним і стійким.

Ще однією областю концертування слід вважати виділення серед поширених тоді інструментів пріоритетів (скрипка, віолончель, деякі духові). Саме в музиці бароко з'являються перші зразки концертів для солістів або груп солістів, і навіть прообрази камерно-інструментальних сонат (тріо-соната), які в подальшому стали самостійними жанрами в практиці камерного музикування. Не виключенням тут був і альт.

Незважаючи на те, що в барочній камерно-ансамблевої культурі діяв принцип взаємозамінюваності інструментів, у числі можливих варіантів виконання ансамблів того часу фігурував і альт. На ньому виконувалися з деякими корективами віолончельні або скрипкові партії в ансамблях або концертах.

В основі виконавських шкіл для струнно-смичкових інструментів не випадково лежать барочні камерні ансамблі. Барочну практику камерного ансамбліровання важко переоцінити і в навчально-педагогічному плані. Її матеріал, жанрово позначений словом «концерт», широко залучається як дидактичний. Не випадково провідні педагогіальтисти в програми по спеціальності включали твори Г. Ф. Телемана, І. С. Баха та інших авторів цього періоду.

Тут яскравим прикладом служить педагогічна діяльність В. Борисовського. Будучи засновником вітчизняної альтової школи, він також був і видатним ансамблістом, незмінним учасником Державного квартету ім. Бетховена.

Матеріал музики бароко для В. Борисовського, а також для його послідовників, до яких можна віднести і главу української альтової школи – заслуженого діяча мистецтв України, зав. кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського професора

С. Кочаряна, був первинною основою оволодіння ансамблевої практикою, на якій ґрунтується сольне виконавство альтового мистецтва.

Сонати для альту та фортепіано Л. Боккеріні, Дж.Б. Бонончіні, П. Нірдіні, А. Вівальді, Дж. Валентіні, А. Верачіні, Фр. Джемініані, Г.Ф. Генделя, Б. Марчело, Р. Маре, Дж. Фрескабальді, Г.Ф. Телемана та інш. Дуети для двох альтів, та двох альтів з фортепіано В. Ф. Баха, І. С. Баха. Концерти для двох альтів та альтом з оркестром А. Вівальді, Г.Ф. Телемана, І. С. Баха. Сюїта з солюючим альтом та оркестром «Дон Кіхот» Г.Ф. Телемана.

У програму по спеціальному класу альту В. Борисовський поряд з традиційним репертуаром (етюди, концертні п'єси, концерти, твори для альту соло) постійно включалися і ансамблеві твори. У співавторстві з німецьким музикознавцем В. Альтманом був створений перший альтовий каталог, що включав до себе зразки музики XVII – XX століть. До каталогу увійшли також транскрипції і вільні обробки самого В. Борисовського для альту, створені на матеріалі музики для інших інструментів.

Поряд з іншими зразками барочної ансамблевої літератури В. Борисовський особливу перевагу віддавав Бранденбурзькому концерту № 6 для двох альтів з оркестром І. С. Баха. В. Цей твір входить у якості обов'язкового в програми міжнародного конкурсу альтистів Ю. Башмета, де виконується у супроводі оркестру.

З ім'ям І. С. Баха пов'язані значні зміни в еволюційному просуванні альту. Велике значення має той факт, що сам І. С. Бах «з юних років вчився грати на скрипці; покинувши люнебурзьку гімназію, він був вже закінченим скрипалем. І згодом він не залишав без уваги струнні інструменти. У камерному ансамблі він грав саме на альті, щоб бути в центрі живого музичного звучання» (цит. по [12, с.37]).

У підтвердженні сказаного наведемо думку родоначальника баховедення – І. Н.Форкеля, який відзначав, що «на музичних зборах, де виконувалися квартети або інструментальні твори з великою

кількістю голосів, йому приносило задоволення навіть у тих випадках, коли він не повинен був виступати, присиднуватися до виконавців і грати на альті» [12, с.74 -75].

За свідченнями істориків у період, коли композитор жив і працював у Кетені, йому часто доводилося грати на альті, оскільки єдиний музикант, який міг би виконати партію альтя на прізвище Абель віддавав перевагу віолі да гамба і тому Бах змушений був особисто виконувати в оркестрі партію альтя [11].

Орієнтовно у 1718 році І. С. Бах пише Бранденбурзький Концерт № 6 для двох альтів з оркестром. Цей твір відноситься до шедеврів альтової літератури. Незвичне бажання – написати велике концертне полотно для двох солюючих альтів для того часу також було новаторським та сміливим.

У Концерті композитор на якісно новому рівні розкриває потенційні можливості альтя, вигідно підкреслюючи тембральні якості інструменту, а також виявляючи його високу технічну рухливість, мало чим відрізняючись від скрипкової. Саме на це і орієнтована загальна концепція в інструментуванні Концерту, своєрідність якого полягає у домінуванні в загальному звучанні тембрів низьких струнних.

Ансамбль інструментів включає в себе шість альтів, дві віоли да гамба, віолончель, віолоне і чембало. Бажаючи відтінити альтовий тембр, композитор вводить партії двох віол да гамба, звук яких відрізняється м'якістю і навіть деякою глухуватістю. Для цієї ж мети з партитури повністю були виключені скрипки.

Можна припустити, що саме завдяки введенню солюючих альтів Бранденбурзький Концерт № 6 придбав не тільки в середовищі знавців, але й у широкій публіки ті художні достоїнства, про які Б. Доброхотов напише наступне: «Цей Концерт, як не один твір Баха показує, якої

внутрішньої величі і справжньої монументальності можна досягти за допомогою дуже малого складу ансамблю, що включає у себе всього сім інструментів» (цит. за [7, с.41]).

Тут буде доречним в якості прикладу навести один факт, який свідчить про особливу популярність цього твору, що збереглася і до наших днів. У 1975 році на Міжнародному альтовому конгресі в США усі його 100 учасників одночасно виконали Концерт, що викликало у слухацької аудиторії великий ентузіазм. Один з свідків цієї події – М. Райлі, визначаючи спонукальні мотиви події масштабного виконання, що відбулася тоді описав це так: «Це було зроблено, звичайно, не з прагнення бути невшановними до Баху і стилю бароко, а скоріше через бажання продемонструвати своє цілковите задоволення і любов до цієї музики» [там же].

Монументальність і камерна жанровість – дві взаємодіючі сторони мистецтва бароко, що перетікають один в одний на всіх рівнях змісту і форми. І саме І. С. Баху вдалося повною мірою відобразити їх діалектику, яка естетично може бути сформульована як височина змісту в поєднанні з інтонаційної яскравістю, висхідним до основ інтонування, до складної палітри емоційних характеристик, що виникають при сприйнятті цієї музики.

Завдяки, як каже А. Швейцер «только что пробудившемуся драматическому чувству» [12], баховское використання альту стає художньо актуальним в плані прогресу інструментального стилю, при якому тембри інструментів невіддільні від виразного сенсу музики.

В Бранденбурзькому Концерті № 6 дуєт альтів лежить в основі інтонаційної концепції твору. Про це свідчить не лише згаданий вище підбір інструментів, але і характер тематизму. У ньому сконцентрована основна драматургічна динаміка, що розгортається протягом усіх трьох частин. Ансамбль виконуючих соло інструментів мислиться

композитором як поліфонічний дует, до того ж в його структурі використовуються, відповідно драматургії частин, різні типи поліфонії – від канону в першій частині і стретто у фіналі до поліфонічно-гомофонного діалогу у другій частині.

У першій частині діалог солюючих альтів експонує активну і безперервну тему, яка побудована за принципом канону. Фактично І. С. Бах тут передбачає прийом, що одержав в музиці ХХ ст. назву «двухголосной теми» (термін В. Слоніньського - [9]). Безперервний характер теми підкреслено не тільки первісним каноном в прийму, але і подальшим розвитком цього тембро-тематичного елемента, що зберігається протягом всієї першої частини.

Техніка бахівського контрапункту полягає в єдності інтонаційного комплексу (канон) і контрасті ліній інструментів, особливо ефектному в швидкому темпі. Цьому сприяє і опора на аккордові звуки (гармонійна фігурація) при достатньо повільній гармонійній пульсації.

Що стосується акомпануючого ансамблю, то він покликаний відтінити і доповнити альтовий дует, перш за все, в плані динаміки і штрихів. Для солюючих альтів також важливий момент синхроності, що стосується не лише штрихової, але і всієї артикуляційної сфери. При цьому, вступаючи в різпостах інструмент з точки зору артикуляції, динаміки і розподілу смичка повинен точно (дзеркально) відображати матеріал першого в пропосте, незважаючи на «неточність» імітування (вільний канон).

Перша частина за формою являє собою старовинну двочастну, без виділення самостійного репризного розділу. При цьому тональне співвідношення В - dur – F - dur встановлене в першому розділі, змінюється в кінці другого пануванням В - dur 'а, що при збереженні елементів тематичного контрасту і наявності мотивної розробки в середині надає формі риси сонатної. Друга тема фактично лише

продовжує першу, а дует альтів продовжує будуватися канонічно, переходячи у вільну імітацію.

У виконавському плані першорядне значення має вибір штриха, що є головним засобом відображення художньої сторони тематичного комплексу Allegro. Природі тематизму першої теми найбільше відповідає маркований штрих *non legato*, виконується в нижній частині смичка. Він несе необхідну енергетичну спрямованість і задає пружність ритму, що є незмінні на протязі усієї частини. Бажання виконати тему енергійно і активно не повинно переходити в тяжість і грубість. В цьому відношенні важливо збалансовано розподілити вагу руки і знайти необхідну «ігрову точку» стосовно розташування смичка до струни.

Слід зазначити, що синкопований ритмічний малюнок, що пронизує всю тканину теми, повинен бути абсолютно синхронно виконаний кожним із солістів. Подлігованні восьмі ноти на стиках четвертних долей такту необхідно м'яко відпускати смичком, домагаючись повної ідентичності між виконавцями сольних партій в філіруванні звуку. Комбіновані штрихи – три *legato* і одна окремо – повинні бути приведені у логічну відповідність з раніше виконаними групами шістнадцятих.

У другій темі Allegro, що звучить з т. 17 також необхідно гнучко й пластично відпускати восьму, яка є головним опорним тоном в комбінації «одна восьма і дві шістнадцяті». М'який натиск вказівним пальцем на тростину смичка при еластичній «ресорі» кисті правої руки, внаслідок якого звук поступово згасає – головний механізм у роботі правої руки струнників в такого роду завданнях.

Незважаючи на простоту викладення музичного матеріалу, солістам-альтистам необхідно домагатися досягти максимально «спорідненої» манери, як у штриховому відношенні, так і в розподілі смичка. Безпосередньо залежачи від динамічного нюансу, динамічно-

балансові градації необхідно ретельно вивіряти, виходячи в першу чергу з рельєфу мелодичної графіки. Побудований цілком на секвенційних оборотах тематичний матеріал повинен террасно рухатися до своїх інтонаційно-кульмінаційних точок.

Щоб уникнути механичности і одноманітності при виконанні подібного матеріалу «представляється логічним дрібні повторювані структури (один тон, одна інтонація, один оборот) мислити різними, більш великими повторами. Адже музиці класиків властива передача тимчасового руху. Суб'єктивність сприйняття часу, як зупиненого, мало імпонує їх мисленню: звідси випливає переміщення в мікроструктурі. Великі ж блоки через свій масштаб представляються виразом не руху, а елементами сюжетного рівня, і їх логічніше мислити повтором одного і того ж, що працює на ємність, стиснення форми» (С. Колобков [5]).

У досягненні найбільш зближеної манери у солістів важливо особливе значення приділити питанням фразування і артикуляції. Тут доречно навести в приклад вираз відомих дослідників, що стосується артикуляції і фразування у В. А. Моцарта, але яке «працює» і при виконанні музики І. С. Баха. П. і Е. Бадура-Скода відзначають наступне: «І в музиці, і в промові під артикуляцією розуміється характер вимовляння, необхідний для уточнення сенсу самих дрібних елементів музичного або словесного тексту».

Таким чином, в музиці це поняття охоплює як різні види штрихів у грі на струнних, так і різні види звукодобування при грі на фортепіано. Під музичною фразою треба розуміти зв'язний за змістом замкнутий уривок мелодії, яким є мотив або тема. «Фразування» – цей вираз з'явилося лише в ХІХ ст. – повинно відноситися тільки до мотивного, або тематичного утворення в мелодії, і завдання фразировочної ліги – зробити зримими в нотному запису внутрішні зв'язки музичної фрази» [1]. Виконання побічної партії в експозиційному

розділі (як і в попередньому матеріалі) повинно відрізнитися продуманістю фразування.

Питання фразування, відповідного логіці і стилю твору – взагалі найбільш гострі в класній роботі, як показує практика. Найчастіше, студенти не надають їм особливого значення, виконуючи автоматично музичний матеріал. Мелодійна лінія, нескінченно дробиться на дрібні мотиви, внаслідок чого неможливо відтворення органічної та цілісної форми твору. Одним з найяскравіших і переконливим в даному випадку буде цитування наступного вислову. «Тактова риска не повинна відчуватися. Її можна порівняти з опорою, а мелодію – з дорогою, що проходить через міст. Яким поганим було б це архітектурна споруда, якби на дорозі біля кожної опори були б значні виступи!» [1, с.48].

При вивченні першої частини Бранденбурзького Концерту № 6 для двох альтів з оркестром повинна безперервно вестися робота над розвиненим штриха *detache*. Це – один з головних та «базових» штрихів струнної майстерності. На протязі *Allegro* він мусить носити різноманітний характер – від декламаційного та активного, до майже легатного та ліричного, в залежності від характеру музики. Важливо домогтися рівноцінного звучання цього штриха як в напрямку верх так і вниз. Завдяки розвитку постійного слухового контролю та рівномірному розподілу ваги правої руки володіння рівністю звучання штриха *detache* стане для виконавця нормою.

Крім того, важливим критерієм є і чистота самого тону. Слід постійно враховувати, що альт є не самий найяскравіший в динамічному плані інструмент. І тому головне та вирішальне значення набуває майстерність диригента в досягненні необхідної рівноваги і балансу між солістами та оркестром.

Відсутність тематичного та тонального контрастів в першій частині компенсується у другій. «Моноліт» фактури *Allegro* поступається

місцем діалогічному контрастному співвідношенню тембрів-партій, в яких виразно виявляється вокальний за генезисом початок. Друга частина починається в *Es - dur*, тобто характер викладу тут більше відповідає антифонам *concerto grosso* як жанру з характерним чергуванням тембрових груп. Частина відкривається експонуванням теми, яка звучить в партії другого альтя. Зауважимо, що у другій частині Концерту композитор спеціально виключає віолончельні партії, дозволяючи, таким образом, альтам вільно переміщатися по всьому діапазону, демонструючи свої темброві якості в різних регістрах.

Зосереджений характер викладу тридольної теми другої частини, що містить типові риси теми фуги з виділенням інтонаційно рельєфного ядра і фонового розгортання, визначає весь хід подальшого розвитку музики, в якій модель фуги поєднується з вокальними композиціями кантатно-хорального типу. При загальній безперервності руху в сольних партіях альтів тут переважає поліфонічна діалогічність, а у групі супроводжуючих інструментів – хоральна аккордіка, насичена при цьому гармонійними зрушеннями у віддаленому строї.

Двоголосна fuga з супроводом – так можна охарактеризувати композиційну форму другої частини Концерту. Головне завдання І. С. Баха полягало в показі можливостей альтів - *solo* саме в зоні середнього та високого регістрів, де вони звучать більш схвильовано і напружено, ніж

скрипки у своєму «робочому» діапазоні. Внутрішня експресія у поєднанні зі світлим колоритом вокально-імпровізаційної по характері теми створюють динаміку цієї багатопланової музики, в якій провідна роль належить саме альтовому тембрі. Тут можна говорити про пряме втілення художньо-естетичного принципу одноразового контрасту, який, за Т. Лівановою, має на увазі «надзвичайне поєднання емоційного підйому і стримуючих його сил» [6, с.219].

Друга частина вільна за формою і являє собою тонально-гармонійну розробку по відношенню до першої частини, де переважала статика в гармонії і тональному плані. Ця функція *Adagio ma non tanto* підкреслена і завершенням його половинним кадансом на домінанті *g-moll*. Музика не закінчується, а як би переривається на ферматі, готуючи вступ *subito* швидкого, «моторного» фіналу. У виконавському аспекті у другій частині важливими є питання розподілу звуку, застосування вібрації, вибору аплікатури і виконання мелізмів.

Співуча і виразно декламована тема *Adagio* вимагає уваги до розподілу смичка. Важливо легко і вільно його проводити в половинних нотах, з яких починається тема, і у другому такті плавно філірувати як на цілій ноті, під час звучання якої припадає трель з нахшлагом, так і на подальшій половинній.

Треба зазначити, що філірування звуку відноситься до числа найтонших виконавських прийомів. Він необхідний майже в усіх випадках закінчення мотивів та фраз. Найчастіше, виконавці-інструменталісти використовують його інтуїтивно, не звертаючи уваги на якість і тому при застосуванні філіровки, слід постійно пам'ятати про почуття міри, щоб не цим не зловживати.

Уміння використовувати різних частин смичка у відповідності з їх особливостями і потребами в музиці є теж свого роду мистецтвом. Ще одним важливим питанням є також і виконання кантилени на *riano*. Швидкість смичка необхідно зберігати на всьому відрізку його просування, повідомляючи звуковому потоку свободу та легкість. До того ж треба пам'ятати, що прийом уповільненого руху смичка та використання в нюансі *riano* невеликої кількості більш характерно та частіше застосовується в оркестровій практиці.

У цьому зв'язку треба зазначити, що взагалі робота над якістю звуку, над його співучістю – прерогатива правої руки інструменталістів-

струнників. Спів на інструменту було і завжди буде першоосною, свого роду азбукою звукового ремесла, що йде від представників російської виконавської школи. Для досягнення різноманітної і виразної звукової палітри потрібен постійний слуховий контроль, що завжди йде поруч з розвитком і зміцненням всього технічного арсеналу.

Виховання культури звуку – багаторічний і складний процес, в якому не останню роль відіграє розвиток внутрішнього слуху саме шляхом систематичного прослуховування та аналізування гри видатних майстрів. Завдяки розвиткові сучасних технологій, сьогодні виконавці мають нагоду прослуховувати і в аудіо і в відео варіантах безліч талановитих музикантів. Обсяг звукового багажу переросте в його якість. В кінцевому підсумку – вибір відповідного звукового рішення, характеру звукодобування та всього тембрального багаття, який йде від стилю твору – буде відбуватися значніше швидше.

При виконанні мелізмів у другій частині Концерту слід пам'ятати, що довгі трелі в *Andante* і *Adagio* іноді можна заради виразності починати трохи спокійніше, а потім прискорити; або – перед кінцем дещо сповільнити трель. Трель виконується, таким чином, «вокальному», з традиційним «розгойдуванням» та подальшим прискоренням.

Ці варіанти виконання можуть, однак, привести до афектації, а тому ми радимо бути вкрай обачними, змінюючи швидкість трелі. Трель, само собою зрозуміло, треба виконувати якомога ясніше і рівномірніше. Швидкість ні в якому разі не повинна бути досягнута за рахунок точності.

Точний опис використання та інтерпретації трелі ми знаходимо в листі В. Ф. Моцарта до батька від 2 жовтня 1777 року. Він пише: «Вона (співачка Кайзер) виконує трель повільно, і це мене дуже радує; якщо вона бере її потім швидше трель звучить ще чистіше і ясніше. Втім, брати трель швидше – це ж легше» [1]. І далі: «При виконанні трелі у

відповідності з характером окремих місць легке динамічне посилення або ослаблення здається нам в більшості випадків необхідним. Спосіб звукодобування дозволяє добитися тонкого, але на слух цілком замітної відмінності між віртуозно «порхаючої» треллю *staccato* і виразною треллю на *legato*».

Останнім часом деякі альтисти при виконанні другої частини Концерту в кінці трелі використовують її завершення – нахшлаг. У цьому випадку, виконання трелі повинно бути абсолютно однаково як поміж солістами (т. 29, 39) так і акомпануючим складом оркестру (т. 40). Виконання фігураційного фону під час звучання у одного з солістів теми (т. 54) ставить перед іншим солістом задачу співучого і виразного «вокального» звучання восьмих.

Опорні звуки дбайливо проінтонувати і підкреслити за допомогою натиску смичка на струну при цьому використовуючи невелику вібрацію. У момент звучання теми у віолончелі солістам, виконуючим довгу ферматную ноту, (т.54) рекомендується звільнити звуковий простір шляхом загасання звуку і *non vibrato*. На завершальній ноті *Adagio ma non tanto* можливе застосування спокійної «споглядальної» трелі.

Фінал демонструє гомофонію письма І. С. Баха у створенні образів безперервного руху, генезисом якого є танцювальність. Цей тип композиції, близький сюїтної жигі, був композитором різнобічно освоєний саме в жанрі сюїти, наприклад, у відомих «Шести сюїтах для віолончелі соло».

Вибір жанрової та композиційної моделі дозволяє І. С. Баху показати ще одну грань альтових можливостей – гнучку віртуозність, властиву цьому інструменту не в меншій мірі, ніж скрипці. Композитор спеціально для цього ускладнює технічно партії солюючих альтів. І хоча тут позиційна область їх гри не перевищує зони третьої позиції, тим не

менш, велика кількість мелодійних «зигзагів», ритмічні перемикання в поєднанні з досить швидким рухом музики створюють значні труднощі для ансамблевого виконання.

Як і в першій частині Концерту так і у фіналі необхідно постійно звіряти «спорідненість» манери виконання. Чималу трудність для солістів-альтистів являє собою завдання, що полягає в досягненні синхронності звучання інструментів даного моно-ансамблю. Як загальна манера виконання, так і її складові, включаючи артикуляцію і динаміку, повинні у ансамблістів бути єдиними і одноманітними. Увагу виконавців їй необхідно сфокусувати на виборі технічних засобів. Мова йде про штрихове оформленні даної теми.

Відомо, що специфіка та властивості таких штрихів, як *detache*, *spiccato* і *legato* є різною за своєю природою. Слідует зазначити, що штрихова сфера в застосуванні до альта має ряд особливостей.

Альтові штрихи як вид струнно-смичкових є, перш за все, одним з найважливіших виразних засобів інтерпретації. Традиційний поділ штрихів на «плавні», «лежачі», «пригощає», «уричасті» і «звукочолористичні» по відношенню до альта має свою специфіку. При достатньо їх різноманітної палітрі – *marcato*, *martele*, *staccato*, *spiccato*, *portato* – найменше вирашно звучать на альті т.зв. летючі штрихи – *staccato* на один смичок, *ricochet* в різних напрямках смичка (вгору і вниз). З цієї причини подібні штрихи в партії альта в ансамблевих творах практично не використовуються.

Досить рідко зустрічаються і штучні флажолети. Найчастіше вони застосовуються як колористичні «вкраплення» на каденційних ділянках форми або в кінці пасажів, де можливі зупинки, що припускають попередній вибір тієї чи іншої позиції.

В даному випадку комбінація цих штрихів (*legato*, *detache*) у вигляді частоті їх зміни в межах невеликого часового відрізка зажадає від

альтистів і неабиякою професійної вправності (область техніки правої руки). Основні помилки при виконанні цих штрихових поєднань полягають у тому, що роздільні звуки «виштовхуються», бо неспівмірні в сенсі використання ваги руки.

Таким чином, в середовищі залігованих і комбінованих нот вони порушують потік музичної лінії. Для відпрацювання цього епізоду порекомендуємо включити в щоденні заняття роботу над Етюдом № 1 Р. Крейцера (з численними штриховими варіантами), а також Етюди Я. Донта. Ретельне опрацювання і постійний слуховий контроль послужать заставою грамотного і переконливого виконання.

4165

Первісний виклад теми в унісон двома альтами далі змінюється їх перекликами «естафетного» характеру, що цілком відповідає духу концертного жанру. При цьому слід зазначити постійну мелодійну гнучкість і інтонаційну рельєфність альтових партій. Ж. Сігері зазначав з цього приводу, що «Бах використовує верхній регістр альтів настільки виразним чином, що не важко уявити альтові пасажі як би заспівані людськими голосами і забезпечені відповідним їм текстом» (цит. за [7, с.41]).

Дійсно, у витоках бахівської інструментальної інтонації, втіленій в Бранденбурзькому Концерті № 6 за допомогою альтів, завжди лежить кантабільність вокалу, без якої будь-яка інструментальна музика ризикує втратити інтонаційну зв'язність і емоційну афектність. Навіть темпи, які позначаються в музиці того часу, вказують не на швидкість виконання, а на характер звучання тієї чи іншої музики.

Особливу важливість при вивченні Концерту набувають питання темпу і його стабільності, оскільки навіть незначний відхід від нього не пройде непоміченим як для самих виконавців так і для слухачів, порушивши безперервність ритмічну пульсацію і в цілому стрункість і цілісність форми твору.



В даному випадку, при виконанні фіналу Концерту швидкий темп не повинен бути протиставлений інтонаційної виразності мелодійних ліній, а ритмічна «графіка» моторної теми повинна підкреслювати інтервально-мелодійний рельєф. Тому прагнення до максимально швидкого темпу у фіналі Концерту, домінуюче останнім часом, не завжди художньо виправдано. Про це свідчать ставші вже класикою варіанти виконання барокової музики, в тому числі, і цього Концерту засновниками вітчизняної та української альтових шкіл – В. Борисовським, М. Теріаном, А. В. Людевігом, Ю. Крамаровим, А. Венжега, С. Кочаряном та інш.

Твори І. С. Баха, включаючи скрипкові Сонати і Партіти та віолончельні Сюїти, а також Бранденбурзький Концерт № 6 для двох альтів з оркестром В-dur мають важливі відмітні властивості яке повинні завжди залишатися в полі зору його виконавців.

Мова йде про питання поліфонії. Рельєфне виявлення всіх голосів з урахуванням їх значимості вимога сам стиль поліфонії І. С. Баха. Один з учнів композитора згадував: «... він, (Бах), вчив дивитися на інструментальні голоси як на особистості ... як на бесіду між двома цими особистостями, причому ставив за правило, щоб кожна з них говорила добре і своєчасно, а якщо не має що сказати, то краще б мовчала й чекала, поки до неї дійде черга» [12]. Цитована викладачем або солістами і диригентом дана думка буде не тільки переконливою, але викладена в легкій гумористичній формі емоційно «розрядить» і сам репетиційний процес.

В поліфонії композитора – невичерпні можливості. У прихованій поліфонії, так само, як і в реальному багатоголоссі, виконавець підкреслює значення кожної з ліній залежно від функціонального зв'язку та індивідуального слухання. Виявлення самостійності ліній (а у випадку з Концертом це самостійність лейт-

інтонацій) необхідно підключити особливий тип звукодобування, при якому опорні звуки, а також і всі кульмінації мотивів і фраз інтонуються та підкреслюються більш глибоким проникненням смичка в струну. При цьому буде змінена і сама швидкість руху смичка (буде більш повільної).

Слід пам'ятати, що ансамблеві моделі, котрі сформувалися в своїх основних рисах в концертуєчому стилі бароко, визначають безперервну спадкоємність всіх наступних етапів становлення альта як ансамблевого інструмента. Тут потрібно виходити з основоположних чинників, пов'язаних із загальною еволюцією і взаємодією типів музично-інструментального мислення – ансамблевого, оркестрового і сольного-концертного. Важливий також естетико-стильовий ідеал, що в кінцевому підсумку визначає і ставлення до інструментів та їх поєднаннями.

В інструментальній естетиці бароко спостерігалася тенденція до формування загальних принципів тембродинаміки оркестрального звучання, при якій персоніфікації окремих інструментів приділялося значно менше уваги. Принцип індивідуалізації голосу кожного інструмента сформувався набагато пізніше і був теоретично сформульований і практично втілено Г. Берліозом. Навіть у класицистів, незважаючи на яскраві знахідки В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена, в оркестрі панував принцип ансамблевих груп, що йде від барокової традиції. Враховувалися лише загальні властивості груп, їх динамічний концертний баланс, порівнянність в ефектах антифонних перегуків у поєднанні з рівнем гучності (в *crescendi* і *diminuendi*), а також в «терассообразних» змінах динаміки (*subito*).

Звідси і деяка темброва нейтральність тематизму, заснованого у розвитку на т.зв. загальних формах руху, що в свою чергу, в ансамблевих творах того періоду сприяло зародженню принципу

інструментальної варіативності у вигляді взаємозамінності інструментів. Цьому служило і встановлення типовий гомофонної трикомпонентної фактури – тріади «провідний голос-контрапункт-бас». На цій основі виросла і тріо-соната – ансамбль перехідного типу, де була розроблена фактурна модель нової якості, але була відсутня основа камерної ансамблевості – розподіл матеріалу між інструментами в їх тембрової персоніфікації.

Розглядаючи «крайні точки» історико-стильові арки «бароко - романтизму», слід відзначити їх більш близьку спорідненість за принципами ансамблювання, ніж спорідненість поруч стояли історичне бароко і класицизму (І. С. Бах – В. А. Моцарт). Бахівське дуєтне і сольне трактування альту закладали основу концертно-ансамблевого стилю інструменту.

Здовго до Г. Берліоза була розхитані «<...> репутація альту як «третьої скрипки». «не концертного» інструменту тьмяного тембру і обмеженого діапазону» [14, с.125]. Особливо показовим в цьому сенсі є типово-ансамблевий діалог двох альтів в Бранденбурзькому концерті № 6 І. С. Баха.

Таким чином, розглядаючи твір є як сольним, так і ансамблевим твором одночасно. Перша жанрова модель (ансамбль) фактично переходить у другу (концерт). Тут, однак, зберігається паритет виконавців, що є домінантною ознакою камерного ансамблю, який відрізняє його від п'єс та інших творів для соліста і супроводжуючого інструменту, зазвичай клавiру.

Саме через подібний ансамблево-концертний репертуар, в якому альт набував функції повноцінного і рівноправного учасника камерно-ансамблевого «дійства», відбувалося подальше виділення сольних функцій альту як інструменту, рядоположного своїм «родичам» по групі – скрипці і віолончелі.

Значення Бранденбурзького Концерту № 6 для альтистів важко переоцінити. **Вперше** в історії музичної літератури альт постає як основний «персонаж» монументального музичного дії, парадоксально поєданого з камерністю *concerto grosso*. У цьому сенсі головним досягненням інструментальної музики І. С. Баха, в тому числі і в цьому Концерті, є справжнє відчуття драматизму, втілення саме інструментальними засобами поза зв'язку з поетичним текстом. Цей твір – справжній шедевр, неперевершений і донині, де в діалозі двох альтів з незаперечною наочністю І. С. Бах продемонстрував **дуалізм камерної та концертної функції альтя.**

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода; [пер. с нем. Ю. А. Гальперн ; под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля]. — М. : Музыка, 1972. — 372, [1] с. — (Приложение: Как исполнять Моцарта / Л. Баренбойм).
2. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях / А. Власов // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 244-252.
3. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Жайворонок Наталія Борисівна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2006. — 19 с.
4. Зейфас Г. Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Н. Зейфас // *Сов. музыка*. — 1991. — № 3. — С. 99-106.
5. Колобков С. Деякі особливості мислення композиторів класичного напрямку / С. Колобков // *Харків*, 2002. — 16 с.
6. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств: Исследование / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1977. — 526, [1] с.
7. Понятовский С. История альтового искусства / С. Понятовский. — М. : Музыка, 1984. — 224 с.
8. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 77 с.: нот.

9. Слонимский С. Симфонии С. Прокофьева: опыт исследования / С. Слонимский. — Л. : Музыка, Ленинград. отд-ние, 1964. — 230 с.
10. Трёмбовельский Е. Предустановленное и импровизационное / Е. Трёмбовельский // Муз. академия. — 2008. — № 1. — С. 142-151.
11. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Н. Форкель ; [пер. с нем. Е. Сазоновой ; ред., послесл. и коммент. Н. Копчевского]. — М. : Музыка, 1974. — 168 с
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.
13. Шохман Г. Размышления о стиле. Субъективно о субъективном / Г. Шохман // Сов. музыка. — 1987. — № 8. — С. 8-12.
14. Юзефович В. Кретьен Уран – первый исполнитель партии альты в «Гарольде» Берлиоза / В. Юзефович // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : [сборник] / [редкол.: А. А. Николаев (отв. ред.) и др.]. — М., 1967. — Вып. 4. — С. 247-259.
15. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister / Johann Mattheson Faksimile. - Hamburg : Nachdruck. Hrsg. von Margarete Reimann, Kassel B ä renreiter, 1991. - 485 S.