

УДК 78.071.1(430)(092):780. 614.333.082.2
DOI 10.34064/khnum2-40.10

Купріяненко Емма Борисівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри камерного ансамблю
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

Сонати Й. С. Баха для віолі да гамба та чембало BWV 1027–1029 (альтова версія): сучасні тенденції виконання

Камерно-інструментальна спадщина Йоганна Себастьяна Баха посідає особливе місце в історії барокової музики. Сонати для віолі да гамба та чембало (BWV 1027–1029) є одним із найвідоміших зразків камерної музики пізнього Бароко. Розкриваючи глибину та багатство музичних ідей композитора, ці твори вражають жанровим різноманіттям, емоційною виразністю, духовністю та концертно-віртуозною розробкою голосів. Віртуозна поліфонічна структура сонат Й. С. Баха майстерно акцентує темброву індивідуальність кожного інструмента. У цих творах композитор виявляє прогресивне бачення, переосмислюючи усталені канони епохи Бароко. Поряд із виконанням сонат в автентичному складі, сьогодні все більшого поширення набуває їхня альтова версія, тому виконавські поради стають особливо актуальними, дозволяючи по-новому інтерпретувати ці твори крізь призму виконавської естетики XXI століття. У контексті запропонованої проблематики вперше в українському науковому просторі виявлено проблеми й можливості інтерпретації Сонат Й. С. Баха (BWV 1027–1029), проаналізовано спільні та відмінні риси їх виконання на старовинній віолі да гамба та сучасному альті.

Ключові слова: Й. С. Бах; камерно-інструментальна музика; сонати BWV 1027–1029; віола да гамба; альт; ансамблева фактура.

Постановка проблеми.

Музика Йоганна Себастьяна Баха продовжує залишатися джерелом глибоких творчих пошуків для виконавців, дослідників та педагогів. Сонати для віолі да гамба та чембало (BWV 1027–1029)

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

становлять унікальний пласт барокової камерної музики, що поєднує музично-образну насиченість, поліфонічну глибину та жанрове різноманіття. «Творчість Баха є прикладом синтезу ренесансної поліфонії, протестантської духовності та новітніх для того часу форм музичного мислення», – зауважує К. Дальгауз (Dahlhaus, 1983: 78). Інтерпретація бахівських творів має ґрунтуватися на глибокому розумінні стилістики доби, її семантики та риторичних моделей, що відображають «високу музичну ерудицію» барокового виконавця (Varwig, 2008: 15).

В інтерпретації цих творів на альті відкриваються нові художні та технічні можливості що, водночас, ставить низку виконавських і стилістичних завдань, вирішенню яких сприяє розуміння виразного потенціалу автентичного і сучасного інструментів: «Усвідомлення стилістичних відмінностей між віолою да гамба та сучасним альтом є ключем до автентичної інтерпретації» (Свириденко, 2017: 42).

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю осмислення сучасних підходів до виконання бахівських сонат, співвіднесення оригінального задуму композитора з інтерпретаційними пошуками на іншому інструменті – альті. З огляду на історичний контекст та авторські інтенції особливої ваги набуває аналіз виконавських засобів – артикуляції, орнаментики, штрихів, використання вібрації.

Аналіз і виконання творів доби Бароко є невід’ємною складовою навчального процесу в класі камерного ансамблю, сприяючи формуванню ансамблевого мислення. Опрацювання цих творів спрямоване не лише на всебічний музичний розвиток майбутніх фахівців, але й на формування в них навички ансамблевої взаємодії, розуміння стилю, а також почуття архітектоніки музичної форми з підпорядкуванням єдиному формотворчому задуму.

У дидактичному аспекті важливо розуміти, що «опрацювання клавірних творів Баха вимагає від виконавця глибокого занурення в стилістичний контекст епохи та формує музичне мислення студента» (Матяшук, 2014: 23). Виконання музики Бароко вимагає високого рівня технічної підготовки, художнього бачення та здатності до інтерпретації в межах історично обґрунтованої практики. Музика цієї епохи

транслює в поліфонічному, багатовимірному просторі особистісне цілісне ставлення до світу, відображаючи духовну атмосферу свого часу, що є надзвичайно цінним у процесі становлення професійного музиканта, зокрема інтерпретатора-камераліста.

Ідеї пропорції та гармонії, які були знаковими для Ренесансу, у творчості Й. С. Баха змінюються на домінанту контрастності, виняткову глибину та охоплення широкого спектра художніх образів – від сакральних до емоційно-людських. Така багатошаровість засвідчує універсальність його музичного мислення та тісний зв'язок із традиціями як ренесансного, так і барокового мистецтва. Ансамблева фактура в його сонатах (скрипкових та флейтових у тому числі) стає наскрізь поліфонічною. Поєднуючи поліфонічні прийоми з гомофонно-гармонічними, композитор трансформує функцію клавіру та стає першовідкривачем нового різновиду сонатного жанру.

Аналіз виконавських практик сонат із застосуванням порівняльного методу дозволяє розглядати можливість їх виконання і на альті, і на віолончелі. Оригінальна версія твору виступає як постійний орієнтир, адже її специфіка зумовлює низку виконавських закономірностей-завдань. Незалежно від сучасних поглядів на проблему автентичності, важливо намагатися, подібно до настройки за камертоном, адаптувати власну інтерпретацію до авторського контексту. Так, важливо постійно порівнювати версії «віола да гамба – чембало» та «альт – фортепіано». Виявлення певних загальних закономірностей допоможе глибше відчувати специфіку звучання творів на старовинних інструментах та адаптувати її до сучасного ансамблю (альт – фортепіано). Виконавцям гамбових сонат потрібно також проводити паралелі зі скрипковими та флейтовими, аналізуючи особливості музичної мови та форми, поліфонічного розвитку. Розуміння особливостей ансамблевої фактури, музичної виразності й процесів формотворення допоможе сучасним виконавцям опановувати технічні ресурси цих творів, розкривати багатства музичного світу автора. Окремим важливим напрямом роботи є стилістично вивірене застосування орнаментики – питанням орнаменталізації у барокових творах, насамперед Й. С. Баха, присвячені

навіть спеціальні фундаментальні дослідження (Neumann, 1983), – а також артикуляційних прийомів і засобів тембральної виразності.

Репертуар камерно-інструментальних ансамблів *за участю альти* здебільшого складається з творів композиторів XIX–XX століть, але, безперечно, важливим чинником, що з перших кроків закладає міцний фундамент навчання у класі камерного ансамблю, є ознайомлення з творами часів Бароко. Кількість оригінальних альтових сонат цієї доби є обмеженою, й вони значно простіші за бахівські твори, як з погляду художніх завдань і ансамблевої фактури, так і в плані техніки виконання. Існує низка творів, написаних для віоли да гамба, які протягом тривалого часу успішно виконуються на альті. Також навчальний репертуар бажано збагачувати за рахунок деяких «зручних» скрипкових та віолончельних сонат – Д. Скарлатті, Г. Ф. Телемана (існує його оригінальна альтова соната), Дж. Еккельса, Дж. Бонончіні, Д. Ортіса, М. Маре, П. Нардіні, Г. Бібера, Г. Ф. Генделя, А. Кореллі.

Отже, Сонати Й. С. Баха (BWV 1027–1029) у цьому осередку становлять кульмінаційну вершину, надаючи простір і найкращі можливості для оволодіння головними навичками ансамблевого мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Протягом останнього часу музикознавча наука, зокрема й українська, демонструє стійкий інтерес до осмислення барокової музики як явища, у якому поєднуються естетична витонченість та філософська глибина. У працях зарубіжних дослідників (Dahlhaus, 1983; Wolff, 2000) аналізується синтез музично-естетичних традицій європейського Відродження, зокрема й ренесансної поліфонії, та протестантської духовності як складників єдиної художньої системи; розглядається історія розвитку барокової музики (Vielow, 2004). Аналіз і систематизація історико-теоретичних та методичних матеріалів щодо стилістики старовинної музики та клавірної музики доби Бароко представлені й у фундаментальних дослідженнях київських авторів (Лісіна & Тітович, 2023; Свириденко, 2017). Особистість, життя і творчість Й. С. Баха постійно залишаються об'єктом уваги дослідників у працях загального історико-біографічного спрямування (Geck, 2002; Forchert, 2005), дослідженнях

бахівської риторики (Varwig, 2008), стильових вимірів творчості митця (Marshall, 1989) та ін. Отже, творча спадщина Й. С. Баха розглядається як у культурологічному, так і в жанрово-стильовому та дидактичному вимірах. Останній, на прикладі вивчення творів Й. С. Баха у фортепіанному класі, представлений новітніми розвідками українських науковців, які розкривають специфіку виконання клавірних творів композитора з урахуванням окремих педагогічно-методичних завдань (Матящук, 2014; Добровенко, 2021).

Порівняльний аналіз інтерпретації Сонат Й. С. Баха для віоли да гамба в сучасній альтовій версії з аутентичною авторською редакцією творів досі не здійснювався музикознавцями.

Метою дослідження є виявлення основних тенденцій виконання сонат Й. С. Баха для віоли да гамба та чембало BWV 1027–1029 (в альтовій версії) на тлі автентичних виконавських традицій барокової епохи. Для досягнення цієї мети важливо:

- проаналізувати історичний контекст створення сонат BWV 1027–1029 та визначити їх місце в камерній спадщині Й. С. Баха;
- дослідити характерні риси барокової орнаментики та способи її реалізації у творах композитора;
- розглянути специфіку артикуляції та агогіки в контексті виконавської традиції XVIII століття;
- виявити проблеми й можливості інтерпретації сонат на альті як альтернативному інструменті.

Методологія дослідження. Використані історичний та структурно-функціональний, компаративний та системний методи аналізу музики Сонат (BWV 1027–1029), що допомагають глибше розкрити академічні та сучасні напрями виконання творів Й. С. Баха в ансамблі альта з фортепіано.

Новизна дослідження полягає в комплексному аналізі сучасних тенденцій виконання Сонат BWV 1027–1029 в автентичній та альтовій версіях, що дозволяє запропонувати нові підходи до їх інтерпретації.

Виклад основного матеріалу.

Сонати для віолі да гамба та чембало Й. С. Баха (BWV 1027–1029) є знаковими зразками камерного музикування епохи Бароко; у них поєднуються поліфонічна довершеність, експресивна сила та витончений інструментальний діалог. Сонати є прикладом нових відношень у ансамблі, де «сольна» та «ансамблева» функції гнучко «перетікають» одна в іншу. Це зразок справжнього камерного Дуету, у якому обидва інструменти взаємодіють як рівноправні партнери, і кожний стає носієм певної мелодико-гармонічної та, ширше, – формотворчої функції.

У камерній музиці Й. С. Баха сонати для сольного інструмента з облігатним чембало посідають особливе місце. У цих творах клавесин не лише виконує функцію *basso continuo*, але й активно залучається до мелодичного розвитку, створюючи рівноправний діалог із сольним інструментом. Така форма ансамблевої взаємодії забезпечує багатоголосність і глибину звучання, характерні для поліфонічного стилю композитора. В усіх творах із партією облігатного чембало інструмент не обмежується супровідною функцією, а відіграє провідну мелодичну роль, виступаючи як повноцінний учасник ансамблю.

Основними циклами, де композитор реалізує цей принцип, є:

- *Шість сонат для скрипки та чембало (BWV 1014–1019)* – один із найвідоміших циклів камерної музики Й. С. Баха. Сонати побудовані як триголосні композиції – дві мелодичні лінії (скрипка та права рука чембало) і бас (ліва рука чембало). Партії інструментів тісно переплетені в діалозі. Наприклад, у Сонаті BWV 1017 (*h-moll*) перша частина – справжній «вокальний» дует скрипки і клавесина.

- *Три сонати для флейти та чембало (BWV 1030–1032)*. Найвідоміша з них, *h-moll*, – глибокий і витончений твір з елементами поліфонії, що демонструє можливості флейти в поєднанні з партією чембало.

- *Три Сонати для віолі да гамба та чембало (BWV 1027–1029)* також варто трактувати як триголосну композицію, де альт або гамба не головує, а веде рівноправну розмову з клавесином.

Отже, усі камерно-інструментальні твори Й. С. Баха поєднують паритетний принцип: усі голоси співіснують повноцінно, без застосування генералізованого басу. Це свідчить про композиторський намір створити саме «ансамблевий діалог», де чембало виконує не лише роль акомпанементу, а стає рівноправним партнером, що має особливе значення для інтерпретації, зокрема в питаннях балансу.

Щоби зрозуміти місце гамбових сонат у низці інших творів композитора, розглянемо їхні індивідуальні риси через вислови відомих фахівців. «Ці сонати Баха – не просто стиснуті до двох інструментів тріо-сонати – скрипка, права руки чембало та бас: вони справді революційні. BWV 1014 починається лише з чембало, перш ніж скрипка вступає з абсолютно незалежною лінією, обидва майже не визнають одне одного» (Pratt, 2013). Ця характеристика підкреслює новаторство Шести сонат для скрипки та облігатного чембало (BWV 1014–1019), де клавесин не обмежений роллю *basso continuo*, а виступає в якості рівноправного партнера скрипки, створюючи ансамблеву фактуру, подібну до тріо-сонати. Щодо особливостей виконання флейтових сонат знаходимо поради-характеристики, у яких рецензент високо оцінює інтерпретацію флейтових сонат Й. С. Баха виконавцями Стівеном Шульцем (барокова флейта) та Джорі Вінікуром (клавесин): «Ці сонати виконуються з елегантністю, проникливістю та бездоганною технікою. Гра Шульца на флейті та Вінікура на клавесині створює враження, що інструменти є продовженням один одного, що робить сонати майже кантатами для голосу та оркестру» (Voix des Arts, 2018).

Попри те, що Й. С. Бах залишив для віоли да гамба невелику кількість творів, цей інструмент супроводжував його протягом усього життя. Точна дата створення Сонат (BWV 1027–1029) залишається невідомою, однак, імовірно, вони були написані в Лейпцизі близько 1740 року – саме в цей період композитор неодноразово звертався у своїй творчості до різноманітних інструментів. Утім, починаючи з XVIII століття, «аристократична» віола да гамба поступово втрачає свій інструментальний статус. «Інструментальна мода XVIII століття сприяла зменшенню ролі віоли да гамба, що, ймовірно, вплинуло

на адаптацію цих творів до інших інструментів», – зазначає Р. Тарускін (Taruskin, 2005: 56). У середині XVIII століття віола да гамба вже вважають «застарілим» інструментом. Попри цю тенденцію, Й. С. Бах намагається зберегти свою «улюбленицю» поряд із популярнішими «демократичними» інструментами – скрипкою та віолончеллю. Виникає логічне питання: чому композитор вирішив повернутися до віоли да гамба – інструмента, який на той час почав втрачати популярність? Вірогідно, на думку композитора, саме віола да гамба у поєднанні з чембало була здатна найтонше передавати емоційні стани та внутрішні відчуття. Отже, Й. С. Бах свідомо робить вибір на користь гамби, тим самим подовжуючи її інструментальне життя.

Для виконання своїх духовних і світських творів у Лейпцигу композитор залучав різні виконавські склади. Центральне місце серед них посідав оркестр при церкві Святого Фоми (*Thomaskirche*), де Й. С. Бах від 1723 року обіймав посаду кантора. Крім того, з 1729 року він керував *Collegium Musicum* – заснованим Г. Ф. Телеманом світським ансамблем. Імовірно, саме музиканти цих колективів – професійні виконавці, студенти та хлопчики з церковного хору – брали участь у перших виконаннях Сонат для віоли да гамба та чембало.

У своєму ансамблі композитор мав у розпорядженні талановитого гамбіста – Карла Фрідріха Абеля. Його популярність у свій час була надзвичайною, і саме завдяки майстерності Абеля з'явилися глибоко духовні епізоди у «Страстях за Матвієм» (BWV 244), зокрема в сольних фрагментах для гамби. Аналогічна лірична експресія, хоч і в суто інструментальному контексті, відчутна в повільних частинах сонат BWV 1027–1029, де панують глибоке емоційне напруження та внутрішня виразність.

Виконавські аспекти

При роботі над Сонатами (BWV 1027–1029) у сучасних альтистів-камералістів постає низка важливих питань, пов'язаних з адаптацією тембрових особливостей альту та орієнтацією на авторський задум.

Звуковидобування. Існує багато аргументів на користь транскрипцій бахівських гамбових творів – зокрема й щодо того, на якому

інструменті краще їх виконувати: на віолончелі чи альті. М'яке, ніжне звучання альту сприймається легше порівняно з гучнішим і насиченішим тембром віолончелі. Ліричні верхні голоси на альті звучать прозоріше й виразніше, ніж щільні за тембровим забарвленням віолончельні. Крім того, технічна сторона виконання, зокрема штрихи, є зручнішою саме в альтовій версії. Елегантність і витонченість танцювальних елементів вимагає справжньої віртуозної «мобільності», якої легше досягти на альті. Сучасні виконавці барокових творів на альті засвідчують не лише технічну універсальність цього інструмента, а й його здатність розкривати нові інтерпретаційні можливості виконання, зберігаючи при цьому зв'язок з історично обґрунтованими стилістичними принципами.

Сучасна виконавська практика засвідчує, що мало існує виконавців, які б однаково вільно володіли як старовинними, так і сучасними інструментами. Частіше зустрічається вузька спеціалізація, і музиканти, що займаються «історично інформованим» виконавством, як правило, присвячують себе виключно цій сфері. Опанування гри на старовинних інструментах потребує багатьох років цілеспрямованого навчання, і такі виконавці є справжніми ентузіастами, які закохані в чарівний світ Бароко.

Інтерпретація гамбових творів на альті ставить перед музикантами нові виклики, адже кожен інструмент має свій унікальний тембр, динамічні можливості й технічні особливості. Тому при виконанні гамбових творів на альті важливо намагатися відтворювати загальну естетику звучання – стриману, але й проникливу, ясну і благородну, пам'ятаючи, що саме віолі да гамба композитори доби Бароко повіряли свої найпотаємніші найтонші переживання. Водночас новітні виконавські можливості відкривають безмежні перспективи для розуміння та виконання цих творів, створюючи простір для свіжих трактувань і дозволяючи глибше осмислити ці класичні твори з позицій сучасного виконавського мистецтва.

Особливості інструментального виконавства: віола да гамба та альт. Віола да гамба має м'якший, глухий, менш потужний, проте

надзвичайно барвистий звук, що значно відрізняється від звучання скрипки, альту чи віолончелі. Характерне «дерев'яне» темброве забарвлення виникало завдяки використанню шовкових струн, обтягнутих кишкою, їхній меншій напрузі, а також плоскому грифу. Цей інструмент асоціювався з камерним, інтимним звучанням, яке було розраховане не на великі зали, а на домашнє музикування у вузькому колі. Порівняно з віолончеллю, гамба бахівської доби звучить менш потужно, проте вирізняється багатством тембрових відтінків. Завдяки кількості струн (чотири–шість), звук гамби збагачено численними обертонами, що додає їй тембру глибини й теплоти.

Зовнішні та конструктивні відмінності між віолою та гамбою та альтом зумовлюють специфіку техніки виконання, що проявляється у багатьох аспектах. Зокрема, відмінною є постановка корпусу та рук виконавця: гамба тримається або вертикально, як віолончель, або на коліні, що змінює кут гри смичком та принципи артикуляції. Суттєвими є також відмінності у строї та кількості струн: гамба зазвичай має 6–7 струн і стрій, близький до гітарного, що зумовлює специфічну аплікатуру та позиційну логіку. Натомість альт має квінтовий стрій та чотири струни, що спрощує виконання окремих пасажів, але водночас ускладнює реалізацію акордів у поліфонії.

Ще однією важливою відмінністю є спосіб звуковидобування. Гамба звучить завдяки легкому дотику смичка, без активного тиску, що забезпечує надзвичайну чутливість до динамічних і фразувальних нюансів. Така манера гри сприяла появі індивідуального артикуляційного стилю, яким користувалися композитори, що писали для віольного сімейства (віоль д'амур, віолон, басова віола тощо). Цей підхід був тісно пов'язаний з камерним характером музикування та вимагав від виконавця контролю над кожним звуком.

Таким чином, адаптація гамбових сонат Й. С. Баха до сучасного альтового виконання вимагає не лише технічного переосмислення, а й глибокого стилістичного аналізу з урахуванням історичного контексту і тембрової природи оригінального інструмента.

Розглянемо низку питань, пов'язаних з виконанням на альті. Для наближення виконання до барокового ідеалу альтистові варто звернути увагу насамперед на спосіб тримання смичка. Майже стовідсоткова частка сучасних скрипалів і альтистів, виконуючи барокову музику, намагаються тримати смичок значно вище від колодки. Легкість, яка народжується завдяки «скороченому» (за довжиною) смичку та переносу центра ваги (він переміщується вище за середину) несе певні якісні зміни, поліпшення у грі.

Для досягнення «срібного» звуку віоли потрібно пам'ятати про вібрацію. Використовувати її бажано на довгих нотах, які важливі з погляду інтонування або при проведенні ліричних тем. Вібрацію слід починати тоді, коли закінчуються ресурси виразності у правій руці. Взагалі при виконання творів епохи Бароко ідеально мати бароковий смичок, але не завжди є така можливість, тому залишається лише імітувати його специфіку.

Велику роль відіграє якість струн – краще використовувати більш тонкі і м'які, оскільки металеві у цьому випадку звучать гірше. При виконанні сонат у складі альта з чембало важливо звертати увагу на питання *агогіки* – вона має бути «живою», «дихаючою», але в межах логіки, характерної для барокової музики. Між сучасним альтом та старовинним чембало потрібно дотримуватися балансу, щоби не «перекрити» чембало та зберегти «золотий» стандарт у співвідношенні інструментів.

Артикуляція в Сонатах (BWV 1027–1029) відіграє ключову роль у формуванні структурної чіткості музичного твору. Відповідно до барокової традиції, кожна фраза вимагає належного ансамблевого фразування, інтонування, динамічної гнучкості та агогіки. Й. С. Бах, як послідовник риторичної концепції музики (Butt, 1990; Taruskin, 2005), конструює музичну мову через поєднання контрапункту із чіткою артикуляційною логікою. Отже, виконання музики Й. С. Баха передбачає «розуміння її поліфонічної природи, тембрових особливостей та риторичних фігур» (Лісіна, Тітович, 2023: 28). У Сонатах надзвичайно важливими є фразування, що наслідують принципи

вокальної інтонації, контрасти між *legato* і *staccato*, а також гра нюансів у коротких мотивах.

Особливістю виконання цих творів на альті є необхідність зберігати бароковий характер ліній, незважаючи на іншу темброву палітру інструмента. В ансамблі з фортепіано (чий тембр також інший, ніж у чембало) альт вимагає особливої злагожденості у кульмінаційних моментах та виведенні тематичних ліній. Важливою є синхронізація підходу виконавців до трактування штрихів і артикуляційних деталей – лише завдяки спільній праці над тонкими елементами стилю можливе справді автентичне та цілісне виконання (Haunes, 2007).

Таким чином, адаптація гамбових сонат Й. С. Баха до сучасного альту вимагає не лише технічного переосмислення, а й глибокого стилістичного аналізу з урахуванням історичного контексту і тембрової специфіки оригінального інструмента.

Альт має іншу звукову природу, ніж віола да гамба, тому виконавцеві необхідно компенсувати ці темброві відмінності, фокусуючи увагу на перевагах альтової версії. Особливого значення набуває контроль якості звуку та сам процес звуковедення. Вирішальним є володіння технікою ведення смичка, зокрема вміння регулювати його тиск, кут і швидкість. Наприклад, фрази зі спадом вимагають тонкого динамічного затухання, тоді як імітаційні епізоди потребують чіткої артикуляції, динамічного балансу і точного ансамблевого узгодження з фортепіано (чембало).

Таким чином, артикуляція постає не лише як технічний аспект, а й як один із ключових стилістичних чинників, що формує автентичність інтерпретації.

Орнаментика в Сонатах (BWV 1027–1029) – окремий виконавський аспект. Й. С. Бах зазвичай не залишав детальних «інструкцій» щодо виконання прикрас, цілком в дусі тогочасної традиції. Тому виконавцеві необхідне глибоке знання стилістичних норм XVIII століття та досвід у практиці імпровізації. Значна увага має приділятися виконанню трелей, мордентів, форшлагів – вони повинні органічно вписуватись у ритміко-гармонічну тканину твору, не перевантажуючи

її, а натомість акцентуючи важливі інтонаційно-структурні точки та емоційні вершини фраз. Як відзначають фахівці, «специфіка роботи з орнаментикою, артикуляцією та фактурою у виконавській інтерпретації бахівської музики потребує поєднання теоретичної обізнаності з виконавською гнучкістю» (Добровенко, 2021: 42).

Адаптація барокової орнаментики ставить перед альтистом додаткові завдання: через іншу резонансну природу інструмента деякі прикраси потребують переосмислення або навіть спрощення для збереження прозорості фактури та логіки фразування.

Порівняння записів Сонат для віоли да гамба та чембало демонструє широкий спектр інтерпретаційних підходів до мелізматики. Наприклад, у виконанні Паоло Панольфо (віола да гамба) прикраси звучать виразно, органічно вплітаючись у мелодичну тканину. Його фразування вирізняється інтонаційною вишуканістю, що додає інтерпретації глибини та природності.

У записі ансамблю *Bach Collegium Japan* під керівництвом Масаакі Судзукі (партія віоли – Хидемі Судзукі) спостерігаємо стриманіший підхід до орнаментики. Прикраси в цьому виконанні не акцентуються як окремих барвистий шар, натомість органічно вплітаються в логіку поліфонічного розвитку, повністю підпорядковуючись мелодичним лініям. Подібна манера підкреслює метричну чіткість і прозорість контрапункту, що зближує її з традиціями північнонімецької школи й апелює до духу канонічності.

Цікавим прикладом адаптації Сонат є трактування їх відомим віолончелістом П'єром Фурн'є. Виконуючи твори на віолончелі, він тяжіє до класичного стилю з поміркованим використанням орнаментики. Його інтерпретація ґрунтується на чіткому інтонуванні та виразності ведення мелодичної лінії, де прикраси з'являються лише там, де вони підсилюють логіку розвитку. Такий підхід не тільки демонструє можливість адаптації гамбових сонат до віолончелі, а й підтверджує безперервність традиції, зберігаючи зв'язок із гамбовою природою творів. Інтерпретація Фурн'є є цінною не лише для віо-

лончелістів, а й для альтистів, які прагнуть поєднувати виразність барокової музики з можливостями сучасного інструмента.

При виконанні Сонат (BWV 1027–1029) на альті необхідно намагатися зберігати бароковий характер звукоутворення, елегантність штрихів та різноманіття тембрової палітри. В ансамблі альта з фортепіано потрібна злагодженість у веденні тематичних ліній, однакове відчуття фразування та виразності інтонування. Здатність до стилізованої імпровізації, зокрема в повільних частинах циклу, є ознакою виконавської майстерності. У виконанні таких епізодів часто відчувається вплив естетики французької барокової орнаментики (форшлагі співочого або полегшеного характеру, мелодичні затримання, що наближаються до вокальних інтонацій «зітхання»).

Отже, питання орнаментики залишається відкритим простором для виконавської фантазії. Проте свобода інтерпретації має спиратися на глибоке знання стилістичних норм, жанрової приналежності твору, історичного контексту та риторичних принципів барокової музики. У випадку альтових версій Сонат це також передбачає необхідність адаптації орнаментальних елементів до специфіки інструмента, при збереженні балансу між історичною автентичністю і виконавською доцільністю. Аргументи щодо доречності прикрас можна умовно поділити на категорії «за» і «проти», що зумовлює багатоваріантність інтерпретацій і відкриває широкі можливості для подальших виконавських пошуків.

Аргументи «за»:

√ відповідає бароковій традиції імпровізаційної прикраси, зокрема у повільних частинах;

√ підсилює риторичну виразність, інтонаційний зміст фразування;

√ допомагає компенсувати темброву різницю між альтом і віолою да гамба;

√ активізує індивідуальність виконавця, дозволяє виразити власне трактування;

√ сприяє передачі вокальної природи фраз, особливо через «зітхання», затримки, мелізматику.

Аргументи «проти»:

- √ може порушити прозорість поліфонічної структури, перевантажуючи текст;
- √ ризик втрати стилістичної цілісності через надмірні прикраси;
- √ не вся мелізMATика легко адаптується до технічних і акустичних особливостей альта;
- √ вимагає високого рівня стилістичної обізнаності – ризик помилок або анахронізму;
- √ часто потребує спрощення, що може зменшити драматизм чи багатство оригінального задуму.

Багато питань виникає щодо цілісності чи, навпаки, автономності «життя» кожного з опусів Сонат. Підтвердженням цілісності циклу Сонат BWV 1027–1029 є:

1) однаковий інструментальний склад сонат: винятковим у творчості Баха є той факт, що всі *три* сонати написані для віоли да гамба з чембало, як і само звернення композитора до цього складу;

2) структурна різноманітність творів: перша з композицій (BWV 1027) нагадує тріо-сонату (імовірно, використовує матеріал твору для двох флейт), тоді як третя (BWV 1029) має яскраво виражену концертну форму. Це може свідчити про продумане зіставлення форм як частину цілісного задуму;

3) стильові особливості: усі три сонати належать до пізнього періоду творчості Й. С. Баха, де на іншому рівні митець демонструє поліфонічну майстерність, поєднуючи її з глибиною музичного змісту, що в підсумку підсилює відчуття художньої єдності.

Натомість у ролі контраргументів можливо навести такі:

1) відсутність нумерації (авторського заголовку), коли сам композитор не залишив позначень, які б указували на циклічність (на відміну, наприклад, від «Англійських сюїт»);

2) різне походження матеріалу: твір BWV 1027 імовірно є транскрипцією тріо-сонати BWV 1039, що ставить під сумнів його первісну приналежність до задуму цілісного опусу для віоли да гамба.

Таким чином, хоча немає прямих доказів існування авторського циклу, три сонати Й. С. Баха для віоли да гамба з чембало сприймаються як тріада, пов'язана багатьма рисами – стилістично, інструментально (єдність складу) та художньо. Ідеальним і сміливим кроком для виконавців є бажання виконувати їх саме в межах однієї концертної програми або як послідовність концертних вечорів. Саме така тенденція буде виявляти й підсилювати відчуття цілісності цього опусу, а розуміння цього питання допоможе камералістам відкрити для себе нові можливості для опрацювання Сонат BWV 1027–1029, як і слухачам – зануритися у величний бахівський світ.

Висновки.

Працюючи над бароковою альтовою сонатою, доцільно звертатися не лише до сонат для віоли да гамба Й. С. Баха, а й вивчати твори інших композиторів цієї доби. Сонати для скрипки Арканджело Кореллі (*Sonate da chiesa* та *Sonate da camera*, зокрема оп. 5), Франческо Верачіні (*Sonate a violino solo*), Георга Філіппа Телемана (Сонати для скрипки без басу або з басом), Генріха Ігнаца Бібера, а також сонати для віолончелі Антоніо Вівальді (RV 40, 41), Джованні Баттіста Габріелі (Сонати для віолончелі з *basso continuo*) та Франсуа Куперена (*Pièces de violes*) легко адаптуються для виконання на альті. Перекладення цих творів для альту розширює репертуар і сприяє кращому розумінню стилістики барокової камерної музики.

Сонати для віоли да гамба з чембало BWV 1027–1029 – не лише свідчення глибокої поліфонічної майстерності Й. С. Баха, а й демонстрація здатності митця адаптувати традиційні форми до нових музичних умов. І хоча ці Сонати формально не поєднані у цикл, спільна інструментальна палітра, стилістична єдність і хронологічна близькість створення дозволяють сприймати їх як цілісний триптих.

Порівняльний аналіз сучасних версій їх виконання з авторською редакцією дозволяє окреслити коло інтерпретаційних завдань, що пов'язані з тембровою адаптацією, збереженням балансу з клавірною партією, фразуванням, орнаментикою та артикуляцією. Актуальним

залишається звернення до першоджерел, барокових трактатів та історичних записів, що сприяє глибшому розумінню авторського задуму.

Альтова інтерпретація сонат BWV 1027–1029 відкриває нові виконавські горизонти, дозволяючи сучасним музикантам сміливо експериментувати, спираючись на барокову естетику та розмаїття її виражальних засобів. Сучасний альт, який удосконалювали протягом останніх двох століть, розкриває інші, порівняно з першоджерелом, виражальні можливості цієї вишуканої музики. Темброві властивості інструмента та його технічний потенціал в інтерпретації з фортепіано надають музиці нового звучання, у якому глибина, поетична виразність і концертна віртуозність сяють в актуальному мистецькому вимірі. Таким чином, альтова версія бахівських сонат може розглядатися не як компроміс, а як повноцінна інтерпретація, здатна розширити сучасний виконавський і педагогічний музичний репертуар.

ЛІТЕРАТУРА

- Добровенко, І. (2021). *Специфіка виконання клавірних творів Й. С. Баха в педагогічній практиці*. Київ: Науково-методичний центр музичної освіти.
- Лисіна, І., & Тітович, О. (2023). *Барокова клавірна музика: історико-теоретичні та методичні аспекти*. Київ: Інститут мистецтвознавства.
- Матяшук, О. (2014). Вивчення творів Й. С. Баха у фортепіанному класі: до проблеми інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 19(2), 112–118.
- Свириденко, Н. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. Київ: Музична академія.
- Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Butt, J. (1990). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1983). *J. S. Bach*. (Translated by R. Gjerdingen). Cambridge: Cambridge University Press.
- Forchert, A. (2005). *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Geck, M. (2002). *Johann Sebastian Bach*. Reinbek: Rowohlt.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.

- Marshall, R. L. (1989). *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books. https://archive.org/details/music_ofjohannseb0000mars
- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton; Chichester: Princeton University Press.
- Pratt, G. (2013, March 13). J. S. Bach: Sonatas for Harpsichord and Violin. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/reviews/chamber/bach-sonatas-chamber-feb-13>
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford: Oxford University Press.
- Varwig, B. (2008). One more time: J. S. Bach and seventeenth-century traditions of rhetoric. *Eighteenth-Century Music*, 5(2), 179–208.
- Voix des Arts. (2018, February 2). CD Review: Johann Sebastian Bach – Sonatas for Flute & Harpsichord (Stephen Schultz, flute; Jory Vinikour, harpsichord). <https://www.voix-des-arts.com/2018/02/cd-review-johann-sebastian-bach-sonatas.html>
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company.

REFERENCES

- Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Butt, J. (1990). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Dahlhaus, C. (1983). *J. S. Bach*. (Translated by R. Gjerdingen). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Dobrovenko, I. (2021). *Specifics of performing J. S. Bach's clavier works in pedagogical practice*. Kyiv: Scientific and Methodological Center for Music Education [in Ukrainian].
- Forchert, A. (2005). *Johann Sebastian Bach und seine Zeit [Johann Sebastian Bach and His Time]*. Laaber: Laaber-Verlag [in German].
- Geck, M. (2002). *Johann Sebastian Bach*. Reinbek: Rowohlt [in German].
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Lysina, I., & Titovych, O. (2023). *Baroque clavier music: Historical-theoretical and methodological aspects*. Kyiv: Institute of Art Studies [in Ukrainian].

- Marshall, R. L. (1989). *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books. <https://archive.org/details/musicofjohannseb0000mars> [in English].
- Matiaschuk, O. (2014). Studying J. S. Bach's works in piano class: on the problem of interpretation. *Musical Art and Culture*, 19(2), 112–118 [in Ukrainian].
- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton; Chichester, UK: Princeton University Press [in English].
- Pratt, G. (2013, March 13). J. S. Bach: Sonatas for Harpsichord and Violin. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/reviews/chamber/bach-sonatas-chamber-feb-13> [in English].
- Svyrydenko, N. (2017). *Stylistics of early music performance on the example of J. S. Bach's works*. Kyiv: Musical Academy [in Ukrainian].
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Varwig, B. (2008). One more time: J. S. Bach and seventeenth-century traditions of rhetoric. *Eighteenth-Century Music*, 5(2), 179–208 [in English].
- Voix des Arts. (2018, February 2). CD Review: Johann Sebastian Bach – Sonatas for Flute & Harpsichord (Stephen Schultz, flute; Jory Vinikour, harpsichord). <https://www.voixdesarts.com/2018/02/cd-review-johann-sebastian-bach-sonatas.html> [in English].
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company [in English].

Emma Kupriianenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

PhD in Art Studies, Associate Professor,

the Department of Chamber Ensemble

e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

J. S. Bach's Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord BWV 1027–1029 (viola version): modern performance trends

Statement of the problem. Johann Sebastian Bach's music continues to be a source of deep creative searching for performers, scientists, and educators. The Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) constitute a unique layer of Baroque chamber music, combining musical and figurative richness,

polyphonic depth, and genre diversity. “Bach’s work is an example of a synthesis of Renaissance polyphony, Protestant spirituality, and the most recent forms of musical thought for that time” (Dahlhaus, 1983). The interpretation of Bach’s works must be based on a deep understanding of the stylistics of the era, its semantics, and rhetorical models that reflect the “high musical erudition” (Varwig, 2008) of the Baroque performer.

In the interpretation of these works on the viola, new artistic and technical possibilities are opened up, which, at the same time, poses a number of performance and stylistic tasks. “Awareness of the stylistic differences between the viola da gamba and the modern viola is the key to authentic interpretation” (Svyrydenko, 2017). The relevance of the study lies in the need to understand modern approaches to the performance of these sonatas, the correlation of the composer’s original idea with interpretative searches on another instrument – the viola. Within the historical context and the author’s intention, the analysis of performance means – articulation, ornamentation, strokes, and the use of vibration – acquires particular importance.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the main trends in the performance of J. S. Bach’s Sonatas for viola da gamba and harpsichord BWV 1027–1029 (in the viola version) against the background of authentic performance traditions of the Baroque era. The following tasks are set: to analyze the historical context of the creation of the Sonatas and determine their place in Bach’s chamber heritage; to identify the characteristic features of Baroque ornamentation and the methods of its implementation in Bach’s works; to consider the specifics of articulation and tempo fluctuations (agogique) in the context of the performance tradition of the 18th century; to identify the problems and possibilities of interpreting the Sonatas on the viola as an alternative instrument. The novelty of the study lies in the comprehensive analysis of modern trends in the performance of the Sonatas BWV 1027–1029 in the authentic and viola versions, which allows us to propose new approaches to their interpretation.*

Research results. *The Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) are an example of new relationships in the ensemble, where the “solo” and “ensemble” are synthesized with a flexible flow of one function into the other. This is an example of a true chamber Duet in which both instruments interact as equal partners and each becomes the bearer of its own melodic-harmonic and, more broadly, form-forming functions. When performing gamba works on the viola, it is important to try to reproduce the general aesthetics of the sound – restrained, but also penetrating, clear and noble, remembering that it was to the viola da gamba that Baroque composers entrusted their most secret and subtle experiences. Bach’s Sonatas*

for viola da gamba and harpsichord are iconic examples of chamber music from the Baroque era, combining polyphonic perfection, expressive power, and sophisticated instrumental dialogue.

Conclusion. *Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) are not only evidence of J. S. Bach's profound polyphonic mastery, but also a demonstration of his ability to adapt traditional forms to new musical contexts. Although these works are not officially designated as a cycle, their common instrumental palette, stylistic unity, and chronological proximity of creation allow them to be perceived as a coherent triptych. The viola interpretation of these sonatas opens up new horizons for performers and listeners. It allows modern musicians to experiment boldly, drawing on Baroque aesthetics and the variety of its expressive means. The modern viola, perfected over the past two centuries, reveals other expressive possibilities of this exquisite music. The timbre properties of the instrument and its technical potential in interpretation with the piano (as a modern analogue of the harpsichord) give this music a new sound, in which the depth, poetic expressiveness and mastery of the author shine in a relevant artistic dimension. A comparative analysis of modern versions with the author's edition allows us to outline the range of performance tasks related to timbre adaptation, maintaining balance with the piano part, phrasing, ornamentation and articulation. The appeal to primary sources, Baroque treatises and historical records remains relevant, which contributes to a deeper understanding of the author's intention.*

Thus, the viola version of Bach's sonatas can be considered not as a compromise, but as a full-fledged interpretation, capable of expanding the performance and pedagogical repertoire of modernity.

Keywords: *J. S. Bach; chamber instrumental music; Sonatas BWV 1027–1029; viola da gamba; viola; ensemble texture.*

*Стаття надійшла до редакції 2.07.2025,
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*