

Глазунов О. О.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

старший викладач кафедри музичного мистецтва

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

м. Київ, Україна

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТАНЦІВ З ПАРТИТ Й. С. БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Карл Саган (американський астроном, астрофізик і видатний популяризатор науки) запитав у Льюїса Томаса зі Sloan-Kettering Institute – яке б повідомлення він послав іншим цивілізаціям у космос. Доктор Томас відповів: «Я послав би повні збори творів Йоганна Себастьяна Баха». І, повільно, додав: «Але це були б хвастощі».

Замислюючись про творчість Й. С. Баха та музичну культуру сьогодення, не можна не згадати класичну метафору Л. Бетховена, яка вже давно стала класичною: «Не струмок – море ім'я йому...». Вона безперечно вказує на грандіозний вплив на всю світову музику і має символічне значення, яке полягає в тому, що художній зміст творів великого Баха однаково зрозумілий як людині яка була присутня у церкві св. Томи у Лейпцігу, де Бах служив біля двадцяти років і на території якої був похований – до слухача сучасної філармонії та багаточисленних бахівських фестивалів у всьому світі, включаючи Україну.

А Й. С. Баха в Україні дуже шанували та високо цінували. Досить згадати, ще Т. Г. Шевченко у своїй повісті «Варнак» називав його ім'я, можна припустити, що Кобзар був досить знайомий із творами великого німця. Дуже цінними видаються фундаментальні дослідження вокальних та органних творів Баха видатним українським музикознавцем та органістом-виконавцем Арсенієм Миколайовичем Котляревським, який плідно працював професором Львівської, Донецької та Київської консерваторій. Також дуже цінний внесок в українську бахівську скарбницю внесла Н. О. Герасимова-Персидська, П. І. Павлій. Треба також зазначити, що за думкою українського дослідника, музикознавця, піаніста, музичного продюсера та культурно-громадського діяча Анатолія Павловича Калениченка – можна простежити виразний слід впливу на творчість І. С. Баха українського народного мелосу. І таких прикладів – нескінченна кількість, абсолютно неможливо навіть назвати їх в одній доповіді.

У 1880 році Карл фон Гампельн заснував в Одесі Бахівське товариство, яким з 1883 року керував теж німець Ганс Гартан. Більше ста років пізніше, у 1998 році при Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва було створено «Перше українське бахівське товариство», в асоціації з Донецьким обласним відділенням Національної всеукраїнської музичної спілки. Цей осередок провадив активну діяльність у плані науково-дослідницької, видавничької, пропагандистської та виконавської площин. До 2014 року (року вторгнення Росії у Донбас) працювали, розпочаті Товариством «Бахівські академії», з великим успіхом проведені у 2004, 2006, 2010, 2013 роки, і також Дні Бахівської музики у 2011 році. Величезний резонанс викликали приїзди німецьких диригентів, визнаних експертів щодо інтерпретації музики Баха. Вони проводили плідну роботу зі студентськими хоровим і оркестровим колективами, що внесло неоціненний внесок у виховання істинно високої виконавської майстерності студентів та художнього смаку численних слухачів. Вже «VI Міжнародну Бахівську академію» була проведена Академією музики імені М. І. Глінки у місті Дніпро.

Звертаючись, так би мовити, до української виконавської Бахіани, то вона теж має багату історію та дуже високі художні досягнення. У всіх великих та малих містах України проходили виконавські Бахівські фестивалі, професори ведучих вишів напрацювали багатий досвід виховання виконавців бахівської музики, професор О. М. Горохов став лауреатом Міжнародного конкурсу імен І. С. Баха у Лейпцігу. Все це дає змогу зробити деякі висновки.

Кожен історичний період висував свій «портрет» Баха. У різний час «виявлялися», «висвічувалися» такі риси, такі грані самого образу композитора, які було неможливо раніше помітити, маючи на увазі загальну непередготовленості до осмислення всіх сторін його грандіозної творчої активності. Феноменальною особливістю творчості Баха є той факт, що воно «відкривається» кожному новому поколінню якраз не за рахунок старого, накопиченого досвіду, а завдяки новому, що набувається в різних областях знань, часом не мають прямого відношення до музики: математика, символіка, музична герменевтика, семантика, семіотика та багато іншого.

Сонати та Партиги Й. С. Баха опус BVW 1001-1006 (Senza basso accompagnato) створено у 1720 році. Після чого з'явилося більше тридцяти редакцій, особливо у добу романтизму. Передусім це І. Менухін, який першим виконав весь «мегацикл» Сонат і Партиг Й. С. Баха, потім були Г. Шерінг, М. Росталь, Л. Капе, К. Мострас та багато інших. Безсумнівно всі ці редакції треба сприймати як

інтерпретацію творів видатними музикантами-виконавцями та педагогами.

У рамках сьогоднішньої теми, мені хотілося б більшою мірою зупинитися на інтерпретації танцювальних жанрів у Партитах для скрипки соло. Сьогодні безперечним є факт наявності скрипкових рис у фактурі усіх інструментальних творах Баха. І тут знову виникає те саме сакраментальне питання, яке неодноразово виникало у середовищі виконавців, педагогів і науковців – а потрібно і можна приписувати музиці вербальний або візуальний ряд? Багато великих музикантів (Д. Ойстрах, А. Корто, Г. Нейгауз) говорили про те, що навіть у тих випадках, коли чиста інструментальна музика позбавлена будь-якої програми, таку програму слід придумати, надумати, сфантазувати самим виконавцем і як б далека вона не була від невідомого початкового задуму автора – вона в процесі виконання буде повідомляти свою певну логіку, яка передаватиметься слухачеві. В будь-якому випадку, виконавець має знати більше слухача!

У ХХ столітті, стосовно творчості Баха, виявилися два магістральні підходи: власно танцювальна сфера Партит (Г. Кречмар і А. Шерінг) та філософське переосмислення жанрів (Е. Ганслік). Треба відразу обмовитися, що обидва ці підходи мають право на життя, їх поєднує одна фундаментальна властивість музики – безпосередній вплив на сферу несвідомого як певний специфічний різновид медитацій.

Танець ж у жанровій конкретиці завжди є відображенням суспільного, соціального життя. Впорядкований метроритм та інші його атрибути, як відомо, у творчість І. С. Баха прийшли від придворних танців масок і як вираження людських типів, і як символ людської солідарності. Тому багато виконавців у партитах і сюїтах Баха світські жанри трактують з позицій секулярної сюжеттики. Цикли вибудовуються відповідно до якогось умовного ритуального сюжету. І ось звідси виходять типологічні ситуації, закріплені за певними жанрами.

Наприклад, алеманда, що відкриває, як правило, цикл партити або сюїти – це танець знайомства, прогулянка, яка охоплює різні манери куртуазного спілкування. Куранта навпаки – грайлива, але без витівки і загравань спілкування закоханих. Сарабанда – ліричний центр – розкриває любовні, ліричні переживання. Жига – танець жвавий, може висловлювати сватання. Як правило, сюїти і партити, особливо клавірні (Ж. Рамо, Ф. Куперен), і були гірляндами танців і, ймовірно, їх сюжет становила якась любовна історія. Вся ця сюжетна канва і походить від семантики танцю.

Але існує й інша тенденція – це художнє, філософське переосмислення жанру. Воно полягає в тому, що не можна не згадати цілковиту, абсолютну поглиненість Баха вченням М. Лютера і атмосферу протестантського храму, що панувала навколо нього.

У зв'язку з цим, говорячи про інтерпретацію бахівських танців, не можна не згадати книгу, вже давно видану (1980), яку написав американський музикознавець Уілфрід Міллерс і яку він назвав «Bach and the Dance of God» «Бах і танець Бога», мені був би ближче переклад з англійської «Бах і танець від Бога», що, може бути не дуже коректно, але точніше висловлює семантику.

Міллерс не ставив перед собою завдання впровадження в образну сферу баховських танців і все ж таки, якщо прийняти установку сприйняття творчості Баха не як ілюстрацію і навіть коментування канонічних євангельських текстів, але як найважливішу визначальну лінію самого способу мислення, постійну спрямованість Баха до високих ідеалів, вищих християнських цінностей, може мати право на життя наступна концепція. Внутрішня духовна робота, що виражається шляхом запозичення характеру, енергетики руху танцювальних жанрів.

Таким чином, ми приходимо до таких висновків: алеманда, intrada, входження – може сприйматися як якийсь схід, собор, або концентрація внутрішніх сил, приготування до виконання свого призначення, свого вищого обов'язку. Куранта – перетворюється на якусь «річку часу», що захоплює за собою все велике і нікчемне. Час – найжорстокіша категорія в житті людини і саме вона захоплює його до смерті. Як відомо, Бах постійно займався такими науками, як екзегетика, він постійно вивчав, тлумачив тексти Святого Писання. А також у його житті завжди були мотиви есхатології, вивчення людини в момент його переходу в Вічність. Сарабанда – ліричний центр, але у творчості Баха лірика, зазвичай, височить до рівня трагічного. У літературі XVIII століття часто описується смерть, «танцююча сарабанду». А буре, хвацький і веселий танець, що по Яворському асоціюється з важкими дерев'яними черевиками, що уминають в'язки з хмизом, проявляється інша семантика – злість руйнує, що ламає душі. Жига – живий, спрямований танець – виступає символом непохитної віри.

Кожен має свій вибір у питанні інтерпретації геніальних Партит Й. С. Баха, на наш погляд, найбільш важливим є щире прагнення до досягнення найбільш правдивої та виразної інтерпретації.

На закінчення хочеться додати, що не можна бути адекватним Баху, але вже одне прагнення цього яскраво виявляється у виконанні будь-якого із його творів.

Список використаних джерел:

1. Калениченко А. БАХ (Bach) Йоганн Себастьян. Українська музична енциклопедія. Т.1. С. 156.
2. Mellers, Willfrid. Bach and the Dance of God. London-Boston, «Faber & Faber», 1980. 324 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-56>

Глазунова Г. П.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

м. Київ, Україна

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ РОЗКРИТТЯ ВИКОНАВЦЕМ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Той факт, що життя музичного твору повністю залежить від виконавця, не вимагає доказів. Музика живе лише тоді, коли вона звучить, інтонується у присутності слухачів. Однак, проблема ця не тільки жива і актуальна, але набуває абсолютного нового, актуального значення в сучасних умовах, коли прагнення гуманізму стає екзистенційно важливим для всього людства. Щоправда, проблема привертала увагу протягом усієї історії людської культури. Можна також помітити, що ще в недалекому минулому великими артистами вона вирішувалася набагато успішніше і сьогодні ми цінуємо виконавське мистецтво «старих майстрів», часом набагато вище, ніж сучасних виконавців.

Адже даремно говориться, що музика, це не стільки чорні точки нотних знаків, скільки білий простір між ними, що створює музичний настрій у творі, створює його особливу атмосферу та його конкретний образно-художній зміст. Безперечно, це вирішення проблеми лежить і в навчальному процесі підготовки музиканта-виконавця і, насамперед, це теорія в найширшому значенні цього слова, в тому числі і до теорії виконавського мистецтва, музичної педагогіки, методик навчання гри на інструменті.

Потрібно визнати, що за час свого історичного розвитку, виконавська теорія і методика багато займалися психо-моторними, руховими, акустичними та іншими технологічними проблемами, часто приділяючи мізерно мало уваги, а то і на шкоду власне основному