

УДК 786.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-23>**Оксана Сергіївна Сліпченко**

ORCID: 0000-0003-2624-820X

концертмейстер кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

elf88888888@gmail.com

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНОЇ ПАРТИТИ Й. С. БАХА МІ-МІНОР

*Метою роботи є виконавський аналіз зазначеного в назві статті твору та пошук відповідей на питання, які турбують виконавців та дослідників творчості Й. С. Баха вже понад 100 років, зокрема питання метру, ритму та жанрових особливостей п'єс, зібраних у клавірній партиті мі-мінор. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. Користуючись відомостями із трактатів, що належать до досліджуваної епохи, автор намагається поновити зв'язок із втраченою усною виконавською традицією, яка зумовлювала безпосередні відносини виконавця і виконуваного ним твору, минаючи нотний текст. Паралелі із сюїтами Й. Фробергера дають відповідь на питання відповідності нотного запису і реального звучання твору. Порівнюючи два збережені варіанти мі-мінорної партити Й. С. Баха, вдається прослідкувати напрямок композиторського задуму, що є надзвичайно важливим для вірного виконавського аналізу та коректного відтворення того, що чув автор партити, записуючи її. Аналіз окремих п'єс з огляду на ціле дає змогу побачити й осмислити їх із нового ракурсу, а також вибудувати драматургію циклу. **Наукова новизна** даної статті полягає в пошуках власної інтерпретації досліджуваного твору через порівняння різних трактувань авторитетних європейських дослідників крізь призму власного виконавського досвіду. **Висновки.** Клавірна партита Й. С. Баха мі-мінор у своїй нотації має ряд неоднозначних епізодів, буквально виконання яких призводить до стилізованих і жанрових невідповідностей. Феномен усної виконавської традиції в часи Й. С. Баха, безумовно, йшов на спад, проте зв'язок його творчості з більш ранніми композиторськими школами – Дж. Фрескобальді, Й. Фробергером – є очевидним, отже, й інтерпретація його музики має лежати в тій самій площині. Спираючись на відомості з трактатів, знаходимо ряд «неготованих» закономірностей, таких як заострення пунктирного ритму, синхронізація поліритмії та тріольне виконання жиги, що записана дуолями. Ці та інші деталі є, на наш погляд, вкрай важливими для стилістично вірного, а головне – виразного виконання досліджуваного твору.*

Ключові слова: клавірна партита BWV830, виконавська інтерпретація, автентичне виконання.

Slipchenko Oksana Serhiivna, Concertmaster at the Music Department of the Kyiv National University of Culture and Arts

On the problem of the performer's interpretation of the J. S. Bach's clavier partita e-minor

Research objective of this article is the performer's analysis of the music piece named above and finding the answers on the questions which disturbed performers and researchers of the J. S. Bach's works along more than 100 years, especially the questions of meter, rhythm and genre specific of the pieces gathered into the e-minor partite for clavier. **The methodology** of the research is based on the system-analytical and comparative method. Using the information from treatises of the epoch is studied, the author attempts to renew the connection with the conversational performing tradition which was lost and which determined the direct relations between the performer and the piece omitting the music score. The parallels with J. Froberger's suites helps to find the answer on the question about correspondence of the notation and the real sounding of the piece. Comparing two remaining variants of J. S. Bach's partita in e-minor we can see the direction of the composer's conception, that is highly important for the correct performer's analysis and reconstruction of the sounding was heard by composer while he was wrote the score. The analysis of the separate pieces in the context of the whole enables us to see and to interpret it from the other side and also to build the dramaturgy of the cycle. **The scientific novelty** of this article lies in searching of the own interpretation of the piece comparing the different treatments of authoritative European researchers through the own performer's experience. **Conclusions.** The notation of the J. S. Bach's clavier partita e-minor has some ambiguous episodes, literal performance of which leads to genre and stylistic inconsistencies. Phenomenon of the conversational performance tradition in J. S. Bach times undoubtedly was in decrease, but his connection with forerunners – G. Frescobaldi, J. Froberger is evident, therefore the interpretation of his music should lie in the same area. Basing on treatises we found some “unnotated” principles of performing as sharpening of the dotted rhythm, synchronization of the polyrhythm and the triple sounding rhythm in the gigue that is duple in notation. This and other details are very important for correct stylistic and the main thing – expressive performance of the piece.

Key words: the clavier partita BWV 830, performer's interpretation, authentic performance.

Слипченко Оксана Сергеевна, концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

К проблеме исполнительской интерпретации клавирной партиты И. С. Баха ми-минор

Целью данной работы является исполнительский анализ указанного в названии статьи произведения и поиск ответов на вопросы, которые интересуют исполнителей и исследователей творчества И. С. Баха уже больше 100 лет, в частности вопросов метра, ритма, а также жанровых особенностей пьес, собранных в клавирной партите ми-минор.

Методологія дослідження ґрунтується на системно-аналітичному і компаративному методах. Використовуючи дані з трактатів, належачих до досліджуваної епохи, автор намагається встановити зв'язок з втраченою усною виконавською традицією, яка впливала на відносини виконавця і виконуваного ним твору, минути нотний текст. Паралелі з сюїтами Й. Фробергера дають відповідь на питання відповідності нотного тексту і реального звучання твору. Порівнюючи два збережені варіанти мі-мінорної партити Й. С. Баха, вдається прослідкувати напрямком композиторського задуму, що є дуже важливим для правильного виконавського аналізу і коректного виконання того, що чув автор партити, записуючи її. Аналіз окремих п'єс з урахуванням всього дає можливість уловити і осмислити їх з нового ракурсу, а також вибудувати драматургію циклу. **Наукова новизна** даної статті полягає в пошуках власної інтерпретації досліджуваного твору через порівняння різних трактувань авторитетних європейських дослідників крізь призму власного виконавського досвіду. **Висновки.** Клавирна партита Й. С. Баха мі-мінор в своїй нотації має ряд неоднозначних епізодів, буквального виконання яких призводить до стилевих і жанрових невідповідностей. Феномен усної виконавської традиції в епоху Й. С. Баха, безсумнівно, йшов на спад, однак зв'язок його творчості з більш ранніми композиторськими школами – Дж. Фрескобальди, Й. Фробергером – очевидний, а значить, і інтерпретація його музики повинна лежати в тій же самій площині. Спираючись на дані з трактатів, знаходимо ряд «ненотируємих» закономірностей, таких як посилення пунктирного ритму, синхронізація поліритмії і триольне виконання жиги, записаної дуолями. Ці і інші деталі є дуже важливими для стилістично правильного, а головне – виразного виконання досліджуваного твору.

Ключові слова: клавирна партита BWV 830, виконавська інтерпретація, аутентичне виконання.

Актуальність теми дослідження. Інтерпретація творів Й. С. Баха вже понад 100 років є предметом детального вивчення та палких дискусій. Зокрема, Арнольд Долмеч у своїй книзі “The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence” [4] привносить досить сміливу трактування деяких Бахівських опусів. Незабаром в Європі утворюється новий напрямок аутентичного виконавства, серед представників якого – Вальтер Емері, Терсон Дарт, Ервін Бодкі, Ванда Ландовська, а трохи згодом – Ніколаус Харнонкур та Фредерік Нейман. Суть напрямку полягає у спробах відновити втрачену виконавську традицію доби бароко та звільнити старовинну музику від романтичних нашарувань, що міцно укорінились у редакціях

та трактовках XIX ст. Складність пошуку вірної інтерпретації творів Й. С. Баха полягає, по-перше, в нерівнозначній достовірності та суперечливості джерел (манускриптів, копій та небагатьох виданих за життя композитора творів), по-друге, в недостатньо детальній їх нотації, яка передбачала стилістичну грамотність виконавця, і по-третє – в майже повній відсутності коментарів самого композитора із приводу того, як його музика має виконуватись.

Пошук відповідей на ці питання привів дослідників до теоретичних та методичних праць, написаних сучасниками та співвітчизниками Й. С. Баха. С.М. Мальцев, зокрема, піднімає питання внутрішньотактової агогіки в німецькій бароковій та ранньокласичній музиці на основі німецької фонетики [2], Д. Моелантс проводить цікаве дослідження інегалю методом порівняння записів різних виконань та математичних підрахунків [9], Г. Кочевницький приводить та порівнює точки зору дослідників минулого щодо використання інегалю у творах Й. С. Баха [7], Ч. Джозеф детально аналізує та порівнює джерела партит BWV827 та BWV830 [6].

Мета даного дослідження – повернення автентичного звучання одній з найвідоміших партит Й. С. Баха шляхом здійснення його повного та докладного виконавського аналізу.

Наукова новизна. На основі попередніх досліджень, проведених авторитетними музикознавцями, автор здійснює повний аналіз мі-мінорної клавірної партити Й.С. Баха як цілісного за формою і стилістикою твору, розкриваючи зв'язки із композиторськими школами за двома векторами: «по вертикалі» – стилістичні паралелі із французькою та італійською композиторськими школами, та «по горизонталі» – продовження традицій старих німецьких майстрів.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що партита BWV 830 дійшла до нас у двох варіантах: у нотній книжечці Анни Магдалени (1725, рукопис) та в Klavierübung 1 (1731, гравірувальний відбиток). Порівнюючи ці джерела, знаходимо деякі суттєві відмінності. Перше, що кидається в очі, – неоднакова кількість п'єс у партиті. У версії 1731 між курантою і сарабандою додана арія. Причому складається враження, що Й. С. Бах дописав її в останній момент, щоб не залишати порожнім нотний листок, на якому було лише останні 3 такти куранти. З іншого боку, він міг розмістити на цьому ж листку частину сарабанди, проте з якоїсь причини відмовився від

цієї ідеї, можливо тому, що позиціонував сарабанду як одну з основних частин циклу або навіть як його кульмінацію, і хотів щоб ця п'єса знаходилась у точці золотого перетину (на 11-й сторінці із 15-ти, які займає партита). Арія вирізняється із усього циклу своєю ритмічною лапідарністю, мелодичною простотою та безхитрісно квадратною формою (період, 12 + 8 + 8 + 4 такти заключення).

Значення ж сарабанди в циклі підкреслено її спорідненістю з першим, імпровізаційним розділом токкати. Якщо придивитись уважно до перших тактів двох п'єс, можна помітити, що вони майже ідентичні: розкладений тонічний тризвук у мелодичному положенні терції, що повторюється тричі в пунктирному ритмі, переходить у квінт-секстаккорд II ступеня із характерним для гармонічної мови бароко затриманням 7-6 (рис. 1).

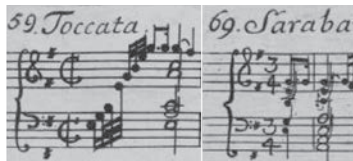


Рис. 1

Різницю між початковими мотивами двох порівнюваних п'єс становить лише спосіб запису та регістр (у сарабанді нижчий, більш приземлений). Якщо прослідкувати появлення цього мотиву далі по тексті, можна знайти точне відображення другого такту токкати (рис. 2) в четвертому такті сарабанди (рис. 3).



Рис. 2



Рис. 3

Стосовно першої п'єси циклу – вона теж зазнала деяких змін у авторській редакції 1731 р. По-перше, Й. С. Бах змінює

її назву із прелюдії на токкату, роблячи референс до італійського імпровізаційного жанру, широко представленого у творчості Дж. Фрескобальді та Я. Фробергера та даючи таким чином недвозначну підказку виконавцеві, яку агогіку та артикуляцію слід у ній використовувати. Також він змінює запис арпеджованих акордів із групи із семи тридцять других на шістнадцяту та шість тридцять других (рис. 4), чим підкреслює необхідність затриматись на нижній ноті акорду (принцип, що був очевидним для виконавців, знайомих із традиціями італійської клавірної школи).



Рис. 4

(у рукописі А. М. Бах верхня стрічка записана в сопрановому ключі):

Придивившись уважніше до варіанту 1725 року, можна помітити, що ці ж розкладені акорди в заключній частині прелюдії (що слідує після фуги) записані вже не 32-ми, а 16-ми (рис. 5), що, ймовірно, має означати більш повільне їх виконання, аніж на початку п'єси.



Рис. 5



Рис. 6

Однак Й. С. Бах нівелює цю різницю в пізнішій редакції, швидше за все вважаючи її несуттєвою та даючи виконавцю можливість самостійно визначати, з якою швидкістю розкласти акорди відповідно до їх гармонічного забарвлення.

Нездоланим каменем спотикання для інтерпретаторів та дослідників творчості Й. С. Баха є пунктирний ритм. Спираючись на трактат Квантца, можна стверджувати, що крапка після коротшої за четвертну ноти не означала

її подовження чітко на половину тривалості. За Кванцом, незалежно від того, яка тривалість стоїть після крапки, звучати вона має максимально коротко. А якщо паралельно з пунктирним ритмом в іншому голосі є дрібніші тривалості, то нота після крапки має гратися одночасно з останньою з них [1, с. 66–67]. Це ж правило діє і для групи нот, що стоять після пунктированого звуку [1, с. 68]. Особливо характерним пунктирний ритм є для алеманди та сарабанди. Цікаво, що сам Бах у версії 1731 року додає в затакті алеманди шістнадцяту паузу у верхньому голосі та восьму в нижньому, ймовірно для того, щоб підкреслити гостроту затакту, який має виконуватись «на один рух» із наступною сильною метричною долею.

Суперечки між інтерпретаторами викликає також запис ритму в гавоті (*Tempo di Gavotta*). Йдеться про пунктирний ритм, що записаний вертикально із тріольним. Й. Квантц наполягає на буквальному виконанні такого ритму [1, с. 67], в той час коли Д. Тюрк дозволяє його спрощення (таким чином, щоб шістнадцятка гралась одночасно із третьою нотою тріолі) [11, с. 100–101]. Г. Лелейн дозволяє таке спрощення лише у швидкому темпі [8, с. 68–70]. Щодо темпу, то на досить швидкий рух у п'єсі вказує метр *alla breve* та авторська вказівка «в темпі гавоту». Сумлінне вигравання поліритмії в даному випадку призведе до акцентування кожної чвертки, що суперечитиме авторській позначці тактового метру. Тому, можливо, тут дійсно варто прислухатись до поради Д. Тюрка та синхронізувати пунктирний ритм із тріольним. Ще один нюанс виникає у зв'язку з ритмічною фігурою з двох шістнадцятків та вісімки, яка теж зустрічається у вертикалі із тріоллю (Рис. 6). Така інтонація є характерною для італійської вокальної музики XVII ст. Виконується вона на *legato* з опорою на першу ноту і легким «відпусканням» двох останніх. Безперечно, це є одним із нотованих мелізмів, тому запис ритму тут є умовним і має бути підпорядкованим виконавцем загальному афекту твору. Неоднозначність у плані дуольності чи тріольності даної п'єси могла бути допущена Й. С. Бахом спеціально для того, щоб «розхитати» синхронність звучання та зробити фактуру більш рельєфною, створити ефект невимуженості, але навряд чи змусити виконавця зосереджено вираховувати точну математичну пропорцію 3/4.

Найцікавішою загадкою мі-мінорної партити є жига. В обох варіантах вона записана в чотиридольному метрі: в зошиті

Анни Магдалени – в розмірі *alla breve*, а у Клавірних вправах – *tempo alla semibreve* (за словеником Вальтера, двухдольний метр, в якому одиницею виміру є ціла нота [12, с. 596]). Однак позначка, яку використовує Й. С. Бах у другому варіанті жиги – Φ , є неоднозначною. Такий запис метру зустрічається рідко в партитурах XVIII ст. і є характерним для більш ранньої музики. У Преторіуса така позначка зустрічається лише у двох варіантах: $\Phi 3$ і $\Phi \frac{3}{2}$, і обидві позначки відносяться до тридольного метру [10, с. 107]. У музичному словнику Й. Вальтера перекреслене коло трактується як позначення *tempus perfectum* із коментарем, що цей метр завжди був тридольним, адже число 3 прашури розцінювали як більш досконале, ніж число 2, відповідно, і коло вважалось найдосконалішою фігурою [12, с. 447]. Чому ж Й. С. Бах вирішив змінити тут метр, залишивши при цьому ті самі пропорції у тривалостях, просто збільшивши їх вдвічі? Чому використав позначку, якою не користувався уже навіть Я. Фробергер? Можливо, змінивши розмір, композитор хотів підкреслити тридольність, якої в нотному записі, однак, немає.

Із трійкою пов'язаний також жанр, який Й. С. Бах виводить у заголовок п'єси – жига. Жига хоч і дводольний танок, однак йому притаманний триольний рух. У творчому доробку Баха є лише 2 жиги, що не відповідають *denotare* цьому правилу і записані в дуольному ритмі – це жига, про яку йдеться в даній статті, та жига із французької сюїти *re-minor* (BWV 812). У Я. Фробергера таких дуольних жиг аж 13. І згідно з думкою таких авторитетних дослідників барокової музики, як Х. Фергюсон та М. Коллінз, всі вони виконувались триольно (тобто основна метрична доля ділилась на 3 а не на 2, як це можна було б визначити, прочитавши нотний текст буквально). Таке спрощення запису робилось із розрахунку на те, що виконавець, до рук якого потрапить партитура, буде обізнаний із традицією виконання жиг, і йому не спаде на думку позбавити жанр його головної ритмічної особливості. Аргументуючи це твердження, Х. Фергюсон приводить у своїй статті [5, с. 25] жигу з 7-ї сюїти Й. Фробергера, яка в автографі (1656 р.) записана в чотиридольному метрі, але в більш пізній версії (1660-1670) ця ж жига записана у розмірі 3/4 (щоправда, включена вона вже до 13-ї а не до 7-ї сюїти). М. Коллінз приводить схожий приклад [3, с. 290], де чотиридольна, за автографом, жига у пізнішій копії, щоправда вже не авторській,

записана в розмірі 6/8. За часів Баха вже було не прийнято використовувати дуольний ритм для запису триольного, однак і метр *alla semibreve* на той час уже вийшов із ужитку. Тому, можливо, Бах навмисне переписав свою жигу у старовинному розмірі, щоб натякнути на старовинність обраного ним стилю запису ритму, а позначка *tempus perfectus* мала в такому разі означати не що інше, як тріольність ритму. У будь-якому разі, його сучасники ще були добре знайомі з усною традицією дуольно-тріольної трансформації ритму, і для них не важко було розшифрувати задану Й. С. Бахом загадку.

Висновки. Стилїстика партити BWV 830 є безумовно бароковою, на що вказують назви зібраних в ній п'єс та ряд фактурних особливостей. Ми не можемо однозначно стверджувати, як саме звучала ця музика на початку XVIII ст., однак численні збережені музично-теоретичні трактати тієї епохи можуть підказати, в якому саме напрямі нам слід рухатись. Порівняння різних наявних трактувань (як теоретичних, так і виконавських), а також власний виконавський досвід підтверджують гіпотезу, що навіть у Й. С. Баха не все і не завжди повинно бути зіграно так, як записано.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Квантц И.И. *Опыт наставлений в игре на флейте traverso*. Санкт-Петербург : Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
2. Мальцев, С.М. Внутритактовая агогика в немецком учении о такте XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург, 2016. 232 с.
3. Collins, M. *The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries*. Journal of the American Musicological Society, 1966, Vol. 19, Nr. 3, pp. 281–328.
4. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company, 1915. 493 p.
5. Ferguson, H. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Oxford University Press, 1975. 211 p.
6. Joseph, C. *Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830*. Bach, 1978, Nr 9(2), pp. 2–16.
7. Kochevitsky, G. *Performing Bach's Keyboard Music – Notes Inügales: A Brief History and a Summary*. Bach, 1973, Nr 4(4), pp. 27–35.
8. Lütjhein, G. S. *Clavier-Schule*. Leipzig und Züllichau: Waisenhaus- und Frommanischen Buchhandlung, 1773, 190 p.
9. Moelants, D. *The performance of notes inügales: The influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 2011, pp. 449–459.
10. Praetorius, M. *Syntagma Musicum III*. Translated by Hans Lampl, University of Southern California, 1958, 474 p.

11. Turk, D. G. *School of Clavier Playing*. University of Nebraska press, 1982. 212 p.

12. Walther, J. G. *Musicalises lexicon*. W. Deer.1732. 659 p.

REFERENCES

1. Collins, M. (1966). The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries. *Journal of the American Musicological Society*, 19 (3), 281-328.

2. Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company.

3. Ferguson, H. (1975). *Keyboard Interpretation From the 14th to the 19th Century: An Introduction*(1st ed.). Oxford University Press, USA.

4. Joseph, C. (1978). Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830. *Bach*, 9(2), 2-16.

5. Kochevitsky, G. (1973). Performing Bach's Keyboard Music — Notes Inñgales: A Brief History and a Summary. *Bach*, 4(4), 27-35.

6. Luthlein, G. S. (1773). *Clavier-Schule*. Leipzig und Zyllichau: Waisenhaus- und Frommanischen Buchhandlung.

7. Maltsev, S. M. (2016). *Vnutritaktovaya agogica v nemetskom uchenii o takte XVII-XVIII vekov. [Agogics of measure in German study about measure in XVII-XVIII centuries]*. St Petersburg [in Russian].

8. Moelants, D. (2011). The performance of notes inñgales: The influence of tempo, musical structure, and individual performance style on expressive timing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 449-459.

9. Praetorius, M (1958). *Syntagma Musicum III*. Translated by Hans Lampl. University of Southern California.

10. Quantz, J. J. (2013). *Opyt nastavlenij v igre na flejte traverso. [On Playing the Flute]*. Saint Petersburg: Earlymusic [in Russian].

11. Turk, D. G. (1982). *School of Clavier Playing: or, Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students* (First ed.). University of Nebraska Press.

12. Walther, J. G. (1732). *Musicalisches lexicon*. W. Deer.