

Москаленко Людмила, студентка 3 курсу кафедри оркестрових струнних інструментів заочного відділення Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Науковий керівник – заслужена артистка України, в.о. доцента О. П. Єргієва.

До проблеми скрипкового інтонування на прикладі. Сонат та Партит для скрипки соло І.С.Баха.

Значение термина «*интонирование*» (в отличие от термина «*интонация*», который чаще используется скрипачами для обозначения чистоты исполнения) необходимо понимать как возможность придать музыкальному произведению образность, чувственность, личное прочтение (личностный смысл), т.е. трактовку, посредством подчеркивания конкретных долей, ритма, музыкальных интонаций или фраз с помощью различных средств музыкальной выразительности – штрихов, техники извлечения звука, вибрато, агогики, динамики и т.д.

Предлагаем рассмотреть философскую сторону интерпретации и интонирование в творчестве *И.С. Баха* на примере *скрипичных сонат и партит*.

Примечательно, что скрипичные партиты объединены с сонатами в огромный opus из шести многочастных произведений для скрипки без сопровождения (*Senza basso accompagnato*). Структуре этого «цикла циклов» соответствует Первая соната g-moll – в ней соединены пьесы совершенно различного жанрового плана: патетически-импровизационное Adagio гомофонного склада, фуга, опоэтизированный танец (сицилиана) и текучее, гармонически-фигуративное Presto, богато насыщенное скрытыми голосами – «прелюдийно» изложенный финал.

Баховская скрипичная соната по строению мало, а то и вовсе не отличается от сонат da chiesa у итальянских мастеров: Adagio (Grave), Allegro, Andante (Largo), Allegro (Presto). Однако интерпретация жанра у И.С. Баха – иной мощи, экспрессии, иного стиля. Один лишь А. Корелли иногда приближался к нему.

Первые медленные части двух первых сольных сонат И.С. Баха – уже не интродукции к Allegro, но целые вдохновенно-патетические монологи. Их мелос, декламационно-речитативного склада, в свободном метре, ритмически изменчивый и многозначный, полон драматизма, а глубина звучания, особенно при слабо натянутом волосе смычка и совершенно слитном исполнении аккордов, приближается к органной и свидетельствует о своеобразной органичности замысла.

В творчестве И.С. Баха находятся те зерна, из которых можно черпать самые смелые интерпретаторские замыслы. Музыка Баха должна стать активно-важной частью концертного репертуара каждого скрипача.

Важнейшим элементом исполнения музыки И.С. Баха являются штрихи – благодаря которым музыкальные фразы проявляют свою жанровую основу, обретают смысл, дыхание.

Важным остается правильно выбранные темп и характер первых тактов сонатных циклов для выстраивания музыкальной формы впоследствии. Например: многие исполнители игнорируют логичное баховское указание «*alla breve*» в *g – moll`ной* фуге, а также сдвоенные такты, разделенные укороченной чертой в *Presto g-moll*, - а ведь правильное выполнение этих Баховских указаний расширяет границы музыкальных мотивов, укрупняя восприятие художественного образа. Не совсем правильной могу считать редакцию сонат и партит И.С. Баха, осуществленную К. Мострасом (нюансы *mf* в первом проведении фуги *a – moll*). Тут, как думается, Бах мыслил о впечатлении общей незавершенности Grave, угасающих интонаций, отсюда – акустический горизонт ухода на доминанте в «*pp*». Еще неуместна остановка между Grave и Фугой. Если Фугу начинать в активном «*p*», то возможности для развития музыкального материала получают фантастические горизонты!

Обе Аллеманды (*h-moll* и *d- moll*) необходимо видеть прелюдиями, позднее входящими в сонаты. Как танцевать эту музыку – нам сложно представить. Главное – исключить из игры учеников искусственные замедления, которые студенты с таким удовольствием (проблемы с

техникой и полифонией) исполняют! Аллеманда *d-moll* (вместе с Курантой, Сарабандой и Жигой) к тому же является развернутым вступлением к главной части произведения – наивысшему драматическому завершению II-й партиты – Чаконе. Думается, интересным представляется в этом случае переход от Жиги к исполнению Чаконы непосредственно, без пауз!!!

Что касается темпа исполнения Аллеманды *h-moll* и ее дубля, то здесь мы получаем указания самого Баха, который перечеркнул метрическое указание. Заменяв *C* на *C*, перечеркнутое вертикальной линией в дубле первой части, он тем самым достигает комфорта в характере звучания двух смежных частей, не нарушая их темпового единства.

В Куранте *d-moll* требуется замена квартового ритма триолью, причем, как обозначено у автора, – без лиг. Это привносит стилистическую общность в звучание Куранты и придает единообразие ритму и большую естественность развитию мелодической линии.

СОНАТА № 1 ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО – *g-moll* (Adagio, Fuga, Siciliana, Presto).

Адажио.

Кроме того, что оно является вступительной частью к фуге, это лирическое «высказывание», которое исходит из глубин человеческой души!

Важнейшим условием исполнения Баховской музыки есть точное соотношение ритмических единиц, для чего необходимо каждый такт считать на 16-ть долей (то есть, счетная единица в этой части – шестнадцатая). Тридцать вторые ноты – исполнять распевно, широко, выразительно, по характеру – подобно шестнадцатым. Все трели, по возможности, начинаются с верхней ноты (кроме тех, перед которыми звучит нота на секунду выше основного тона трели) и исполняются неторопливо – певуче. Ферматы выдерживаются строго, по Баху, т.е. удлиняются ровно на половину длительности нот. Переходы со струны на струну, равно, как и смены позиций, исполняются очень плавно, но без *glissando*, так как данный прием в музыке Барокко не используется. Важным в исполнении является

ясное понимание голосоведения – оставление одинокого звучания именно того голоса в аккорде, из которого «произрастает» дальнейшая импровизационная мелодия, что подчеркнет полифоническую природу музыки И.С. Баха. Последний аккорд адажио, как пожелал И.С. Бах (хотя скрипично это достаточно трудно выполнимо), должен звучать на протяжении двадцати четырех долей.

Фуга.

Для четкости вступления темы фуги обязательно вначале исполнить 1/8 паузы в первом такте! Далее – необходимо играть лёгким, воздушным смычком, сохраняя упругость и железный ритм данной фуги (что соответствует основному значению слова «фуга», которое, как известно, означает «бег»). Каждое новое проведение темы должно быть отчетливо слышно – в развитии, с крещендо, небольшим ритарданто перед кадансом и доминантой. Все интерлюдии шестнадцатыми нотами – чуть свободнее по ритму, слегка опираясь на основные тона, импровизационно, с ощущением большей раскрепощенности по сравнению со строгой, ритмичной темой. Очень важно следить за проведением темы в разных голосах аккордов: то в среднем, то в верхнем голосе, то в басу. В этом случае необходимо возвращать смычок, как отмечено в нотах, после аккордов к голосу темы. Вторая половина 35-го такта – «бариолаж» - терции смычком вверх взаимодействуют с открытой струной «D», и дальше, на крещендо, переходят в следующую интерлюдию. 71-й такт – приводит к опорно-смысловому моменту на «fis». В двух последних тактах фуги – пассаж 64-ми нотами – никак не может быть виртуозным, наоборот, должен исполняться максимально певуче и выразительно, приводя к заключительному кадансу фуги, исполняемому торжественно и значительно.

Сицилиана.

Для Баховских сицилиан более характерен минорный лад (вспомним хотя бы знаменитую арию меццо-сопрано и солирующей скрипки из «Страстей по Матфею», представляющую собой высочайший образец

драматического переживания в музыке Барокко. В данной же сицилиане И.С. Бах обращается к мажорной тональности, что свидетельствует о стремлении к разрядке, отдыху после напряжения предыдущей части (фуги) и перед стремительным вихрем последней, заключительной части сонаты (престо), чему соответствует и темп сицилианы – *Andante con moto*. Исходя из жанровой основы сицилианы (а именно, из ее танцевальной природы с ее особым характерным пунктирным ритмом), необходимо сохранять на протяжении всей части трехдольный поступательный шаг. Желательно очень тщательно отнестись к артикуляции, по возможности отделяя тему от аккомпанемента и подголосков с помощью микроцезур и динамики, углубляя произношение темы и облегчая смычок на второстепенном музыкальном материале.

Престо.

Заключительная часть сонаты ассоциируется со стремительным течением жизни, целеустремленным движением личности к духовности, Гармонии, развитию, Красоте. Для воплощения данной идеи И. С. Бахом используется непрерывное движение шестнадцатыми в темпе престо, символизирующее поток жизненной силы, выраженной в арпеджированном и секвенционном движении. Нюанс форте исполняется широким *detashe* (в середине смычка), при этом с помощью вибрации (скорее, вибрационного состояния левой руки, что более реально выполнимо в быстром темпе данной части) и особого нажима смычка желательно выделять ноты в басу. Вся динамические обозначения – «*crescendo, diminuendo, forte, piano*» – необходимо тщательно соблюдать, начиная с первого обозначения. Повторения обеих половин престо, по указанию И.С. Баха, должны быть обязательными.

Таким образом, задача скрипичного интонирования в широком значении этого понятия означает не только актуализацию жанрово-стилевой основы музыкальных сочинений И.С. Баха, но и воплощение в

художественной интерпретации личностного смысла исполнителя, широкий спектр всеозначающего дискурса исполнительского «говорения» на скрипке.

Данная концепция игры на скрипке полностью согласуется с интонационными теориями Б. Асафьева и Б Яворского, практическая реализация которых позволяет превращать концертное выступление музыканта в творческое событие, доставляющее публике радость общения с высоким искусством Музыки.