

ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВИХ ТЕКСТІВ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Андрій Карпяк

Мистецька неповторність, унікальність життя й творчості геніального німецького композитора доби бароко Йоганна Себастьяна Баха стали причиною багатьох питань і непорозумінь щодо обставин і внутрішньої мотивації створення багатьох масштабних, знакових творів¹. Залишається до сьогодні незрозумілим, наскільки композитор усвідомлював своєрідність власної музичної мови та самобутність задумів. Він не прагнув визнання своїх великих творів, не закликав світ, щоби той пізнав їх. Й. С. Бах не усвідомлював значення своєї творчості. Це був природний процес самовираження, який не потребував від учнів досконалого відтворення його композицій, а від аудиторії – розуміння.

“Подивіться на цю голову, увінчану дивацькою, старомодною французькою перукою, – писав Р. Вагнер, – на цього майстра, який у пошуках праці мандрував як злидений кантор та органіст по маленьких містечках Тюрингії, назви яких ми заледве чи знаємо зараз. Він був настільки непомітним, що необхідним було ціле сторіччя, щоби добути з невідомості його твори. Навіть у музиці він обрав форму, яка зовнішньо відображала його час, – суху, позбавлену гнучкості, педантичну... І ось погляньте, який світ творить з цих елементів незбагненно великий Бах!”

Парадоксально та промовисто, що й сьогодні ми чуємо про все нові сумніви щодо оригінальності окремих творів Йоганна Себастьяна. Цілком можливо, що не всі флейтові сонати належать руці майстра, а деякі з них написані його сином Вільгельмом Фрідеманом, видатним Йоганном Йоахімом Квантцем. Що ж, не варто дивуватися, адже відомо ряд випадків з помилками. Скажімо, Й. С. Баху належить велика кількість транскрипцій творів А. Вівальді, Ф. Телемана, Б. Марчелло та інших композиторів, які три-

валий час вважалися бахівськими витворами. З другого боку, трапляються випадки навмисного введення в оману шанувальників музичного мистецтва родичами, сучасниками та музикантами наступних поколінь. Найгучнішим таким прикладом варто, напевне, вважати привласнення Фрідеманом одного з творів батька.

У царині флейтової музики Й. С. Баха безліч запитань і проблем. Найцікавішим та водночас виключно практичним питанням є технологія виконання бахівських творів. Один зі складових елементів цього завдання – безперервне розгортання мелодичної лінії партії флейти, що дуже часто трапляється у творах композитора. Техніка викладу матеріалу, що була незручною для виконання, очевидно призначалася для музикантів, які володіли ланцюговим диханням, але аналогічні приклади знаходимо і в оркестрових партіях інших духових інструментів. Тобто така практика мусила бути повсюдною в той час. Для конкретизації цієї тези спробуємо дещо відтворити основні обставини праці композитора.

“Оркестр Й. С. Баха у Лейпцигу складався з міських трубачів, музичних ремісників – інакше їх неможливо назвати, – пише А. Швейцер,² – та учнів, які, разом із заняттями з багатьох предметів, за декілька місяців вивчали гру ще на якомусь інструменті під керівництвом старшого товариша. Важко уявити, як вони могли дати собі раду з виконанням партій гобоя, флейти, труби, які й для сучасних віртуозів-духовиків складають значні труднощі”.

Наступна версія застосування фрагментів та цілих творів із безперервним розвитком – традиційне для того часу неврахування духової специфіки (схоже на те, як А. Вівальді писав свої перші концерти для духо-

вих інструментів, насичені технічними вимогами для струнних інструментів). З цього приводу заслуговують на увагу висловлювання Н. Кашкадамової, що стосуються клавірних композицій Й. С. Баха. З певними застереженнями ці думки є актуальними й для виконання на флейті. У творах композитора другорядними є питання аплікатурної зручності, технології виконання чи звукової ефектності. Залишається єдиний критерій – інтонаційна змістовність мелодичного розгортання. Саме через це поступово втрачається притаманна інструментові специфіка письма, а на зміну їй приходять універсальність викладу матеріалу, яка допускає різне трактування й породжує дискусії.

Й. С. Бах не належав до композиторів, яких надихала на творчість специфіка інструмента. Його опуси – це передусім власне музика, а вже потім – музика для певного інструмента. Він не ставив перед собою завдання виявити достоїнство клавіра, скрипки, флейти тощо, а змушував інструменти “приспосовуватися” до своїх задумів³. Факти та дослідження схилиють до версії, що вимоги щодо виконання творів Й. С. Баха флейтистами полягали не в детальному, неухильному дотриманні музичного тексту (адже застосування штрихів також передбачало технічну свободу, водночас підпорядковуючись строгій організації), а в інтелектуальному осягненні твору, ієрархії складових елементів, цікавому, вибагливому фразуванні. Безперервність досягалася особливою артикуляцією, а не відсутністю права на довільність дихання.

Не меншу складність для флейтиста становить ще одна особливість бахівських текстів – перевага використання низького регістру у викладі сольного та ансамблевого репертуару для флейти. Чому Й. С. Бах, творячи унікальні композиції для флейти в супроводі оркестру чи клавесина, примушував соліста “боротися” з ділянкою діапазона, яка в динамічному багатстві та гнучкості (на думку сучасного флейтиста) найменше відповідала тій ролі, яку композитор відводив інструментові. Для того, щоби зрозуміти вимоги, які Й. С. Бах “ставив” перед флейтистом ХХ–ХХІ ст., звернемося до висловлювання Г. Малера щодо нововведень у трак-

товці інструментів: “у третій частині [І симфонія. – А. К.] інструменти ніби виступають в чужому образі, усе мусить бути неясним, нечітким, глухим, ніби перед нами тіні. Якщо я хочу отримати здавлений звук, то запропоную його не тому інструменту, на якому легко його виконати. Тому контрабаси і фагот у мене часто змушені “вищати” на найвищих нотах, а флейта – “пихтіти” на низьких”⁴.

Вельми сумнівно, щоб композитор прагнув настільки спотворювати природне забарвлення цих інструментів? Можливо, ми маємо справу з цілком іншим інструментарієм та завданнями?

Звучання барокової флейти відзначалося особливою красою, оригінальністю, витонченістю та визначеною динамічною силою звуків першої октави. Однак “передування” [специфічний технічний прийом. – А. К.] породжувало різноманітні інтонаційні, акустичні та темброві погрішності, а виконання в третій октаві було взагалі проблематичним. У ХІХ ст. нові флейти, трохи збільшивши наявну кількість обертонів у звуках першої октави, змогли досягнути динамічного балансу з раніше оновленими струнними та клавірними інструментами завдяки модернізації саме другої та третьої октав⁵. Правильне акустичне розташування отворів, їхня величина, складний клапанний механізм та срібний корпус дозволили довести діапазон інструмента до четвертої октави, надати високу якість і силу середньому та верхньому регістрам.

До непізнаності змінилося інструментальне “оточення” флейтиста в ХІХ–ХХ ст. “Якби Бах побачив сучасний рояль, він би привітав досконалість механіки, але якістю звука був би незадоволений, – стверджує А. Швейцер. – Вдосконалюючи інструмент, увагу звертали лише на силу звучання, що зросла неспівмірно з іншими засобами. Чим сильнішим ставав звук, тим біднішим – його забарвлення, він втратив яскравість, прозорість, яку давав резонанс дерев’яного корпусу, його характер визначає тепер металічна конструкція”⁶.

З усіх нині існуючих інструментів лише смичкові зберегли свою зовнішню форму протягом чотирьохсот років. Але чи означає це, що звук сучасних скрипок ідентичний звукові інструментів ХІВ–ХІІІ ст. У бетхо-

венську епоху динамічна шкала скрипок, виготовлених за стандартами минулої епохи, перестала відповідати вимогам композиторів та слухачів. У цей переломний момент скрипкові майстри зміцнили натягнення струн, змінили басові балки, усунули стару шийку, натомість нову розмістили навскіс, загостривши кут натягнутих на підставку струн, що збільшило тиск на верхню дека. Повний успіх цих нововведень закріпив Турт, який сконструював новий смичок. Величезний зиск, який давав більш ніж утричі сильніший звук, мусив бути “оплачений” значною втратою тембральності⁷.

Легко зробити висновки про звукові вимоги та бажання Й. С. Баха, оглянувши його улюблений інструмент – клавикорд, струни якого починали звучати від удару тангенти. Перевага клавикорда полягала в тому, що він дозволяв передавати витончені відтінки, адже динаміка звучання, як і в сучасного фортепіано, регулювалася силою натискання клавіші. Але була й інша особливість – обмежена сила звука. Тобто композитора цілком влаштовувало виконання звукових нюансів насамперед завдяки різноманітній артикуляції та (значно менше) динаміки. Й. Форкель стверджував: “Якщо Й. С. Бах хотів передати сильні афекти, то робив це не так, як багато хто, шляхом надмірного підсилення удару по клавішах, але за допомогою гармонічних та мелодичних фігур, тобто, апелюючи до внутрішніх сил мистецтва”⁸.

Незважаючи на бахівську інструментальну універсальність, знаходимо більш ніж виразні свідчення дбайливого ставлення композитора до балансових деталей та тембру солюючої флейти навіть у ансамблевих творах. Соната соль-мажор для флейти, скрипки в супроводі чембало написана для *Violino discordato* – Й. С. Бах вимагає тут, щоби дві верхні струни були відпущені на тон нижче (тобто F_4), і тому нотує на тон вище. Скрипичну партію можна було б також досить добре заграти у звичайному строї, але композитор змінив стрій скрипки заради характеру звука, щоби він став м'якший і краще зливався з тоном флейти (як не згадати висловлювання про делікатність звучання тодішньої скрипки).

У творах з оркестром Й. С. Бах часто застосовував послаблення динаміки звучан-

ня шляхом зменшення кількості інструментів. Завдяки цьому досягалося чудове піано або піанісімо. Ще важливіше значення має обмеження оркестру під час виступу соліста чи солістів. Бахівський оркестр, таким чином, ніколи не заглушав солюючої флейти. В оригінальних партіях можна знайти багато авторських позначок, де композитор пропонує оркестровим голосам пропустити окремі фрагменти. У наступних виданнях редактори ігнорували такі вказівки. В епоху Й. С. Баха переписували саме облігаторні партії, але право вирішувати, де вони мали дійсно виконуватися відповідним інструментом, надавалося диригентові. Буквальне дотримання партитури може призвести до абсурду.

А. Швейцер, враховуючи старі вимоги до духових інструментів з цілком новими наволиними звуковими умовами, запропонував, щоб дерев'яні духові розміщувалися в бахівському оркестрі в першому ряду перед скрипальнями⁹.

Отже, приходимо до висновку про необхідність виконувати бахівські флейтові сонати з клавесином, Сюїту сі-мінор – із компактним, гнучким оркестром, а в Бранденбурзькому концерті не використовувати рояль. Але дуже часто натрапляємо на порушення необхідного динамічного та тембрового балансу, що обов'язково призводить до появи дискомфорту у виконавців та слухачів. Сьогодні, як не дивно, найбільше цінують флейтистів, які ставлять перед собою основне й часто єдине завдання – “перекричати” оркестр. Наївні диригенти захоплені “спортивними” досягненнями виконавця, але їх не цікавить, чи був би задоволений Й. С. Бах таким виступом.

Спробуємо проаналізувати також кілька характерних звукобалансових рис, притаманних оркестровій флейті Й. С. Баха. У виконанні пасіонів та кантат дуже часто гарне враження справляє підтримка гобоїв флейтами. Гру гобоїв обов'язково супроводжують флейти, в деяких місцях – за бажанням – у верхній октаві (часом без такого прийому гобоїв зовсім не чути). У пасіонах флейти мають підтримувати пікколо, щоби гарно було чути їхні пасажі. Для правильного виділення акордових голосів не треба боятися жодних комбінацій інструментів; усі вони трапляються в бахівських партитурах.

Не варто все ж думати, що в композитора немає партій, які були розраховані на особливості флейти чи гобоя, тоді, звичайно, участь інших інструментів може зашкодити загальному враженню. Такі випадки, як правило, аж надто помітні. Усе ж насамперед Й. С. Бах писав облігаторні голоси, реєструючи їх по-органному, а не партії для окремих інструментів; “індивідуальність” інструмента в оркестрових творах цікавила композитора менше. При повторному виконанні кантат він неодноразово замінював один солюючий інструмент на інший.

У сольних номерах із супроводом Й. С. Бах виявив особливе пошанування до духових інструментів. Разом з поперечною флейтою він застосував і поздовжню. У цьому випадку композитор залишився чи не єдиним серед музикантів свого часу, хто використав блокфлейту. Партія поздовжньої флейти трапляється навіть у його пізніх творах, наприклад, у кантаті № 127 (кінець 30-х років), кантатах № 81, №106, Бранденбурзькому концерті № 4. Звук поздовжньої флейти м'який, але невиразний. “За наявності сучасної поперечної флейти, партії поздовжньої навряд чи будуть звучати гірше”, – вважав А. Швейцер¹⁰.

Відповіддю на запитання, на який професійний рівень були розраховані флейтові твори композитора, можуть слугувати слова самого майстра. У придворному оркестрі кожен музикант мусить, як писав Й. С. Бах, “лише один-єдиний інструмент опанувати та культивувати так, щоби він міг досягнути високої майстерності та визнання”. “Продуктом” барокової доби є професійний музикант, який уже не був ніким іншим, а лише музикантом, не потребував університетських студій, спеціалізувався з певного музичного фаху й ніс свою службу згідно з посадою та контрактом як придворний, міський чи церковний службовець¹¹.

Викладемо деякі думки дослідників про темпи, в яких слід виконувати композиції Й. С. Баха. “При виконанні власних п'єс Йоганн Себастьян брав дуже жвавий темп, – свідчить Й. Форкель, – але вмів, крім цієї жвавості, надати виконанню такої різнобарвності, що кожна п'єса під його

пальцями перетворювалася на живу мову”¹². Н. Харнонкурт, спираючись на різноманітні джерела (у тому числі на розповіді Філіппа Емануїла Баха про вимоги до темпів у творах батька)¹³, дійшов висновку, що давні музиканти використовували істотно швидші темпи, ніж їм сьогодні приписують, особливо в повільних частинах. Також упевнено можна сказати, що й швидкі частини виконувалися рухливіше, віртуозніше. Про це свідчать і орієнтація за пульсом, і техніка гри (шістнадцятки вигравалися кожна окремих рухом смичка, а на духових інструментах – подвійним ударом язика).

Про те, що Й. С. Бах спілкувався з найкращими флейтистами свого часу, розповідають захоплені відгуки Й. Квантца (його учневі – королю Фрідріху II – Й. С. Бах присвятив Музичний дарунок з чудовою сонатою для флейти, скрипки та клавіра), який заклав підвалини німецької флейтової школи¹⁴. У них навіть були спільні учні, наприклад, Й. Ф. Агрікола (1720–1774), який починав своє навчання у Й. С. Баха, а продовжив у Й. Квантца, керував Королівською капелюю, брав участь у створенні некролога свого вчителя.

Захоплюючись стилістичними особливостями виконання творів композиторів епохи бароко загалом та Й. С. Баха зокрема, а саме – специфікою відтворення та трактовкою штрихів, дотриманням форми, оригінальністю мелізматика, виконавці та педагоги часто забувають про інші важливі деталі. Утім, це об'єктивно важливі умови виконання – технологія відтворення (особливості використання реєстрів, наслідування тембральних рис, специфіка виконавського дихання), ансамблевий чи оркестровий баланс, стрій. Нехтування, здавалося б, не такими вже й суттєвими елементами, що супроводжують виконання, здатне звести нанівець усі витончені зусилля спеціаліста. Скажімо, навіть вдале пристосування та використання переваг акустики залу перетворює посереднє виконання на яскраве, натомість грубий, немобільний оркестровий супровід може зіпсувати враження про майстерність соліста. Тому в ході підготовки та власне під час концертної програми будь-яка деталь матиме визначальні наслідки, а

надто, коли вона пов'язана із втратою давніх традицій виконання та умовами виступів, як це ми можемо спостерігати у випадку з флейтовими композиціями Й. С. Баха.

¹ Кілька цікавих фактів, пов'язаних із написанням та розшифруванням флейтових творів Йоганна Себастьяна, сповіщає Альберт Швейцер. У першій частині третьої ля-мінорної сонати для чембало та флейти відсутнє завершення. Й. С. Бах написав його на таких самих листках, як і один із концертів для двох клавесинів у супроводі оркестру. До того ж, як завжди економний, він використав три лінійки, що залишалися вільними. У шести з цих листків нижній край відрізано таким чином, що відсутні близько п'ятдесяти тактів. Автограф був уже покалічений, коли фон Вінтерфельд за кілька копійок придбав його в антиквара. З Бранденбурзьким концертом № 5 для солюючих флейти, скрипки, клавесина та оркестру пов'язані оригінальні похибки композитора. За всієї акуратності, з якою виписувався чистовик твору, в одинадцятому такті шістнадцятки у скрипок та облігатного чембало спускаються вниз квінтами. Дивовижно, що Й. С. Бах зробив помилку, виправляючи чистовий рукопис. Він зауважив, що альт та скрипка соло, піднімаючись угору, утворюють приховані октави – так було в початковій редакції, що збереглася в інструментальних партіях. Він виправив

помилку в красивому чистовику партитури, що призначалася для марк-графа Бранденбурзького Крістіана Людвіга (1721), поставивши нисхідні шістнадцятки замість висхідних, і не зауважив, що тим самим потрапив у ще більшу халепу.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964. – С. 90–91.

³ Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. – Тернопіль, 1998. – С. 129.

⁴ Цит. за: Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975. – С. 62–63.

⁵ Музыкальная акустика. – М., 1940. – С. 121–122.

⁶ Швейцер А. Знач. праця. – С. 259.

⁷ Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. – Суми, 2002. – С. 89–90.

⁸ Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. – М., 1974. – С. 33.

⁹ Швейцер А. Знач. праця. – С. 634.

¹⁰ Там само. – С. 620.

¹¹ Блуме Ф. Нація та суспільство в музиці Бароко // Епохи історії музики в окремих викладах. – О., 2004. – Т. II. – С. 57.

¹² Форкель И. Знач. праця.

¹³ Харнонкурт Н. Знач. праця.

¹⁴ Качмарчик В. Роль Й. Квантца у становленні німецької флейтової школи // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 47. – Кн. 11. – С. 91–100.

SUMMARY

Andriy Karpyak. Certain Peculiarities of J. S. Bach's Notation for the flute

The article highlights the issues relating to the counterbalance of sounding, the specifics of the timbre, register incompatibility, etc. which can be commonly observed

among flutists working on the output of J.S. Bach.

Disregard for the above-mentioned details can cause a decisive negative influence on the performance through the neglect of traditional standards and conditions of performance.