Мищерина Евгения Александровна

Некоторые аспекты интерпретации клавирных сочинений И.С. Баха в современных условиях

Клавирная музыка И.С. Баха всегда вызывает огромный интерес у исполнителей. Немного найдется концертов, конкурсов или фестивалей, где в программе не будет включено хоть одно произведение этого гениального композитора. Каждый, кто приступал к изучению клавирных сочинений Баха, сталкивался с проблемой их интерпретации в современных условиях.

Желание исполнять в том же стиле, который соответствует баховскому времени, нередко приводит музыканта в затруднительное положение. Некоторые исполнители приходят к единственно правильному по их мнению выводу, что эта музыка должна звучать на инструментах эпохи Барокко (В. Ландовска, Р. Кёртпатрик, Г. Леонхардт, И. Альгрим, Х. Фагиус). Существуют другие взгляды и другие интерпретаторы, которые считают, что старинные инструменты не способны передать богатство музыки Баха и для полноценного звучания необходим современный рояль (Г. Гульд, С. Рихтер, С. Фейнберг, Э. Фишер, А. Шифф, М. Юдина, Р. Тюрек, Е. Королёв).

Вопрос выбора инструмента – не единственный из тех сложностей, над которыми любому исполнителю баховской музыки предстоит задуматься. Например, тот факт, что И.С. Бах писал абсолютно «чистые» тексты без указаний на характер исполнения, безусловно затрудняет задачи интерпретаторов. Однако есть признанные доказательства, которые свидетельствуют о существовании свода правил, который традиционно передавался из поколения в поколение.

Музыка той эпохи не нуждалась в дополнительной расшифровке, так как И.С. Бах придерживался тех же обычаев, что и другие композиторы. Он предполагал, что исполнитель его произведений должен быть оснащен общими знаниями по поводу того, как решать эти проблемы. Но так как после смерти имя Баха на какое-то время было забыто, то частично эти знания были, к сожалению, утеряны. С 1829 года музыканты и исследователи пытаются восстановить утерянные знания и традиции. Начало было положено Ф. Мендельсоном. Под его управлением в тот год прозвучало произведение И.С. Баха «Страсти по Матфею». Впечатление было настолько сильным, что Берлинская певческая академия, где было осуществлено исполнение, включила это произведение в свой репертуар. Затем в 1850 году было создано «Баховское общество», которое ставило своей задачей найти и восстановить утерянные рукописи и возродить публичное исполнение произведений великого гения.

Решая проблемы исполнения, интерпретатор должен понимать для какого инструмента предназначено то или иное сочинение. Это знание необходимо для

выбора определенных выразительных средств: артикуляции, динамики, темпа, орнаментики. Рассмотрим вопрос, связанный с динамикой.

Для клавесинных пьес проблемы динамики перестают существовать, как только исполнитель определит правильную регистровку. Для коротких пьес и танцевальных частей достаточно одной звуковой окраски от начала до конца, в других случаях применяется основной тон или октавное удвоение. Если говорить о связи фортепиано и клавесина, то заметим, что в определенном смысле таковой связи просто не существует. Ничто не объединяет щипковый звук клавесина с теми звуковыми нюансами, которые возможны на фортепиано.

Поэтому перенос / воспроизведение клавесинных пьес на фортепиано представляет большие трудности. Прежде всего, следует ограничить употребление демпферной педали. Разрешение на ее применение имеет исполнитель, который владеет редким умением окрашивать отдельные звуки с помощью осторожной и тонкой дифференциации педальных и беспедальных эффектов. Не допустимы звуковые «пятна», наслоение гармоний и т.д.

В произведениях, написанных для клавикорда, также есть условие и довольно простое решение: нужно забыть об огромном динамическом диапазоне фортепиано и играть в пределах ppp-mf. На клавикорде diminuendo и crescendo может быть достигнуто с помощью туше. Но осуществить столь красивое и нежное звучание исполнителю баховского времени было не легко.

Требовалась особая практика звукоизвлечения. Клавиша этого инструмента была очень коротка и играть приходилось на самом краю, что создавало неудобство для первого пальца. Поэтому правила аппликатуры мастеров того времени, которые пытались исключить первый палец, были не так уж и нелепы, как может показаться с первого взгляда.

И.С. Бах был одним из первых композиторов, кто использовал активность первого пальца. Справедливости ради следует заметить, что это одновременно было обусловлено появлением клавикорда с более длинными клавишами.

Произведения, созданные для клавикорда, находятся в более выгодном положении с точки зрения современного исполнителя, так как звуковой образ и нотная запись часто соответствуют тому, что мы предполагаем услышать. Тем не менее, искусство крупнейшего пианиста-виртуоза не может в полной мере

«конкурировать» с тончайшими нюансами, которые были возможны на

«крошечном» клавикорде, не говоря уже об уникальном эффекте Bebung, воспроизводящем вибрато на одном звуке.

Умение найти на фортепиано средства, необходимые для исполнения старинных сочинений, в частности, клавирных пьес И.С. Баха, является одним из важных условий фортепианного мастерства. Понимание общего характера звучности, необходимого для конкретного произведения, способствует развитию

особой слуховой требовательности и целенаправленных умений для воспроизведения необходимого звучания.

Звучание может получиться надуманным, если музыкант будет фокусировать внимание только на отдельных деталях, не учитывая художественный контекст целого. Для формирования необходимых умений большое воспитательное значение для слуха имеет исполнение голосов в разных регистрах. Но формальное нажатие клавиш не создает само по себе

«действительных» и «действующих» голосов. Речь не о том, хорошо или плохо исполняются эти голоса, а о самом существовании двух или нескольких голосов. Именно многоголосие должно быть, прежде всего, подтверждено в фортепианном исполнении.

Ошибочно думать, что главный способ показа голоса – это маркирование. Такой метод не выделяет, а отдаляет один голос от остальных. Умение слышать инструментовку необходимо развивать на простых двухголосных примерах, где проще добиваться точного и ясного проведения каждого голоса. Динамические средства могут в немалой степени содействовать ясности ямбических и хореических мотивов.

С помощью динамики можно подчеркнуть в мотиве существенное, придать более легкое звучание второстепенному, тем самым собрать мотив в осмысленное целое. Так, ясности затактового мотива содействует маркирование опорного момента, к которому стремится затактовый мотив. Часто даже в последовательных шестнадцатых следует осознавать мотивное строение.

Следующая проблема, на которой мы остановимся и с которой пианист сталкивается чаще всего – это правильная или адекватная артикуляция. В баховских произведениях присутствует очень мало артикуляционных обозначений. В источниках эпохи Барокко упоминается об этой проблеме.

Артикуляция –это отчетливое произношение мелодии посредством применения различного туше –от legatissimo до staccatissimo. Существенная роль артикуляции при исполнении клавирных сочинений И.С. Баха определяется, прежде всего, специфическими свойствами клавесина, которые он разделял с другими клавишными инструментами того времени – клавикордом и органом.

В отличие от фортепиано на любом из этих инструментов, исключая орган, при снятии руки с клавиатуры звук в тот же момент прекращается. Уже одно это свойство клавишного инструмента эпохи Барокко делает понятным значение мануальных приемов связывания и расчленения. Приемы эти проводятся не суммарно по всей звуковой ткани, как при использовании фортепианной педали, а раздельно по каждому голосу.

Особенно часто возникает вопрос: какая артикуляционная манера является основной при исполнении клавирных произведений И.С. Баха, связная или расчлененная? Многие утверждают, что овладение баховской полифонией

требует совершенствования legato – именно этот прием является основным при интерпретации. Существует и другое мнение, которого придерживался Ф. Бузони, определяющее, что основным приемом исполнения клавирного Баха является игра раздельная, расчлененная – non legato разных видов.

На наш взгляд, обе манеры исполнения не могут быть идеально верны, так как определяют односторонний подход. Ведь можно использовать различные штрихи для достижения ясного и правильного произнесения мотивов, что в результате дает возможность отделять один мотив от другого.

Одним из способов такого отделения является цезура. Staccato применяется для раздельности звуков, воспринимается на современном инструменте как особенная ясность игры. Поэтому нередко нижний голос исполняется staccato, а верхний – legato. Так удается сгладить некоторую грузность нижнего регистра фортепиано и сделать более прозрачной многоголосную ткань. Острое и звонкое staccato применяется в произведениях светлого, праздничного характера.

Исследователями выявлено преобладание прямых приемов произношения как одна из самых характерных черт артикуляции музыки Баха. Исполнитель, который хорошо овладел игрой legato, тем самым подготовил себя к овладению игрой staccato. Главное – научиться слушать артикулирование и также понимать, что характер снятия руки с клавиши имеет также выразительное значение.

Возрождение музыки И.С. Баха, появление редакций клавирных сочинений, сделали жизнь интерпретаторов несколько проще.

В исполнительстве возросло стремление к самовыражению. В нашей стране раньше, чем где-либо еще, увидели необходимость внимательнейшего изучения авторского текста в сочетании с творческим к нему отношением.

В начале XX века отечественные пианисты научились гораздо глубже постигать стиль Баха, тем самым сделав огромный вклад в мировую исполнительское искусство. Значительным явлением в истории пианистической бахианы стало искусство С.Е. Фейнберга. Его трактовка характеризует И.С. Баха с романтической стороны. К динамическим кульминациям практически всегда приводят постепенные нарастания, которые сменяются такими же угасаниями.

В соответствии с романтическими традициями исполнения С.Е. Фейнберг нередко в заключительных тактах внезапно смягчает звучность и последний аккорд берет piano или pianissimo. В его исполнении прослеживается явное тяготение к вокальной и речевой декламационности. Он не только в звуковом смысле представляет великолепную кантилену, но воплощает общую идею вокальности, ощущая ее значимость для мелодической линии.

Есть и другие примеры, когда интерпретаторы избегают рассматривать баховскую музыку сквозь призму романтического искусства. Среди отечественных музыкантов первым классиком постромантического периода стал С.Т. Рихтер: «Я убежден, что Баха можно хорошо играть по-разному, с различной

артикуляцией и с различной динамикой. Лишь бы сохранялось целое, лишь бы не искажались строгие очертания стиля, лишь бы исполнение было достаточно убедительным» [10]. Иногда его привлекает экспрессия плавно текущих мелодических линий (связная артикуляция legato), иногда напротив, острота и четкость ритма, расчлененность артикуляции. Порой он стремится к романтической мягкости, пластичности игры, порой – к резко подчеркнутым динамическим контрастам.

С. Рихтеру не свойственны «чувствительные» закругления фразы, мелкие динамические оттенки, неоправданные отступления от основного темпа. Предельно чужд он и импульсивной трактовке Баха, которая характеризуется резким выделением отдельных нот и мотивов. Его исполнение прелюдий и фуг

«Хорошо темперированного клавира» устойчиво, крупно по масштабу, органично и цельно.

Невозможно не упомянуть также про М.В. Юдину, которая на протяжении всей жизни преклонялась перед творчеством И.С. Баха. Ее исполнение считается аутентичным в сравнении с романтическими трактовками. Стиль М. Юдиной отличается линеарностью фигураций, энергичной «клавесинной» расчлененностью артикуляции. Обращают на себя внимание «регистровка» в духе Барокко с оттенком органности, а также небыстрый темп и строгая агогика.

В исполнении пианистки заметно постепенное увеличение силы звука в фугах от начала к концу, а также отсутствие импульсивного rubato.

Следующему интерпретатору мы отдаем особое предпочтение. Гленн Гульд – величайшая вершина исполнительского искусства второй половины XX века. Главной чертой его исполнительства является потрясающая интуиция и непреодолимая сила живущих в нем музыкальных эмоций. Его исполнение инвенций, партит, гольдберговских вариаций и других произведений И.С. Баха стало художественным достоянием, воспринятого как шедевры исполнительского искусства.

Для Гульда важнейшим является максимально глубокое воздействие на слушателя. Исполнительское искусство мыслится как сакральный акт, призванный осуществить важнейшую духовную миссию «последовательно на протяжении всей жизни создавать состояние благоговейного удивления и душевного просветления», а не провоцировать мгновенный выброс адреналина [4, с. 8].

Переосмысление Гульдом принципов исполнительского искусства происходит на разных уровнях. Очевидно, что для публичного исполнения, помимо формирования ясной и оригинальной художественной концепции, необходима психологическая устойчивость и ментальная стабильность. Процесс контроля над этими эмоциональными сферами довольно сложен и не всегда поддается фиксации и планированию. Отсюда проистекает отказ Гульда от

концертной деятельности, пианист стремиться к анонимности и уединенности в творческом процессе, желании играть и записывать произведения, достигшие зрелости и полностью сформировавшиеся в собственном сознании.

Осознавая вторичность исполнительских приемов, Г. Гульд рассматривает их в качестве сугубо технологического арсенала. Главным для него в баховской музыке являются структурные закономерности, прежде всего, законы контрапунктической логики. Он стремится распространить эти законы контрапункта, который у него представлен в виде «непринужденного» диалога, на все творчество И.С. Баха.

Фуга воспринимается Гульдом как идеальный «фактурный склад», где структурируются вопросы и ответы, вызовы и отклики, призывы и эффекты эхо. Это помогает раскрывать те необозримые пространства, которые возникают в его творческом воображении. Для пианиста центральным элементом является баховская полифония, баховские принципы формообразования, манера изложения и развитие музыкального материала, а оригинальная интерпретация штрихов придает мотивной структуре полифонических голосов разнообразный вид. Особый интерес вызывает необычный прием варьирования штрихов в тождественных мелодиях: в темах фуг, инвенций и других произведений.

Подводя итоги, заметим, что клавирное творчество И.С. Баха открыло целую новую эпоху, интенсивное влияние которой распространяется до наших дней. Творения великого немецкого Мастера прочно вошли в наше сознание, стали неотъемлемой потребностью, хотя звучат теперь на принципиально иных инструментах. Созданы замечательные образцы исполнительских интерпретаций, многочисленные редакции, продолжается исследовательская деятельность по творчеству И.С. Баха. В мировой музыкальной литературе его клавирные сочинения занимают ведущее место. Их играют и начинающие музыканты, и великие мастера. В.В. Медушевский писал: «Трудно, кажется, найти область баховедения, о которой можно сказать: мало изучена. И все же есть такая сфера, где перед нами бездна неизведанного. Это – внутренний смысловой мир его музыки» [11].

Список литературы

1. Бах, К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры Книга первая 1753 г. Перевод и комментарии Е. Юшкевич. – СПб: Earlymusic, 2005. – 172 с.
2. Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.: Музыка, 1993. – 385 с.
3. Браудо, И.А. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – 152с.
4. Гульд, Г. Избранное: В 2 кн. Кн. 2. М., 2006. – 240 с.
5. Друскин, М.С. Из истории зарубежного баховедения // Очерки, статьи, заметки.

– Л.: Советский композитор, 1987. – С. 120–150 с.

1. Друскин, М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. – Л.: Музгиз, 1960. – 284 с.
2. Дятлов, Д.А. К истории стилей фортепианной музыки // Известия Самарского научного центра РАН, m 15, №2 (2), 2013. – С. 492–494.
3. Заславская, П.И. Из истории немецкой клавирной педагогики XVIII века: Ф.В. Марпург, И.К.Ф. Рельштаб: Учебное пособие. – Владивосток: ДГАИ, 2007. – 166

[1] c., нот

1. Кудряшов, А.Ю. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб. науч. тр. Сб. 32. – М.: МГК, 2001. – С. 152–173.
2. Мильштейн, Я.И. Статья, помещенная на вкладыше к грампластинкам с записями «Хорошо темперированного клавира» в исполнении Святослава Рихтера (записи 1971, 1973 гг.).
3. Медушевский, В.В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб.тр. Вып. 75 / ГМПИ им. Гнесиных. М., I984.C. 83-106
4. Смирнова, Н.М. Исполнение клавирных сочинений И.С. Баха. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – 100 с.
5. Форкель, И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1987. – 144 с.
6. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я.С. Друскина, под ред. и с послесл. М.С. Друскина. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.