МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ЦЕЛИНСКОГО РАЙОНА»

МЕТОДИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ НА ТЕМУ:

«ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ – ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЗАДАЧА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ»

**БАРОККО. И.С.БАХ**

ПОДГОТОВИЛА И ПРОВЕЛА:

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ

БОГДАНОВА ОКСАНА АНАТОЛЬЕВНА

05.11.2019 Г.

Исполнитель – это и слушатель произведения (по отношению к автору), и создатель его (по отношению к слушателю). Он – также и мыслитель, который как бы даёт свою версию ответа на вопрос: «Что значит данное произведение?»

В любом исполнительском процессе, как бы музыкант ни стремился быть «верным» к тексту, неизбежно присутствует элемент интерпретации. Каждое исполнение – всегда интерпретация, так как это связано с установлением исторической дистанции между произведением и исполнителем: время, разделяющее опус и исполнение, заставляет исполнителя видеть ту эпоху, те требования жанрового стиля, который подчинял себе автора. В практике современного исполнительского музыкознания нередко стирается разделительная черта между исполняемым, интерпретируемым, между тем, что и как исполняется.

Наблюдения над историей возникновения музыкальных форм до эпохи барокко включительно показывают, что тогда в основном действовал принцип – новые формы развиваются внутри старых, они преображаются в соответствии с новыми задачами наступающего стиля. В эпоху классической зрелости музыкального искусства активным фактором становится «слияние» форм. В отличие от барокко музыка классического стиля постепенно накапливала свои художественные принципы.

Вот уже более 250 лет музыка И.С.Баха – неисчерпаемый источник вдохновения для музыкантов, а её изучение – верный путь к совершенствованию в исполнительском мастерстве.

Но каждая эпоха воспринимала баховское искусство по-разному: для романтизма музыка Баха – выражение беспримерного величия духа, в начале XX века внимание музыкантов было поглощено логикой и стройностью композиций, музыковеды и исполнители углубились в постижение глубокого религиозного и философского подтекста, а в наше время – исполнение музыки Баха вошло в фазу «аунтентизма» (исторически-достоверного воспроизведения), поиск «подлинного» Баха и подлинного звучания старинной музыки.

Повышенное внимание к так называемой аутентике стимулирует особый интерес к ряду сложных исполнительских проблем – тех проблем, которые в первую очередь интересуют сегодня профессионалов, причем не только концертирующих исполнителей, но и преподавателей и учеников всех ступеней музыкального образования. Играть ли музыку Баха на старинных инструментах или современном фортепиано, существуют ли «аутентичные» динамика и артикуляция, каким образом исполнять украшения – это лишь некоторые из множества вопросов, которые ставят перед собой исследователи-музыковеды, исполнители и педагоги.

Как известно, весьма важная роль в процессе обучения игре на фортепиано отводится имитационно-полифоническим произведениям. Так сложилось, что основу репертуара в этой сфере на всех ступенях обучения (от ДМШ до ВУЗа) составляют произведения И.С.Баха. И вполне резонным в современных условиях является вопрос: можно ли исполнять клавирную музыку И.С.Баха на современном фортепиано, если она написана композитором для иных инструментов?

Сторонники аутентичного подхода к музыкальному исполнительству, скорее всего, ответят на такой вопрос отрицательно. По их мнению, если уж произведение написано для клавесина, то исполнять его на современном фортепиано – инструменте, принципиально ином по манере звукоизвлечения, - не просто нарушение авторской воли, но и серьёзное искажение звукового облика, а значит и содержания данного произведения. Разумеется, ответить на этот вопрос однозначно, что подумал бы Бах о современных инструментах и современной исполнительской практике, невозможно, но, собирая по крупицам сохранившиеся сведения, отчасти можно представить, что во времена Баха было нормой, а что – совершенно неприемлемым.

Тем не менее, параллельно, причем с неменьшим успехом, баховские сочинения продолжают играть на рояле. Интерпретации многих выдающихся исполнителей XX столетия, включавших в свои программы произведения Баха, отличались поразительно художественной убедительностью.

Если обратиться к историческим документам и свидетельствам современников композитора, можно выяснить, что И.С.Бах был человеком весьма практичным и ему несвойственно было витать в облаках, изобретая «музыку будущего», равно как и «инструменты будущего». Он вполне обходился имеющимися в наличии исполнительскими возможностями, и потому вполне логично исполнять его клавирные сочинения на инструментах, бытовавших в эпоху барокко, прежде всего – на клавесине, особенно если обратить внимание на фактурные особенности произведений, на весьма прихотливую мелизматику (которая превосходно звучит именно на клавесине). Но с клавирной музыкой Баха ситуация несколько сложнее. Автор действительно сочинял её в расчёте на существовавшие в то время клавишные инструменты, при этом, как правило, не выписывая, для какой именно разновидности то или иное произведение создано. Более того, многие полифонически насыщенные клавирные произведения Баха (прежде всего, фуги) гораздо лучше вообще звучат на органе и значительную часть баховских «Клавирных упражнений» составляют однозначно органные сочинения, так как всю сложность и многоплановость полифонической фактуры далеко не всегда можно воспроизвести на клавесине – этот инструмент по большому счёту не предназначен для исполнения сложных имитационно-полифонических произведений.

Можно с уверенностью сказать, что многие клавирные сочинения Баха в фортепианном звучании приобретают некое новое качество и скорее приобретают в содержательном плане, так как сложная полифоническая фактура вполне адекватно воспроизводится на фортепиано. И в этой связи исполнение клавирной музыки Баха на фортепиано можно рассматривать как некую историческую интерпретацию. Иными словами, в эпоху барокко клавирные сочинения обычно были рассчитаны на исполнение на любом имеющемся в наличии клавишном инструменте. В королевских и княжеских дворцах таким инструментом могло быть роскошное чембало (современный аналог которого по цене превышает цену концертного рояля), в домах состоятельных бюргеров – миниатюрный спинет или клавикорд. Поэтому не будет ошибкой исполнять клавирные сочинения И.С.Баха, в зависимости от конкретной ситуации, как на клавесине, так и на фортепиано или рояле.

О том, как сам И.С.Бах играл на клавире, с неизменным восхищением отзывались все, кому посчастливилось его слышать. Его игра, вызывавшая всеобщее восхищение, заметно отличалась от манеры игры его современников и предшественников. И отличие это состояло, прежде всего, в способе артикуляции. А ведь артикуляция в исполнительстве – это то же самое, что и произношение в речи. Непременным условием совершенства в музыкально-исполнительском искусстве является предельно отчётливая артикуляция.

Карл Филипп Эммануэль Бах в своем «Очерке истинного способа игры на клавире» не счёл нужным подробно описывать эту особую отчётливость артикуляции, но именно в этом как раз и состояло главное отличие баховского способа игры на клавире от того, как играли на этом инструменте остальные музыканты. К.Ф.Э.Бах поделился такими наблюдениями: «Некоторые играют слишком вязко, как будто у них пальцы склеены друг с другом; они передерживают клавиши. Другие, во избежание этого, укорачивают каждый звук. Словно играют на раскалённой клавиатуре. И то, и другое не годится. Лучше всего – золотая середина».

Каким же образом достигается та самая «золотая середина»?

Баховский способ держать руку на клавиатуре предполагает, что все 5 пальцев согнуты так, чтобы кончики их образовывали прямую линию и занимали такое положение относительно плоскости клавиатуры, что когда надо взять тот или иной звук, ни одному пальцу не приходится дотягиваться до соответствующей клавиши: каждый палец уже находится непосредственно над той клавишей, по которой ему предстоит ударить. При таком положении руки 1) ни один палец не падает на клавишу, а опускается на неё с известным ощущением внутренней силы и власти над движением, 2) сила, или тяжесть, переносимая таким путём на клавишу, остаётся неизменной, причём палец отнюдь не снимается с клавиши движением вверх, а соскальзывает с её переднего края благодаря тому, что исполнитель плавным, но быстрым движением втягивает кончик пальца вовнутрь согнутой кисти, к ладони, 3) и когда надо перейти с одной клавиши на другую, сила, или тяжесть, удерживавшая предыдущую клавишу в нажатом положении, мгновенно перемещается – в момент соскальзывания – на другой палец, так что, с одной стороны, никоим образом не может возникнуть разрыв между предшествующим и последующим звуками, а с другой – предотвращается их наложение друг на друга, то есть их совместное звучание в пределах какого бы то ни было промежутка времени, вследствие чего звуки не удлиняются и не укорачиваются, а имеют ровно такую протяженность, какую они должны иметь.

Многочисленные преимущества такого положения руки и связанного с ним способа артикуляции дают о себе знать и при исполнении на фортепиано.

1. Благодаря согнутому положению пальцев любое их движение приобретает легкость и непринуждённость; пианист не барабанит, не производит невнятного шума и не спотыкается, как это часто бывает с теми, кто играет вытянутыми или недостаточно согнутыми пальцами.
2. Втягивание кончиков пальцев (движением к себе), сопряженное с мгновенной передачей силы одного пальца другому, обеспечивает наивысшую степень отчётливости при извлечении отдельных звуков, вследствие чего при таком способе звукоизвлечения любой пассаж звучит блестяще, гладко, округлённо, воспринимается слушателем без малейшего напряжения.
3. Скольжение кончика пальца по клавише с неизменным ощущением тяжести позволяет струне вибрировать на протяжении необходимого промежутка времени; каждый звук становится благодаря этому не только красивым, но и более продолжительным.

Есть в этом приёме и ещё одно преимущество: исполнителю не приходится тратить ненужные усилия, движения его лишены какой бы то ни было скованности. По свидетельствам очевидцев, восторгавшихся игрой Баха, движения его пальцев были поразительно легкими и незаметными, их едва можно было уловить. Двигались только передние фаланги, тогда как кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла свою округлую форму; пальцы лишь слегка приподнимались над клавишами, как будто играются сплошные трели, а когда тот или иной палец совершал необходимое движение, все остальные оставались неподвижными. А корпусом он совсем никаких движений не делал – по его мнению, «лишние движения делает тот, кто не приучил свои пальцы двигаться легко и непринуждённо».

Однако можно владеть всеми перечисленными приёмами и все же быть плохим исполнителем.

Пальцы у нас от природы неодинаковы по величине и своей силе. Из-за этого многие исполнители, плохо владеющие аппликатурными позициями, предпочитают пользоваться лишь более сильными пальцами везде, где только возможно. Это ведёт к неровности при извлечении нескольких меняющих друг друга звуков. Отдельные места оказываются и вовсе неисполнимыми, когда нет возможности выбрать между разными аппликатурными вариантами. И.С.Бах, чтобы избежать подобных недоразумений, стал писать для себя специальные инструктивные пьесы, безупречное исполнение которых подразумевает непременного употребления всех пальцев обеих рук в разнообразнейших позициях. С помощью этих упражнений все пальцы Баха приобрели одинаковую силу и применимость, так что он мог с одинаковой лёгкостью и чистотой исполнять обеими руками не только двойные ноты и любые пассажи, но и двойные трели, не говоря о простых. Ему оказались даже подвластными такие места, в которых одни пальцы играют трель, а другие пальцы той же руки продолжают вести мелодию.

Ко всему этому присовокуплялась ещё и придуманная им новая аппликатура. До Баха и в годы его юности, играли больше в гармоническом складе, а не в мелодическом, и далеко не во всех 24 тональностях. Поскольку клавикорд был ещё «связанным», то есть на одну струну приходилось сразу несколько клавиш, чистота темперации на нем была недостижима; поэтому играли лишь в тех тональностях, в которых звучание было достаточно чистым. Этим же и объясняется, что даже самые сильные исполнители того времени применяли 1-й палец только в случаях крайней необходимости (при растяжках). А Бах сочетал мелодию и гармонию таким образом, что даже средние голоса у него были не просто сопровождающими, а напевными; он расширил употребление тональностей как путем отхода от церковных ладов, так и путем сочетания диатоники и хроматики, и научился темперировать свой клавир так, что на нём можно было играть чисто во всех 24 тональностях.

Легкие, непринуждённые движения пальцев, красивое звукоизвлечение, отчетливость и связанность сменяющих друг друга звуков, преимущества новой аппликатуры, одинаковая развитость и натренированность всех пальцев обеих рук, умение свободно импровизировать, поразительно четко и быстро читать с листа и правильно исполнять чужие клавирные произведения – все это и есть та высокая степень мастерства Баха, отличающая его от других исполнителей.

Вопрос, волнующий каждого пытливого пианиста: что нужно делать, когда мы берём баховские клавирные произведения и переносим их из родной стихии клавесина и клавикорда на наиболее распространённый в настоящее время клавишный инструмент – фортепиано?

В произведениях, написанных для клавикорда, решение проблемы довольно простое: надо забыть об огромном динамическом диапазоне фортепиано и играть в пределах **ppp** и **mf**, совершенно свободно, так, будто бы вы беседуете с самим собой. Никакой гипертрофированной романтики. В то же время в исполнение нужно вложить всю нежность, какая только есть. У Баха не существует **fortissimo** в сегодняшнем понимании этого оттенка. Когда Бах хотел достичь полнозвучия, он писал не для клавира, а для тех инструментов, на которых этого можно было добиться.

Каждый, кто поиграет на прямоугольных фортепиано периода 1790-1840 годов, поразится богатству оттенков, которые эти маленькие инструменты могут производить. Это инструмент, подобный находящемуся сейчас в Берлинской государственной коллекции «пиано консоль» Я.Х.Папе (построенный в Париже в 1839 году), превосходит по красоте тона любое современное фортепиано. Однако уже после 1850 года концертный рояль начал приобретать ту огромную силу звука, которую мы сейчас имеем и которая впервые была использована в блестящих фортепианных произведениях Листа. Рояль, принадлежавший Шопену и выставленный на фабрике Плейеля в Париже, живо свидетельствует о том, что композитор имел в виду под «**fortissimo**» (насколько оно меньше громоподобного **ff**, производимого современными виртуозами), и является хорошим напоминанием о том, что Шопен ненавидел концертный зал и предпочитал играть для небольшой, но чутко реагирующей аудитории парижских салонов. Только подходя с подобных позиций к произведениям Баха, написанным для клавикорда, сознавая, что написаны они не для большой массы слушателей, мы сможем понять, с какой свободой Бах владеет своими чувствами.

Что касается клавесинных произведений Баха, то перенос их на фортепиано представляет гораздо большие трудности. В силе остаётся тот факт, что **crescendo** и **diminuendo** на органе и клавесине технически невозможны, а так же и то, что эти инструменты, как и клавикорд, не имеют устройства, подобного фортепианной педали. Но это совсем не значит, что из-за всех этих технических различий мы должны лишить фортепиано всего того, что делает его звучание приятным. Просто надо помнить, что употребление демпферной педали требует чрезвычайной осторожности и будет оправдано только в том случае, если исполнитель обладает редким умением окрашивать отдельные звуки с помощью необычайно тонкой педализации. Аккорды надо выдерживать пальцами, а не ногой. Как исключение можно едва заметно прикасаться к педали, чтобы скрасить отдельные звуки и арпеджированные пассажи. Так же и с динамическими оттенками. Ни в коем случае их не стоит убирать при исполнении клавесинных произведений на фортепиано, так как без них звучание этого инструмента будет ужасно монотонным, но в тоже время, необходимо быть очень внимательным при установлении хорошо разграниченных звуковых уровней. Отчетливое, ясно слышимое голосоведение – одно из наиболее важных выразительных средств баховской музыки. Эта отчётливость не имеет ничего общего с сухостью или отсутствием выразительности. Она создаёт предпосылку к тому, чтобы отдельные голоса (и тем самым всё произведение) обрели живую выразительность. Каждый голос следует играть с присущим ему выражением, осмысленно его нюансируя, но всегда очень сдержанно в смысле динамических оттенков.

Бах не был романтиком даже тогда, когда весьма темпераментно музицировал: некоторые выразительные средства в ту пору ещё не существовали или не использовались и просто несвойственны баховской музыке. Поэтому и в темпе нужно избегать любых преувеличений, особенно в отношении замедлений. Надо помнить о том, что звук старинных клавишных инструментов был короток и лишён протяженности, потому следует выбирать простой и естественный темп: медленные и спокойные темпы определяются неизменно плавным, часто даже танцевальным характером, а быстрые темпы обозначали обычно там, где надо играть отчётливо.

Опираясь на наиболее часто цитируемые примеры из сочинений современников и предшественников Баха, можно отметить несколько правил исполнения основных украшений.

1. Баховская орнаментика «диатонична» - т.е. она использует только звуки основного лада. Хроматические звуки возможны, но лишь при модуляции или в случае возникновения недопустимых интервалов. Увеличенные интервалы в украшениях недопустимы, но могут использоваться уменьшённые интервалы в виде хроматического опевания. (es-d-cis-d)
2. Украшение исполняется за счёт длительности основной ноты. На клавишных инструментах – органе, клавесине, клавикорде и др. – украшение и все приходящиеся на ту же долю звуки или аккорды должны браться одновременно; если аккорд исполняется арпеджио, украшение становится частью арпеджио.
3. Вся орнаментика, как выписанная специальными знаками, так и предполагающаяся долго тянущимися нотами, должна укладываться в такт, трактоваться как неотъемлемая часть мелодики и исполняться в соответствии с пульсацией (без метрических или темповых изменений).
4. Трели – долгие трели значительно чаще, чем короткие – начинаются с верхней ноты, особенно в том случае, если основная нота была взята непосредственно перед трелью. Это традиционное для всей барочной музыки правило нарушается только тогда, когда трель начинается «с обрыва», внезапно, без подготовки, после остановки, или если мелодия должна быть «разорвана». К примеру, если предшествующая нота выше, чем начало трели.
5. Если трель стоит над нотой с точкой, следует помнить, что в этом случае короткая нота, следующая за ней, исполняется чуть короче, чем написано.
6. Трели и морденты над долгой нотой, залигованной с другой, более короткой нотой той же высоты, заканчивается до наступления последней, и без завершающих нот.
7. Скорость и число биений в трели или продлённом морденте – на усмотрение исполнителя. Заключительная нота в трели, если это специально не указано, может быть добавлена или опущена по выбору исполнителя; как правило, таковая требуется в конце арии или инструментальной пьесы.
8. Форшлаги (апподжиатуры) чаще используются короткие, чем долгие. Долгая апподжиатура довольно редкая у Баха. Длительность зависит от темпа движения, от гармонической основы и преобладающей ритмики.

Конечно же, полный список баховской орнаментики и обозначений достаточно обширный: виды трелей – пральтриллер, с приставками сверху, снизу; морденты короткие и долгие, форшлаги сверху, снизу, короткие, долгие, доппельшлаг, шлейфер, аншлаг, нахшлаг, двойная апподжиатура, арпеджио, аччакатура, различные комбинации двойных знаков орнаментики, а так же правила их расшифровки и исполнения. Очень многие украшения позаимствованы из лютневой практики, часто встречаются во французской музыке. Существует таблица орнаментики, собственноручно составленная Бахом для сына Вильгельма Фридемана. Она содержит те украшения, которые сам Бах счёл пригодными для употребления. Называется - «Клавирная книжечка В.Ф.Баха. Описание различных знаков, как точно исполнять различные «манеры» (начата в Кётене 22 января 1720 года).

Очень существенно для исполнителя и глубокое знание формы произведения, которое просто необходимо для каждого, кто серьёзно занимается музыкой. Один из печальных фактов современной педагогики – то, что внимание молодого пианиста сосредоточено исключительно на приобретении техники, в то время как все теоретические аспекты музыкальных знаний рассматриваются как величина, которой можно пренебречь. Такое непростительное отношение поддерживается и самими педагогами, которые все время жалуются на перегрузку в теории, мешающую ученикам уделять достаточно внимания практическим занятиям на инструменте. Однако анализ баховских произведений невозможен без знания музыкальной формы и каждый хороший музыкант баховского времени был глубоко подкован в этих вопросах.

Художественно безупречная интерпретация может быть достигнута лишь тогда, когда исполнитель стремится воплотить выразительные намерения композитора. Но как музицировали более 200 лет назад, никто точно не знает, поэтому безупречно правильная интерпретация старинной музыки почти всегда остаётся недостижимым идеалом.

Необходимо, однако, стремиться к тому, чтобы достичь хотя бы какого-то синтеза традиций и ощущения современности, познания стиля и живого чувства.

Играя Баха на наших чудесных роялях, не следует терять мудрой сдержанности – избегать эффектов, несвойственных музыке И.С.Баха: октавного громыхания, педальных и динамических излишеств! Скромная простота и безупречная ясность – это наивысшие и удивительные преимущества мира баховских звуков.

Используемая литература:

1. Юрий Бочаров. Бах за фортепиано: Pro et contra.
2. Алексей Любимов. Проблемы стиля и интерпретация музыки барокко. МГК, вып.32. М., 2001
3. Пауль Бадура-Скода. И вновь о проблеме: клавесин или рояль? Оксфорд, 1993
4. Иоганн Николаус Форкель. О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха. М., 1987.
5. Ванда Ландовска. О музыке. М., 2005.
6. Виталий Маргулис. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С.Баха. 1974.
7. Эдвард Данрёйтер. «Музыкальная орнаментика у И.С.Баха», Лондон, 1893.
8. Эрвин Бодки. Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха. М., 1993.
9. Вальтер Гизенкинг. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.7, М.1975.