

ГРИГОРИЙ КУРКОВСКИЙ

**ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ФОРТЕПИАНО
(И. С. БАХ – ХТК)¹**

Прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха занимают в течение последнего столетия особое, можно сказать, уникальное положение в репертуаре всех пианистов. Эти произведения сопровождают пианистов на всем протяжении их профессионального, творческого пути. Исполнители, вне зависимости от удельного их веса в концертном репертуаре, и педагоги не расстаются с ними на протяжении всей своей художественной деятельности. сопровождают сочинения И. С. Баха и учащихся, овладевающих баховской школой полифонии, в которой центральное место занимает «Хорошо темперированный клавир». Такое положение объясняется, прежде всего, тем, что это сочинение объединяет в себе высочайшие идейно-художественные ценности с наиболее совершенным техническим руководством для овладения навыками полифонической игры, без чего немислим современный пианист любого стилистического направления. Одновременно труд И. С. Баха является незаменимым теоретическим и практическим источником для композиторов, теоретиков и историков. Неудивительно поэтому, что он рассматривается с разных точек зрения в огромном количестве научной литературы. Неизмеримо в меньшей степени «Клавир хорошего строя» исследован в его исполнении. Между тем, для исполнителей именно эта сторона существования произведения имеет особое значение. При всей основополагающей важности музыкально-теоретического анализа, сочинение И. С. Баха, вследствие важных и присущих только ему особенностей, приобретает для исполнителей особое значение в его звучании.

¹ Из архивных фондов библиотеки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Музыкальный язык фуг И. С. Баха по своим закономерностям существенно отличается от музыкального языка последующих исторических стилей – классицизма и романтизма, произведения которых составляют большую часть концертного и учебного репертуара современных пианистов. Неудивительно поэтому, что внимание и усилия овладения им исполнителей прежде всего обращаются к особенностям полифонического склада. При этом наблюдается тенденция как бы останавливаться на этом, не проникая вглубь, в смысл музыки, выраженной специфическими выразительными средствами. Между тем, еще Н. Римский-Корсаков правильно заметил, что «контрапункт был поэтическим языком гениального композитора»¹. Трудности в связи с полным овладением этим языком современными пианистами столь велики, что нередко случаи, когда эта, так сказать, технологическая задача целиком поглощает исполнителя, а на раскрытие смысла произведения у него уже не хватает творческой энергии. С таким фактом неоднократно приходилось сталкиваться, слушая на конкурсах им. П. Чайковского исполнения обязательных прелюдий и фуг И. С. Баха зарубежными пианистами. С другой стороны, и оценка исполнения произведений И. С. Баха иногда грешит тем же недостатком, сосредотачивая свое внимание на качестве звучания многоголосия, так сказать, самого по себе без оценки его выразительного, содержательного характера. Представляется, что такое явление в известной степени имело место при отношении к исполнению полифонических произведений И. С. Баха известным канадским пианистом Г. Гульдом.

Совершенно очевидно, что пианист прежде всего должен иметь ясное представление об исполняемом произведении. То есть, в данном случае, о структуре той или иной фуги. По отношению к творчеству И. С. Баха это положение имеет тем большее значение, что в его наследии нет двух фуг, совпадающих по структуре. Таким образом, в каждом отдельном

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. – СПб. : Типография Глазунова, 1909. – С. 134.

случае исполнителем должен быть установлен, так сказать, инвариант данной фуги, который получит свою звуковую конкретизацию в исполнении. Этот подготовительный этап работы пианиста над произведением пытался определить советский исследователь: «В “Хорошо темперированном клавире” налицо вся совокупность средств и приемов художественной выразительности, выработанных Бахом на протяжении нескольких десятилетий и связанных с его интеллектом и духовным обликом <...>».

Естественно, что все приемы – какова бы ни была их направленность – находятся здесь во взаимодействии и подчинены единому заданию. Важно установить и осознать их внутреннюю взаимную обусловленность, – осознать, что один прием требует другого – ему соответствующего, одно средство вызывает другое.

Вместе с тем, надо определить истинное происхождение этих приемов, их зависимость от разного рода факторов (инструментальные, эстетические, психологических и т. д.) и разложить их живое органическое единство в определенную замкнутую систему: только тогда мы сможем учесть их своеобразие и выработать верный стиль исполнения. Знание их должно дифференцировать наш слух и направить его по определенным линиям.

Никто не станет отрицать, что стиль исполнения “Хорошо темперированного клавира” должен быть безусловно согласован с его содержанием и формой. Найти ключ к этому содержанию, выраженному с помощью необычайно точных приемов, то есть «правильно понять его, это и значит найти ключ к его правильному исполнению. Ибо прежде чем исполнять, надо понимать»¹. Выражение «правильно понимать» автор основывает на положении, что «свобода исполнения – это познанная необходимость, иными словами осознание стилевых особенностей произведения»².

¹ Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. – М. : Музыка, 1967. – С. 57.

² Там же, с. 58.

Аналогичные требования при исполнении клавирных произведения И. С. Баха ставит другой советский исследователь: «разрешение проблемы <...> при исполнении Баха лежит на пути изучения исполнительской практики прошлого, анализа баховского тембра и художественно-образного содержания, конкретных образцов музыки композитора, его предшественников и современников. Некоторые особенности изложения фактуры, своеобразие записи размера в начале произведения, разбросанные тут и там отдельные лиги и другие артикуляционные знаки – эти и им подобные “мелочи” могут многое подсказать наблюдательному взгляду»¹.

Для решения поставленной задачи к услугам пианистов большая, существующая и вновь появляющаяся музыкально-теоретическая литература, дающая анализ структуры фуги. Значительную пользу могут принести также замечания редакторов «Хорошо темперированного клавира» (Б. Муджеллини, Ф. Бузони, Б. Бартока) о строении отдельных фуг.

Но приведенные требования к предварительной работе пианиста кроме теоретического исследования требуют еще и знания истории возникновения и развития данной, как и какой-либо иной музыкальной формы. Здесь анализ должен выйти за пределы теории музыки, в ее историю со всеми ее составными частями – историю инструментария, социальных условий функционирования музыкального искусства, общественной музыкальной психологии. Постановка и решение ряда этих вопросов является содержанием известной работы академика Б. Асафьева «Интонация».

Необходимость при изучении музыкального произведения выйти за пределы произведения как такого признается подавляющим числом музыкантов. Но главные области и объем необходимых знаний, как и методы овладения ими, указывают в разных вариантах. В отдельном случае, мы встречаемся даже с прямо противоположным мнением. Вот

¹ Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о текстах // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 4. – С. 126.

одно из них: «Только путем тщательного изучения каждого произведения самого по себе можно отыскать ключ к правильному его пониманию и исполнению. Этот ключ мы найдем отнюдь не в книгах о композиторе и не в тех, где рассматриваются его произведения, а только в самих этих произведениях, в каждом из них *per se* (самом по себе). Те, кто изучает всякую всячину по поводу художественного произведения, возможно, и обогатят свои общие познания, но никогда не приобретут тех специфических знаний, которые необходимы для исполнения именно данного произведения. Одно лишь содержание последнего и только оно может дать такие знания. Мы часто убеждаемся на опыте, что музыканты-книжники (или, как обычно все их теперь называют, музыковеды) читают обычно все, что попадает на глаза, а между тем их игра едва ли поднимается когда-нибудь над уровнем посредственного дилетантизма. Зачем нам искать пути к правильному пониманию пьесы где бы то ни было, кроме самой пьесы? Несомненно, композитор выразил в пьесе все, что знал и чувствовал, когда он ее писал. Почему в таком случае не вслушаться в ее специфический язык вместо того, чтобы блуждать в дебрях другого искусства? Литература есть литература, а музыка есть музыка»¹. Упрощение вопроса и излишняя категоричность в его разрешении – очевидны.

Одним из первых вопросов, возникающих при рассмотрении принципов исполнения клавирных произведений является вопрос о том, для исполнения на каком инструменте было написано то или иное произведение. В этом отношении «Хорошо темперированный клавир» занимает особое место. В то время, как играющий пьесы французских клавесинистов ясно чувствует их инструментализм, клавесинную специфику, играющий сонаты Д. Скарлатти соотносит их в общем, в равной степени, как с клавесинной, так и фортепианной звучностью, подавляющее большинство пианистов, как исполнителей, так и педагогов в своей творческой практике без специальных размышлений интерпретируют их как само собою ра-

¹ Гофман И. Фортепианная игра. – М. : Музгиз, 1961. – С. 34–35.

зумеющиеся фортепианные произведения. В то же время во всех теоретических и исторических работах о И. С. Бахе уделяется внимание вопросу об инструменте, для которого писал композитор. Оживленные споры здесь не утихли до настоящего времени. Таким образом – налицо кажущийся на первый взгляд, странный разрыв между теорией и практикой. Объяснение его коренится в особенностях инструментальной фактуры баховских произведений, инструментальная специфика которых почти игнорируется современными пианистами. Ради точности следует указать на одно существующее исключение, а именно: известный мастер исполнения баховских сочинений Г. Гульд настаивает на том, что при их исполнении всегда надо иметь в виду звучность клавесина. Снятие пианистами-практиками вопроса об инструменте не может считаться разрешением этого вопроса, который не безразличен для исполнения, поэтому необходимо рассмотреть имеющиеся по этому поводу точки зрения.

Вопрос об инструментах применительно к клавирному творчеству И. С. Баха может быть рассмотрен с двух точек зрения: для какого инструмента написаны те или иные произведения, в частности «Хорошо темперированный клавир», и какое значение должна иметь звучность этого инструмента при исполнении этих произведений на современном фортепиано. Ни по одному из этих вопросов среди исследователей баховского творчества нет единого мнения. Во времена И. С. Баха названием «клавир» объединялись три инструмента – орган, клавесин и клавикорд, преимущественно два последних. За исключением небольшого числа произведений ясно предназначенных Бахом для исполнения их на чембало, т. е. клавесине, в названии подавляющего числа инструментов точно не обозначен. Исследователи пытаются определить инструмент исходя из объема инструментов, принимая во внимание, что к началу 18-го столетия объем клавесина был больше¹. Однако, уже в первой половине столетия объем клавикорда, в особенности свободного, практически не уступал

¹ Keller H. Die Klavierwerke Bachs. – Leipzig, 1950. – S. 26.

таковому чембало. Баху было известно и молоточковое фортепиано, но, вследствие технического несовершенства механизма первых его образцов, он им не пользовался.

На поставленный вопрос не дает исчерпывающего ответа и исполнительская практика самого И. С. Баха. Как известно, он был виртуозом-исполнителем на всех трех клавишных инструментах. По словам И. Форкеля, первого биографа И. С. Баха, он особенно любил играть на клавикорде: «Он находил его наиболее удобным для выражения своих самых сокровенных мыслей и не думал, чтобы на каком-либо “флюгеле” (клавесине – Г. К.) или на фортепиано можно было передать такое разнообразие оттенков звука, как на этом несильном по звучности, но исключительно гибком в деталях инструменте»¹. Однако, истинность этих высказываний подвергается сомнению. Дело в том, что биография И. Форкеля вышла более чем через 50 лет после смерти И. С. Баха, и сам ее автор, как известно, находился под влиянием эстетики чувствительного клавирного искусства, начавшейся еще в последнее время жизни И. С. Баха, и получившей расцвет в середине и начале второй половины 18-го столетия.

Итак, следует признать, что никакие данные материального порядка не могут в подавляющем большинстве случаев служить достаточным объективным основанием для реконструкции вполне определенной звучности при исполнении того или иного клавирного сочинения И. С. Баха. К этому следует прибавить еще следующее соображение: ряд, в особенности советских исследователей, указывают на большой удельный вес в творчестве И. Баха хоровых произведений и влияние хорового звучания на исполнение клавирных произведений композитора. Так, в одной диссертации, написанной под руководством С. Я. Фейнберга, утверждается, что «проблема “пения на клавире”, проблема абсолютной связ-

¹ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. – Leipzig, 1802. – S. 17.

ности (*legato*) игры, являются основной во всей исполнительской и педагогической деятельности Баха»¹.

Спор об инструментальном звучании «Хорошо темперированного клавира» происходит как бы на двух различных уровнях. С одной стороны – среди историков, исследователей, с другой – среди пианистов-исполнителей. Последние в своей практике не могут игнорировать вопрос той или иной инструментальной звучности. У одних она практически опирается на исследования, собственные или чужие, у других лишена какого-либо определенного теоретического обоснования, но в своем звучании неизбежно примыкает к каким-либо теоретическим воззрениям, иногда в их эклектическом соединении. Взгляды эти часто получают выражение в редакциях «Хорошо темперированного клавира», отражающих позицию пианистов, крупных исполнителей, и оказывающих затем влияние, часто весьма большое, на педагогику.

Возрождение творчества И. С. Баха, наступившее в первой половине 19-го столетия, произошло во время господства в музыке, и, в частности, пианизме романтизма, что не могло не отразиться и на понимании его творчества пианистами-исполнителями, педагогами, редакторами. В то время первым изданием «Хорошо темперированного клавира» целиком была редакция К. Черни, опубликованная в 1837 году. В нашей музыковедческой литературе и ведущей исполнительской и педагогической практике эта редакция неоднократно подвергалась во многом вполне справедливой, уничтожающей критике, наряду с признанием ее исторического значения как первого, рассчитанного на широкое распространение, издания. Следует признать, что рядом с широко известными принципиальными ошибками К. Черни, у него были отдельные, приближающиеся к более поздним, правильные воззрения по отдельным вопросам исполнения баховской полифонии. Так, в своей «Полной теоретической и практической фортепианной школе» (1846 г.) об исполнении фуг Себастьяна

¹ Криштальский В. Г. К вопросу о работе пианиста над полифонией Баха. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1956. – С. 4.

Баха он пишет между прочим: «при увеличении числа голосов вследствие вступления нового голоса, а также при восходящем движении можно применить *crescendo* или *piu forte*. – Когда одновременно звучат все голоса, обычно уместна громкая звучность. – Когда остается один голос, то наиболее приемлемым является исполнение *piano diminuendo*»¹.

В этих правилах можно усмотреть приближение к более поздним взглядам на фактурные выражения громкостной динамики в полифонических произведениях И. С. Баха, тому, что в исполнении получило название «инструментовочных оттенков» (И. Браудо). Из остальных требований К. Черни интересны такие: «всякую фугу надо исполнять строго в одном темпе. Только перед фермой и в заключительных тактах допустимо *ritardando*», и, в особенности: «как правило все фуги следует играть *legato*, если только паузы или ноты короткой стоимости не указывают на противоположный способ исполнения»². Особенно важно указать на то, что в предисловии к своему изданию К. Черни утверждает – в его редакции отражено исполнение «Хорошо темперированного клавира» Л. ван Бетховеном, который, как известно, часто играл прелюдии и фуги И. С. Баха в частных домах.

Зная исполнительский стиль Бетховена-пианиста, не трудно установить, что К. Черни преломил, в частности, романтические его черты, сквозь искажавшую призму салонно-виртуозного искусства. В общем, редакция К. Черни «Хорошо темперированного клавира» основана на эстетике, диалектически соединяющей принципы классицизма, романтизма и салонно-виртуозного пианизма.

Господствовавшее во второй половине 19-го столетия романтическое понимание творчества И. С. Баха (Ф. Лист, К. Таузиг, Г. Бюлов) к концу столетия вызвало резкую оппозицию. Уже Э. д'Альбер в предисловии к своей редакции «Хорошо темперированного клавира» высказывает яркие антиро-

¹ Цит. по: Алексеев А. Д. . Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Муз. Україна, 1974. – С. 125.

² Там же, с. 126.

мантические мысли. По его мнению, клавесинная музыка вообще лишена динамической жизни, и поскольку динамические оттенки – естественное проявление человеческих эмоций, то логический вывод, как полагает Эуген д'Альбер, – тот, что «Бах не знал оттенков страстей, любви, страданий и не подозревал возможности передать их в музыке». Поэтому Э. д'Альбер возражал против того, чтобы в исполнении сочинений И. С. Баха «поливать их романтическим соусом»¹. Явное ограниченное понимание Э. д'Альбером баховской клавирной музыки проявлялось и в его исполнительстве. Автор органных транскрипций И. С. Баха, он, пусть шутя, говорил, что он начинает свой концерт с исполнения произведения И. С. Баха «для того, чтобы опоздавшая публика могла занять свои места».

К концу столетия взгляды на исполнение клавирных произведений И. С. Баха приобрели самый разный, часто противоположный характер. Ванда Ландовска в импровизационной форме рисует не без иронии такую картину: «произведения великого кантора – это собор, полный величия. При исполнении их следует прежде всего выявить гигантские архитектурные линии контрапункта, не занимаясь деталями <...> Произведения Баха – тонкое и драгоценное кружево. Будем в них прежде всего искать ученые и сложные арабески <...> Произведения великого кантора созданы из гранита; это – труд Геркулеса. Чтобы оставаться верным стилю этой грандиозной музыки, суровой и холодной, можно позволить руководить собой лишь чувством желанной совершенной объективности. – Хорошо, – но почему не оживить все эти суровые красоты? Если бы Бах жил сегодня среди нас, у него возможно была бы более трепещущая душа? И если бы он знал наши современные инструменты, он несомненно изменил бы кое-что к лучшему. Он умер, и мы обязаны придать его творениям полное звучание и насытить их страданиями духа, находящегося на более высокой ступени развития. Больше драматической страстности. Больше октав в басу. Больше трагической силы в ансамбле... Чтобы сохранить характер эпохи, утверждают трез-

¹ Ландовска В. Старинная музыка. – М. : Юргенсон, 1913. – С. 52.

вые виртуозы, не следует пользоваться педалями, которые не существовали в те далекие времена, <...> надо играть медленно, без изменения звучности, без оттенков, без украшений, без замедлений к концу, в манере суровой, жесткой, холодной, одним словом, в классической манере... В старинных инструментах было больше педалей, чем в современном, утверждают другие... Романтики видели в Бахе извергающийся вулкан, классики предлагают нам Баха “обледенелым”. Но может быть наиболее распространен взгляд, что “Бах” это Черни 18-го века, Черни – гениальный, который написал “Клавирные и органные упражнения”, очень трудные и очень полезные для развития левой руки и четвертого пальца»¹.

Для исполнения старинной музыки, по мнению В. Ландовской, необходимо ее глубокое изучение, а также «знание нравов, духа чувств, наконец, атмосферы эпохи»². Поэтому понятны ее слова, что «без сомнения, легче и проще презирать науку, чем изучать ее; но часто в писаниях таких “библиотечных крыс” больше любви и благоговейного уважения к музыке, чем в блестящих фейерверках, утрированных эффектов и экстатических ритардандо многих наших виртуозов»³.

В противовес господствующим тенденциям своего времени В. Ландовска декларирует свое понимание музыки И. С. Баха: «нас слишком часто оглушали рычанием океана, громами и театральными криками страсти, чтобы наша усталая душа не стремилась искать отдыха в нежном спокойствии этой музыки – безмятежной, ясной, мудрой, величественной и божественно наивной»⁴.

¹ Landowska W. Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach : extrait du “Mercure de France”, 15 novembre 1905. – Poitiers : impr. de Blais et Roy. – P. 2, 14.

² Там же, р. 4.

³ Ландовска В. Старинная музыка. – М. : Юргенсон, 1913. –с. 72.

⁴ Landowska W. Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach : extrait du “Mercure de France”, 15 novembre 1905. – Poitiers : impr. de Blais et Roy. – P. 16.

И аналогичное высказывание: «мистицизм, неизменное спокойствие, умиротворенная безмятежность и та великая вера, наивная и пламенная, в которой он черпал свои лучшие мысли <...>»¹.

Однако взгляды В. Ландовской на творчество И. С. Баха не отличались последовательностью. Сама она играла, по отзывам критиков, старинных композиторов как живое творчество современников. Ради жизненности исполнения она готова была даже в какой-то мере примириться с ненавистным ей ходульным романтизмом. Она пишет: «За редкими исключениями, мы до сих пор знаем только два рода исполнения старинной музыки. Или ее вливают в современную форму, изменяя движение, оттенками, преувеличивая выражение; или же исполняют ее, как говорят, стильно, с тем тусклым и чопорным хладнокровием, так тяжело, беззвучно, монотонно, что получается впечатление, будто присутствуешь на погребении незнакомого покойника: неприлично казаться оживленным, а с другой стороны, и слез нет, так как вся церемония мало трогает <...>. Если же выбирать между родами исполнения, то лучше предпочесть первый: он все-таки вызывает меньше зевоты»². А одному из своих учеников, педантично игравшему сочинение И. С. Баха, она сказала: «Но, мой дорогой, вы должны играть его с большей любовью, с большей страстностью, что касается меня, – то я сплю с Бахом!».

В. Ландовска играла в концертах произведения И. С. Баха на рояле и клавесине, но предпочитала последний для исполнения полифонических сочинений. Она записала на пластинках исполнение «Хорошо темперированного клавира» и даже инвенций, несмотря на прямое указание автора, что они предназначены для игры на клавинофорте. Свое предпочтение клавесина В. Ландовска обосновывала следующим образом: «Вполне очевидно, что полифонический характер музыки Баха, при котором непрерывно противопоставляются разные звучности, не мог бы найти удовлетво-

¹ Ландовска В. Старинная музыка. – М. : Юргенсон, 1913. – С. 13.

² Там же, с. 25.

рение в удивительно однообразных по краскам возможностях клавинофорда. Ясный и точный рисунок, черты свободы, смелости, иногда резкости, тем более не соответствуют сочному, изнеженному и льющемуся тембру нашего современного фортепиано и не могут обойтись без клавесина, с тонкими градациями, острой, ясной и солнечной звучности. Живописность этой музыки, ее щедрая цветущая веселость, ее мистический экстаз и светящийся блеск цвета старинных витражей, требует звучности регистров клавесина с их таинственным жужжанием и всех богатейших возможностей игры на нем с сопоставлением различных звучностей»¹. Действительно, на клавесине ясно звучат все голоса многоголосного произведения, не сливаясь в общую звучность. То, что вершит голос всегда звучит ярче, не нарушает логики голосоведения. В этом отношении клавесин обладает преимуществом перед современным фортепиано с его более глухой и льющейся звучностью. Что касается подчеркивания Ландовской красочности звучания клавесина, то здесь ее исполнение музыки И. С. Баха встречает критику: так А. Микеланджели считает, что она «слишком произвольна в использовании регистров». Во всяком случае В. Ландовска заняла почетное место в истории клавесинного исполнительства, в частности интерпретации сочинений И. С. Баха.

В нарисованной В. Ландовской картине исполнения баховской музыки на грани 19-го столетия, она характеризует в числе других и новое течение в понимании творчества И. С. Баха, являвшееся важным этапом в истории музыкального искусства, решительно изменившее многие существующие тогда взгляды и продолжающее оказывать на исполнительство и педагогику влияния и в настоящее время. Взгляды эти получили свое выражение в трудах ряда крупных музыкантов. А именно, в 1894 г. Ф. Бузони опубликовал свою редакцию с обширными комментариями «Хорошо темпериро-

¹ Landowska W. Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach : extrait du "Mercure de France", 15 novembre 1905. – Poitiers : impr. de Blais et Roy. – P. 12.

ванного клавира», в 1904 г. вышла работа Ж. Вианы да Мотта «К вопросу о пропаганде баховских произведений», а в 1905 г. – капитальное исследование А. Швейцера «Йоганн Себастьян Бах». Взгляды этих музыкантов по ряду важных принципиальных вопросов совпадают или близки друг другу. Исследования их стремятся установить круг исполнительских выразительных средств, какими должен пользоваться пианист при исполнении произведений И. С. Баха. Решение этого вопроса обосновывается как анализом творчества композитора, так, в значительной степени и попыткой ответить на вопрос для какого клавишного инструмента написано И. С. Бахом то, или иное сочинение. Как известно, исторические, даже самые скрупулезные, исследования в области инструментария не дают определенного ответа на этот вопрос. Как иллюстрацию такого положения можно привести исторический факт, поставивший на некоторое время исследователей в тупик: в описи оставшихся после смерти И. С. Баха клавишных инструментов значится несколько чембало и ни одного клавикорда; однако, отсюда никак нельзя было сделать вывод, что И. С. Бах не пользовался этим инструментом. В результате приоритет того или иного клавишного инструмента в творческой практике И. С. Баха определяется до известной степени субъективной позицией исследователя, обусловленной тем или иным восприятием стиля баховского творчества. Если пианисты-романтики второй половины 19-го столетия считали само собою разумеющимся, что современное фортепиано является наилучшим инструментом для исполнения клавирной музыки И. С. Баха, если В. Ландовска отдала предпочтение клавесину, то теперь одним из основных свойств баховской музыки выдвигается монументальность и ее инструментальное воплощение – орган.

Наиболее бескомпромиссно точку зрения на центральное значение в наследии И. С. Баха органной музыки в своей исследовательской и исполнительской деятельности проводил Ф. Бузони. В комментариях к 1-му тому «Хорошо темперированного клавира» (первое приложение) он писал, что в творчестве И. С. Баха «глубокие замыслы лишь на органе достига-

ли всей широты выражения», и далее: «Баховская мысль пронизывает все его творения подобно некоему великому единству. Образы, в которых она – будь-то на органе или на клавире – воплощается, обнаруживают лишь различие в масштабах – едва ли в характере или в форме»¹. В одном из важнейших вопросов исполнения клавирных произведений И. С. Баха – вопросе громкостной динамики - Бузони ясно излагает свои, получившие широкое распространение, взгляды: «Смена регистров, прибавление и добавление звучности должно происходить резкими разделами, толчками (террасообразно) без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа»².

Конкретным примером может служить примечание к прелюдии ми-бемоль минор из 1-го тома: «Чередование оттенков должно скорее происходить здесь как бы толчками, словно в результате смены регистров; к тому же – в большинстве случаев – одна и та же звуковая окраска должна простираться, не изменяясь, на целое построение». Бузони даже в своем предисловии к Инвенциям пишет, что правильное понимание баховского стиля «отличается прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием. Мягких нюансов, применения педали, арпеджиато, темпо рубато, даже слишком гладкой игры легато необходимо в общем избегать».

Аналогичные взгляды на применение динамики высказал в своем труде Виана да Мотта: «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Обычно она строится широкими террасами, как древние ассирийские храмы»³. Следует подчеркнуть, что редакция Ф. Бузони явно указывает на необходимость применения внутри больших построений мелкой динамики мелодических линий. Положение это Бузони в примечании к прелюдии ре мажор из 1-го тома излагает следующим образом: «подъем и спуск фигурации должен соот-

¹ Бах И. С. Клавир хорошего строя. – М., 1941. – Т. 1. – С. 154.

² Там же, с. 167.

³ Цит. по: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – С. 261.

ветственно сопровождаться постоянным нарастанием и опаданием динамических оттенков, нюансов, которые – скорее ощутимые, чем действительно слышимые – не поддаются, однако, вследствие своей тонкости, письменной передаче».

А. Швейцер в главе об исполнении клавирных произведений своей книги о И. С. Бахе подробно, с привлечением большого числа музыкальных примеров конкретно обосновывает свои взгляды на применение основных исполнительских выразительных средств – динамики, фразировки, артикуляции, темпа. В своих принципиальных основах взгляды эти совпадают с положениями по этим вопросам Ф. Бузони и Вианы да Мотта. В связи с этим А. Швейцер пишет, что «любая баховская тема, – все равно, выражает ли она радость или скорбь, – звучит возвышенно»¹. Принимая принцип террасообразной динамики, он считает, как и Ф. Бузони, необходимым дополнением к нему гибкую динамику мелодических отрезков: «Бах, – пишет он, – потому так и любил клавикорд, что мог пользоваться на нем детальной нюансировкой; очарование его игры для современников и заключалось в этой жизни деталей. Поэтому у него надо различать архитектурную динамику больших линий и рядом с нею детализированную динамику, оживляющую эту линию»². Сходное мнение высказывает и современный венгерский исследователь Л. Хернади в своем Введении к Инвенциям. Он пишет: «В отношении динамики мы должны учитывать, что здесь – так же как и в темпах – следует избегать крайностей <...>. Звук клавикорда был слабее, интимнее, чем звук чембало, но в то же время он был более напевным, гибким, более пригодным для тонкой нюансировки. На чембало же, обладавшем более блестящим, ярким звучанием, нельзя было осуществить такую тонкую, распространявшуюся всего на несколько звуков динамическую нюансировку, как на клавикорде; характерной для чембало является так называемая

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М. : Музыка, 1965. – С. 267.

² Там же, с. 267.

“террасообразная динамика”, то есть выдерживание больших плоскостей в единой (более тихой или громкой) динамической градации. Это отнюдь не обозначает, что пьесы “чембалообразного” типа должны исполняться монотонно. Ведь в конце концов мы играем произведения Баха на современном фортепиано, а если бы мы на нашем инструменте попытались подражать звучанию его предшественников, то – не говоря уже о том, что это все равно недостижимо, – наше исполнение произвело бы впечатление манерности, чопорности. Из всего этого следует: произведения Баха нужно играть красивым, естественным фортепианным звуком, но при этом всегда принимать во внимание характерные особенности динамики старинных инструментов».

Соглашаясь во многом с Ф. Бузони, А. Швейцер все же считает, что террасообразная динамика, не применима при исполнении пьес танцевального жанра, которые следует играть на одном динамическом уровне. В связи с этим, он пишет: «Мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всей пьесы в одной силе звучности»¹.

Даже категоричнее чем Ф. Бузони органность клавирной музыки И. С. Баха подчеркивает Б. Барток в комментариях своей редакции «Хорошо темперированного клавира», над которой он начал работать в десятых годах. Здесь он пишет: «Бах писал свои клавирные произведения не для нашего современного фортепиано, а для клавесина, инструмента в высшей степени несовершенного, который, однако, несмотря на свое несовершенство по сравнению с органом, был гораздо более распространен благодаря своей дешевизне и транспортабельности, являясь как бы заменителем органа. Но, без со-

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М. : Музыка, 1965. – С. 267.

Представляется неубедительным противопоставление взглядов Бузони и Швейцера, высказанные Л. Ройзманом в статье «Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно в токкатах» // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1975. – Вып. 4. – С. 119–154. (Г. К.).

мнения, создавая эти произведения, Бах скорее думал об инструменте более совершенном – об органе (включая и педальные голоса). <...> Мы стоим за то, чтобы рассматривать эти пьесы как задуманные для органа, о чем свидетельствует как их характер, так и техника – пусть в исполнении это служит для нас путеводной нитью». Несомненно вызывает удивление, как такой большой музыкант как Б. Барток, к тому же редактировавший произведения итальянских и французских композиторов-клавесинистов, мог придерживаться таких антиисторических взглядов на природу клавесина. Нельзя согласиться также с категорическим утверждением об органности «Хорошо темперированного клавира», так как не убедительно, что об этом «свидетельствует характер и фактура» прелюдий и фуг. Характерно, что такая крайняя точка зрения Б. Бартока ничем впоследствии поддержана не была. Современный немецкий исследователь Г. Келлер совершенно правильно замечает: «чембало – это вовсе не предшественник нашего фортепиано, а вполне законченный и самостоятельный инструмент, отвечающий духу времени»¹. Кроме того Г. Келлер указывает, что ни одна тема из 1-го тома (кроме темы фуги ля минор) не требует применения педали, и он решительно отвергает мысль, что сочинение это создано И. С. Бахом для органа². Однако, Г. Келлер согласен с некоторыми основными положениями Ф. Бузони и А. Швейцера об исполнении сочинений И. С. Баха: он пишет, что его клавирные сочинения следует играть рельефно, выделяя эпизоды, используя ступенчатую динамику и воздерживаясь от применения правой педали»³. Рассматривая подробно вопрос о клавишных инструментах, для которых писал и на которых играл И. С. Бах, предположение об органной природе его клавирного творчества Г. Келлером вообще не упоминается.

¹ Келлер Г. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская Музыка. – 1956. – С. 12, 68.

² Keller H. Die Klavierwerke Bachs. – Leipzig, 1950. – S. 126.

³ Келлер Г. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская Музыка. – 1956. – С. 68.

Уже Ф. Шпитта высказал мнение, что И. С. Бах писал свои клавирные произведения не для какого-либо из существовавших в его время реального инструмента. Слышимая им звучность не могла быть воссоздана ни на одном из них. По мнению Шпитты, таким инструментом может быть современное фортепиано. К такому же взгляду в общем присоединяется и Я. Мильштейн¹. При обсуждении вопроса об инструментах времени И. С. Баха следовало бы иметь в виду следующее обстоятельство. А именно, с начала 18-го столетия входят в музыкальный быт свободные клавикорды. Диапазон такого инструмента расширяется по сравнению со связанным клавикордом и совпадает с диапазоном чембало. Звучность такого инструмента усилена и больше всех клавишных инструментов того времени приближается к звучности современного фортепиано. Такой инструмент несомненно знал И. С. Бах. Можно сказать, что фортепианная звучность как бы носилась в воздухе во время И. С. Баха.

Однако на такую точку зрения яростно обрушивается Б. Барток в своих комментариях к «Хорошо темперированному клавиру». Он пишет: «Иной чересчур рьяный мечтатель думает, что гений Баха в своих клавирных произведениях как бы заранее предвидел появление нашего современного фортепиано. Такая идея может возникнуть лишь как клад богатого воображения». И в данном случае Б. Барток игнорирует данные истории. Сам И. С. Бах давал указания для конструирования лютневого чембало и работал над улучшением качества струн клавира. Также и ряд крупнейших композиторов-пианистов были заняты вопросом создания инструмента, звуковые возможности которого отвечали бы требованиям, предъявляемым их сочинениями. Достаточно указать на поздние фортепианные сонаты Л. ван Бетховена, которые не могли быть полноценно сыграны на инструменте его времени. Интересные мысли в этой области высказывает Г. Келлер: «Исключая сочинения, написанные для двух мануалей, ос-

¹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. – М. : Музыка, 1967. – С. 51–56.

тальные стилистически неправильны, так как без насилия невозможно определить их принадлежность исключительно тому или иному инструменту, может быть по той причине, что ни один из двух (чембало и клавикорд – Г. К.) не был в состоянии удовлетворительно воссоздать духовное содержание баховского музыкального языка. Никогда и нигде его музыка не осуществляется в звучании во всей ее полноте, наоборот, она требует от исполнителя и слушателя поисков смысла за звучанием. Ни один клавишный инструмент, уже существующий или тот, который только будет изобретен, не может исчерпать содержание “Хорошо темперированного клавира”, – каждый исполнитель должен сам услышать его сквозь звуковое несовершенство своего инструмента. Поэтому «бесцельно ломать себе голову над тем, какие сочинения предназначал Бах преимущественно для того или иного инструмента»¹. Отсюда Г. Келлер делает такой практический вывод: «Предпосылкой для исполнения произведений Баха на современном фортепиано является то, что мы ни в коем случае не пользуемся всеми выразительными возможностями современного рояля; мы не должны, как это резко выразил Эуген д’Альбер, которого конечно, никто не может упрекнуть в неисторической точке зрения: “поливать Баха шопеновским соусом”. Еще хуже было бы, впасть в противоположную крайность и исполнять баховскую же музыку, исходя из плохо понятого историзма, с бездушным однообразием; мы должны, напротив стараться строить интерпретацию исходя из сущности этой музыки, что значит найти правильную меру для динамики, темпа, осмысленно фразировать, живо артикулировать, уделить орнаментике достойное место; если эти духовные факторы воспроизведения – в порядке, тогда материальный фактор не сможет иметь решительного значения!»².

В России 19-го столетия первым выдающимся пианистом, исполнявшим «Хорошо темперированный клавир», был А. Рубинштейн. Во время 3–6 лекций курса истории фор-

¹ Keller H. Die Klavierwerke Bachs. – Leipzig, 1950. – S. 126–127.

² Там же, s. 128.

тепианной литературы, прочитанных им в 1885/86 учебном году в Петербургской консерватории, он сыграл все 48 прелюдий и фуг I-го и II тома. В форме фуги, как писал А. Рубинштейн, И. С. Бах «умел выражать всевозможные настроения: не далее как в “Хорошо темперированном клавире” вы находите фуги религиозного героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи – в красоте. И к тому же – прелюдии, прелесть, совершенство, разнообразие которых просто изумительно!»¹.

Исполнение отдельных прелюдий и фуг А. Рубинштейн предварял краткими пояснениями, включавшими указания на образный строй произведения, его структурные особенности. Несомненный интерес представляют отдельные замечания об исполнении: так, до-мажорную прелюдию из 1-го тома «следует играть сухо, громко, с тоном без всяких нюансов», аналогично «без малейших оттенков, ровно, громко» должна звучать и вторая прелюдия². Эти указания предвосхищают более поздние подобные им взгляды зарубежных музыкантов. По окончании исполнения 1-го тома А. Рубинштейн обратился к слушателям со словами: «Как прекрасно! Вслушайтесь, как это великолепно. Это ведь то же, что готический собор. Не удивляйтесь, что я так восхищаюсь. Но к Баху я не могу относиться иначе. Не могу!»³.

«Хорошо темперированный клавир» звучал и в Московской консерватории – в классах Н. Рубинштейна, С. Танеева, А. Сафонова. Но подлинный расцвет исполнения клавирных произведений И. С. Баха наступил после Великой Октябрьской революции: большое число выдающихся пианистов включают в свои программы сочинения И. С. Баха,

¹ Рубинштейн А. Музыка и её представители. – СПб. : Юргенсон, 1891. – С. 37

² Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. – М. : Музыка, 1974. – С. 31.

³ Там же, с. 33.

среди них С. Фейнберг, Г. Беклемишев¹, Е. Бекман-Щербина, Г. Нейгауз², С. Рихтер, Т. Николаева, ряд из них исполняет «Хорошо темперированный клавир» полностью.

В советском музыковедении исследования творчества И. С. Баха занимают значительное место. Для исполнительства большой интерес представляли исследования Б. Л. Яворского, раскрывавшего в ряде лекций и семинаров образный строй «Хорошо темперированного клавира». Значительный практический интерес для исполнителей представляют исследования Ленинградского органиста, пианиста и музыковеда И. А. Браудо.

В одном из своих ранних, довоенных докладов – «Единство звучности», опубликованном в сборнике работ в 1976 г.³, И. Браудо, разделяя некоторые основные положения Ф. Бузони и А. Швейцера о исполнении клавирных сочинений И. С. Баха, подробно останавливается на принципе единства звучности отдельных построений. Автор подвергает детальному анализу и критике обычно предъявляемое при этом требование «ровности динамики», которое утверждает Ф. Бузони и его последователями. Поскольку принцип такой звучности коренится, по мнению его приверженцев, в природных особенностях звучности органа и клавесина, И. Браудо подвергает исследованию акустические особенности этих инструментов. Как результат, он находит в них существование так называемой «тембро-динамической гаммы», т. е. «гамму, осуществляющую определенным тембровый и динамический процесс и

¹ Беклемишев Григорий Николаевич (04. II. 1881–05. II. 1935) – пианист, педагог. Профессор (1913). Заслуженный артист УССР (1926). Музыкальное образование получил в Московском филармоническом училище, Московской консерватории (1895–1900, класс фортепиано В. Сафонова) и у Ф. Бузони (1900–1902). С 1913 г. преподавал в Киевской консерватории (в 1923–1934 – в Музыкально-драматическом институте им. Н. В. Лысенко). Среди учеников – А. Луфер, М. Гозенпуд, Г. Курковский.

² Смотри страницу 47 данного издания.

³ Браудо И. А. Единство звучности // И. А. Браудо. Об органной и клавирной музыке. – Л. : Музыка, 1976. – С. 39–77.

практически реализованную в определенном инструменте». На клавесине и органе тембро-динамическая гамма создана конструктором инструмента и не поддается воздействию, изменению исполнителя, как это происходит при игре на фортепиано. При исполнении на клавесине или органе при движении мелодии на секунду уже намечается, а в движении на терцию уже осуществляется переход от одного регистра звучности, от одного темброво-динамического лада в другой. При исполнении полифонической пьесы «все голоса находятся в разных точках тембро-динамического лада и во всех четырех точках одновременно с интонационными изменениями происходят некоторые закономерные тембро-динамические изменения, причем они идут не параллельно, а в различных направлениях <...>, тогда каждый из четырех голосов будет жить своей тембро-динамической жизнью». Поэтому на клавесине, несмотря на то, что верхний голос всегда звучит ярче, многоголосие всегда звучит отчетливо.

Понятно, что данные звуковые процессы не укладываются в простое понятие ровности звучания. В исполнении на фортепиано клавирных произведений бесцельно стремиться к передаче специфической клавесинной звучности, заложенной в самом инструменте, по отсюда не следует, что вся проблема должна быть вообще снята и могут применяться все средства фортепианной выразительности.

«При исполнении клавесинной музыки на современном фортепиано следует передавать не физическое свойство звука и клавишных возможностей, но закономерности, лежащие в основе великого искусства»¹. Закономерности эти могут быть поняты через анализ инструментальной фактуры сочинения и воплощены в звучании соответствующей системой движений под обязательным слуховым контролем. В конце своего доклада-статьи И. Браудо приводит ряд упражнений, так называемых им вариантов для овладения именно такими навыками полифонической игры.

¹ Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976. – С. 48, 53, 61.

Путь к практическому овладению многоголосием, в отдельных упражнениях совпадающий с указанным, описывает и Ф. Бузони в одном из примечаний к 1-му тому «Хорошо темперированного клавира». Он пишет: «Каждая из равноправных тем должна соответственно пользоваться равными правами в исполнении. Но так как при стремлении выявить одновременно все голоса легко могло бы случиться, что один из них лишь бессмысленно заглушал бы другой, то полезно применить известный “дипломатический” прием, который автор издания обобщает приблизительно в следующих правилах. На выделение сопрано, которое благодаря своему положению всегда звучит острее, следует обращать меньше внимания; с другой стороны, тема, отличающаяся впечатляющим ритмическим оформлением, должна все время явственно выделяться. Таким образом, при исполнении особый вес придается лишь одному голосу, в то время, как в остальных голосах только характерные моменты требуют особого подчеркивания. Но там, где названная тема появляется в верхнем голосе, перед исполнителем возникает задача овладеть пластически-раздельным проведением нижних голосов в левой руке – задача, разрешимая лишь посредством упражнения». Последнее описано Ф. Бузони в его примечании к 3-х голосной инвенции № 9 следующим образом: «необходимое для исполнителя-бахиста упражнение состоит в том, чтобы учиться исполнять одной рукой два голоса в различных степенях силы».

Пути к практическому воплощению в игре указанного принципа И. Браудо подробно излагает также в более поздней своей работе «Об изучении клавирных сочинений Баха», изданной в 1965 г. В ней он, между прочим, пишет: «Прежде всего речь идет о том, чтобы найти определенную краску, определенную инструментовку для данного произведения. Будет неправильным, или случайные обстоятельства, технические или психологические приведут к тому, что различные по характеру произведения исполняются в одной палитре. Наиболее распространенной ошибкой является здесь следующее положение вещей: в центр внимания ставятся так называемые динамические оттенки, причем эти оттенки приобретают произ-

вольный – то преувеличенный, то надуманный характер. В результате ряд различных произведений исполняется одинаково пестро, то есть в конечном счете в одной и той же пестрой звучности». И далее: «Во всех этих случаях избранная инструментовка сохраняется в течение некоторого фрагмента определенной длительности». Как следствие вытекает такое положение о соотношенности звучностей клавесина, клавикорда и фортепиано: «Смена регистров и клавиатур клавесина является средством оттенков инструментовочных. Игра клавикорда лишена ярких контрастов. Однако клавикорд дает исполнителю возможность тонкими динамическими средствами придавать мелодии гибкость и одухотворенность. Фортепиано не может соревноваться с клавесином в способности безошибочно создавать контрастирующие между собой тембры, однако фортепиано превосходит клавесин в возможности придать мелодии динамическую гибкость и в этом отношении фортепиано как бы развивает то, что заложено во втором старинном инструменте – клавикорде. Таким образом фортепиано дает в некоторой мере возможность соединить контрастную инструментовку клавесина с гибким в пределах этой инструментовки, исполнением мелодии клавикордом»¹.

Следует признать, что рядом с критикой И. Браудо принципа динамической ровности, существует несомненная общность в этой области его взглядов с положениями высказанными Ф. Бузони, Виана да Мотта, А. Швейцером и Г. Келлером. Ведь они всегда говорили об оттенках, регистрах, т. е. имели в виду кроме динамики тембр. Вообще, в живом звучании динамика и тембр неразрывно слиты. Характерно, что в своей редакции баховских пьес «Полифонической тетради» (издана в 1972 году), как и в предисловии, И. Браудо занимает ту же позицию, что и указанные зарубежные музыканты. Он пишет: «Конечно, не может быть и речи о том, чтобы при исполнении клавирных произведений Баха на фортепиано отказываться от динамических средств самого фортепиано. Де-

¹ Браудо И. А. Об изучении клавирных произведений И. С. Баха в музыкальной школе. – М.–Л. : Музыка, 1965. – С. 20, 21, 22.

ло не в отказе, а в некотором упорядочении в использовании этих средств. Динамические оттенки распадаются на две группы. К одной относятся оттенки, соответствующие смене инструментовки, оркестровых групп, клавиатур органа или клавесина <...>. Вторая группа оттенков – это оттенки, присущие самой мелодии, связанные с ее выразительностью»¹.

Все музыканты, рассматривающие баховское творчество, подчеркивают большие трудности в исполнительском овладении полифоническим складом его произведений. Трудности эти включают две стороны, неразрывно связанные между собою. Прежде всего необходимо понимать логику многоголосия и овладеть ею исполнительски, т. е. уметь осуществить звучащее музыкальное сочинение как систему – в совокупности его отдельных голосов, соподчиненных в определенной иерархии. Однако последняя может проявляться по-разному, не нарушая общей логичности системы. В логически звучащем многоголосии неизбежно проявится другая сторона музыкального произведения – его смысл. Ведь, как сказал Н. А. Римский-Корсаков «контрапункт был поэтическим языком гениального композитора»². Смысл произведения осуществляется в исполнении его текста с применением различных выразительных средств. Именно этот процесс в творчестве И. С. Баха, как и в ряде иных произведений старинной музыки, представляет на практике особые трудности. Обстоятельство это объясняется исторически обусловленными особенностями текста баховских сочинений. Известно, что текст этот включает в себе так сказать материализацию минимума элементов, необходимых для существования музыкального произведения, а именно запись звуковысотную и метрическую.

¹ Браудо И. Полифоническая тетрадь для фортепиано. – Л., 1972. – С. 3.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. – СПб.: Типография Глазунова, 1909. – С. 134.

Существуют разные точки зрения, объясняющие именно такой метод фиксации И. С. Бахом своих клавирных произведений. Указывалось, что в конкретных исторических условиях творчества И. С. Баха принципы клавирного исполнения были настолько хорошо известны музыкантам, что точные исполнительские указания были совершенно излишни. Существует и другое, достаточно убедительное мнение. А именно, во времена композитора существовало в окружавшем его музыкальном быту такое большое количество клавишных инструментов с разными звуковыми возможностями даже в пределах одного и того же вида – органа, клавесина, клавикорда, что более или менее точное обозначение конкретного характера звучности, ограничивало бы вообще возможность их исполнения. Следует также иметь в виду существенно иное отношение И. С. Баха, по сравнению с нашим, к тембру звучащего произведения, на что указывают многочисленные его транскрипции собственных сочинений.

Каковы бы ни были причины этого явления, текст баховских сочинений для клавира дает большие возможности для разного воспроизведения не обозначенных его элементов. Музыкальная логика, воплощенная в тексте любой прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», создает инвариант произведения. Конкретные исполнительские варианты осуществляются в результате того или иного звучания необозначенных элементов произведения – темпа, динамики, агогики. Все видные исследователи согласны в исполнительской вариативности этих выразительных средств. Так, А. Швейцер пишет о динамике, что «в очень многих фугах и прелюдиях всякие поиски динамического плана безуспешны: не удается найти такой план, который не мог бы быть заменен другим»¹. Так же и И. Браудо, говоря об инструментальных динамических оттенках, указывает: «вопрос о маркировке имитаций и тем нельзя разрешить унифицированно. Само ожидание единого совета-рецепта следует считать

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М. : Музыка, 1965. – С. 265.

вредным, так как оно притупляет наше внимание к действительному многообразию возможных решений, связанному с самим многообразием музыки <...>. Исполнителю нужно находить искомый ответ, в каждом отдельном случае используя все свои способности и знания»¹.

Не в меньшей мере, чем применение той или иной динамики, определение артикуляционных штрихов при исполнении клавирных сочинений И. С. Баха лишено какой-либо обязательной однозначности: положение это на большом числе примеров исчерпывающе продемонстрировано в книге И. Браудо «Артикуляция». Педагогическая практика встречается с таким положением на каждом шагу при изучении клавирных, в частности полифонических сочинений И. С. Баха всех степеней трудности в разных редакциях. Так, несомненный интерес представляет пример такого «разночтения» артикуляции в таком, казалось бы, чрезвычайно простом случае, как тема трехголосной инвенции си мажор, состоящей из трех однотипных, почти идентичных мотивов из трех звуков каждый. Их артикуляцию различные редакции предлагают следующую: слигованы два первых звука каждой триоли (К. Черни, А. Гольденвейзер), все звуки – нон легато (Ф. Бузони 1891 г.), слигованы третий звук триоли с двумя первыми следующей (Ф. Бузони 1914 г.), слигованы два первых звука лишь второй триоли (Л. Ландсгоф). Как видно, из всех возможных комбинаций не использована лишь одна, причем все произведенные могут считаться логичными. Неудивительно поэтому, что Г. Келлер, говоря об артикуляции клавирных сочинений И. С. Баха, приходит к выводу: «установление общего правила в этой трудной области немислимо – много зависит от исполнительского стиля артиста»².

Как бы суммируя положение, существующее в области применения важнейших выразительных средств при испол-

¹ Браудо И. А. Об изучении клавирных произведений И. С. Баха в музыкальной школе. – М.–Л. : Музыка, 1965. – С. 30.

² Келлер Г. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская Музыка. – 1956. – С. 69–70.

нении клавирных сочинений И. С. Баха, советский исследователь пишет: «Нет двух музыкантов-исполнителей, которые были бы полностью согласны между собой в том, как следует интерпретировать Баха. Нет двух редакторов, которые придерживались бы в своих изданиях «Хорошо темперированного клавира» одинаковых указаний в отношении темпа, динамики, артикуляции – основных элементов инструментации»¹.

Достаточно убедительным доказательством такого положения является разнообразие мнений об исполнении хотя бы до мажорной прелюдии I-го тома «Хорошо темперированного клавира». Несмотря на кажущуюся простоту фактуры, прелюдия обладает глубоким смыслом. «Лютеобразная фигурация в каждом аккорде повторенная и, сверх того содержащая своего рода “эхо” в виде последовательности трех звуков, в огромной степени способствует постижению скрытой в гармониях экспрессии. Не в меньшей степени способствует она раскрытию выразительного смысла, заключенного в гармоническом развитии. Основное настроение глубокой и благоговейной сосредоточенности, проникающее прелюдию, чуждо статике. Наоборот, в этом настроении все время ощутимы динамические “приливы” и “отливы”, то малые, то большие; оттенки света и сумрака, нежности и суровости попеременно уступают друг другу. Изысканная для своего времени фигурация помогает воспринимать эту тонкую экспрессию гармонического развития»².

Разные редакторы предлагают такое исполнение отдельных выразительных компонентов этой Прелюдии: темп – умеренный (К. Таузиг, Ф. Бузони, Э. д'Альбер, Г. Бишоф, Г. Келлер, Бодин, А. Казелла, Шюнглер, А. Лонго) и более подвижный (Б. Барток, Б. Муджеллини), быстрый (К. Черни, Рутгард, Шмидт-Линднер, К. Райнеке); динамика: ровное *forte* (А. Рубинштейн, Ротшильд), *poco forte*

¹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. – М. : Музыка, 1967. – С. 60.

² Цуккерман В. О выразительности гармонии Римского-Корсакова // Советская музыка. – 1956. – № 10. – С. 62.

(Э. д'Альбер), мягкая звучность (А. Казелла), *piano* (Ф. Бузони, Б. Муджеллини), *pianissimo* и очень спокойно (К. Таузиг, А. Зилоти), усиление к концу (Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Ротшильд), категорический запрет усиления (А. Швейцер), эффект эхо, т. е. первая половина каждого такта – *forte*, вторая – *piano* (А. Швейцер, исполнение Г. Гульда). Такие же различные предложения касаются и педализации. Подобное расхождение во мнениях крупных музыкантов можно встретить и в отношении других прелюдий, а также фуг «Хорошо темперированного клавира».

Возможность применения при исполнении «Хорошо темперированного клавира» различных выразительных средств при сохранении логики структуры произведения приводит к тому, что вопрос об объективных условиях, точного исполнения баховских произведений из музыкально-теоретического преобразуется в вопрос об условиях воздействия их на слушателей, что переносит проблему в сферу социальной психологии. Так, хотя Г. Келлер и пишет, что «интерпретирующему старинную музыку необходимо детально изучить исполнительскую картину прошлого», его основной вывод гласит: «Интерпретация, полная страсти, воодушевления новым содержанием баховской музыки, способная воспламенить душу слушателя – вот в чем главная задача исполнителя. Никакого значения не имеет, используем ли мы при этом чембало или фортепиано, старинные натуральные трубы или современные вентильные и т. д. Должен быть воскрешен дух музыки Баха»¹. Подобную точку зрения методологически обосновывает современный крупный немецкий музыковед К. Гурлитт в своем докладе «И. С. Бах в свою эпоху и в современности» на научной сессии музыковедческого общества во время баховских торжеств в Лейпциге в 1950 г. Он сказал: «Реалистическое музыковедение может плодотворно развиваться лишь на основе состояния музыки современности, т. е. исходя из той музыкальной действительности, под влиянием господствующих сил

¹ Келлер Г. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская Музыка. – 1956. – С. 67.

которой находятся лучшие головы и мужественные сердца живущих музыкантов, композиторов и исполнителей, признающих эти силы для нас здесь и сейчас полноценными, истинными и жизненными»¹. Основываясь на необходимости понимания баховского творчества как отвечающего требованиям современности, автор доклада подробно излагает свою точку зрения: «Задачу верной оригиналу передачи музыки Баха можно сравнить с переводом поэтического произведения. Каким превосходным и удачным не был бы такой перевод, он не может заменить оригинала. Оригинал должен быть наново воспроизведен для каждого нового сегодня, причем из чужого и собственного вырастает творческое третье. Но необходимо изучить чужой язык, не только знать его и понимать, но и овладеть им. Каждое, всего лишь поверхностное бездумное приспособление к оригиналу дает о нем всегда лишь искаженное и расплывчатое представление, примером чего являются многие современные, предпринятые пусть с хорошими намерениями, исполнения баховских произведений. Лишь тот, кто усвоил искусство Баха со всей серьезной ответственностью, в его художественных и творческих основах, в его духовных и технических предпосылках, лишь тот, кто овладел сущностью архитектурных сил, властвующих в искусстве Баха, способен осуществить творческое, действенное для нас сегодня, здесь и сейчас воспроизведение баховского стиля, его оригинальных форм и звучностей»². Обращает на себя внимание правильное понимание творческого исполнительского процесса, в результате которого при взаимодействии объекта – музыкального произведения («чужого») и субъекта – исполнителя («собственного») возникает «творческое третье». Этим самым подчеркивается важнейшее значение в исполнительстве субъективного фактора – личности исполнителя.

Особенно настойчиво решающую роль, которую играет исполнитель в процессе превращения нотной записи в звучащее музыкальное произведение, подчеркивал такой вы-

¹ Wissenschaftliche Berichte – Leipzig, 1950. – S. 52.

² Там же.

дающийся музыкант, как Пабло Казальс. В связи с этим он даже говорил, что «иногда, и даже очень часто интерпретация может быть выше самого произведения». П. Казальс излагает ряд мыслей, положений, составляющих логическую, цельную теорию исполнительства. По этому поводу он говорит: «Мы не в состоянии видеть музыкальную идею, породившую произведение, однако талант и воображение при упорном труде могут подсказать и раскрыть ее нам в понятной для всех форме, но не “объективно”, а индивидуально <...>. Все заключается в том, чтобы оживить написанное, вдохнуть в него жизнь, а не робко избегать этой жизни <...>. Исполнение должно придать произведению всю полноту ощущаемого существования и претворить его идеальное бытие в бытие реальное <...>. Разве может уверенный в себе артист поступить иначе? Нет ничего ужаснее сознания своей робости. Весь труд исполнителя и достоинство этого труда заключается как раз в том, чтобы возможно ближе подойти к глубочайшему смыслу исполняемой им музыки – смыслу, который в каждом великом произведении чрезвычайно сложен в своем многообразии и не может быть полностью передан с помощью нотных знаков. Исполнитель, независимо от своего желания, является истолкователем произведения и возрождает его, преломив через призму своего “я” <...>. Исполнителю надо стремиться возродить на нотной записи не мнимую объективность музыкального произведения, а разнообразные душевные состояния, породившие его, следуя тому глубокому отзвуку, которые они пробуждают в его собственном сознании <...>. Все это – именно это многообразие в бесконечном – не может быть передано нотами, а между тем, нет другого способа для воспроизведения его, как только с помощью написанных нот. Существуют ли точные указания для такого возрождения произведения? Мне они не известны»¹. В связи с этими общими взглядами на исполнительство находятся и взгляды П. Казальса на интерпретацию баховских произведений, знаменитым исполнителем которых он был: «Исполнение Баха не требует

¹ Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л. : Музгиз, 1960. – С. 252–257.

никаких особенных правил, кроме тех, которыми вообще руководствуются в музыке. Более того, даже и само понятие “правило” здесь вовсе непригодно, так как содержит излишнюю для данного случая точность»¹.

Современный исполнитель должен представлять себе музыку И. С. Баха как органическое единство структур, наполненных более или менее обобщенными образами мыслей и чувств. Они являют как бы своеобразную зону психической жизни, из которой исполнитель выбирает то, что по его мнению соответствует живой музыке И. С. Баха сегодня и для нас. Об этом говорит в своем уже упомянутом докладе К. Гурлитт: «Задачу верной оригиналу передачи музыки Баха можно сравнить с переводом поэтического произведения. Руководить всем должно только музыкальное чутье исполнителя»².

Итак, большее число видных музыкантов в полном согласии между собой указывают на богатство и глубину образов в музыке И. С. Баха, одновременно, их обобщенность, приводящую в их звуковой исполнительской реализации к вариантности исполнения. Советский исследователь пишет: «Образность музыки Баха всеобъемлюще широка, Ее интонационная природа столь выразительна и ассоциативна, конкретна, что вызывает представление о живой речи. Бах повествует, размышляет, скорбит, печалится, радуется. Любые оттенки психологической жизни запечатлены в его музыке – сенсительной, чувственной и одновременно интеллектуальной <...>. В сочетании эмоционального, жизненно-истинного с рационалистически обоснованным раскрывается бездонная глубина гуманистического содержания творений Баха»³. Этой многоплановости музыки И. С. Баха способствует сам по себе полифонический склад его сочинений, в данном случае «Хорошо темперированного клавира». «Образцы сосуществования противоположностей, взаимодействия и в то же время

¹ Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л. : Музгиз, 1960. – С. 176.

² Wissenschaftliche Berichte – Leipzig, 1950. – S. 78–79.

³ Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. – Л. : Музыка, 1976. – С. 15–16.

независимости столкнувшихся сил составили специфическую и заметную часть многоголосного тематизма полифонических произведений»¹. У Баха – все, начиная от мельчайших построений и кончая целым – семантически, но ассоциативные связи далеко не во всех случаях сохранили для нас чувствительную конкретность, а потому и не допускают однозначного толкования, вызывают иные, социально более широкие ассоциации². Умение наполнить музыку И. С. Баха современными образами, но одновременно и коренящимися в ней, трудная, но благодарная задача советского исполнителя.

Исполнительская практика подтверждает истинность приведенных теоретических положений. В процессе объединения «чуждого» (произведений Баха) и «своего» (личности исполнителя) важнейшие выразительные средства, идущие от исполнителя – артикуляция, динамика – наиболее субъективны, так как не обозначены в нотном тексте. Данные его не дают непосредственных указаний, как надо артикулировать ту или иную мелодию: анализ не может претендовать на то, чтобы подменять творчество. Практические выводы даются не в форме «исполняйте так-то», но в форме «если вы в данном случае преследуете такую-то цель, то вам нужно избрать такие-то средства» или «применяя такие-то средства, вы подчеркиваете такие-то моменты музыкальной структуры»³.

Одновременно «определенный штрих <...> своим характером <...> обосновывает <...> темп, и вне определенного соответствующего ему артикулирования тем оказывается лишенным своего обоснования. Понятно поэтому, что поиски правильного темпа, понимаемого абстрактно как некоей “правильной” скорости, взятой вне связи с определенным произношением, часто бывают безрезультатными»⁴. Динамика тоже

¹ Должанский А. Относительно фуги // Сов. музыка. – 1954. – № 4.

² Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. – Л. : Музыка, 1976. – С. 30, 66.

³ Браудо И. А. Артикуляция. – Л. : Музгиз, 1961. – С. 46.

⁴ Там же, с. 17–18.

не может применяться произвольно, она теснейшим образом связана с тем или иным темпом, с той или иной артикуляцией.

Большое, а иногда и преобладающее значение субъективного элемента в исполнении музыки И. С. Баха выдвигает на передний план личность исполнителя. Естественно, в своих намерениях он ограничен логикой музыкального языка И. С. Баха, в частности полифоническим складом большинства его произведений. Однако, диапазон различных творческих исполнительских решений остается достаточно широким. Выбор выразительных средств осуществляется исполнителем на основе его эстетических взглядов. Поэтому, в исполнении музыки И. С. Баха стиль его творчества предстает воплощенный в стиле исполнителя. Поэтому можно говорить о И. С. Бахе С. Рихтера, Бахе С. Фейнберга, Бахе М. Юдиной, Бахе Г. Нейгауза, Бахе Э. Фишера, Бахе Г. Гульда и т. п.

Ряд этих стилевых направлений объединены в более крупное, как например, можно говорить о советском стиле исполнения И. С. Баха, который требует еще своего исследования.

(1977 год)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев А. Д. . Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. – К. : Муз. Україна, 1974. – 160 с.
2. Бах И. С. Клавир хорошего строя. – М., 1941. – Т. 1.
3. Браудо И. А. Артикуляция. – Л. : Музгиз, 1961. – 198 с.
4. Браудо И. А. Единство звучности // И. А. Браудо. Об органной и клавирной музыке. – Л. : Музыка, 1976. – С. 39–77.
5. Браудо И. А. Об изучении клавирных произведений И. С. Баха в музыкальной школе. – М.–Л. : Музыка, 1965. – 81 с.
6. Браудо И. Полифоническая тетрадь для фортепиано. – Л. : Музыка, 1972.
7. Гофман И. Фортепианная игра. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
8. Должанский А. Относительно фуги // Советская музыка. – 1954. – № 4.
9. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. – Л. : Музыка, 1976. – 168 с.

10. Келлер Г. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская Музыка. – 1956.
11. Keller H. Die Klavierwerke Bachs. – Leipzig, 1950.
12. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л. : Музгиз, 1960. – 370 с.
13. Криштальский В. Г. К вопросу о работе пианиста над полифонией Баха : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1956.
14. Ландовска В. Старинная музыка. – М. : Юргенсон, 1913. – 112 с.
15. Landowska W. Bach et ses interprètes. Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach : extrait du "Mercure de France", 15 novembre 1905. – Poitiers : impr. de Blais et Roy. – 16 p.
16. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. – М. : Музыка, 1967. – 392 с.
17. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / под ред. Н. Н. Римской-Корсаковой. – СПб. : Типография Глазунова, 1909. – 374 с.
18. Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о текстах // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 4. – С. 119–154.
19. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. – М. : Музыка, 1974. – 109 с.
20. Рубинштейн А. Музыка и её представители. – СПб. : Юргенсон, 1891. – 185 с.
21. Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. – Leipzig, 1802.
22. Цуккерман В. О выразительности гармонии Римского-Корсакова // Советская музыка. – 1956. – № 10.
23. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.
24. Wissenschaftliche Berichte – Leipzig, 1950.

*Матеріал до друку підготувала
О. Ю. Волосатих*