Управление по культуре администрации муниципального образования

МБУДО «ДМШ №3»

И.С. БАХ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР»

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Преподаватель МБУДО "ДМШ № 3 " г. Саратова Смирнова Мария Анатольевна и концертмейстер МБУДО "ДМШ № 3" Смирнов Алексей Павлович

 Саратов, 2017

ПЛАН

I. ВСТУПЛЕНИЕ.

I. История создания и общий обзор "Хорошо темпериро­ванного клавира".

II. Главная часть.

Некоторые особенности исполнения прелюдий и фуг "Хорошо темперированного клавира" Баха.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Создавая свой цикл прелюдий и фуг, Бах имел в виду определенную цель: ознакомить играющих на клавире со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями, многие из которых до того времени не были в употреблении. Он хотел показать преимущество темперированной настройки клавишных инструментов перед натуральным строем. На старин­ных клавишных инструментах было невозможно играть во всех тональностях, этому препятствовали квинты и терции в нату­ральном строе: в одних тональностях они звучали чисто, в других – фальшиво. До появления «Хорошо темперированного клавира» редко сочиняли и играли в тональностях H-dur, As- dur, Fis- dur,Cis- dur, отказывались от выявления художественных возможностей ряда тональностей, не принимая во внимание их красочное своеобразие. Бах решил доказать всю плодотворность системы темперации. Эта система заклю­чавшаяся в разделении октавы на 12 равных полутонов и в по­строении квинт и терций не в чистых натуральных тонах, а в темперированных искусственных интервалах, была найдена ор­ганным мастером А.Веркмейстером. Баху же принадлежит честь создания первого художественного цикла, охватывающего все 24 тональности, из которых пять использовались в музыкаль­ной литературе впервые.

Две части "Хорошо темперированного клавира" разделены большим промежутком времени. Первая часть создавалась в 1722 г. А.Швейцер в своей монографии сообщает, что по преданию Бах написал эту часть почти сразу, в одном месте, где он не имел инструмента и очень скучал по нему. В "Клавирной книжечке” Фридемана можно обнаружить ряд прелюдий, которые подверглись затем тщательной переработке. Это заставляет нас предполо­жить, что прелюдии и фуги "Хорошо темперированного клавира" в своей окончательной форме явились результатом не внезап­ного гениального вдохновения, а плодом непрерывного труда ком­позитора. Прелюдии первой части написаны чаще всего в простой, непритязательной форме, но достаточно убедительной и разно­образной. Обращают также на себя внимание элементы импровизационности. Кроме того, прелюдии первой части содержат множест­во оригинальных деталей. Фуги первой части свидетельствуют о еще большем разнообразии творческой фантазии композитора. Каждая из них имеет свое собственное лицо, которое определя­ется темой, ее характером, способом ее развития, количест­вом голосов и их взаимодействием. В литературе о Бахе все время подчеркиваются характерные признаки тем, их жанровые особенности. Многие темы фуг имеют "характерные черты": их прообразы песня и танец. Бах основывал строение тем на чле­нении и контрасте, на противопоставлении друг другу контрастирующих частей. Благодаря Баху, темы из одномотивных пре­вратились в многомотивные, индивидуализированные и характер­ные. Композитор, используя в темах богатство народного песенно-­танцевального искусства, подходил к нему не пассивно, а как подлинный художник. В фугах Баха наблюдается кристаллизация тематизма с тщательным отбором типических интонаций с пе- реосмысливанием их в ходе развертывания фуги. Начиная с Шумана, не раз писали о взаимосвязи прелюдий и фуг. Попытки некоторых музыкантов (Бузони) разорвать эту связь путем пе­рестановки фуг не выдержали испытания временем. Связь между прелюдиями и фугами можно установить как по сходству и кон­трасту настроения, так и по тематическому единству. Некото­рые исследователи творчества Баха мистически - умозрительно трактовали эту связь, проводя параллели с искусством гени­альных математиков. Конечно, более уместно сравнение стиля Баха с готическим стилем в архитектуре. В самом строении фуг – с их четкими линиями, как бы устремленными ввысь – заложены элементы сходства с готикой. Если говорить о сим­волике, свойственной прелюдиям и фугам Баха, то только в плане поэтически выразительной символики мотивов и тональ­ностей, проанализированной А. Швейцером. Швейцер указал на внутреннюю связь музыкального воплощения с наглядным образ­ным представлением, т.е. с символами известных понятий и об­разов. Пирро и Швейцер поставили вопрос о живописных и поэ­тических основах музыкального языка Баха и тем самым расши­рили наше восприятие его музыки. Швейцер пишет: "Ключом к передаче музыки Баха является выяснение смысла, вложенного композитором в определенные мотивы, иными словами – уразу­мение его музыкально-поэтического языка". По Швейцеру у Ба­ха есть мотивы шагов, мотивы покоя, печали, радости, скорби и т.д. Кроме того, существуют ритмические фигуры, связанные с теми или иными представлениями и впечатлениями движения.

Ритм восьмая и две шестнадцатые или наоборот ассоциируется с обра­зами радости, а пунктирный ритм – с образами торжественности. Например, в фуге D-dur из первого тома (см.приложение № 1).

Таким образом, музыкальная изобразительность и симво­лика мотивов у Баха налицо, но возводить ее в абсолют нельзя, так как она не исчерпывает всего многообразия музыкального языка произведений Баха. Хубов пишет: «Бах – музыкальный поэт-драматург. Изобразительные приемы играют у него не самодавлеющую роль. Они обусловлены драматургическим замыслом произведения. Любая тема фуги – это сюжет, который последо­вательно развертывается в процессе контрастного, внутренне противоречивого развития».

Некоторые музыканты говорят об образности и символике музыкального языка Баха, вовсе не сводя эту символику к ил­люстративности. Полифонию Баха они рассматривают не как многоголосие, а как многообразность. Отдельные голоса – это актеры, воплощающие на сцене определенные образы; то они выходят на первый план, то отступают на второй, совсем "вглубь сцены", но никогда не теряют образного характера, индивидуального лица, не выпадают из общего "драматургичес­кого действия".

 В силу решающей роли музыкальной драматургии символи­ка музыкального языка Баха распространяется и на отношение композитора к различным тональностям. Бах связывал каждую тональность с определенными поэтическими представлениями.

 Es-dur, Fis-dur – нежные, пасторальные образы ;

 es-moll , b-moll – глубокая, возвышенная скорбь;

 D-dur – энергия; Cis-dur – весеннее искрящееся­ настроение, h-moll – напряженно-страстное на­строение. Тональность C-dur Бах, видимо, ощущал как орга­низующий центр, ясный в своей простоте, поэтому он группи­рует тональности квинтового круга вокруг именно этой тональности.

Вторая часть "Хорошо темперированного клавира" была закончена в 1744 г., через 22 года после создания первой. Проблема темперации была уже разрешена и побудительной при­чиной к созданию второй части явилось желание собрать вместе написанные в разное время прелюдии и фуги. Бах хотел осно­вательно расширить, переработать, улучшить прелюдии и фуги, применив к ним накопленный опыт. А к этому времени он уже закончил Французские и Английские сюиты, "Итальянский кон­церт", "Гольдберг-вариации", около 300 кантат и т.д.

Швейцер пишет: "Видимо, он испытывал удовольствие развивать пьесу, удлинять, сжимать ее, чтобы придать ей новую форму, не нанося, однако ущерба первоначальному плану". Поэтому во второй части, наряду с пьесами, созданными в последние го­ды, встречаются пьесы, написанные еще до появления первой части.

 Это обуславливает более яркие достижения. Прошедшие между созданием первой и второй час­тей годы не могли не сказаться на подходе Баха к материалу и способам его изложения. Усложняется форма прелюдий, стано­вится более разнообразной (расширенная двухчастная форма, близкая к сонатной форме). В строении и музыкальном языке фуг второй части изменения не существенны. Общий звуковой диа­пазон прелюдий и фуг немного превышает диапазон прелюдий и фуг первой части. Тонально-гармонические сдвиги внут­ри фуг сдержанны и чаще остаются в границах, предопределяе­мых структурой фуги. Взаимосвязь прелюдий и фуг очевидна. Часто встречается контрастное сочетание плавно развивающихся прелюдий и оживленных танцевальных фуг, или наоборот. (например в пре­людиях и фугах C-dur, cis-moll,F-dur; и с-moll, gis-moll. Проявляется и тематическое родство, ска­зывается символика мотивов и тональностей, свойственная и первой части. Минорные прелюдии и фуги второй части заканчиваются, в основном, в миноре, в отличие от первой. Это показатель возросшей ценности минора, как завершающей тональности. Во второй части содержится характерное, единственное в своем роде динамическое указание piano и forte в прелюдии gis-moll.

Вопрос об особенностях исполнения прелюдий и фуг Баха тесно связан с вопросом, который пытались разрешить букваль­но все исследователи творчества композитора. Это вопрос для какого же инструмента написаны прелюдии и фуги "Хорошо тем­перированного клавира". Во времена Баха под этим словом понимали клавишный инструмент с натянутыми струнами. Отличие одного инструмен­та от другого в способе соединения клавиши со струной. Если струны касался скреплённый с клавишей наконечник, то такой инструмент назывался клавикордом. Если струну зацеплял ку­сочек кожи или металла, наколотый на деревянный стержень – то это был клавесин, инструмент с щипковым механизмом. Если по струне ударял молоточек – то это было фортепиано, инстру­мент с ударным механизмом. Преимущество клавикорда было в том, что на нем можно было делать постепенные динамические оттенки – crescendo и diminuendo – путем изменения силы удара, кроме того этот инструмент обладал красивым звуком. Недостаток клавикорда – ограниченная сила звука, от ppp до mf. Преимущество клавесина – в большой силе звука и регистровом разнообразии, слабость – в отсутствии динамических нюансов. Клавикорд имел черты сходства с фортепиано. Клавесин был ближе к органу, с которым его роднила "террасообразная динамика" и регистровка. Для како­го же инструмента были написаны прелюдии и фуги? Фортепиано исключено, так как вошло в употребление после смерти Баха. Различные исследователи творчества Баха отдавали предпочте­ние разным инструментам. Одни отстаивали мнение, что Бах писал для клавесина, указывая на "Итальянский концерт" и «Гольдберг-вариации», другие считали, что Бах предпочитал клавикорд, называя его любимейшим инструментом Баха. Швейцер же высказывает мнение, что ни клавесин, ни клавикорд по сво­им возможностям не могут передать глубину и звуковое разно­образие "Хорошо темперированного клавира", и современное фор­тепиано – это тот инструмент, который грезился Баху. Нельзя утверждать прямо, что Бах писал для клавикорда так как:

1. ряд прелюдий и фуг по своему звуковому диапазону пре­восходят объем клавикорда;
2. единственное динамическое обозначение "Хорошо темпе-­ рированного клавира" piano и fortе выражено в духе

 клавесинной музыки;

1. ряд произведений написан для клавесина;
2. собственные инструменты Баха были, в основном, клаве­сины;
3. сам Бах в совершенстве владел игрой как на клавесине, так и на клавикорде.

Видимо, Бах писал прелюдии и фуги для всех клавишных инструментов, в широком смысле слова, либо писал в расчете на какой-то идеальный клавишный инструмент. Эта точка зрения подтверждается и тем, что он в течение всей своей жизни искал новых конструкций клавишных инструментов, интересовался опытными работами известных мастеров. Кроме того, эта точка зрения шире и оправданней в худо­жественном отношении, так как дело здесь в тех художественных законах, которые были установлены композитором и которые не знали узких инструментальных границ.

В связи с рассмотренным вопросом проблема исполнения "Хорошо темперированного клавира", во-первых, находится в гра­ницах клавирного искусства времен Баха; во-вторых, имеет дело с явлениями, выходящими за пределы этих границ. В "Хорошо тем­перированном клавире" ясно видна борьба этих тенденций и со­вокупность средств и приемов художественной выразительности, выработанных Бахом на протяжении жизни. В прелюдиях и фугах спаяны и клавесинные, и клавикордные, и органные симпатии Баха, и его прозрения будущего. Все эти приемы находятся в тесном взаимодействии. Чтобы выработать верный стиль исполне­ния баховских произведений, надо установить происхождение этих приемов, зависимость их от разных факторов, их внутреннюю взаимную обусловленность. Свобода исполнения достигается пу­тем осознания стилевых особенностей произведения. А найти ключ к пониманию баховских произведений можно в самом Бахе, в его нотном тексте, в немногочисленных высказываниях, кото­рые после него остались. Трудность состоит в том, что Бах, человек непогрешимой математической логики, методичный и тон­кий, в нотной записи своих произведений не оставил почти ни­каких указаний темпа, динамики, фразировки и артикуляций. Видимо, в них не было надобности, так как исполнители той эпохи следовали каким-то определенным законам исполнения. Возможно также, что в самой нотной записи Баха и неко­торых обстоятельствах, связанных с ней, содержатся как бы скрытые исполнения произведения. К сожалению, связь с ис­полнительскими традициями баховской эпохи совершенно уте­ряна. Немалую роль в забвении этих традиций сыграли сыновья Баха, господство же романтизма еще более осложнило положе­ние. Стало признаком хорошего тона играть произведения Ба­ха чувствительно и виртуозно. Первыми стали отстаивать чис­тоту баховского стиля Бузони, да’Мотта, Швейцер.

Чтобы определить характер основных средств исполнения динамики, темпа, артикуляции и фразировки, нужно найти пу­ти к “незримым" указаниям Баха.

Динамика – это совокупность явлений, связанных с силой звучания и потому близко стоящих к содержанию, структуре произведения, к его инструментальным особенностям. Бах поч­ти не обозначает динамических оттенков: в "Хорошо темпери­рованном клавире" встречается только одно обозначение forte и piano в прелюдии gis-moll из второго тома.

Все динамические оттенки привносятся в текст редакторами..

Характер единственного динамического оттенка не случаен.

Такого типа указания имеются во многих произведениях Баха

(Итальянский концерт, Гольдберг-вариации), написанных для

клавесина с двумя мануалами. Смена динамических оттенков равнозначна смене мануалов и предполагает "террасообразную", ступенчатую динамику, а не динамику по­степенных переходов. Значит:

1. динамические изменения у Баха связаны со сменой мануалов, с регистровной;
2. динамика Баха имеет ступенчатый характер;
3. нахождение правильной динамики равносильно нахожде­нию правильной регистровки.

"Террасообразная" динамика результат не столько внешне­го, инструментального ее выражения, а связана с глубинами искусства Баха. В основе этой динамики лежит архитектоника его музыки. Швейцер писал: "Бах был больше органист, чем клавирист, музыка его более архитектонична, чем сентименталь­на". При определении "незримых" динамических указаний Баха следует ориентироваться на архитектонику (план построения) его произведений, следить за развитием полифонии. Бах был прост и экономен в динамических сдвигах, контрастирующие участки у него были длинными. Стиль его исключает стремле­ние заканчивать diminuendo каденцию, завершающую эпизод, исполняемый forte и наоборот: заканчивать crescendo каденцию, завершающую эпизод, исполняемый piano. Все каденции у Баха должны выдерживаться в той же силе звучности, в какой сыгран весь эпизод. Еще Швейцер указывал, что ошибочно начинать и заканчивать пьесу, идущую в полной звучности на pianissimo. Однако у него встречаются и преувеличения. Он, например, утверждает, что ни одну прелюдию и фугу нельзя начинать и оканчивать иначе как forte. При определении динамических нюансов у Баха сле­дует учитывать, что сама архитектоника его пьес вырастает из развития мелодических линий и подъема их к кульминации. Курт писал, что в силу этого баховская динамика, как бы на­ходясь в двойном подчинении, возникает не только из формы, но и из внутреннего динамического мелодического развития. Характерно, что у Баха редко встречаются крайние степени ди­намики ( РРР,FFF). Бax удовлетворялся простым P и F. Однако средняя сила звучности у Баха не сводится к серому, невыразительному mf, а представляет собой интенсивное звучание р или добротное f. Сама террасообразность динамики не означает выравненного, моно­тонного звучания. Это продуманная система регистровки, кото­рая таит богатейшие выразительные возможности. Неправильно думать, что в динамическом искусстве Баха есть только один принцип террасообразного расположения звучаний. Ведущее значение этого принципа не исключает и других, экспрессивных тенденций. Ведь Бах был связан с клавикордом, с тонкой дина­микой выразительных переходов. Швейцер это тонко почувство­вал, отметив, что градации звучности на больших участках у Баха еще чрезвычайно богаты мелкими нюансами внутри этих участков, что "помимо архитектонической динамики больших линий у Баха рядом с ней "есть и детальная динамика, оживляющая эти линии". Поясняя свою мысль, Швейцер пишет: "Бах оттого и любил клавикорды, что мог исполнять на них эти детальные оттенки, и очарование его игры заключалось для его современников именно в живых деталях исполнения".

Но Швейцер не пошел дальше этого утверждения. У Баха же бы­вают случаи, когда одна динамика (широкого плана) как бы переходит в другую (детальную), срастается с ней в единое целое. Таковы дополнительные нарастания в прелюдиях es-moll и b- moll первой части (см приложение № 2)

 Бах имел здесь в виду постепенное crescendo.

На клавесине это невозможно. Следовательно, замысел ком­позитора выходит за пределы возможностей инструмента. Возмож­но, поэтому Бах прибегает к динамизации музыки изнутри, пу­тем увеличения количества голосов, уплотнения музыкальной ткани, чтобы добиться динамического нарастания. Величие Баха в том, что он развивая до предела "террасообразный" стиль, сам вышел за его пределы и тем заложил основы нового класси­ческого выразительного стиля, Бах понимал значимость не только ступенчатой динамики, но и динамики постепенной. Он знал цену не только сопоставлениям регистров и их контрастному использованию, но и их взаимопереходам. Стиль Баха чужд "волнообразной" динамике, с бесконечными мелкими сменами crescendo и diminuendo, но ему близка динамика фразы, артикуляции

декламационных акцентов, построенных на основе широкого ди­намического плана. В литературе часто сравнивают музыкаль­ный стиль Баха с готическим стилем в архитектуре. Было бы уместно распространить это сравнение на область динамики и использовать его для определения у Баха двух типов динамики, двойной архитектонической динамики. Как в готике общий кон­структивный план вырастает из строгих простых мотивов, но развивается в богатых нюансами линиях, так и в динамике Ба­ха все проникнуто сочетанием широкого, строгого динамическо­го плана с живыми, выразительными деталями. В готике самые фантастические украшения оказываются искусно соединенными в одно целое, которое горделиво возносится к небу, у Баха мель­чайшие динамические оттенки объединяются в величественную динамическую гармонию. Есть много общего в принципах соче­тания строгих, устремленных ввысь линий и узорчатых, прони­занных лучами витражей готического собора с принципами двой­ной архитектонической динамики у Баха. Те, кто вместо этой двойной динамики вводят одну динамику чувства, совершают ошибку. Примером может служить редакция К.Черни "Хорошо тем­перированного клавира". Но не меньшую ошибку совершают и те, кто вместо двойной архитектонической динамики вводят одну "террасообразную" динамику общего плана. Это все равно, что лишить орнамента строгие своды готической архитектуры. Ди­намика Баха тогда утрачивает живость, приобретает черты окаменелости. В "Хорошо темперированном клавире" мы встречаемся с различными проявлениями двойной архитектоничес­кой динамики. Те прелюдии и фуги, которые вероятнее рассчитаны на клавесинную и органную звучность, требуют больше регистровой ступенчатости в динамике, те же, что ближе по стилю клавикорду, предполагают, чтобы crescendo и diminuendo соответствовали элементам эмоционального переживания, на­растанию и убыванию плотности линий.

Какие же конкретные задачи стоят перед исполнителем? Прежде всего надо исследовать общий конструктивный план пьесы, определить в ней присутствие ’’террасообразной” ди­намики, ее характер и соотношение двух типов динамики. Рас­смотреть все каденции, чтобы определить возможности изме­нения регистровки и динамики, исследовать все проведения и эпизоды, чтобы определить их взаимосвязь или раздельность. Особое внимание обращать на генеральные паузы и ферматы, так как они часто указывают на резкое изменение динамики. Надо исследовать все вступления и изложения тем и опреде­лить, в какой мере они должны быть выделены из других го­лосов, остерегаться принести все полифоническое содержание фуги в жертву выделению темы. Правы те, кто подчеркивает важность динамически рельефного выявления голосов и рассматривает тему как ’’голос первый среди равных’’. В соотношении отдельных голосов надо добиваться динамической разноплано­вости, и эта разноплановость должна быть очень рельефной, наряду с ровнозвучностью в проведении каждого отдельного голоса. При определении силы звучания надо учитывать харак­тер произведения. О степени crescendo можно судить по быстроте мелодического нарастания, так же, как и о степени diminuendo по крутизне спада. Существенное зна­чение имеет и сама внутренняя динамика мелодического разви­тия. Тщательно продумать детальные нюансы. При этом исходить из целостного образа, ясно представляя себе отдельные динами­ческие планы, как звенья единого архитектонического замысла.

 При определении темпа в прелюдиях и фугах Баха мы также сталкиваемся с большими трудностями. Источников прямой непо­средственной информации о темпе у Баха очень мало. Из 96 пьес "Хорошо темперированного клавира" в 9-ти мы обнаруживаем тем­повые обозначения. Бах был уверен, что исполнители, зная ха­рактерные особенности его письма, обойдутся без специальных темповых обозначений. Во времена Баха обозначения темпа ис­пользовались не столько для определения скорости движения, сколько для выражения эмоционального содержания. Акцент был больше на настроении, на так называемом "аффекте", чем, на прямом указании темпа. Allegro – весело, активно, grave – серьезно, строго, allegretto – шутливо, грациозно; adagio – проникновенно. Двойные обозначения давали допол­нительные сведения о чувстве, расширяли представление о ха­рактере исполнения. Поэтому часто Allegro moderato совпадало по скорости с andante, adagio pesante с lento и т.д. Если проанализировать темповые указания самого Баха, то бросится в глаза их лаконичность и ординар­ность. Например: presto, adagio, allegro в прелюдии c-moll I части, presto в прелюдии e-moll, andante в прелюдии h-moll и т.д. Все ясно и просто. Круг баховских темпов значительно более ограничен, чем наш. Скорее всего он находился в в пределах moderato и allegro, molto moderato. Полагают, что adagio, grave, lento Баха были не столь медленны, a presto allegro не столь быстры, как в наши дни. Allegro у Баха равнозначно на­шему allegro moderato, а adagio и lento равнозначны moderato. Крайности в движении были исключены. Круг темпов у Баха сужен, умеренная скорость соответствует нормальному удару челове­ческого пульса, нормальному шагу спокойно идущего человека.

Отлично понимали умеренность темпов у Баха исследователи его творчества. Швейцер пишет: «Обозначение темпов у Баха не долж­но пониматься в современном значении. Даже когда Бах обозначает темп Alla breve, то отнюдь не подразумевает под этим удвоение скорости». Келлер же исходит из того, что каждая эпоха имеет свой излюбленный жанр, устанавливает даже для времен Баха основной темп (tempo ordinario) и определяет его скорость как Allegro molto – molto moderato в нашем понимании. Келлер полагает, что во времена Баха этот основной темп был родственен andante, означавшему спокойные, уверенные, твёрдые шаги, а не медленное движение типа adagio, как это было в эпоху венских классиков. Баховское allegro , было менее оживлённым, чем allegro Моцарта, а adagio более оживлённым , чем у Бетховена.

 Видимо, во времена Ба­ха существовала какая-то определенная система, которая при­водила в соответствие эмоциональное содержание пьесы, раз­мер такта, единицу времени такта и длительность нот со ско­ростью движения, с темпом. В этой системе основными были, как можно предположить, следующие положения:

 1. в нотации Баха обозначение размера и длительность нот имели очень большое значение;

 2. обозначение размера указывало на единицу времени,

ее длительность и число в такте, а также на количество и распределение акцентов в такте;

 3. Обозначение размера вместе с единицей времени и длительностями нот определяет скорость движения произведе­ния, причем короткие ноты в комбинации с длительными нотами были решающим фактором в определении степени этой скорости.

 Особенное значение при определении темпа у Баха имеет правильное, ясное ощущение единицы тактового времени. Конечно, комбинации размера и длительностей нот весьма существенны для определения темпа у Баха, но вне связи с характером пьесы их показания могут оказаться неправильными. Темп при исполнении произведений Баха должен быть гибким, это не про­тиворечит тому обстоятельству, что сам Бах "был точен в оп­ределении темпа и твердо держал темп". У Баха есть соразмер­ное расширение темпа в необходимых местах. Швейцер устанав­ливает прямую связь между изменениями фактуры в произведени­ях Баха и быстротой темпа. Исходя из того, что впечатление, производимое какой-либо пьесой Баха зависит прежде всего от рельефности, придаваемой ей исполнением, Швейцер формулиру­ет правило: "нужно задерживать темп по мере того, как услож­няется рисунок, с тем, чтобы восстановить его свободное дви­жение, как только рисунок упрощается". "Правильный темп здесь будет тот, при котором выделяются в одно и то же время и главные черты, и детали". Расширения темпа у Баха бывают ча­ще при окончании эпизодов в каденциях и особенно при оконча­нии пьесы – перед ферматой на заключительном аккорде или заключительной ноте. Таким образом, мы встречаемся у Баха в об­ласти темпа не только с системой размера в сочетании с еди­ницей времени и длительностями нот, но и с закономерностями фактуры произведения. Чем усложнённее у него музыкальная ткань тем больше вероятность медленного темпа. Однако все эти ис­точники определения темпа мало значат вне понимания характе­ра произведения.

 Верное ощущение темпа непосредственно связано с распре­делением и силой ритмических акцентов. У Баха мы встречаем­ся со свободно развертывающейся мелодической линией, далекой от ритмики симметричной структуры мелодии, характерной для венских классиков. "Эта линия независима от закругленных периодов" (Курт), а главное, ничем не связана с двухкратной последовательностью опорных точек, она – вне квадратности и ритмической повторности. Курт писал: "У Баха нет такового ощущения, выраженного в острых, резких ударах, в его линиях ритм значительно мягче, ударения гораздо более гибки. Линия содержит меньше тяжелых долей, чем кульминаций и сгущений напряжения; потому различие частей такта между собой никогда не обостряется до различия “сильной” и “слабой” доли, как в классической мелодике". Поэтому при стилистически правиль­ном исполнении Баха акцентировка часто не совпадает с силь­ным временем такта. Швейцер писал: "Играть Баха ритмически значит акцентировать не сильные времена, а те части, на кото­рые приходится упор. Более чем у какого-либо другого худож­ника подразделение такта является у него лишь внешней обо­лочкой тем, метрика которых вообще не может уложиться в про­стых видах такта". Самое важное, по мнению Швейцера – это установить место главного акцента, к которому "беспокойно стремится все предыдущее. Как только найден этот акцент, те­ма четко вырисовывается своими контурами перед слушателем, напряжение разрешается и все предшествующее становится ясным".

 Говоря об акцентировке у Баха, мы вплотную подходим к проблеме фразировки и артикуляции баховских тем. Взаимо­связь здесь очевидна, так как "правильно акцентировать" у Баха равнозначно "правильно фразировать", а "правильно фра­зировать" предполагает "правильно артикулировать". По пово­ду фразировки и артикуляции у исследователей и редакторов Баха (Черни, Бишор, Бузони, Муджеллини, Барток) множество расхождений.

Под фразировкой следует понимать художественно смысло­вое членение музыкальной речи (на предложения – фразы и части предположения – мотив) согласно их смыслу.

Под артикуляцией следует понимать способ исполнения звуков музыкальной речи – их связное и отрывистое произно­шение, их расчленение по выразительным приемам. Если фрази­ровка определяет ход мыслей, их логическую смену, то артикуляция фиксирует сами способы выражения музыкальной мысли legato, staccato и т.д. Определение точных границ фразы в музыке трудная задача, особенно у Баха. Мелодия "текуча", ее трудно разбить на фразы, например, в прелюдии F-dur из 2-й части. Часто у Баха конец одной фразы совпадает с началом другой, как, например, в фугах C-dur и a-moll из 1-й части. Сращение фраз характерно для Баха. Более оп­ределенны, остры и разнообразны артикуляционные приемы Ба­ха. В "Хорошо темперированном клавире" – целая школа выра­зительных средств от molto legato до острого staccato.

 Если проанализировать проставленные Бахом лиги, можно сде­лать выводы:

1. Лига для Баха является не знаком фразировки, а символом игры legato;
2. Баху было чуждо использование лиги для определения границ музыкальной фразы;
3. чаще Бах ставил лигу для объединения и выделения двух нот, реже трех-четырех;
4. в других клавирных сочинениях Бах использует лиги чаще, но все для обозначения артикуляционных приемов.

Для Баха характерна схема: чувство – темп – артикуля­ция. В пьесах allegro игра non legato или staccato более вероятна, чем игра legato; в пьесах adagio – наоборот.

Известную роль при выборе артикуляционных средств играют интервалы, чаще всего узкие интервалы исполняют legato , широкие – staccato, кварта и квинта - portato. Legato у Баха – символ внутреннего движения чувства. По своему характеру оно гораздо живее и выразительнее, чем обычное фортепианное legato. Швейцер пишет: «Большие группы legato делятся у Баха на несчётное число мелких подгрупп». Staccato у Баха символ внешнего движения чувства, несвязности.Staccato у Баха тяжелое и скорее увеличивает звучность ноты, чем уменьшает ее”. По своему характеру оно близко к маркирован­ному pizzicato струнных инструментов или к detache струнных.

 Дополнительную информацию о баховской артикуляции могла бы дать аппликатура, но аппликатурные указания встречаются у Баха очень редко, хотя современники свидетельствуют о раз­нообразии и новизне баховской аппликатуры, методов акценти­рования пальцами. Он первый придал должное значение большому пальцу, перекладыванию и подкладыванию пальцев. Для уточне­ния артикуляционных приемов плодотворным оказывается анализ скрытых инструментальных тенденций. В зависимости от того, для какого инструмента написано произведение, в нем обнару­живается тенденция к non legato и staccato (если это клавесин) и к legato (если это клавикорд). Причем надо отметить, что артикуляционные приемы Баха весьма разнообразны, что придает разнообразие и туше Баха.

Он любил держать пальцы ближе к клавишам, играть осторож­но, не допуская ударов, перекладывая пальцы, добиваясь legato. Певучесть, точность сочетаются у него со спокойствием и пластичностью. Игра Баха отличается сдержанным благородст­вом и достоинством выражения. Каждое артикуляционное сред­ство имело у Баха определенный повод, каждый штрих дикто­вался внутренней необходимостью. Даже те средства, которые были обычными в его время, претерпели у него разительные изменения: он их обновил, усовершенствовал и поставил на службу высшим целям.

 Швейцер в главе об исполнении клавирных произведений пишет: "Для исполнителей баховских произведений проблема орнаментики представляет одну из величайших трудностей. Для него она – книга за семью печатями. На самом же деле это не столь запутанный вопрос, каким он кажется с первого взгляда. Надо исходить из указаний, зафиксированных самим Бахом на третьем листе "Клавирной книжечки' для Фридемана (1720 г.). Под каждым знаком Бах полностью выписывает в нотах его исполнение, например (см. приложение № 3).

 Тот, кто вполне освоился с основными принципами баховской орнаментики найдет верное решение трудной проблемы, удовлетворительное в ритмическом и звуковом отношении.

 Исполнитель должен сознавать однако, что мелизмы отмечены знаками, а не выписаны нотами, чтобы предоставить ему известную свободу в области орнаментики.

Таковы основные особенности исполнения клавирных произведений Баха.

 В заключение, хотелось бы привести замечательные слова А.Швейцера о сущности баховского искусства: «Есть субъективные и объективные художники. Искусство первых, определяемое личностью творца, почти не зависит от современной эпохи.

Бах должен быть причислен к художникам объективного плана. Они целиком принадлежат своему Времени, пользуются художест­венными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха...

Их жизнь и переживания не являются единственным источником творчества, поэтому сущность этих произведений не объясня­ется судьбой их творца. Художественная личность здесь сво­бодно противопоставляет себя обыденной человеческой... Искусство объективного художника не безлично, но сверхлично. Как будто у него одно стремление: заново переработать и с неподражаемым совершенством передать все, что находится пе­ред ним. Не он живет, но дух Времени живет в нем. Все худо­жественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и современных ему поколений, сосредоточи­лись в нем и творят через него".

 ЛИТЕРАТУРА

1.А.Швейцер Иоган Себастьян Бах

2.Г.Хубов Иоган Себастьян Бах

3.Э.Курт Основы линеарного контрапункта

4.Э.Мильштейн и И.С.Бах

 5. "Хорошо темперированный клавир"

(редакции Бузони, Бартока, Муджелли-

ни, Черни, Бишофа).

\