

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АРТИКУЛЯЦИИ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ И.С. БАХА

Алимова Олия Мусаевна

преподаватель

Специализированная школа искусств, город Бухара

Аннотация: В статье рассматриваются современные подходы к проблеме артикуляции как одного из основных выразительных средств исполнения старинной музыки, ключевого момента в разрешении проблем, связанных с интерпретацией клавирных произведений И.С.Баха.

Ключевые слова: темп, артикуляция, *legato*, *staccato*, интервал, гамма, звук, фуга, прелюдия, ХТК, трель, клавесин, клавирная музыка.

Под артикуляцией обычно понимают как способ исполнения звуков музыкальной речи — их связное или отрывистое произношение, их расчленение по выразительным приемам. Если фразировка скорее определяет ход мыслей, их последовательную, логическую смену, то артикуляция фиксирует сами способы выражения музыкальной мысли: *legato*, *staccato* и их разновидности.

Традиционная схема: чувство темп, артикуляция – была хорошо известна Баху и широко использовалась им в клавирной практике. Именно эту схему имел в виду К.Ф.Э. Бах, когда писал, что в музыке оживленность *allegro* находит выражение в отдельных нотах *detashe*, а нежность *adagio* – в широких звуках *legato*. Известную роль при выборе артикуляционных средств у Баха играют интервалы. Сжатые, узкие интервалы, следующие по ступеням гаммы, звук за звуком требуют чаще всего *legato*. Отдаленные, широкие интервалы, скачки связаны со *staccato*. Средние интервалы, например кварта или квинта, обычно исполняется *portato*. Длинные пассажи восьмыми или шестнадцатыми – почти всегда играют *legato* или *non legato* и крайне редко – *staccato*. Вообще *legato* у Баха по характеру своему гораздо живее, выразительнее, тоньше, чем обычное фортепианное *legato*. *Staccato* у Баха – символ несвязности. Исследователи не без основания отмечают, что *staccato* у Баха чаще всего «тяжелое и, скорее, увеличивает звучность ноты, чем уменьшает ее, что по своему характеру оно ближе к маркированному *pizzicato* струнных инструментов или к ударам смычка *detashe*. Вот почему правы те редакторы, которые предпочитают порой обозначать баховское *staccato* не точками, а маленькими черточками или точками с черточками.

А. Швейцер писал, «чтобы исполнить прелюдии и фуги «*Wohltemperierklavin*» согласно намерениям Баха, нужно передавать их на какой-нибудь квартет или квинтет, - нужно связывать между собой звуки так как если бы они происходили от движения нескольких смычков». Существенны при

определении артикуляционных приемов Баха не только аналогии со смычково-инструментальной музыкой, но и с музыкой вокальной. Пирро и особенно Бодки убедительно доказали, что в ряде случаев инструментальная артикуляция Баха полностью или частично согласуется с его вокальной артикуляцией. Следует отметить еще две особенности баховской артикуляции, которые относятся к исполнению нот с точками (пунктирного ритма). Она основана на собственно ручных указаниях самого Баха, имеющихся в его сюитах для скрипки и виолончели. Ритм должен у Баха исполняться, а не (как это, кстати, рекомендуется в некоторых изданиях ХТК). Не менее важным является второе артикуляционное правило, касающееся исполнения затакта: затакт, состоящий из одной ноты, не должен связываться лигой с последующей нотой. Даже такой знаток клавирного стиля Баха как Герман Келлер советует играть затакт в темах фуги F-dur I и фуги h-moll II т. *legato*, связывая его с последующими нотами; главным аргументом при этом является то, что, по мнению Келлера, «без лиг эти темы будут звучать незначительно». Однако, это утверждение, (равно как и аналогичные) не находят подтверждения в артикуляционных обозначениях Баха. В сущности, артикуляция у Баха неотделима от строения мотивов и знания их конструктивных основ, их структуры (мотивы ямбические, идущие от слабого времени к сильному, мотивы хореические – от сильного к слабому) открывают пути их произнесения (артикуляция расчлененная, артикуляция связная). Следует отметить, что Баху было чуждо использование лиги в качестве символа фразировки — для обозначения длины и границ музыкальной фразы; лига никогда не была для него эквивалентом знаков препинания в письменном языке. Чаще всего Бах ставил лигу для объединения (*legato*) и выделения двух нот — вроде спускающихся секунд типа «вздохов», — например прелюдия cis-moll из II-го тома (две лиги по две ноты), прелюдия e-moll из II – го тома (три лиги по две ноты), и выделяющие спускающиеся наподобие «вздохов» секунды), прелюдия D-Dur из II – го тома (восемь лиг, каждая из которых связывает по две ноты), прелюдия f-moll из II-го тома (две лиги для «вздохов»), прелюдия *gis-moll* II- го тома (несколько лиг для «вздохов»).

Помимо графических указаний, содержащихся непосредственно тексте произведений, есть еще ряд источников информации, позволяющих нам косвенно с большей или меньшей точностью определять характер артикуляционных приемов Баха. Первое, что свидетельствует о существовании таких источников, — это скудость обозначений, проставленных самим Бахом. Трудно представить, чтобы Бах, человек исключительно точного мышления, проявил здесь известного рода беспечность. По-видимому, как и в вопросах динамики, темпа, он считал, что его артикуляционные намерения должны быть понятны исполнителям и без

специальных обозначений, что эти намерения вытекают из самого характера произведения и его нотной записи.

Своеобразным источником информации об артикуляционных приемах Баха являются его танцевальные пьесы. По аналогии с аллемандами (где превалируют организованные по группам шестнадцатые), курантами (с их лигами над четырьмя нотами при размере в 3/2 и над восьмью при размере в 3/4), сарабандами и особенно жигами (где использованы различные возможности в группах из трех нот – три ноты слигованы, две ноты слигованы при одной ноте *detache*, три ноты не слигованы – *non legato*). Некоторые прелюдии и фуги в сущности являются танцевальными пьесами. Например, фуги из II т.: F-dur, h-moll или прелюдии F-dur, a-moll I т.

У Баха встречается несколько видов *staccato* - реже стаккато легкое, подобие *pizzicato* струнных (в современном написании обозначаемое точками), чаще *staccato* тяжелое, подобное маркированному *pizzicato* или *detache* струнных (обозначаемое или). Между *legato* и *staccato* у Баха значится *por-portato* (. . . .), при котором каждая нота выдерживается немного дольше, чем половина длительности ноты.

Искусное сопоставление всех этих артикуляционных приемов придает туше Баха разнообразный характер, быть может, для него важнее всего была певучесть игры. Бах любил держать пальцы как можно ближе к клавишам, нажимая и отпуская их крайне осторожно, благодаря чему звук становился не только продолжительнее, но и полнее, мягче. Никогда не допускал Бах несобранного удара пальцев по клавишам, падения и бросания пальцев на клавиши. Главный переход между звуками достигался им с помощью точно рассчитанной передачи скрытой энергии – силы от одного пальца к другому.

Бах играл, как бы переступая незаметным образом пальцами с клавиши на клавишу. Главное внимание было устремлено у него на выработку живого ощущения в кончиках пальцев. Певучесть, точность и ясность сочетались в игре Баха с удивительным спокойствием и пластичностью. Бах достигал невиданной дотоле сдержанности, благородства выражения. Каждое артикуляционное средство имело для него 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.

Близко «примыкает» в проблеме артикуляции вопрос об украшениях и некоторых ритмических «условностях» письма, которые встречаются в «Хорошо темперированном клавире». Исследователи спорят не только о точной расшифровке и правильном исполнении украшений, но и вообще об их необходимости. Еще Форкель утверждал, что роль украшений в Хорошо темперированном клавире сильно преувеличена. Ссылаясь на то, что Бах любил точно выпи-сывать в нотах украшения, говорят даже о склонности Баха к полному изгнанию орнаментов из своей музыки. В отношении истолкования

украшений Баха, их правильного исполнения споры еще ожесточеннее. Пытаются доказать, что украшения на старых клавишных инструментах служили лишь средством удлинения тона. И тут же добавляют, что в использовании орнаментики немецкими композиторами, прежде всего, сказывались национальные традиции вкупе вместе с теми нововведениями, которыми была полна немецкая музыка XVIII века.

Что касается непосредственно исполнения украшений в клавирных сочинениях Баха, то следует лишь придерживаться указаний самого Баха, точнее той единственной таблицы (с расшифровкой украшений), которую он в 1720 году собственноручно написал в нотной тетради для своего, тогда девятилетнего, сына Вильгельма Фридемана. Правда и то, что таблица, написанная Бахом в тетради своего сына, как две капли воды похожа на таблицу, обнародованную тридцатью годами раньше Ж. д'Англибером в «Пьесах для клавесина». Возникает вопрос – было ли все здесь заимствовано Бахом творчески или же кое что перешло механически, и как все это согласовывалось с итальянскими и немецкими особенностями? Таблица охватывает лишь наиболее употребительные «средние» формы орнаментики (трель, мордент, группетто, апподжиатура и несколько комбинаций из соединенных вместе украшений). Она дает возможность сделать ряд важных выводов:

Вместе с тем таблица дает нам возможность сделать ряд выводов:

1. Все значащиеся в таблице украшения состоят у Баха из звуков той ладотональности, в которой написана пьеса (или эпизод пьесы), и исполняется за счет длительности основной (главной) ноты. Исключения бывают лишь для некоторых «падающих» форшлагов, которые иногда – в целях лучшей мелодической связи при секундном продвижении – исполняются за счет длительности предшествующей ноты.

2. Для обозначения трели (*итал. trilo*, от *trillare* – дребезжать) употребляет еще знаки и *tr*. Графические и буквенные обозначения трели, как на долгих, так и на коротких нотах не имеют у Баха какой-либо определенной системы.

3. Трель обычно начинается у Баха с верхней вспомогательной ноты. Есть, конечно, исключения:

а) если трель вступает сразу, внезапно, особенно в начале произведения; б) если трель начинается после ноты *staccato* или после паузы; в) если перед нотой, над которой стоит знак трели, уже имеется в тексте верхний вспомогательный звук; г) если в мелодии содержатся скачки на характерные интервалы, которые требуют рельефного выделения; д) если трель падает на органнй пункт в басу; е) если после исполнения трели с верхней вспомогательной ноты создается какая-либо неясность в мелодическом движении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства в 3-х т. – Т. 1. – М.: Музыка, 1960.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. – М.: Музыка, 1961.
3. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир. – М.: Музыка, 1964.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1954.