

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ

БАХОВСКИХ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Республика Казахстан

петропавловский колледж искусств

методический доклад

автор: В.В.Вчерашний

2000 год

*Музыка среди всех видов искусств является наименее конкретной; образы её нельзя облечь в зримую форму, как в изобразительном искусстве (живописи, скульптуре, графике) или словесном (поэзия, проза, драматур­гия). Она менее всего подвержена цензуре и, возможно, поэтому из всех искусств наиболее полно отражает общие проблемы человеческого бытия, смыкаясь с философией и религией, представляя собой наиболее ко­н­центрированное выражение всеобщей истории искусств. Органная музыка, отбирая наиболее типичные че­р­ты её развития, тенденции, противостояния, этапы, различные стили с их художественно-идеологическим базисом, ещё более концентрированно формулирует всё содержание искусства, накопленное человечеством и представляет его в отшлифованном, кристально-совершенном облике.*

Проблема переложения баховских органных произведений для фортепиано всегда содержала много спорных моментов. Наряду с активными пропагандистами этого явления, находились музыканты, считавшие кощунством исполнять на фортепиано органные произведения. Одним из таких противников являлся Альберт Швейцер. Мотивы его достаточно убедительны: любая транскрипция несёт в себе потерю некоторых деталей и замену других. Так, скажем, исполнение органной фуги на фортепиано практически невозможно без потерь и погрешностей. Пианист может сыграть выписанные строки, принадлежащие для исполнения руками; что касается третьей, - нижней строки, предназначенной для исполнения ногами, то для пианиста здесь требуется либо третья рука, либо помошник. Швейцер настаивает именно на этом: для того, чтобы ознакомиться с органным произведением Баха, пианист должен играть на рояле две верхние мануальные строки органной партии, а другой музыкант должен играть партию педали в октавном удвоении. Знакомство же с собственно органным изложением, по мнению Швейцера, возможно только на настоящем «живом» органе, - в соборе или в концертном зале.

Но есть и немало сторонников органных транскрипций баховских произведений для фортепиано. К жанру транскрипций обращался Лист, Таузиг, Браудо, Кабалевский, Ройзман, Бузони и многие другие музыканты. Есть среди подобных редакций спорные моменты (на мой взгляд динамические указания Д.Кабалевского в его переложении «Восьми маленьких прелюдий и фуг» далеки от традиционной манеры исполнения), а есть и настоящие шедевры, способные украсить исполнительский репертуар любого пианиста. Нужно только не забывать, что транскрипция, - это не попытка приблизительно воссоздать на фортепиано органное произведение, но вполне самостоятельный жанр, своей историей уходящий в века. Главным «оправданием» транскрипции, дающим ей право на существование, является тот факт, что расцвет жанра начался с XVIII столетия. В творчестве самого Баха мы находим переложение для органа скрипичных концертов А.Вивальди, - как совершенно новое рождением музыкального материала. Одно это может служить оправданности транскрипций.

Ещё один существенный факт, говорящий в защиту транскрипции органных произведений для фортепиано – невозможность общения рядового слушателя с живым звуком инструмента: так, на весь Казахстан приходится всего два концертных органа; все они установлены в Алматы. Хочется только с небольшой иронией позавидовать сторонникам швейцеровской теории: в Германии, где прошла большая часть жизни А.Швейцера, в любом небольшом городе имеется один или даже несколько соборов, где установлены органы. Большинству же музыкантов получается возможно общаться с органной музыкой И.С.Баха только посредством аудиозаписей… Однако, как доказано звукоинженерами, на сегодняшний день орган является единственным инструментом, записать звучание которого невозможно без потерь и искажений. Иначе говоря: аудиозапись органного произведения существенно отличается от исполнения этого же самого произведения в концертном зале. Другие музыкальные инструменты, и в особенности фортепиано, не имеют столь существенной разницы между «живым» исполнением и аудиозаписью.

Отсюда – вывод: переложение баховских органных произведений для фортепиано возможно. Задача пианиста, исполняющего транскрипции этих произведений – научиться пользоваться правильной трактовкой, создавая наиболее верную интерпретацию, максимально приближаясь к эпохальным и стилистическим особенностям барочной музыки. Цель данного доклада – во-первых, - проанализировать разницу между органной и фортепианной музыкой, а во-вторых найти компромисс при исполнении органного произведения на фортепиано.

Различия органной и клавирной музыки.

Само слово «орган» (*варган* /рус/, *die orgel* /нем./, *the organ* /англ./, *l'orgue* /фр./, *le organo* /итал./, *de organo* /испан./), сходно звучащее и пи­шу­­щееся на различных языках мира, происходит от греческого *organon* и означает, собственно, *инструмент* или *орудие*. Это понятие в применении к музыкальной сфере означает *музыкальное* *ору­дие* или *музыкальный инструмент*. Наименование «*орган*» на протяжении развития музыкальной истории облекалось и в поэтические формы, символизируя дыхание жизни человека, как бы *дарованное свыше*. Со времён Гийома де Машо орган име­нуют «Королём инструментов» (часто создание этого эпитета приписывают Моцарту).

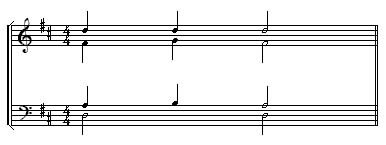
В XVIII столетии орган сравнивали с концертом духовых инструментов, а клавесин, - с концертом струнных. Карл Филипп Эмануэль Бах писал: «Орган незаменим в церкви, где он придаёт блеск и поддерживает порядок. Однако в церковных речитативах и ариях, особенно если в партиях средних голосов присутствует лишь простой аккомпанемент, необходимо обратиться к клавесину, дабы придать вокальным голосам свободу варьирования».

«Клавир и орган – родственные инструменты, - говорил Форкель, - однако стиль и подход к применению этих инструментов столь же различны, сколь различно их назначение. То, что звучит - то есть что-то нам говорит – на клавире, ничего нам не говорит на органе; и наоборот. Самый лучший клавирист будет скверным органистом, если он не осознает, насколько велики различия и предназначения того или иного инструмента». Величайшим оскорблением по адресу композитора или исполнителя было обвинение его в том, что он пишет или играет как клавирную пьесу, задуманную по характеру для органа, или органные произведения – в клавирном духе. Иоганн Кванц (1697-1773) – знаменитый немецкий музыкант и общественный деятель – ругал провинциальных органистов, которые «едва ли были пригодны, чтобы играть на волынке в деревенской таверне», и, дабы доказать их полное невежество, подчёркивал, что им неведомо различие между органом и клавиром.

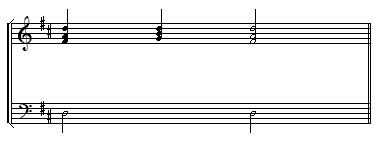
Если сравнить композиции Баха для клавира с его органными сочинениями, легко заметить, что мелодия и гармония в них совершенно различны по характеру. Отсюда можно заключить, что при настоящей игре на органе прежде всего важно, чтобы мысли, какими руководствуется органист, имели ценность и глубину. Это качество определяется богатством инструмента, местом, где он находится и, наконец, поставленной целью. Величавый звук органа по своей природе не подходит для исполнения быстрых вещей; требуется время, чтобы звук распространился под высокими и просторными сводами церкви. Если не дать звукам необходимого времени распространиться, то они смешиваются, и исполнение становится нечётким и неясным. Сочинения, соответствующие природе органа и месту исполнения, должны быть поэтому торжественно-медленными. Прямое назначение органа по мнению Форкеля – «сопровождать церковное пение, подготавливать и поддерживать торжественные чувства молящихся прелюдиями и постлюдиями, требовать, чтобы внутренняя взаимосвязь и соединение звуков осуществлялась иным способом, чем это происходит за пределами церкви. Обычное повседневное никогда не может стать торжественным, никогда не может вызвать возвышенные чувства, - оно должно быть по этой причине исключено из органной музыки».

Средствами для достижения такого возвышенного стиля являлись: особое использование старинных, так называемых церковных ладов, гармония, распределённая между обеими руками, употребление облигатной педали и своеобразная манера регистровки. Церковные лады вследствие своего отличия от наших двенадцати мажорных и двенадцати минорных тональностей способны образовывать странные, необычные модуляции, как раз и присущие органной музыке. В этом может убедится каждый, кто прослушает одно из поздних произведений Баха «Искусство фуги».

Что касается разделения гармонии между руками, то здесь на орган как бы переносится хор из четырёх или пяти голосов в их полном естественном объёме. Если попытаться взять на клавире следующие аккорды в разделённой гармонии:



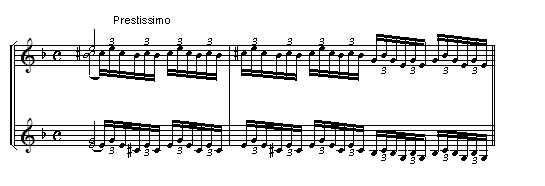
и сравнить затем, насколько иначе звучат эти аккорды в том расположении, в каком их обычно применяют органисты:



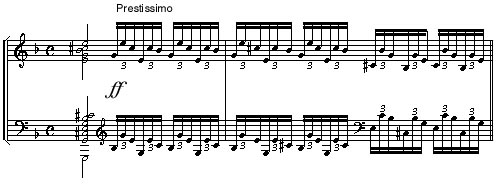
то можно представить, какое воздействие должна была оказать такая музыка, когда целые произведения игрались подобным образом на четыре голоса или большее число голосов.

Сравнивая различные переложения органных произведений для фортепиано, можно определить: насколько точны отдельные редакторы в передаче законов органного звучания. Ведь в отдельных случаях нельзя слепо копировать органную фактуру, переписывая тот же нотный текст для фортепиано. Приведу два различных подхода редакторов к переложению органной токкаты и фуги d-moll.

В оригинале импровизационный финал токкаты выглядит так:



Точно также этот раздел выглядит у Т.Николаевой в фортепианном изложении. А вот Таузиг предлагает наиболее точное фактурное изложение, хотя и более сложное по техническому исполнению:



С самого своего рождения органная музыка развивалась как искусство импровизации, заимствуя приёмы варьирования и разукрашивания мелодии от вокального стиля. Когда церковный органист эпохи барокко садился за инструмент, он любил, прежде чем играть положенную программу, «нащупывать» аккорды, наигрывать всевозможные пассажи, «прелюдировать». Он задавал тон священнику и хору, заполняя импровизациями промежутки между частями мессы; он исполнял на органе вокальные строфы гимнов и литургических песен, если в церкви отсутствовал профессиональный хор. Эту великую традицию органных импровизаций отразили даже названия инструментальных форм, сложившихся в органном искусстве: фантазия, прелюдия, токката, пассакалия и чакона. Орган стал первым в истории сольным концертирующим инструментом. Орган стал первым инструментом, который «захотел» соперничать со звучанием хоров и сольного пения и преуспел в этом. Он превратился в своего рода оркестр, заменяющий целую инструментальную капеллу музыкантов, предвосхищая, по существу симфонические формы. Так и мышление Баха-композитора и Баха-виртуоза по своему духу и стилю было «органным», подобно тому, как, скажем, мышление Бетховена – «оркестральным», а Шопена – «фортепианным».

Педаль – существенная часть органа. Уже она одна возвышает этот инструмент над всеми остальными, придавая его звучанию великолепие, величие и торжественность. Без педали орган уже не остаётся великим инструментом, а приближается к небольшим позитивам (малые «комнатные» органы без педали – атрибут дворцов эпохи Ренессанса), которые не имеют в глазах знатока никакой ценности. Но на большом органе с педалью нужно играть так, чтобы использовать все возможности, а это означает, что органист и композитор должны извлечь из него всё, на что он способен.

Бах именно так постоянно играл на органе и пользовался при этом облигатной педалью, о правильном употреблении которой знают лишь немногие органисты. Бах извлекал педалью не только басовые тона или те, которые обычно берут мизинцем левой руки; он играл ногами на басах настоящую мелодию, подчас такую сложную, что иные вряд ли сумели бы исполнить её пятью пальцами.

Помимо этого, Бах особым способом соединял различные голоса органа друг с другом, - иначе говоря, - особым способом регистрировал. Это было настолько необычно, что некоторые органные мастера и исполнители пугались, видя как он применяет регистры. Они полагали, что подобное соединение голосов никоим образом не может быть благозвучным, и скоро приходили в изумление, убеждаясь, что орган именно таким образом звучал наиболее совершенно и что это звучание приобретало что-то новое, необычное, чего нельзя было достичь, используя регистры привычным способом.

Свойственная Баху манера регистровки была следствием точного знания конструкции органа и правильного распределения голосов. Он с самого начала приучил себя играть так, чтобы отдельный голос вёл соответствующую его особенностям мелодию, и это давало ему возможность находить новые связи голосов, к чему он никогда бы не пришёл бы иным путём. От его взора не ускользало ничего, что имело хотя бы отдалённое отношение к искусству и могло бы быть использовано для открытия новых возможностей и дальнейшего совершенствования.

Биографы Баха рассказывают, что в молодые годы он любил скрывать своё имя, пробираясь в деревенские церквушки и подолгу импровизировать на органе. Рассказывают, что однажды какой-то органист, услышав его игру, с ужасом и изумлением воскликнул: «Это не может быть никто иной, кроме Баха, или это сам дьявол!»

Сочетание указанных средств и их применение к обычным формам органных сочинений и создавало величавую, торжественно-возвышенную, соответствующую атмосфере церкви игру Баха, которая вызывала у слушающих священный трепет и изумление. «…Многолетнее общение с музыкой Баха воспитывает и облагораживает ум и душу… Его творение всякий раз выражает нечто иное: сегодня оно страстно захватывает всё твоё существо, а назавтра ты можешь рассуждать о нём вполне разумно; ты ищешь в нём красок, - оно обладает ими, стремишься к чистым, архитектоническим формам, - ты находишь их. И, изумлённый, ты задумываешься над загадкой этих творений, в которых сконцентрировано такое многообразие и которые столь многолики». (Эдвин Фишер)

Кроме различий между органом и клавиром существуют различия и между органом времени Баха и современным органом. Каждый орган – продукт своего времени, своей эпохи. Он отражает в себе её художественный и звуковой идеал, наиболее характерные черты художественного стиля своего времени. Инструмент несёт в себе черты своей страны - её ландшафта, её климатических особенностей, уклада её жизни, своего народа - его темпе­ра­мента, характера, фонетического строя его языка. В итальянских органах слышатся тёплые тембры сходные с певучими гласными звуками итальянской речи. Грассирующие, слегка рокочущие краски характерны для французских и, уж тем более, испанских органов, в которых отражается фонетика языка народов этих стран. Каждый орган обязательно строится на уровне лучших достижений науки и техники своего времени. Масте­ра стремятся воплотить всё самое новое, совершенное, прогрессивное, что только можно почерпнуть из но­ве­йших технологий.

Однако упор на силу и мощь звучания, характерный для XIX столетия, привёл к изменениям или тому, что многие считают усовершенствованием в конструкции сегодняшних инструментов. Произведения Баха вряд ли выигрывают при исполнении на современном органе. Основные регистры на нём приобрели слишком большое значение; у них слишком форсированное звучание. Регистры баховского времени были мягче. «На сегодняшних органах, по мнению Швейцера, барочные произведения становятся тяжеловесными и массивными; так произошло бы и с гравюрами, будь они репродуцированы углём».

Антон Рубинштейн говорил: «Я думаю, что инструменты всех времён имели звуковые краски и эффекты, которые мы на современных инструментах не можем передать; что сочинения тогда задумывались для существующих инструментов и только они могут воспроизвести идеи былой эпохи, теряющиеся при игре на современных инструментах». Всё это заставляет нас более серьёзно подойти к вопросу трактовки органных произведений на современном рояле. Во всяком случае, проблемы интерпретации не должны сводиться только лишь к техническим проблемам: неудобству расположения звуков в аккорде, аккуратности использования педали, широты охвата фактуры и т.д. Настоящий музыкант, исполняя на фортепиано баховские органные произведения будет ориентироваться прежде всего на законы органной музыки того времени. Выдающиеся музыканты периода барокко оставили нам подробнейшие трактаты, позволяющие вос­ста­новить принципы игры на инструментах того времени, понять и воссоздать музыкальный язык той эпохи. Это да­ет шанс подойти к первоначальному замыслу композитора; существуя в его системе координат, понять, что он имел в виду, вернуть нотам и крючкам значение, которое им придавалось в XVII - XVIII веках. Именно такой подход к осмыслению музыки барокко пропагандируют музыканты аутентичной (от греческого *aunthentikos* «правильный») манеры исполнения, предполагающей наличие точных знаний эпохи.

Аутентичный стиль исполнения старинной музыки уже давно утвердил себя на Западе. Существуют записи в та­кой манере выдающихся исполнений И.С.Баха, Вивальди, Генделя, других известных нам композиторов эпохи ба­рокко. Благодаря восстановленному музыкальному языку того времени стало возможным открыть заново и оценить значительное количество казалось бы уже навсегда забытой музыки. В сокровищницу мировой культуры вернулись имена очень многих композиторов. И этот процесс продолжается. Барокко предстает перед нами в новом свете, по­во­ра­чивается новыми, часто абсолютно неожиданными гранями. Нам остаётся только внимательно вникать в открытия наших современников, применяя на практике опыт и знания, не допуская исторических неточностей в подходе к интерпретации старинной музыки. Каждому исполнителю, прикоснувшемуся к барочной музыке, следует помнить слова Ванды Ландовской: «Старинная музыка – не старая музыка».

## Интерпретация

Клавиатура органа и рояля тождественны. Отсюда – тесная близость двух инструментов, проявляющая себя многопланово. Так и органная техника основывается на технике пианистической, - поэтому отдельные приёмы органного исполнения имеют аналоги в фортепианной игре. И если у музыкантов нет возможности постоянного общения с живым звуком органа, - переложение органных произведений для фортепиано имеет право на существование. Задача пианиста, исполняющего органные транскрипции – верно подобрать технические средства и приёмы для стилистически оправданного исполнения этих произведений.

Штрихи и фразировка.

Интерпретируя на фортепиано органные произведения Баха, следует помнить и о композиционном мышлении композитора: Бах более органист, чем клавирист. Его музыка более архитектонична, чем сентиментальна. Это значит, что даже эмоциональное он передаёт в строго продуманной определённой акустической форме. В особенности органа лежит отсутствия плавности перехода между piano и forte. В целом периоде определённая сила звучности остаётся той же самой, так что данный период чётко отделяется от следующего, имеющего иную градацию звука. Баховская музыка – это мир готики. Подобно тому, как в готике общий план вырастает из простого мотива и развивается не в закоченелости линий, но в богатстве деталей.

Собственно, главную роль у Баха играют не столько динамические оттенки, сколько фразировка и акценты. Пересматривая те ценные оркестровые партитуры («Брандербургские концерты»), которые Бах снабдил исполнительскими нюансами, можно увидеть, что композитор даёт очень мало динамических указаний и тем тщательно фразирует оркестровые голоса. Связанная игра, являющаяся наиболее характерным признаком баховской школы, не предполагает однородности в исполнении, но требует бесконечного разнообразия в соединении и группировке нот равной длительности. Для Баха четыре шестнадцатых ноты не просто четыре одинаковых длительности, но сырой материал для четырёх совершенно различных музыкальных образов, в зависимости от того, как они соединены:



Баховское органное legato значительно менее фортепианно, но более живо: в сольной лиге содержится множество мелких, которые объединяют ноты в группы. В пассажах, извлекаемых на органе или на скрипке нет равных нот. Монотонное же legato, господствовавшее в фортепианных школах, могло появиться лишь тогда, когда подкладывание большого пальца стало единственным принципом продвижения по клавиатуре рояля. О подвороте первого пальца в органной музыке говорить не приходилось, так как гаммаобразные пассажи того времени исполнялись по-иному:

3-4-3-4-3-4 или 5-4-3-2-2-1

Поэтому баховское legato настолько же богаче и дифференцированнее в сравнении с обычным фортепианным, насколько его аппликатура богаче и разнообразнее нашей. Правильным выбором legato и аппликатуры, которая позволяет передать всё разнообразие общей связи нот и принадлежащим им акцентам так, как их задумал Бах, дабы они «звучали» (А.Швейцер).

Исходя из эстетики своего времени, четыре связанные ноты Бах представлял себе сгруппированными так, что первая остаётся самостоятельной; незаметным движением она отделяется от остальных и присоединяется скорее к предыдущим, чем к последующим. Следовательно, рекомендуется играть не так:



а так:



тем самым оживляется монотонная последовательность слигованных нот, а пассажи становятся более прозрачнее и одухотворённее:

(*фуга g-moll:*)



Фразировка в органных фугах, по мнению Швейцера, считается неправильной, если она не проста и не может быть сохранена на протяжении всего произведения, - там, особенно, где появляется тема.

Баховское органное staccato только в редких случаях совпадает с современным лёгким ударом. Это не pizzicato, извлекаемое из клавиш, но скорее отрывистое и тяжёлое detache. И причину этого следует искать опять в физических свойства звука, извлекаемого органом. Звук, исходящий из органной трубы, не рождается в одно мгновение: труба должна полностью наполниться воздухом. И, соответственно, чем больше высота трубы, - тем больше необходимо времени для звукоизвлечения. Отсюда легко можно сделать вывод: чем ниже звук (соответственно – и выше высота трубы),- тем менее он будет острым.

С большой осторожностью подходил Ф.Бузони к выбору штриха: он опирался на «ритмическую определённость, значительную точность вступления, большую вескость и отчётливость в пассажах… прозрачность в запутанных построениях» (Ф.Бузони: предисловие к I-му тому «Хорошо темперированного клавира»). Уже из этого краткого перечисления сам собой напрашивается вывод, о том, что в бузониевской интерпретации и, естественно, в бузониевских редакциях должны быть приобрести большое значение всевозможные приёмы игры non legato. И действительно, Бузони выдвинул известный и нередко превратно понимаемый тезис о non legato как приёме игры, наиболее соответствующий природе фортепиано. Бузони понимал, что одного лишь legato недостаточно для того, чтобы передать специфику звучания баховских инструментов, в том числе и органа. Для органа и клавесина была свойственна индивидуальность каждой отдельной ноты; мы же играем интерпретации баховских произведений на современном фортепиано, которому больше свойственно legato cantabile. Но это вовсе не значит, что в трактовке органных произведений мы должны отказаться от legato: следует различать разные оттенки этого штриха – от «влажного» legatissimo (термин И.Браудо) до quasi legato. Главное, чтобы во время исполнения сохранялась индивидуальность каждого звука, чтобы не происходило слипание нот, несвойственное барочной традиции.

Артикуляция и динамика.

«Очень часто вся пьеса Баха со всем развитием уже заложена в теме. Бах не передаёт эмоциональное состояние в виде драматического действия. Из этого ясно, как ошибочно переносить на Баха динамику, обычную для Бетховена и Вагнера: у них она подчёркивает изменения в гармонии, которые являются и поэтическими, чего нет у Баха» (И.Т.Ливанова). Баху была свойственна своеобразная черта музыкальной драматургии – противоречии «между предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием, в чём многие музыканты видят главное и непреходящее обаяние музыки Баха». Преувеличенная агогика нарушает это спокойствие: поэтому в фортепианном изложении органных произведений Баха импульсивная трактовка не будет отвечать важным особенностям баховского искусства.

Но проблема в том, что «скованную» особенностью органа динамику приходится возмещать на фортепиано средствами ритма, агогики и артикуляции. Во всём нужно следовать разумной мере, гармоничному сплетению разнообразных приёмов, не нарушающих канонов эпохи и стиля. Так, по мнению Г.Гульда, следует особое внимание уделить туше, отставив агогические излишества. «Мне кажется, - писал Гульд, - что существенный прогресс в интерпретации Баха у последних поколений исполнителей характеризуется тем, что всё более выкристаллизовывается мысль о необходимости пожертвовать колористическими возможностями во имя ясности линий». Точная, чёткая игра самого Гульда вызывает ассоциации с рисунком пером: пианист строго контролирует удар; звук начинается и заканчивается одновременно. Но «искусство штрихов, необходимое для исполнения произведений Баха, может быть выработано только путём длительной работы над произведением» (И.Браудо). Практика показывает, что очень важной задачей для исполнителя является понимание мотивного строения тем. Ныне признано, что между темами, используемых в композициях для органа и клавира имеется существенное различие.

В связи с этим артикуляция выдвигается в ряд проблем, при решении которых исполнитель должен уделять внимание строению и основным закономерностям музыкальной речи. Кроме того, неотъемлемым моментом является взаимосвязь темпа и артикуляции. «Определённый штрих своим характером обосновывает темп. Вне определённого соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишённым своего обоснования» (И.Браудо). Сказанное относится и к агогике. Практическое изменение тех или иных артикуляционных приёмов влечёт за собой в известном смысле отклонения от равномерной пульсации.

Проблема динамики сравнительно мало занимала умы современников Баха. Когда же к клавирным произведениям Баха обратились пианисты, возник вопрос – как использовать динамические ресурсы фортепиано. Музыке эпохи барокко в эстетическом плане соответствуют термины «широта», «величие», и «монументальность». Орган – единственный инструмент, к которому в полной мере относятся данные характеристики. Органная концепция стала исходным пунктом интерпретационных поисков Ф.Бузони: «Если монументальность и не всегда находит выражение в клавирных произведениях Баха, то всё же мы нравственно обязаны – в соответствии с творческой натурой мастера – везде, где возможно, подчёркивать эту черту».

Неверно полагать, что орган совершенно лишён динамических возможностей. Не говоря о наличии разнообразных мануалов и регистров, - даже при исполнении пассажей на одном мануале слушатель не может не слышать динамического разнообразия. Причиной тому – физические свойства звука, рождаемого разными по высоте, калибровке и расположению внутри инструмента органными трубами. Неверно и то, что многие интерпретаторы произведений Баха лишали фортепиано самого главного качества этого инструмента: богатой динамической палитры. Интерпретируя баховские произведения следует «различать архитектоническую динамику больших линий и рядом с нею – детализированную динамику, одухотворяющую эти линии» (А.Швейцер). Детали и главные линии, динамика больших разделов музыки и микродинамика – всё это находится в исполнении больших артистов в живой диалектической взаимосвязи.

При исполнении того или иного органного произведения Баха надо иметь ввиду следующее: всякий нюанс, который имеет цель произвести эффект сам по себе, привлечь внимание к исполнению, должен быть изгнан. Ф.Бузони вёл настоящую борьбу со своими учениками против применения в трактовке баховских произведений необузданного богатства фортепианных нюансов, культивируя игру планов, оттенки subito. При исполнении произведений Баха должен быть исключён всякий произвол – рациональный или эмоциональный. Следует передавать не имитацию звучания органа, - что практически не возможно, но закономерности, лежащие в основе искусства барокко.

Особое внимание при исполнении баховских произведений следует уделять crescendo и diminuendo. Динамические оттенки на органе уже существуют в фактуре пьесы, тогда как на рояле они должны быть созданы самим пианистом. Основная трудность в том, как ими воспользоваться при выражении инструментальной идеи органа нельзя ограничивать динамические ресурсы, - с одной стороны; но и, с другой стороны, - нельзя поддаваться соблазнам неограниченных возможностей фортепиано. На фортепиано единство звучности должно быть достигнуто на протяжении всего оттенка – это неуклонное правило, по мнению Ф.Бузони. Но нельзя забывать, что фортепиано родилось не для того, чтобы приспосабливаться к чему-либо.

Характерные приёмы исполнения.

Орган есть немой наставник, сопровождающий европейскую музыку с самой её колыбели. Орган – термин, за которым стоит не только сам инструмент. Слово «organisare» означает во-первых играть на органе, а во-вторых – играть вообще на каком-либо музыкальном инструменте, наконец – организовывать звуки, то есть создавать музыку. Органная игра есть искусство управлять механизмом, организовывать музыкальную ткань, вмещать в неё силу и волю – искусство переплавлять материю во внушение речи. В этом инструменте мы находим доведённый до конца принцип инструментализации; принцип механизации пения: на органе и динамика, и тембр, и интонации – всё механизировано, и воле исполнителя предстаёт лишь вызывать к звучанию рационально определённый и механически приготовленный звук. На фортепиано в тех же произведениях исполнитель должен самостоятельно воссоздать и тембр, и интонацию, не забыв и о логике музыкального развития. Максимально осуществлять идею инструментальности, идею механического пения на органе можно лишь с помощью единого дыхания. Бесконечность дыхания – вот принцип органного звука. Одна из главных творческих задач пианиста – максимально приблизиться к этой звучности, используя всевозможные технические приёмы и разумно применяя педаль. Пианист-интерпретатор должен всегда помнить, что лишённые динамического вздоха и ритмического акцента, органные тоны формируются по принципу длительности. Воля концентрируется в желании звучать; нежелании прерываться; желании длиться. Длительность – основа органного искусства.

Принципы органного исполнения вытекают из сущности полифонии, из скрытых в ней динамических процессов. Исполнение есть новое рождение произведения. Следовательно, исполнитель должен пробудить в себе те силы, которые и породили когда-то то самое произведение. При исполнении произведения на органе довольно отчётливо и ясно можно ощутить каждый из полифонических голосов. Пианист же должен в первую очередь развивать в себе чувство полифонической мелодии. Понимание полифонической линии обусловлено наличием у исполнителя особого рода энергии как особого дарования, по словам И.Браудо. Без этой способности невозможно передать звуковую ткань органного произведения на фортепиано. Чувство полифонической линии можно развить в результате общения с музыкальными произведениями – носителями «линейной энергии». Для этого необходимо слушать, сравнивать и анализировать записи выдающихся органистов, не говоря о посещении органных залов, что иногда сделать не так то просто.

Особенно важно обращать внимание одноголосным solo, по-иному звучащих на органе и рояле. Орган – инструмент, почти исключающий возможности динамических оттенков. Фактором, подменяющим их отсутствие становится ритм – единственный творческий принцип, единственное средство выразительности внутри полифонического развития. Пианист всегда должен помнить несколько характерных групп приёмов, где ритм играет главную роль на органе.

К первой такой группе относятся все отклонения от метрической сетки: любое расширение голосов должно быть воспринято как усиление звука. Ко второй группе относятся приёмы, основанные на укорачивании и удлинении ноты без изменения её метричности: любой разрыв подчёркивает вступление следующего за ним звука – возникает впечатление акцента.

Но самое главное, о чём должен помнить пианист постоянно, - это особая акустика звучания органа. В помещениях с большим резонансом (храм) каждый звук сопровождается прилегающей к нему слабой «тенью», что и придаёт особое очарование звучанию церковного органа. С другой стороны, эхо этих помещений сливает соседние звуки, накладывая один на другой. Для того, чтобы не допустить нежелательного смешивания голосов в однообразную звуковую массу органист пользуется различными приёмами исполнения. Так, ровное non legato, приподнятое на волосок от клавиш, компенсирует это «заплывание» звуков, так, что слушатель слышит акустическое legato. В свою очередь пианист, исполняющий органное переложение, должен как бы пойти на встречу звуковому эффекту, приблизить звучание рояля к соборному звуку. Здесь на помощь исполнителю приходит умелое применение правой педали фортепиано. Но важно и не переборщить; не сделать звук излишне расплывчатым, водянистым. Степень применения педали на фортепиано должна зависить от звуковой ясности полифонических голосов, которая не должна нарушаться при любых обстоятельствах. Мелодия должна предстоять перед слушателем с полной ясностью и структурной элементарностью.

Исполняя переложения органных сочинений, пианист должен помнить, что решающее значение при исполнении на органе имеют малейшие временные соотношения: хронометрическая точность и даже сама манера удара связана с наименьшим количеством передвижения рук. Такая экономия движения даёт наибольшую точность, способствует достижению идеального ритма: «каждое лишнее движение уменьшает точность приказа машине» (И.Браудо). Для точности движения исполнитель должен постоянно держать руки наготове: только приготовив движения можно придать звуку необходимую точность. Вообще, - неподвижность является основой постановки аппарата органиста, способствующая волевому началу звучания.

\*\*\*

# Мы привыкли, что новое время приносит новые ценности, создает свои формы и стили. Наш взгляд направлен впе­­ред. Мы называем это движение прогрессом, не обращая внимания на то, что остается позади, что уходит из на­шей памяти. Кто поручится, что память не изменяет нам. Скорлупки старых форм, из которых исчезла прежняя жизнь, соз­давшая их, наполненные начинкой новых взглядов, приспособленные к новой шкале ценностей, служат опорой этому нашему убеждению.

Иоганн Себастьян Бах создал великое этическое музыкальное искусство, доведя до высшего совершенства стиль свободной полифонии. Бах подытожил, в сущности, весь путь развития средневековой музыки европейских стран. Время резко поправило тех, кто видел в творчестве Баха застывший путь идеальных старинных форм. «Бах – это вулканический гений, принадлежащий всему человечеству и всем эпохам», - писал выдающийся виолончелист ХХ века Пабло Казальс. Наш долг музыкантов-интерпретаторов – передать в изложении баховских произведений те идеи и помыслы, которые в своё время пробудили к жизни Великие творения Великого мастера.

В.В.Вчерашний, преподаватель петропавловского

колледжа искусств по классу фортепиано 2000 год

отзывы присылать: e-mail: yesterday@petropavl.kz

Используемая литература:

*Баренбойм Л.А. «Об исполнении музыкальных произведений Баха…»*

*Браудо И.А. . «Об органной и клавирной музыке И.С.Баха».*

*Гржимайло Т.Н. «Музыкальное исполнительство»*

*Ландовска В. «О музыке»*

# Швейцер А. «И.С. Бах»

*Форкель Й. «О жизни, искусстве и о произведениях И.С.Баха»*