

*С. М. Шабалтина*

## **Влияние исторического исполнительства на современных пианистов**

### **Аннотация:**

В статье рассматриваются специфические способы артикуляции, необходимые для выразительного исполнения музыки барокко на клавесине. Обосновывается необходимость знания этих особенностей для стилистически более точной игры произведений И. С. Баха на современном рояле.

**Ключевые слова:** клавесин, артикуляция, *notes inégales*, редакции.

*S. M. Shabaltina*

## **The impact of historical performance on contemporary pianists**

### **Abstract:**

In this article some specific methods of articulation necessary for expressive performance of Baroque music on harpsichord are considered. The necessity of the knowledge of these particular features for more stylistically precise performance of J. S. Bach's pieces on contemporary grand piano are substantiated.

**Keywords:** harpsichord, articulation, *notes inégales*, redactions.

**В** консерватории и музыкальные академии приходят студенты-пианисты, прекрасно подготовленные технически, с богатым творческим потенциалом, что говорит о большой и успешной работе их педагогов в среднем звене. Конечно, главные их достижения относятся к классико-романтическому репертуару, написанному для рояля и требующему от пианиста самобытности, виртуозности, необычайной выносливости — в соответствии с эстетикой этого исторического стиля. Однако музыка барокко, которую они также играют, не вызывает у студентов такого же эмоционального отклика, когда они исполняют ее на рояле. Этой музыкой увлеклись исполнители на исторических инструментах, для которых она и соз-

давалась. Музыка барокко вернулась теперь в музыкальное пространство в том звуковом облике, который, по-видимому, был присущ ей с момента возникновения.

Кропотливая работа современных исследователей вернула пониманию клавирной музыки барокко все ее звуковое и образное богатство. Оказалось, что она столь же наполнена жизнью и вызывает столько же восхищения, интереса и упоения, как и музыка последующих эпох, — но только если играть музыку барокко по ее собственным законам. Барочная музыка на исторических инструментах заинтересовала пианистов: клавесинное исполнение стало конкурировать с фортепианным и привлекло любителей музыки, которые наслаждаются блеском клавесинного звучания. И пианисты, пробуя играть старинную музыку на клавесине, стали изучать те особенности, которые так оживляют ее и с которыми в романтической музыке они не сталкивались. Выяснилось, что барочные законы столь же актуальны для старинной музыки и на современном рояле. Дело лишь за тем, чтобы пианист абсолютно точно знал систему стиливых отличий. В настоящей статье делается попытка рассмотреть один из аспектов барочного исполнительства, который может быть применим к роялю. Это аспект артикуляции — одного из главных средств выразительности исполнителя-клавесиниста.

Пианисту предстоит играть музыку как минимум трех эпох — барокко, классицизма-романтической эпохи, а также современную. И как было бы хорошо, если бы обучение стиливым особенностям начиналось в более раннем возрасте, когда все, что запечатлевается, остается на всю жизнь. И хотя на начальном этапе обучения пианиста педагогу приходится решать массу задач, связанных с двигательной свободой, интонированием, образностью и даже навыками чтения нот, было бы правильным, чтобы педагог по возможности сразу давал представление о том, что хотя нотные тексты Баха могут выглядеть похожими на ноты Шумана и Чайковского, но «разговаривают» они на разный манер. А повзрослев, такой пианист,

видя перед собой произведения барокко, понимает, что ему необходимо знать типично клавесинные приемы, в свое время позволявшие играть на инструменте без динамических градаций выразительно и живо. Знать потому, что эта музыка мыслилась именно для такого инструмента. Особенно остро такая необходимость встает перед исполнителем музыки И. С. Баха.

В рецензии из журнала, посвященного пианистическому искусству, находим знаменательное утверждение, которое показывает изменение отношения к так долго не признаваемому исторически информированному исполнительству: «Пианисты присвоили Баха — и это факт». И далее о том, что исполнительское искусство даже тех пианистов, кто не любит транскрипции, «как, впрочем, и интерпретации всех без исключения пианистов, просто обречено быть транскрипцией — то есть приспособлением баховского текста к звуковому миру и техническим возможностям иного инструмента» [1. С. 20], то есть современного рояля. Признание «первородства» клавесина связано с изменением эстетических представлений о звучании барочной музыки. Пианисты все чаще сравнивают клавесинные интерпретации с привычными фортепианными, интересуются и сопоставляют факсимильные издания с привычными редакторскими версиями. Думается, что это — начало нового клавирного исполнительства, представители которого владеют стиливыми особенностями разных эпох на современном рояле.

Мастерство игры исполнителей на прекрасно звучащих копиях клавесинов, клавикордов, пианофорте раскрывает все богатство барочной музыки — ее нежность, пафос, горделивость, театральность. Ранние пианофорте с их «округлой» звучностью, бархатной педальной окраской и серебристыми тембрами верхних регистров подарили музыкантам другое ощущение и звучание Моцарта, Гайдна, Бетховена и Шуберта. Вероятно, появляется новый тип клавириста XXI века — пианиста, владеющего как стилистикой прошлых эпох, которую принесло историческое исполнительство, так и мощью современного “Steinway & Sons”.

Будет ли такой пианист искусен на клавесине, клавинофорте, пианофорте и современном рояле или выберет только Стейнвей — он будет пользоваться всеми способами выразительности старых инструментов, творчески реализуя их на современном рояле.

Возможно, клавесин интересует пианистов все больше, в силу того что яркость и красочность, ритмическая гибкость и риторическая выразительность клавесинного звучания открывают другие закономерности исполнения — те, которые могут многое подсказать «чистому» пианисту. Такими подсказками ему может служить не только весь спектр артикуляционных приемов, но и особенная артикуляция, свойственная старинным инструментам: «молчащая», «silences d'articulation», «артикуляция тишиной», необходимая для осмысленного произнесения звуков в пространстве музыкальной речи<sup>1</sup>.

Ясно об этом писал Ф. В. Марпург: «В противоположность как *legato*, так и *staccato*, есть обычное движение, которое состоит из поднятия пальца с последней ноты чуть раньше касания следующей» [Цит. по: 2. С. 166—167]. Иными словами, в линии какого-либо голоса происходит микропрерывание перед важным словом или слогом, как в декламации талантливого артиста или оратора. Умение пользоваться разницей этих «молчаний», напоминающих то глубокий вздох, то короткое дыхание перед кульминационной фразой, то ауфтакт перед «реверансом» каданса, отличает мастерство опытного клавесиниста, который сделает игру на клавесине выразительной.

Эти артикуляционные приемы на клавесине делают то, чего пианисты добиваются при помощи волн мелких *crescendo* и *diminuendo* — нюансировки, часто искажающей стиль произведений барокко. Но если пианист поймет природу «silences d'articulation», это поможет ему оставаться верным барочной стилистике и более точно применять возможности рояля.

Рассмотрим эти приемы на примере всем известного менуэта соль мажор Баха. Английская клавесинистка, профессор Манчестерского университета Энн Бонд необычайно тщательно

но и интересно проанализировала применение «silences d'articulation» в сочинении Баха. Ее книга [9] предназначается клавесинистам, однако думается, что такое объяснение прояснит многие аспекты исполнения и для пианистов.

«Возможно, вы выучили менуэт in G Баха на фортепиано, но на клавесине вы почувствуете его лучше, как только преодолите ощущение чего-то незнакомого, потому что фактура этого произведения — большей частью одноголосная линия в каждой руке, которая на рояле может прозвучать скудно, — обогатится богатством гармонических обертонов клавесина. Общая ошибка начинающего — уничтожать или смешивать основу метрической структуры. Например, пианист наверняка объединит 4 восьмых в пятом такте с первой нотой следующего такта, нажав ее сильнее. Но на клавесине дополнительный нажим на клавишу не даст никакого эффекта. Там акцент, усиление должно быть достигнуто другими способами. Чтобы добиться подходящего акцентирования, я разметила ноты маленькими вертикальными черточками, показывающими, где должно прерываться основное *legato*. Это нужно делать мягко, без суеты. Старайтесь думать больше о группах нот, чем о том, где их прервать» [9. P. 72] (см. пример 1).

Касаясь главного артикуляционного принципа барочной музыки — чередования сильных и слабых нот, Энн Бонд предлагает варианты артикуляции, рассматривая их в общем ключе: сильные восьмые диссонируют с басом, слабые же — разрешают эти диссонансы в консонанс (тт. 5 и 6).

Такая артикуляция нот попарно достигается на клавесине старинной аппликатурой. «Входящие гаммы в тт. 21 и 29 могут быть сыграны либо *legato* — подкладывая первый палец на 4-й ноте, либо более утонченной фразировкой, которая может быть достигнута старинной аппликатурой. Вот, для примера, аппликатура в этом пассаже: 3—4, 3—4, 3—4... Вы обнаружите, что эти пальцы образуют естественный паттерн акцентов — сильно-слабо, заставляя вас артикулировать восьмушки так: 1-я, 3-я, и 5-я ноты будут звучать заметнее. Также воз-

4. Менуэт  
BWV 330, No. 1

1  
Moderato

можно сделать артикуляцию более детальной в другой группе восьмых — в тт. 17—18. Они могут быть сгруппированы либо так же, парами, либо 3+1 — с разрывами перед 4-й нотой и после нее. Подумайте об этом, ведь это важный пункт осознания, способ решения задачи, потому что это важно для понимания» [9. P. 74].

Конечно, пианисту не обязательно пользоваться старинной аппликатурой, но насколько же яснее зазвучит фактура, если исполнитель не будет механически ровно играть «мелкую технику». Кстати, басы нужно играть мягко, не *staccato*, в отличие от общепринятого шаблона пианистов: следует снимать левую руку лишь непосредственно перед следующей нотой, не укорачивая предыдущую, — нужно дать продлиться важной гармонии.

То, о чем пишет Энн Бонд, очевидно, отличается от доступных у нас и привычных нам нотных изданий. В тех нотах, которые она анализи-

рует (в ее книге специальная глава посвящена тому, какие ноты стоит выбирать для игры: Баха и Генделя, по ее мнению, лучше всего играть по изданиям Bärenreiter или Henle Urtext [См.: 9. P. 120]), и близко нет таких лиг, переходящих через тактовую черту. Создаются другие фразы (иногда целые четырехтакты), другие закономерности речи (с искусственными внутрифразовыми акцентами), изменяется стиль музыки, что в конечном счете вредит ей. Пытаясь лигами показать структуру фразы, редакторы изменили необходимую артикуляцию, а значит и смысл<sup>2</sup>. Это видно с первого взгляда в ноты, по которым начинают заниматься юные пианисты (в примерах 2 — 5 приведены варианты пьесы в разных изданиях).

Как известно, Бах написал этот менуэт (как и множество других несложных пьес) для своих сыновей, и в наши дни все дети, обучающиеся игре на рояле, тоже знакомятся с этими

замечательными произведениями. И как важно, чтобы эти ноты не подвергались редакторским указаниям, искажающим барочный стиль музыки, чтобы они не были густо украшены длинными лигами, простирающимися порой на четыре такта, и к тому же неправильно расшифрованными украшениями.

Однако вернемся к разбору баховского текста. Пианисту важно помнить, что поступенные мелодические ходы в произведениях Баха не произносятся механически ровно, поскольку их полифоническая природа — как это повсеместно в музыке барокко — предельно чутка к напряжениям и разрешениям диссонансов и консонансов, а они в движении мелодии по гамме чередуются через один. Сильные вось-

мые — 1-я, 3-я, 5-я — диссонируют, слабые — 2-я, 4-я, 6-я — служат разрешением.

Основа такой игры — знаменитые «неровные ноты», *notes inégales*.

Исполнение «неровными нотами» описывалось в трактатах на протяжении двух столетий — испанцами, французами, а также Л. Моцартом, И. Кванцем, К. Ф. Э. Бахом. Современные исследователи обобщают и уточняют эти принципы игры в богатейшей литературе<sup>3</sup>.

Российский музыковед Н. А. Копчевский (1930—1988) еще в 1970-х годах замечательно писал об обаянии приема, который заключался в том, что неравные ноты не имели точно установленных длительностей, а лишь намечали

2 И. С. Бах. Двенадцать маленьких пьес из нотной тетради  
Анны Магдалены Бах (ред. Л. Лукомского).  
Гос. муз. издательство. – М., Л., 1946.

Moderato ♩ = 180

7

12

17

22

28 poco rit.

Bach – Bartók. Tizeinhárom könnyű kis zongoradarab  
a "Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach" c. műből.  
Dreizehn leichte kleine klavierstücke aus dem "Notenbüchlein  
für Anna Magdalena Bach". Editio musica Budapest, 1971.

3

Menuet (♩ = 112)

ритмическую импровизационность. «Но — как это ни кажется парадоксальным — существуют образцы исполнения „неравных нот“. Речь идет о своеобразной „звукозаписи“ эпохи барокко — то есть о специальных валиках, на которых фиксировалась „программа исполнения“ для музыкальных автоматов разного рода, получивших широчайшее распространение в XVII—XVIII веках. Были подробно разработаны правила, каким образом располагать на этих валиках штифты, извлекающие звуки, публиковались схемы установки штифтов для той или иной пьесы» [3. С. 35]. Такие устройства появились уже в XV веке; в следующем столетии Самуил Бидерман (1540—1622) из немецкого Аугсбурга и его сыновья в своей ма-

стерской изготавливали многочисленные механические спинеты; в 1650 году ученый монах-иезуит Афанасий Кирхер из Рима в своем большом трактате "Musurgia universalis" пишет о механических органах с валами как о вещах общеизвестных. Ученый монах-августинец Энграмелль (1727—1781) опубликовал трактат «Тонография, или искусство нотировать цилиндры, и обо всем том, что принято для нотации в концертных механических инструментах» (1775). Внутри каждого механического спинета помещался деревянный вал (один для одной пьесы), утыканный медными штифтами, которыми приводились в действие «попрыгунчики» или «толкачики» — *jacks-in-the-box*, цепляющие струны инструмента. Вал вращался

Johann Sebastian Bach.  
Knižočka skladieb pre Annu Magdalénu Bachovú.  
Klavír. Revízia Rudolf Macudzinski.  
OPUS Bratislava, 1984.

4

7

12

17

22

28

при помощи зубчатой передачи и рукоятки (как в шарманке).

Такой спинет мог играть столько пьес, сколько валов спрятано у него под декой, — например, шесть, как инструмент, хранящийся в Государственном научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии в Санкт-Петербурге.

Для нас главное, что в механических устройствах предметом специальной заботы было создать соответствие живой, а не механической музыке. Они фиксировали сам способ исполнения со всеми «неровностями», реально бытующий в то время, — способ, который сильно отличался от нотной записи. Энграмелль «жалуется на несовершенство музыкальной нотации и сетует на то, что авторы не говорили ни о комбинации пауз, выдержжан-

ных звуков, образующих артикуляцию музыки; ни о различии между первой и второй четвертями, между восьмыми, ни об их неравенстве и так далее» [3. С. 35—36].

Мастера сложной механической музыки помнили, что «из души нужно играть», как настаивал К. Ф. Э. Бах, «а не как дрессированная птица», — вторил ему И. Кванц [Цит. по: 3. С. 42].

Очень важно подобное «произнесение» фактуры и в танцевальной музыке барокко, где в четкой метрической формуле есть артикуляционная ритмическая неровность, позволяющая избежать монотонной одинаковости и сделать исполнение «чувственно выразительным», как писал ученик Баха И. Кирнбергер [Цит. по: 9. Р. 114].

Также нужно знать, что привычные обозначения в современных нотах означают совсем

Бах И. С. Избранные пьесы из нотной тетради Анны Магдалены Бах.  
Для фортепиано / Составитель Б. Милич  
(на русском и украинском языках);  
редактор Е. А. Лурье. – Киев: Музична Україна, 1972.

5  
Moderato

6

11

17

22

27

не то, что кодировалось этими же знаками в нотах эпохи барокко.

Многие комментарии к произведениям Баха в серии “Bärenreiter Urtext” и в других современных изданиях специально оговаривают вопросы интерпретации, связанные с авторскими указаниями и значками в нотах. Так, например, в Английской сюите № 4 (фа мажор) начало Прелюдии дублируется в сноске, и там каждая нота подписана клинышком в соответствии с текстовой копией, которая принадлежала баховским ученикам Иоганну Фридриху Агриколе и Иоганну Филиппу Кирнбергеру, о чем сообщается в *Vorwort* — Предисловии (см. пример 6). Автор этого Предисловия Альфред Дюрр (Alfred Dürr) пишет, что эти знаки следует рассматривать как ровные ноты — *notes égales*, «в стиле французских клавесинистов», и не позволяет исполнять их в итальянской манере — *notes inégales* — т. е. в ломбардской [См.: 8. S. VII].

Совершенно очевидно, что это указание и подобные ему будут понятны лишь пианисту, который знает, что такое *notes inégales* и знаки, которые отменяли эту манеру — такие, например, как клинышки (хотя практиковались и другие) [См.: 8. S. VII].

Затем, наряду с невероятной метрической точностью, музыка барокко полна *rubato*, как и романтическая, — но *rubato* совсем иного рода. Энн Бонд лаконично объясняет: «Если попытаться отличить знакомое романтическое *rubato* и *rubato* эпохи барокко, то можно сказать, что романтический тип *rubato* подсказывался чувством, тогда как барочное происходило из жеста и риторики речи». Токкаты и пассажи стиля фантастикус — такие, как любимая исполнителями баховская ми-минорная Токката BWV 914 и знаменитая Хроматическая фантазия BWV 903 — «содержат речитативную запись, которая требует импульсивно-



Пример 2

J. S. Bach. Suite 4. BWV 809

1. Prelude \*)  
vilement

\*) Zur Besichtigung des Anfangstaktes in einer Quelle (D) mit Vertikalstrichen siehe das Vorwort

го, но дисциплинированного исполнения» [9. Р. 113]<sup>4</sup>.

Становится понятной формула Джулио Каччини: «Музыка — это прежде всего речь и ритм, а только затем звук» [Цит. по: 9. Р. 168].

Как важно пианисту с самого детства иметь ноты с грамотной редакцией и уметь ее читать! И как жаль, что пианистические редакции баховских произведений перепечатываются из одного издания в другое и «оседают» в хрестоматиях и школах игры для детей, не оставляя им шанса понять, услышать и сыграть Баха в манере, свойственной его эпохе. Однако все больший интерес современных исследователей к факсимильным изданиям, где отражены все особенности индивидуальной записи текста, сделанной каждым композитором, интерес к сложности непятилинейной нотации, а также желание играть в старинных ключах и на исторических инструментах — все это отражает их стремление вникнуть в букву, чтобы воссоздать дух. И эта тенденция начинает увлекать и пианистов. Вероятно, в этом залог формирования нового типа исполнителей, которые смогут играть Баха по-барочному на всех клавишных инструментах и которых ожидает много интереснейших открытий в музыкальном универсуме.

## Примечания

- <sup>1</sup> О том, что такое артикуляция, какова она в музыке барокко вообще и отдельные ее выразительные аспекты, см.: 2; 3; 4; 6.
- <sup>2</sup> О нотных изданиях клавишной музыки барокко пишет Н. В. Сикорская [4].
- <sup>3</sup> Помимо изобилия литературы иностранных авторов, назову тех украинских исследователей, которые рассматривают данную проблему в своих работах: Н. В. Сикорская [4], Н. Фоменко [5], О. В. Шадрин-Лычак [7].
- <sup>4</sup> Эта тема разрабатывается в современном украинском музыковедении [См.: 5; 7].

## Список литературы

1. *Бородин Б.* «Беспокойный странник» в Москве (О Петре Андершевском) // Piano-Форум. — 2013. — № 2 (14). — С. 19 — 22.
2. *Бурундуковская Е. В.* Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века). — Казань: Казан. гос. консерватория, 2007. — 284 с.
3. *Копчевский Н. А.* Клавирная музыка. Вопросы исполнения. — М.: Музыка, 2011. — 96 с.
4. *Сикорская Н. В.* Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX — начале XX века // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика — сучасний погляд. — Кн. 5. Вип. 102. — Киев, 2011. — С. 271 — 291.
5. *Фоменко Н.* «Stylus phantasticus» на примере токкат Матиаса Векмана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: Старовинна музика — сучасний погляд. Кн. 5. — Вип. 102. — Киев, 2011. — С. 225 — 243.
6. *Шабалтина С. М.* Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя / Под ред. М. В. Храпачевой. — Киев: Український пріоритет, 2013. — 160 с.
7. *Шадрина-Лычак О. В.* Бестактовая прелюдия как репрезентант французского клавесинного стиля XVII — начала XVIII столетия: аспекты исполнительского прочтения: Дис. ... канд. искусствоведения: Рукопись. — Киев, 2011. — 214 с.
8. *Bach J. S.* Die sechs Englischen Suiten / [herausgegeben von Alfred Dürr]. — Kassel: Bärenreiter, 2001. — 128 s.
9. *Bond A.* A guide to the Harpsichord. Paperback edition. — Hong Kong: Amadeus Press, 2001. — 267 p.

## References

1. *Borodin B.* “Bespokoinyi strannik” v Moskve (o Petre Andershevskom) // PianoForum. — 2013. — № 2 (14). — S. 19 — 22.
2. *Burundukovskaya E. V.* Organno-klavirnaya kultura Italii (konets 16 — pervaya polovina 17 veka) Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2007. — 284 s.
3. *Kopchevskii N. A.* Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya. — M.: Muzyka, 2011. — 96 s.
4. *Sikorskaya N. V.* Ob osobom tipe redaktsii klavirnoi muzyki Barocco vo vtoroi polovine XIX — nachale XX veka // Naukovii visnik Natsionalnoi muzichnoi akademii Ukraini imeni P. I. Chaikovskogo: Starovinna muzika — suchasniy pogliad. — Kn. 5. Vip 102. — Kyiv, 2011. — S. 271 — 291.
5. *Fomenko N.* Stylus phantasticus na primere tokkat Mathiasa Vekmana // Naukovii visnik Natsionalnoi muzichnoi akademii Ukraini imeni P. I. Chaikovskogo: Starovinna muzika — suchasniy pogliad. — Kn. 5. Vip 102. — Kyiv, 2011. — S. 225 — 243.
6. *Shabaltina S. M.* Klavesin skvoz veka. Zаметki ispolnitelya / Pod redaktsiei M. V. Khrapachovoi. — Kyiv: Ukrainskii prioritet, 2013. — 160 s.
7. *Shadrina-Lychak O. V.* Bestaktovaya preludiya kak representant frantsuzskogo klavesinnogo stilya XVII — nachala XVIII stoletiya: aspekty ispolnitelskogo prochteniya: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: Rukopis. — Kyiv, 2011. — 214 s.
8. *Bach J. S.* Die sechs Englischen Suiten / [herausgegeben von Alfred Dürr]. — Kassel: Bärenreiter, 2001. — 128 s.
9. *Bond A.* A guide to the Harpsichord. Paperback edition. — Hong Kong: Amadeus Press, 2001. — 267 p.