

**Детская школа искусств имени Н.А. Римского – Корсакова
отделение фортепиано**

методическая работа преподавателя Яшиной Аллы Юрьевны

**« Фантазия и фуга И. С. Баха
(ля минор BWV 904).
Сравнительный анализ редакций:
Г. Келлер, Ф. Бузони, К.Черни.»**

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Республики Мордовия, профессор, преподаватель спец. ф-но РГК им.С.В. Рахманинова - В.В.Орловский.

Рецензент - кандидат искусствоведения, лауреат международного конкурса, профессор, преподаватель спец.ф-но РГК им.С.В.Рахманинова – А.В.Красноскулов.

г. Ростов-на-Дону

«Если представить великих композиторов
в виде горной цепи, то Бах своей вершиной
уходит далеко за облака, где всегда горящие
лучи солнца скользят по ослепительной белизне
её ледяного покрова. Таков Бах.
До кристальности чистый, светлый...»

М.Горький

К числу величайших представителей мировой гуманистической культуры творчество музыканта-универсала, отличающееся всеохватностью жанров, обобщило достижение музыкального искусства нескольких веков на грани барокко и классицизма.

Для Баха, непревзойденного мастера полифонии, характерно единство полифонического и гомофонного, вокального и инструментального мышления, чем объясняется глубокое взаимопроникновение различных жанров и стилей в его творчестве. Подлинный масштаб гения, оказавший сильнейшее влияние на последующее развитие европейской музыкальной культуры, начал осознаваться лишь спустя полвека, после его смерти.

Клавирное творчество И.С.Баха – как и органное - громадно по масштабам, разнообразно по содержанию и динамично в непрерывной эволюции: от наивной непосредственности ранних пьес, во многом подражательных («каприччио на отъезд возлюбленного брата»), - к мудрой простоте и философской высоте зрелого мастера (Хроматическая фантазия и fuga, ХТК, Гольдберговские вариации). Это путь неустанных поисков, смелых экспериментов, неуклонного совершенствования. И.С.Бах не ждал вдохновения. Он мыслил, пробовал, добивался, изобретал, постигая и завоёвывая новое – и в малом, и в большом.

Его произведениям крупного плана, поражающим величием замыслов и концепций, не уступают по художественной значимости иные пьесы скромного масштаба, предназначавшиеся либо для обучения начинающих музыкантов, либо для домашнего музицирования.

Природа сочинений великого немца такова, что без активного участия интеллекта их выразительное исполнение просто невозможно. Ключом к артистическому исполнению его музыки является осмысленность фразировки и певучесть звучания. Но певучесть нельзя понимать как требование игры сплошь легато от начала до конца, - оно подразумевает расчленённое, богато и разнообразно артикулированное исполнение.

Основные законы артикуляции и агогики были в то время настолько общеизвестными, что практически не находили отражения не только в уртекстах, но даже в методических трудах 14-131. С другой стороны, редкие артикуляционные указания авторов часто вводили редакторов в заблуждение, воспринимались они как руководство к действию во всех аналогичных фактурах, поскольку расставлялись они в многовариантных эпизодах или как исключение из правил.

Как ни странно, кроме того, ставились и смысловые лиги, не отражающие реального исполнения. По выражению Э. Гилельса, на пути изучения исполнительской практики прошлого лежит разрешение проблемы через анализ

баховского текста. Ведь некоторые особенности изложения фактуры, своеобразие записи размера, тут и там разбросанные отдельные лиги и другие артикуляционные знаки – все эти подобные «мелочи» могут многое подсказать наблюдательному взгляду.

«Самое страшное для баховской музыки – это бесстрастное прикосновение к ней, подход к ней с сухой академичностью и холодным рассудком. В таком исполнении это формальная скучная музыка, в ней нет души . ». Д.Кабалевский. I13-76I

Одно и то же клавирное произведение эпохи барокко могло быть исполнено на клавесине и на спинете, на большом органе и на позитиве, т.е. на инструментах с весьма различными возможностями как динамическими, так и тембровыми. По-настоящему общими для этих инструментов был стиль исполнения произведений для клавишных инструментов, который заключался, с одной стороны, в общих артикуляционных правилах исполнения тех или иных фактур и мотивов. А с другой стороны – на множестве агогичных подробностей, необходимых для ясной фразировки и смыслового объединения музыкальных звеньев. Мелкая артикуляция и агогика в редакциях опытных музыкантов преследуют цель сделать исполнение близким по выразительности к человеческой речи, где произнесение слов и звуков не мешает всей фразе «звучать» на одном дыхании. Как и в разговорной, так и в музыкальной речи должна быть естественность, правильно расставленные ударения. На современном инструменте мелкая артикуляция и агогика возможна и желанна. Известно, что Ф.Бузони играл уже на современном рояле и его возможности отражал тембрально.

Для редакторов побудительным мотивом для точного изображения замысла баховских произведений послужило скупое обозначение в нотах (особенно в сфере динамики и артикуляции).

П. Бадур - Скода писал, что «ноты – лишь костяк, вокруг которого должен вырасти художественный организм. Необходимо объединить исторические знания, традиции и художественную интуицию».

Важно отметить, что редакторы никогда не вмешивались в нотный текст. Они были вправе выразить свою интерпретацию.

Я. Мильштейн отмечал, что «интуиция музыканта может подсказать более верный путь к цели, чем обозначение, иногда выставленное ошибочно или случайно пропущенное». В отношении баховских сочинений это высказывание имеет особый смысл, поскольку в настоящее время существует множество их редакций.

А. Гольденвейзер отмечал, что «при исполнении произведений Баха весьма трудной задачей является установление «канонического» текста. Обилие вариантов у самого Баха, разночтения и искажения различных редакций, отсутствие в нотах у Баха указаний темпа и динамики, - всё это ставит перед исполнителем ряд трудноразрешимых проблем».

И всё же преимущество редакций и комментариев для пианистов несомненно. Работа редакторов натолкнёт на правильный подход к исполнению,

лишит дилетанства и желания играть вольно или «как чувствую», поможет решить вопросы, возникающие во время исполнения.

Также цель редактора – дать возможность исполнителю «проверить», что «мысли, которые сложились непосредственным путём, не противоречат самой структуре произведения и языку автора». I10-34I

Рассмотрим несколько редакций фантазии и фуги И.С.Баха ля минор BWV 904).

От греч. «фантазия» - «воображение». Это инструментальный, реже вокальный жанр, характеризующийся свободой построения, отходом от принятых композиционных схем I10-291I.

По происхождению фантазия восходит к традициям исполнительской импровизации 16-17 веков. В первой половине 17 в. фантазия близка к ричеркару, канцоне, каприччо. Позднее для фантазии стало характерно чередование разделов полифонического и гомофонного склада. В 18 в. наиболее широкое распространение фантазия получила в сфере клавирного и органного творчества.

Фантазия ля минор выполняет функцию вступления к фуге и имеет характер прелюдии. Она создаёт образную сферу, которая усугубляется и развивается в последующей фуге. В фантазии присутствует ораторский пафос, волевая сдержанность:

Можно утверждать, что по своему характеру музыка фантазии риторически – декламационная, патетическая. Строгость изложения подчёркивает красоту и простую изысканность. Э. Бодки предлагает артикуляцию *molto legato*, Ф. Бузони указывает на *tenutissimo largamento maestoso alla breve*.

Данная фантазия обнаруживает все признаки зрелого авторского письма. И хотя в ней отсутствуют какие бы то ни было внешние признаки виртуозности, это сочинение является одним из самых величественных баховских композиций. Даже может закрасться мысль, а не предназначена ли фантазия для органа. Ведь образное мышление Баха по своей природе «органно» и поэтому естественно влияние органного стиля в его же клавирных, камерных, вокально-симфонических произведениях. Орган был любимым инструментом И.С.Баха, способный подражать звучанию множества разнообразных инструментов, в том числе и человеческому голосу, а также звучанию хора.

Голоса при протяжённом горизонтальном слышании баховской полифонии наделяются ярко индивидуальной тембровой характеристикой. Этот приём представляет собой своего рода «фортепианную» регистровку. С органным стилем исполнения связан и импровизационный характер каденционных разделов сочинений, удивительная динамика спадов и нагнетаний, значение долгих, выдержанных звуков.

Послушав в записи исполнение Эдвина Фишера этой фантазии, мы заметим, что в первых четырёх тактах пианист допускает уплотнение фактуры (и во всех аналогичных эпизодах на звучности *fortissimo*), использует приём копуляции (от лат. – «соединение»), который был широко распространён в клавесинной практике 18 века [17-51]. Таким образом создаётся торжественное, величественное звучание, близкое к органу. Бузони Ф. в своей редакции предлагает использовать при игре удвоение баса в октаву лишь в конце фуги.

Начальное построение фантазии состоит из 12-ти тактов, образующих фразу.

Каданс в редакциях Г.Келлера и К.Черни заканчивается мордентом. Ф.Бузони вместо него предлагает трель с окончанием (видимо, находя сходство с окончанием темы фуги). Однако, трель принято в фантазии играть с основной ноты (си), а в фуге – с верхней вспомогательной, т.к. трели предшествует звук, находящийся ступенью выше. Первая нота исполняется активнее остальных. Вообще, любая трель у Баха выверена по времени и почти всегда играет медленнее, чем это делали впоследствии композиторы-классики и, особенно, композиторы романтического стиля. «Всякая торопливость, - справедливо отмечает А. Швейцер, - здесь неуместна. Быстрота трели определяется темпом и характером пьесы» [1-25].

Сравним указания метронома.

В редакции Черни - *Allegro* , половинная равна 58,

Бузони - *Maestoso alla breve*,

Келлер и Бишоф – половинная нота равна 69.

Однако, «правильным темпом будет тот, при котором в одинаковой мере ясны все детали и целое» [5-132].

Что касается звукоизвлечения, то здесь желательно добиваться мягкого погружения руки в клавиатуру на целых и половинных нотах. Можно агогически «показывать», чуть «оттягивая» длинные звуки в кадансах.

Короткие же длительности как магнитом притягиваются к длинному звуку. Основной приём игры восьмых и четвертей – плотная, как бы «накрахмаленная» (выражение Г. Нейгауза), не «вихляющая» кисть. Известна ведь установка, характерная для педагогики И.С. Баха, у которого «в игре» пребывали лишь первые суставы пальцев, кисть руки же при игре даже в самых трудных эпизодах сохраняла закруглённую форму I11-27I. Помимо пластичности и ясной игры самого Баха, слушателей поражало спокойствие, которое он при исполнении пьес сохранял I6-34I.

В рассматриваемом произведении допустимо замедление, сопровождающее кадансы с последующим возвращением в темп. Их следует подчеркнуть некоторым «состенуто». В такте 21 разложенный аккорд возможно чуть «распеть». Ф. Бузони здесь ставит ремарку «смягчая», с такта 22 в нотах следует пиано, а в редакции К. Черни – крещендо с последующим эпизодом на форте.

В партии левой руки Бузони и Черни ставят смысловую лигу, причём указывая на укорачивание нот перед паузами:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'T. 22' and 'piano'. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. There are slurs over both staves, and a circled note in the bass staff. The second system is labeled 'T. 27' and 'f'. It continues the melodic and supporting lines, with a crescendo hairpin in the bass staff.

В фантазии ясно прослеживается один и тот же мотив, начинающийся восходящей квартой, который передаётся из голоса в голос:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'm. 47' and shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system is labeled '419' and shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. Both systems feature slurs and dynamic markings.

К настоящему времени хорошо известно, что все или почти все мотивы, используемые композиторами барокко, несли определенный образный смысл.

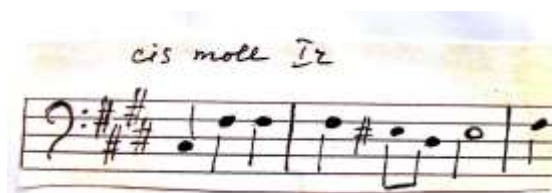
Истоки и характер этого явления основательно изучены. В хоралах и кантатах на мотивы с интервалом кварты часто приходятся ключевые слова, говорящие о стойкости в вере, принятии воли бога, надежде и уверенности. Неслучайно так много квартовых интонаций в прелюдиях и фугах Ми бемоль мажор 1 и 2 томов ХТК. Тональность эта, имеющая в ключе три бемоля, ассоциировалась с понятием триединства святой троицы. В тактах 7-9 - нон легато квартовый синкопированный ход, который надо «подать» акцентируя:



Ещё есть два подобных случая – такты 37-39 и 75-77. Ф. Бузони ставит ремарку «крещендо в теноре».

Квартовая интонация есть в фуге, уже с секундовым завершением. Этот мотив – символ предопределения, принятия воли бога, предуготованного жребия.

В своём комментарии Ф.Бузони делится с нами весьма интересной находкой – этот мотив яростно утверждается в теме фуги соль минор из 2 тома ХТК; он же является третьей темой тройной фуги из 1 тома до диез минор; а также звучит в противосложении фуги фа диез минор из 1 тома ХТК I14-43I



В редакции Бузони совершенно отсутствует аппликатура. Зато у Черни и Келлера она совпадает, и надо отметить, весьма удобна и приемлема для достижения певучести звучания. Фишер Э. исполняет восьмые ноты meno legato, поэтому на слух воспринимается отчётливое и ясное произнесение.

Так как звучание рояль максимально следует приблизить к органному, то педаль может использоваться гуще и смелее в разделах форте. Педаль не подменяет, а добавляет новые краски. Штрихи, придаёт рельефность, выпуклость графике музыкальной ткани. В целом баховская педаль в фантазии ясна и прозрачна. Лучше при исполнении отдавать предпочтение показу басовой линии или тембровой окраске. В такте 99 можно допустить звучание педали на весь такт, выполняя при этом крещендо и создавая эффект органного наложения звучаний:



Вообще, фиксировать педаль, а тем более в музыке И.С. Баха, - неразрешимая задача. Бузони писал, что «не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали». Педаль помогает связывать мелодические линии, когда не «достаёт» пальцев, обогащает выразительность звучания, заостряет ритмический и артикулятивный моменты в исполнении.

В такте 69 в редакции Карла Черни указано меццо-форте. Ферруччо Бузони же предлагает здесь исполнять раздел на пианиссимо, причём с такта 66 рекомендует выполнить диминуэндо, видимо, напоминая, что в великом «мастере контрапункта» жил проникновенный лирик. Пальцы в разделе на пианиссимо должны быть «великомучениками» и исполнять без атаки. Можно представить Иисуса, говорящего на тайной вечере: вокруг себя он ничего не видит, хотя рядом сидят его ученики. Иисус знает всё наперёд - о своей участи и кто его предаст.



Особое отношение при исполнении половинных нот – погружаться в клавиатуру кистью руки. В отличие от мужественного и энергичного начала этот эпизод впечатляет глубиной мыслей и чувств. Здесь не веет сухостью и холодом - «всё просто, скромно и вместе с тем выразительно» 15-751. Музыка Баха, с её глубокой сосредоточенностью и внутренними драматическими контрастами, была чужда галантной сентиментальности и манерной виртуозности. Бах добивался прежде всего правды выражения и ясности формы. В тактах 43, 62, 85, 87 четверти исполняются нон легато. В такте 90 Бузони и Черни указывают на ремарку постоянно крещендо, где восьмые следует играть более связно. Последние 12 тактов фантазии Бузони рекомендует исполнять фортиссимо весьма расширяя. Следует ярче выделить проведение тенора.

Приступая к разбору фуги, нельзя не вспомнить высказывание А.Серова о И.С. Бахе: « Он – апогей полифонии».

Фуга, как высшая форма полифонического стиля, обладает не только строгостью, но и необыкновенной гибкостью, свободой и разнообразием построения. Бах высвободил фугу от сковывавшего её «механизма абстрактности» (выражение Г. Хубова), придал её форме гибкую пластичность, необычайно расширил сферу её эмоциональной выразительности, возвысил принцип драматического контраста в фугальном развитии характерных тем, побуждающий устремлённость к образно-философским обобщениям.

Фуга ля минор – центр цикла. Размер невелик - 80 тактов. Однако, она заслуживает пристального внимания хотя бы из-за того, что четырёхголосна и написана на две, совершенно не похожих друг на друга, темы.

Первая тема имеет метрическую упругость, постоянство пульсирующего биения (исходя из фантазии четверть равна половинной), ясную структурную завершённость и пропорциональность. При этом в ней присутствует необычайная гибкость, а также ощущение высокой экспрессии, напряжения, определённого временного натяжения, чувства «сжатой пружины».

В целом характер фуги скорбный и даже суровый. Бузони отмечает в теме мотивное строение, указывает на возможное в дальнейшем удвоение баса, но нет никакой динамики. В начале фуги лишь ремарка: « не слишком нежно и с характером». Интересно, что он находит огромную связь между фантазией и фугой, приспособливая тему фуги таким образом:

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is labeled 'фантазия' (Fantasia) and the second system is labeled 'Т. фуги' (Fuga) with 'con Da Bassa.' written below it. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

К.Черни тему фуги делит на более мелкие мотивы, снабжая «вилочками» и указанием штриха, близкому к стаккато.

Темп в этой редакции Аллегро модерато, где четверть равна 76:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'Fuga в ред. Черни' (Fuga in the edition of Cherny) and has a 'mf' dynamic marking. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The handwriting is in black ink on aged paper.

Г.Келлер в первой теме не намечает даже строения по мотивам, также отсутствуют смысловые лиги и динамика. Лишь указано темповое обозначение - четверть равна 80. В редакции Г.Бишофа четверть равна 84.И.Бодки предлагает в фуге артикуляцию мольто легато.

Исходя из образа, характера, фактурного разнообразия фуги, а также, послушав игру Э.Фишера, можно прийти к выводу, что желательнее будет исполнять 16-е ноты meno легато.

В такте 39 и далее во всех аналогичных моментах ритмическую фигуру из двух 16-х и восьмой следует исполнять не связно, почти стаккато. Широкие интервалы – кварты, квинты, октавные ходы - не связно.



Фугу можно разделить на три части – экспозицию, разработку и репризу. Экспозиция с расширением. Тональный план строится на тонике и доминанте-ответ. Тема фуги занимает 4,5 такта, 1-й раз она звучит у сопрано. Далее отвечает альт в ми миноре. С такта 8 следует играть чётко, но не тихо, meno legato. В т.10 в теноре вступает тема в основной тональности, «вторит» бас. Следует далее интермедия, занимает 4,5 такта, построенная на мотиве темы.

Вступившая тема в басу в ми миноре должна предваряться чуть заметным люфтом и звучать другим колором, тембром:



Далее тема звучит в ля миноре у альты. С такта 29 у Ф.Бузони «субито пиано», в интермедии происходят тональные сдвиги.

В средней части перед вступлением второй темы в такте 35 К.Черни рекомендует сделать диминуэндо. Вторая тема полна печали, является полной противоположностью первой. В ней нет той упругости, назидательности:



Звукоизвлечение здесь весом, подчёркивая глубину нисходящего мотива, как боль, скорбь и внутренние, словно невыплаканные слёзы. Эпизод, начинающийся с показа второй темы у Бузони, в редакции отмечен ремаркой «состенуто».

Далее, на протяжении всей фуги развиваются контрапунктически обе темы. Нельзя их соединить в звуковую массу, а играть, выделяя пласты. В такте 54 тема звучит в ре миноре, затем у сопрано в ми миноре. При удвоении баса в редакции Бузони необходимо не заглушать альт:



В такте 68 снова звучит 1-я тема, на неё наслаивается вторая. У Бузони – в удвоении:



Последнее проведение темы звучит в основной тональности у сопрано. Сразу на слух бросается изменение в интервале:



В заключение вспоминаются слова великого Р.Шумана «Ученью нет конца». Этим заветом может и должен руководствоваться не только ученик, но и зрелый музыкант. При этом ни в какой мере ученье не предусматривает подражания.

Редакторы желали облегчить труд молодых артистов, избавить от некоторых исканий, либо побудить к другим.

И. Гофман заверял, что «пристальное внимание к деталям никак не может повредить живости ума и его способности к полёту мысли, столь необходимым для исполнительского искусства». К.Игумнов, наоборот, предупреждал «об опасности излишней детализации».

Г. Нейгауз предлагал ученику изучать фортепианные произведения, как дирижер изучает партитуру - не только в целом, но и вдаваясь в детали. Не это ли искали редакторы?

Существует много полезных и продуманных традиций академического характера с опорой на высокие образцы и высказывания авторитетных артистов. Именно проводником таких традиций и призван стать редактор в своих комментариях.

Цель редакций – помочь исполнителю лучше понять намерения композитора и одновременно помочь композитору лучше быть понятым исполнителем.

Бадуре – Скода сравнивал исполнителя с переводчиком: « Задача исполнителя заключается в том, чтобы быть посредником между созидающим гением и публикой. Первоначально надо взять за правило знакомиться с рукописью композитора. Ведь чем строже мы придерживаемся дошедшего до нас стиля мастера, тем точнее следуем оригинальному тексту его произведений. Однако тот, кто не захвачен и не восхищён до глубины души и не пытается передать слушателям этого восхищения, - всегда будет плохим исполнителем, даже если точно воспроизводит все ноты и фразировку».

Список используемой литературы:

1. А. Швейцер. «Бах», М, 1964
2. И. Форкель. «О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха», М, 1974
3. И. Браудо. « Ою органной и клавирной музыке», М. 1976
4. Э. Бодки. «Интерпретация клавирных произведений Баха», М, 1989
5. Я. Мильштейн. «ХТК», М, 1967
6. Г. Хубов. «Себастьян Бах», М, 1963
7. Н. Калинина. «Клавирная музыка И.С. Баха в фортепианном классе», Л, 1974
8. Сборник статей под редакцией Т.Ливановой «русская книга о Бахе», М, 1986
9. А. Чугаев. «Особенности строения клавирных фуг Баха», М, 1975
10. Муз.энциклопедический словарь. Ред. Г.Келдыш, М, 1990
Д. Благой. «О музыкальном искусстве». Статья А. Гольдендвейзера «Бессмертное творение».
11. В. Носина. «Символика музыки И.С.Баха», Тамбов, 1993
12. Г. Коган. «Ф.Бузони», М, 1971
13. Л. Ройзман. «О некоторых клавирных сочинениях Баха» сборник статей«Вопросы фортепианного исполнительства» выпуск 4 М, 1976
14. Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры»