



*АКТУАЛЬНЕ ІНТЕРПОНУВАННЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА
ПЛЯ КОМПОЗИТОРСЬКА ПРОБЛЕМА*

УДК 78.071.2 : [786.1+787.1]

Ольга Сидоренко

**БАХОВСКИЕ СОНАТЫ ДЛЯ ЧЕМБАЛО И СКРИПКИ
В ИСПОЛНЕНИИ ДУЭТА Г. ГУЛЬД – И. МЕНУХИН:
АЛГОРИТМ «ВКЛЮЧЕНИЯ ВО ВРЕМЯ»**

Уже достаточно долгое время основу учебного и концертного музыкального репертуара составляют произведения, написанные более 200 лет назад, что ставит перед музыкантами определённые задачи, наиважнейшая из которых, на наш взгляд, – актуализация классического наследия. Это очевидно при изучении истории исполнения музыки И. С. Баха, трёхсоттридцатилетие со дня рождения которого мы отмечаем в 2015 году. Как известно, после смерти композитора его музыка была забыта и более ста лет не исполнялась. За это время многое изменилось: эпохальный стиль, инструментарий, эстетические взгляды, вкусовые пристрастия публики и др. Это привело к многочисленным и не всегда удачным попыткам адаптации баховской музыки к новым условиям. Так, занимаясь популяризацией музыки великого кантора, Р. Шуман переиздал баховские сольные скрипичные сонаты, добавив к ним фортепианное сопровождение, а Ф. Мендельсон посчитал возможным досочинить аккомпанемент к Чаконе из Второй партиты для скрипки соло. В этот же ряд можно отнести и редакции клавирных произведений, сделанные К. Черни. Однако, благодаря таким, ныне справедливо критикуемым версиям, музыка И. С. Баха стала неотъемлемой частью исполнительского репертуара, в том числе педагогиче-

ского. На наш взгляд, с этого времени начинается история «включения» баховского наследия в музыкальную культуру. Отметим, что каждое новое поколение музыкантов ищет свои пути прочтения баховских сочинений и по-разному решает эту проблему, но задача у всех одна – сделать музыку И. С. Баха актуальной, созвучной времени.

Цель данной статьи – исследование алгоритма работы исполнителей с камерной музыкой И. С. Баха на примере Четвёртой сонаты для чембало и скрипки. **Объект исследования** – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – изучение параметров исполнительской концепции баховской сонаты дуэта Г. Гульд – И. Менухин.

Прежде всего, скажем о том месте, которое сонаты для скрипки и чембало И. С. Баха занимают в истории камерного искусства. Напомним, что многие исследователи считают родоначальником концертного воплощения камерной сонаты Людвига ван Бетховена. Однако, следуя анализу эволюции камерно-ансамблевой музыки, проведённому И. Польской [7], и обратившись к сонатам И. С. Баха для скрипки и клавира, мы обнаруживаем, что архетип современного камерного ансамбля начинает формироваться уже в эпоху Барокко. Отличительной чертой ансамблевого музицирования в то время являлось исполнение произведений в комнатной обстановке, предназначенной «для более чутких любителей музыкального искусства, чем обычные посетители опер» [3]. При этом камерно-ансамблевая музыка имела принципиальное жанровое разделение на две основные сферы: церковную и собственно камерную. А жанр инструментальной сонаты, в свою очередь, делился на два типа – *Sonata da chiesa* (камерные сонаты) и *Sonata da camera* (церковные сонаты), отличающиеся более торжественным, величественным характером. Различие между этими сферами камерной музыки заключалось также и в количественном составе исполнителей. Но чёткой границы между сольной музыкой и музыкой с сопровождением, по сути, не существовало. В совместном творчестве коллектива барочных инструменталистов даже композитор – лишь первый среди равных: он задаёт темы для музыкального общения, определяет его правила, но не лишает коллег-музыкантов инициативы. В эпоху Барокко музыку понимали как «язык звуков» и солист выстраивал своё «повествование» в соответствии с правилами риторики. Наиболее интересной формой беседы

является, конечно, диалог, который, вероятно, стал прототипом произведений с двумя и более солистами. Таким образом, мы видим, что камерное исполнительство в эпоху Барокко – это диалог нескольких музыкантов, в котором каждый имеет равные возможности проявить своё мастерство и индивидуальность.

В этом аспекте рассмотрим одну из шести сонат для концертного клавесина и скрипки соло И. С. Баха, которые композитор написал во время своего пребывания при дворе принца Леопольда Анхальт-Кётенского (1717–1723). Князь был покровителем искусств и прекрасным музыкантом – играл на клавесине, скрипке и виоле да гамба. Кальвинист по вероисповеданию, он был противником пышной церковной литургии, поэтому И. С. Баху не нужно было сочинять музыку для богослужений, и всё своё время композитор посвящал светским жанрам, создавая произведения для исполнения придворной инструментальной капеллой, а также для домашнего музицирования. Среди них особое место занимают произведения для скрипки.

Исследователи неоднократно отмечали тот факт, что И. С. Бах вводит в крупные произведения (кантаты, оратории и мессы) выразительно-поэтические сольные эпизоды, поручаемые струнно-смычковым инструментам. Своеобразным развитием этой линии стали написанные в Кётене около 1720 года скрипичные партиты, сонаты и концерты. Интересно, что композитор называет свои сонаты «для чембало и скрипки», несмотря на принятую в то время систему называть так лишь трио-сонаты; здесь же И. С. Бах ставит чембало на первое место, изменив привычную роль чембало, как «цифрованного баса». Это даёт основание утверждать, что: «Оригинальность всех шести сонат для клавира и скрипки состоит в том, что Бах впервые в музыкальной истории поставил в равное положение с солирующей скрипкой клавишный инструмент, прежде игравший сугубо аккомпанирующую роль» [1]. Достаточно даже визуально оценить сложность обеих партий, чтобы понять, что здесь нет закреплённых функций солиста и аккомпаниатора. Более того, в эпизодах фугато партии дублируют друг друга, не уступая ни в сложности технических деталей исполнения тематического материала, ни в художественном содержании.

Следует сказать и о том, что в отличие от большинства других произведений, в этих сонатах получили воплощение душевные пере-

живания И. С. Баха, связанные с уходом из жизни его первой жены. Преобладающими в шести сонатах являются скорбные интонации, подчинённые, тем не менее, логике полифонического развития: «Погружён ли он в скорбь или в мистические сны, в конце концов, он сдерживает себя в строго фугированной заключительной части» [9, с. 292]. Таким образом, именно И. С. Бах, на наш взгляд, совершает первый шаг в переосмыслении камерного ансамбля как концертного жанра.

Сонаты четырёхчастны (за исключением Шестой сонаты – в ней 5 частей), построены по принципу контраста (чередование гомофонного и полифонического письма, смена темпов, ладовые отклонения), что отвечает сюитному принципу, характерному для музыки того времени. Рассматриваемая в данной статье Четвёртая соната для чембало и скрипки *c-moll* состоит из четырёх частей – *Largo – Allegro – Adagio – Allegro*. Причём первая часть имеет название «Сицилиана». На наш взгляд, именование части обусловлено как проявлением сюитности, так и желанием конкретизировать танцевальный, но драматический характер. Одноголосная фактура скрипичной партии представляет собой сложность для исполнителя в плане ведения единой линии от первого до последнего такта преимущественно без вибрации, которая обычно является основным средством выразительности скрипача. Партия фортепиано практически всегда повторяет партию скрипки и отличается лишь многоголосной фактурой изложения. Важнейшей художественной задачей является необходимость исполнения повторяющиеся темы у обоих инструментов в единой звуковой и интонационной манере.

Отметим, что при обращении к музыке И. С. Баха современные исполнители сталкиваются с рядом проблем, основная из которых – это изменение инструментария, что влияет не только на характер звукоизвлечения и технику игры, но и на образный строй музыки. Так, при подготовке фортепианных программ из сочинений И. С. Баха и Г. Генделя исполнители часто ориентируются на звучание старинных инструментов, стремясь передать на фортепиано клавишинную или органную звучность. Руководствуясь словами Руста, первого издателя баховских произведений о том, что «сонаты Баха для чембало и скрипки могут быть исполнены только с участием чембало» [9, с. 295], стоит также упомянуть о том, что некоторые эффек-

ты, применяемые клавесинистами, невозможны на рояле (например, одновременное звучание нескольких октав для одного тона). В целом же, если сравнить чембало и современный рояль, то разница очевидна, – начиная с внешнего вида, размера и заканчивая количеством октав и способом извлечения звука инструмента. В отличие от молоточков, которые ударяют по струнам на рояле, в чембало звук рождается от щипка струны перьевым стерженьком, что в определённом смысле роднит звучание клавесина и скрипки. Как указывает Д. Благой, «именно произведения для камерного ансамбля в состоянии помочь эстетически правомерному решению подобных вопросов: ведь при больших изменениях фортепиано устройство таких инструментов, как скрипка или виолончель, почти осталось прежним, а между тем звучание их достаточно естественно сочетается со звучностью фортепиано и при исполнении старинных произведений» [2, с. 24].

Действительно, скрипка с течением времени изменилась не так сильно, но корректировались положение инструмента и постановка аппарата, что дало больше возможностей в техническом плане. Однако в технике звукоизвлечения большую роль сыграла эволюция смычка, начавшаяся в начале XVIII века и длившаяся до изобретения того вида смычка, который используется в современной скрипичной исполнительской практике. Как известно, в эпоху Барокко смычок имел лукообразную форму, что позволяло скрипачу захватывать одновременно три или четыре струны во время исполнения аккордов. Такая конструкция не давала большого разнообразия штриховой техники, не способствовала продлению звука и плавным переходам от ноты к ноте. Но сегодня некоторые исполнители-скрипачи, желая «приблизиться» в своём исполнении к тому звучанию, которое было во время жизни И. С. Баха, используют барочный смычок.

В этой связи хочется вспомнить об очень интересной теории известного французского философа Этьена Сурью, который считается основателем так называемой «научной эстетики», впитавшей многие черты позитивистской традиции. В своих работах, посвященных исследованиям морфологических структур произведений искусства, Э. Сурью «различает произведение, виртуально, латентно существующее вне времени и пространства, и его конкретные реализации, представляющие собой «включение» (*insertion*) произведения во время.

Это конкретное, временное и локальное, «присутствие» произведения обеспечивается его исполнением» [5, с. 112]. Э. Сурью также «обращает внимание на то, что “включение” произведения искусства в то или иное время требует наличия условий, образующих как бы «климат» его предполагаемого воплощения» [5, с. 113].

С этой точки зрения нам показалось наиболее интересной версия Четвёртой сонаты, предложенная дуэтом Г. Гульд – И. Менухин, в виду того, что музыканты изначально занимают разную эстетическую позицию. К сожалению, нам мало известно о том, как создавался данный дуэт и насколько долгую творческую жизнь он прожил. Существует лишь две записи – Четвёртая соната И. С. Баха и «Фантазия» А. Шёнберга. Однако важно, что дуэт сформировался под знаком дружбы и профессионального взаимоуважения: «Двадцатому веку я обязан и дружбой с самым экстравагантным из моих коллег, канадским пианистом Гленном Гульдом», – пишет И. Менухин [6, с. 491].

Изучение записи сонаты И. С. Баха дуэтом Г. Гульд – И. Менухин (*SBS studios, Toronto*, октябрь 1965 г.), позволяет сделать вывод о том, что, живя в одном историческом времени, музыканты совершенно по-разному понимают содержание баховской музыки. Специализируясь на творчестве И. С. Баха, Г. Гульд и на этот раз старается дать своё толкование этой музыки, проникнуть в самую глубину содержания произведения композитора. Упомянем ещё раз о том, что И. С. Бах создал свои сонаты для чембало и скрипки, предполагая в результате звучание облигатных голосов, максимально приближенных по тембру. Чембало идеально подходило для роли партнера по ансамблю со скрипкой, учитывая специфику чистой вибрации струн с резонированием от дерева. И, несмотря на то что, играя музыку И. С. Баха на современном рояле, все пианисты рискуют напомнить слушателю о непохожести скрипки и фортепиано, Г. Гульд совершает, казалось бы, невозможное. Он достаточно убедительно имитирует звучание клавирина, практически не применяет педали, исполняет всё штрихом *non legato* и даже *staccato*. Его манера достаточно близко приближается к звуковому стилю на чембало, где отсутствия динамических оттенков должно быть компенсировано тончайшей штриховой палитрой. Г. Гульд создаёт все условия для живого взаимодействия облигатных голосов с равномерной звуковой силой для каждой из частей сонаты.

И. Менухин же, которого интересовало исполнение произведений композиторов различных эпох, очевидно, не ставил цели сымитировать звучание, характерное баховскому времени. Наоборот, в противовес «сухому» и отрывистому звучанию Г. Гульда, И. Менухин использует активную вибрацию и широкие штрихи, несмотря на отсутствие каких-либо штриховых указаний композитора в нотах, объединяя все лиги и длинные ноты в свободно развёртываемую распевную мелодию, что было практически невозможно сделать барочным смычком.

Объяснить данное расхождение исполнительских концепций, по-видимому, возможно лишь индивидуальными особенностями понимания музыки. Так, И. Менухин вспоминал, как ещё в детстве на него произвело неизгладимое впечатление исполнение *Adagio* из одной из сонат для скрипки соло И. С. Баха П. Казальсом, который: «сыграл аккомпанемент ломаными арпеджио в псевдомадьярском духе в доказательство того, что у Баха в жилах текла цыганская кровь» [6, с. 58].

Хотелось бы также коснуться вопроса интонирования баховских камерных произведений в его коммуникативном аспекте. Музыковеды, считая этот вопрос актуальным и важным, отмечают, что «у музичного інтонування як інтерпретації, з одного боку, та актуалізації нотного тексту – з другого, принципово різні типи “засвідчення правильності”. У першому випадку йдеться про відповідність композиторському наміру, достовірне розуміння, у другому – про виникнення повноцінного інтерактивного контакту» [4].

Основываясь на вышесказанном, остановимся более подробно на первой части Четвёртой сонаты в версии дуэта Г. Гульд – И. Менухин. Отметим также, что это единственная часть, имеющая программное название из всех 6 сонат И. С. Баха для чембало и скрипки. А. Швейцер указывает на то, что в ней есть черты арии «*Erbarme dich*»¹ из «Страстей по Матвею», тем самым подчёркивает, что и сама Сицилиана должна быть исполнена довольно тяжеловесно, имитируя всхлипывания и создавая довольно напряжённое эмоциональное состояние [9]. Используя ритм, как одно из главных средств музыкаль-

¹ *Erbarme dich, Mein Gott Erbarme dich, mein Gott um meiner Zahren willen! Schauh hier; Herz und Augeweint vor dir bitterlich. Erbarme dich, mein Got* – Будь милостив, мой Бог, В слезах мое моление! Посмотри, длится в сердце пред Тобой Горький плач.

ной выразительности, И. С. Бах создаёт нужную атмосферу посредством акцентирования третьей и шестой восьмых в партии скрипки (безусловно, главенствующей в Сицилиане, как и в арии из «Страстей по Матвею») с целью увеличения напряжения к концу такта, что и создаёт, на наш взгляд, соответствующий драматический эффект. Интересно, что Г. Гульд и И. Менухин, применяя совершенно разные средства, полностью учитывают в своей интерпретации эти указания И. С. Баха: сохраняя авторскую акцентировку долей. Музыканты строго придерживаются ровности звучания, сохраняют потрясающей длины фразы – без прерывания мысли от первой до последней ноты, а также единство звукового пространства. То, что свойственно многим современным интерпретаторам, а также редакторам произведений И. С. Баха – это нарастающие и угасающие динамические градации, слишком сентиментальные или наоборот страстные высказывания совершенно не присущи исполнению этого дуэта.

Следовательно, можно с уверенностью сказать, что Г. Гульд и И. Менухин провели глубокое всестороннее изучение авторского текста, находя не только явные, но и скрытые его закономерности, «что нередко уподобляется как бы чтению “между строк”» [2, с. 20] и, несмотря на недостаточное единство в манере выражения, сумели раскрыть истинное содержание этой музыки путём индивидуального интонирования. Нам представляется, что исполнению данного дуэта как нельзя более полно соответствует вывод, сделанный Т. Б. Веркиной: «Виконавець у практиці актуального інтонування не просто відтворює композиторський продукт, а створює його звуковий еквівалент, граючи знаками та смислами культури, звертаючись до своїх сучасників, намагаючись викликати відповідно до своїх інтенцій зміни у їхньому світі» [4].

Своим «прочтением» баховской сонаты дуэт Г. Гульд – И. Менухин демонстрирует свой вариант «включения во время». При этом музыканты не отнимают «радости ... слушать эти сонаты у тех, кто располагает только современным фортепиано», заставляют поверить в то, что «эти произведения так, как нам их передали, звучат красиво» [9, с. 295].

Говоря об ансамблевом взаимодействии дуэта Г. Гульд – И. Менухин, можно с уверенностью сказать, что это диалог в открытой форме,

когда музыканты по-разному проникают в музыку эпохи барокко, но которые из-за этого не перестают быть взаимовежливыми и чуткими, а значит, их творческое сотрудничество является ярким примером камерного дуэтного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бах И. С. Сонаты для скрипки и клавесина [Электронный ресурс] / И. С. Бах. — Режим доступа : <http://concertsociety.com/statii-o-muzyke/84-i-s-bach-sonaty-dlia-skripki-i-klavesina.html>. — Загл. с экрана.
2. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство ; ред.-сост. К. Х. Аджемов. — М. : Изд-во «Музыка», 1979. — С. 5–31.
3. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки : в 3 т. / Е. М. Браудо. — Л.–М. : ГИЗ, «Прометей», 1923–26.
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Веркіна Тетяна Борисівна ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 20 с.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. — Л. : Изд-во «Музыка», 1979. — 208 с.
6. Менухин Иегуди. Странствия / Иегуди Менухин ; пер. с англ. И. Бернштейн и др. — М. : Изд-во «Колибри», 2008. — 688 с.
7. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2011. — 396 с.
8. Сидоренко О. Художественное пространство сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка как поле творческого диалога / О. Сидоренко // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття) : зб. наук. ст. / Харк. Нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбурга]. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. — Вип. 39. — С. 292–301.
9. Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер. — М. : Изд-во «Музыка», 1964. — 728 с.

Сидоренко О. Баховские сонаты для чембало и скрипки в исполнении дуэта Г. Гульд – И. Менухин: алгоритм «включения во время». Рас-

смотрены особенности исполнения Четвёртой сонаты И. С. Баха для чембало и скрипки, определены способы исполнения барочной сонаты и методы, используемые дуэтом Г. Гульд – И. Менухин.

Ключевые слова: скрипичная соната, интерпретация, исполнительский стиль.

Сидоренко О. Баховські сонати для чембало та скрипки у виконанні дуету Г. Гульд – І. Менухін: алгоритм «включення у час». Розглянуті особливості виконання Четвертої сонати І. С. Баха для чембало та скрипки, виявлені засоби виконання барочної сонати та методи, використані дуетом Г. Гульд – І. Менухін.

Ключові слова: скрипкова соната, інтерпретація, виконавський стиль.

Sydorenko O. Sonatas for harpsichord and violin by J. S. Bach by duet G. Gould – Y. Menuhin: ability to «turn on in time». The features of the execution of the Fourth Sonata by J. S. Bach for harpsichord and violin, identified ways of execution of baroque sonatas and methods used in duet G. Gould – Y. Menuhin.

Key words: violin sonata, interpretation, performance style.

УДК 78.78 : 78.082

Інна Довжинець

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ФОРТЕПІАННИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ БЕТХОВЕНСЬКИХ СИМФОНІЙ

Вже понад двісті років музика Л. Бетховена звучить на концертній естраді. Зазвичай, виконуються його оригінальні твори, проте симфонічні опуси композитора мають численні перекладення¹. Яке місце вони займають в музичній практиці? В контексті дослідження процесів, що відбуваються в сучасному концертному житті це питання

¹ Фортепіанні перекладення бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть проаналізовано в статті І. Г. Довжинець «Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях» (зб. наук. статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» Харк. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського, Вип. 43).