

УДК 37

Черносвитова Галина Алексеевна

преподаватель

ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный

колледж имени М.И. Глинки»

г. Новомосковск, Тульская область

DOI 10.21661/r-561729

ПРОБЛЕМЫ АРТИКУЛЯЦИИ И АГОГИКИ В КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ И.С. БАХА

***Аннотация:** в статье рассматриваются основные принципы исполнения различных фактур и музыкальных построений, в частности, артикуляция и агогика в эпоху барокко. Автор описывает применение различных видов агогики и артикуляции в произведениях некоторых композиторов того времени.*

***Ключевые слова:** агогика, смешанная артикуляция, артикуляция, секвенция, каданс.*

Понятия агогики и артикуляции связаны с различными исполнительскими стилями: это барокко, классицизм, романтизм, современное музыкальное искусство. В эпоху барокко эти проблемы имели более яркое выражение. Они были не только основными средствами выразительности, но и главными проводниками исполнительского стиля того или иного музыканта. Действительно, регистровка или динамический план были хотя и серьёзными, но более второстепенными факторами, поскольку одно и то же произведение могло быть исполнено на клавесине и на спинете, на большом органе и на позитиве, то есть на инструментах с весьма различными возможностями как динамическими, так и регистровыми. 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 оттяжек и укорачиваний

звучков, небольших *accelerando* и *ritenuto*, необходимых для ясной фразировки и смыслового объединения музыкальных звеньев.

В связи с этим надо отметить ещё два момента. Основные законы артикуляции агогики были в то время настолько общеизвестными, что практически не находили отражения не только в *urtext*ax, но и даже и в методических трудах. С другой стороны, редкие артикуляционные указания авторов часто вводили в заблуждение редакторов, воспринимавших их как руководство к действию во всех аналогичных фактурах, поскольку расставлялись они в местах, как правило, либо многовариантных для прочтения, либо как исключения из правил. Кроме того, как ни странно, в те времена ставились и смысловые лиги, не отражающие реального исполнения. В последнем случае надо ориентироваться на то, что первая нота под лигой наиболее тяжела, значима, а, следовательно, и протянута, а последняя нота под лигой наиболее легка и несколько укорочена. На реальную артикуляцию удлинённая смысловая лига влияние не имеет. Иногда цепочка смысловых лиг показывает нам мотив-символ, помогая понять внутреннее содержание той или иной мелодии.

В воспоминаниях современников того или иного значительного исполнителя по весьма отрывочным моментам можно понять, что рука исполнителя между лигами не приподнималась, артикуляционное расчленение фактуры выполнялось пальцами (здесь уместно слово «приснять»), что делало исполнение весьма схожим с манерой игры струнника при смене смычка вверх и вниз.

Что касается отклонений в метроритмике при исполнении музыки барокко, то здесь хотелось бы отметить бытующее заблуждение о жёстком, негибком, почти кристаллическом ритме как чуть ли не основе исполнительского стиля того времени. Это очень вредное заблуждение. Во-первых, музыка никогда не была механической, эпоха барокко – не исключение. Во-вторых, негибкий ритм ещё более механизировал бы музыку в совокупности с весьма малой динамической гибкостью органа и клавесина. В-третьих, прямые, как стрела, линии вообще не свойственны общей эстетике барокко и имеют большее отношение к последующим эпохам. Что же касается общей, иногда даже кри-

сталлической соразмерности форм и объёмов, то это несомненный признак барокко. Но что касается более мелких линий и деталей их составляющих, то они, как правило, очень гибкие и прихотливые.

В данной работе речь пойдёт об основных принципах исполнения различных фактур и музыкальных построений. Важно обратить внимание читателей на то, что подборная мелкая артикуляция и агогика преследуют цель сделать исполнение близким по выразительности к человеческой речи, где артикуляция слов и звуков не мешает всей фразе «звучать» на одном дыхании. Здесь уместно привести маленький пример. В разговорной речи ударение в слове достигается не за счёт повышенной громкости ударяемого слова, а в некоторой растянутости во времени ударяемой гласной (так, не «стёны», а стены, не «дорёга», а дорога). Это так же естественно и в музыкальной речи, причём – во всех эпохах. Можно привести такой пример, где первый звук триоли должен быть несколько «перетянутым», а второй и третий звуки – несколько «ужатыми», настолько, чтобы вовремя успеть к началу следующей четверти: примером может служить трехголосная инвенция си минор И. С. Баха.

Здесь явственно проступает аналогия с исполнением этой темы струнником: первая нота – смычком вниз, вторая и третья – смычком вверх. Поскольку вся фактура играется одним отрезком смычка, то путь смычка на первую ноту равен пути смычка в обратном движении на две ноты, что неизбежно влечёт за собой удлинение первой ноты и некоторое укорачивание второй и третьей ноты. Подобные примеры легко продолжить.

Остаётся добавить, что на современных инструментах мелкая артикуляция и агогика не только возможна, но и весьма желанна. Во-первых, цель достигается минимумом средств, во-вторых, при более прозрачном каждом голосе в отдельности легче прослушивается полифоническая ткань. В-третьих, при технологическом выполнении мелких задач (почти на уровне подсознания) музыкальная воля исполнителя не распыляется на мелкие детали фактуры, которые выполняются автоматически правильно.

Очень важно также начинать работу над артикуляцией и агогикой с первых шагов обучения на фортепиано. Здесь нет ничего нового. Так учили и во времена Баха, когда умение артикулировать правильно прививалось с первых уроков, а далее только обогащалось, не меняясь принципиально. В качестве методического совета предлагается не спешить с изучением legato, а подробно освоить все варианты артикулирования от portamento до staccato.

Артикуляция. Основной артикуляцией считалась раздельная манера игры от portamento до staccato. Этим приёмом исполнялись длинные ноты, пунктирные ритмы, синкопы, мотивы, расположенные на трезвучиях и их обращениях, скачки в мелодии, восходящие и нисходящие последовательности в медленных темпах, а также линия bassocontinuo.

Абсолютная длина ноты, исполненной приёмом основной артикуляции, зависела от её места в тактовой иерархии: 2/4 – раз – длиннее, два – короче. 3/4 – раз – длиннее, два – короче, три – ещё короче (за исключением тех произведений, где по жанровым признакам доля «три» – сильная). 4/4 – раз – длинная, два – короче, три – длиннее, четыре – самая короткая.

К правилам артикуляции «одной ноты» относится исполнение нот перед паузой. В указанном случае длина нот из категории абсолютной переходит в категорию акустическую, следовательно, все ноты перед паузой укорачиваются таким образом, чтобы нота с её акустическим затуханием образовал величину, обозначенную в тексте.

Вышеуказанные условия очень важны для хорошего прослушивания полифонической ткани.

Legato. Legato, как правило, объединяло ноты по две, по три, по четыре и несколько реже – большие группы нот. По две ноты – артикулировались «интонации вдохов». Фактуры не являются «интонациями вдохов», если нечётные ноты образуют ясную структуру мелодии, что, как правило, встречается в мелодиях из смежных длительностей.

Как составная часть смешанной артикуляции. По три ноты лиги чаще всего встречаются в триолях и в размерах, содержащих триоли, при отсутствии скачков. Также в квартолях при ясной структуре 3+1, или 1 +3.

В приведённых примерах смешанной артикуляции копируется исполнение на струнных инструментах: движение смычка исполнителя вверх и вниз, сильные ноты несколько удлиняются, слабые, соответственно, укорачиваются. При этом сохраняется устойчивая пульсация между сильными долями.

По четыре ноты лигуются фактуры из квартолей, не содержащих скачков. Это, в основном, заполнение интервалов опеваниями. Более длинные лиги встречаются чаще всего в гамообразных последовательностях. Лиги через тактовую черту не переносятся, так как это «смазывает» сильную долю.

Непростым представляется вопрос об авторских лигах. Во времена Баха клавиристы были «музыкальной элитой», с «молоком матери» впитавшими все законы и правила артикуляции. Поэтому не случайно в рукописях и изданиях того времени артикуляционные обозначения почти не встречаются. Композиторы проставляли артикуляцию, как правило, там, где фактура определённого места допускала вариантность, или же имело место исключение из правила как особый замысел автора.

Кроме того, как уже было сказано, не все лиги, особенно длинные, предписывали непременно исполнение сплошным legato, а лишь указывали на «тяжёлую» первую и «лёгкую» последнюю ноты. Сплошно legato внутри лиги могло быть, а могло и не быть. Всё зависело от контекста.

Таким образом, ошибочно мыслить артикуляцию крупными блоками, мелкая «речевая артикуляция» резко увеличивает энергетику каждого голоса в целом за счёт подъёма выразительности каждого мотива в частности.

Мышление крупными блоками в области артикуляции более характерно для музыки последующих столетий. Эстетика барокко подразумевает соразмерные и гармоничные формы в целом при значительной гибкости и витиеватости линий, их составляющих. Поэтому мелкая и изысканная речевая артикуляция и агогика в ту эпоху были важнейшими средствами выразительности.

Артикуляция и образное содержание. К настоящему времени хорошо известно, что все или почти все мотивы, используемые композиторами эпохи барокко, несли смысловую нагрузку. Истоки и характер этого явления основательно изучены. Написаны хорошие монографии. Поэтому в данной работе мы коснёмся мотивов- символов только в прямой связи с излагаемой темой, а интересующимся этим более подробно автор рекомендует внимательно прочитать труд В. Носиной «Символика музыки И. С. Баха».

В советском музыкальном сознании, как правило, преобладают мнения о том, что иллюстративность – это всегда скверно, что она, дескать, свидетельствует о слабой творческой потенции композитора и сравнима с таким, к примеру, непопулярным жанром в кино, как экранизация. Интересно было бы полюбопытствовать, если пианист, играя сонату Бетховена, текстуально точно выполняет все авторские ремарки, то что это, как не экранизация? А если несёт отсебятину, импровизируя на ходу, чередуя авторские темы со своими, то не типично ли это «по мотивам»? Совсем другое дело, что можно отстаивать разные точки зрения. Важно при этом не становиться экстремистом и помнить: что гениально у одного, может быть бездарным у другого. И дело не в приёмах, а в личности и способностях.

Сделав совсем маленький шагок в развитие наблюдений А.Швейцера и, опираясь на современные исследования, нетрудно усмотреть в мелодиях композиторов эпохи барокко некую иконографичность, когда совокупность мотивов мелодии обобщает символы до развёрнутых понятий, равно как осмысленная совокупность слов даёт нам предложение. Вспомним «темю Короля», на которую сочинено «Музыкальное приношение» И. С. Баха.

Символ Креста, скорбный нисходящий «погребальный» ход по хроматической гамме вниз, также восходящая кварта с последующей нисходящей секундой, символизирующая свершение Господней воли, создают не только образ, но и цепь событий. Подобных тем, или иначе оформленных, мы можем встретить немало в ту эпоху. Все они, естественно, не тождественны текстуально, но иконографически одинаковы.

Подтверждение необычайной жизненной устойчивости этого приёма мы можем найти в весьма неожиданных местах, например в творчестве В.А. Моцарта, где мы можем обнаружить ту же «тему Короля» из «Музыкального приношения», но уже в моцартовской интерпретации, кстати, выразительно подчёркнутую артикуляцией самого автора.

Удивляться здесь нечему. Моцарт с детства впитал от своего главного педагога- отца, который был явным представителем эпохи барокко, не только артикуляцию, но и ряд чисто композиторских приёмов. Подчеркнём лишь одну деталь, дополнительно иллюстрирующую сходство «темы Короля» у Баха и у Моцарта: центральная синкопа (ми бемоль и фа соответственно). Артикуляция способна коренным образом изменить характер произведения. Обратимся к маленькой прелюдии C-dur И.С.Баха, последовательно представив исполнение баса в обычной манере legato и в смешанной артикуляции.

О разнице в характере двух трактовок говорить долго, короче сказать – ничего общего. Кроме того, читателю предлагается не столько для проставления знаков равенства, а скорее для интереса, сравнить начало Маленькой прелюдии с началом Скерцо из 18-й сонаты Бетховена. Безусловно, примеры могут быть продолжены в значительном количестве, но это уже тема совсем другой работы.

Агогика. Наряду с артикуляцией, агогика также являлась важнейшим средством выразительности, как правило, работающим с первой в самой тесной связи.

Можно выделить две основных разновидности применения агогики в то время:

- замедление, сопровождающее кадансы вообще, кадансы на грани формы и заключительный каданс произведения;

- замедление, с последующим возвращением в темп, как правило, сопутствующее началу артикуляционных лиг: арпеджиато, мелизмы, тремоло, каденции, секвенции, повторения одной мелодической фигуры в одном или разных регистрах, не являющиеся секвенциями. Последние два случая относятся, в основном, к произведениям с выраженным и импровизационным характером

(степень же изменения темпа при этом не может ничем регламентироваться, кроме вкуса, опыта и интуиции).

Список литературы

1. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах / М.С. Друскин. – М., 1982.
2. Мильштейн Я.И. Хорошо темпированный клавир И.С. Баха / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1967. – 392 с.
3. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. – Тамбов, 1993. – EDN WWKUWX
4. Терегулов Е.Д. Забытые правила / Е.Д. Терегулов. – М.: Композитор, 1993. – 13 с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.
6. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка / Б.Л. Яворский. – М.: Советский композитор, 1972. – 711 с.