

Нелла АНТОНЕЦЬ

## ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УЧНЯМИ-ВИКОНАВЦЯМИ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА

*Переживання музики як певного змісту вимагає інтелектуальної активності в процесі інтерпретації твору, не обмежуючись інтуїтивним пізнанням. Історизм, об'єктивність у підході до виконання клавірних творів Й.С. Баха здатні стимулювати фантазію, уяву, інтуїцію виконавця.*

Поліфонічні твори Баха сприймаються піаністами як “абстрактна музика”, тобто значні труднощі, в першу чергу, знаходяться у сфері розуміння емоційно-образного змісту.

Виявляється, це прикре явище характерне для музичної педагогічної практики як на початку ХХ століття, так і наприкінці його.

Так, наприклад, безсумнівний авторитет у галузі фортепіанного виконавства К.Гумнов у бесіді з психологами з проблем виконавської творчості пригадував, що в роки навчання у консерваторії (1891р.) на питання нового педагога, до якого його перевели, чи багато він грав Баха, відповів: “лише одну фугу” – і пояснив: “я не люблю Баха”. Після завдання педагога вивчити Хроматичну фантазію цього композитора Гумнов знову ж “не зрозумів її і прийняв на ножах” [3, 24].

Пізніше, будучи вже досвідченим педагогом (1944 – 1946 рр.), Гумнов дійшов висновку, що “...для дитячої психології, для світосприйняття молодої людини Бах – **якщо підходити не з формального боку** (виділено Н.А.) – складний. Його виконують якось **зовнішньо**... необхідно знайти особливий підхід до Баха... Цим композитором треба займатися спеціально” [3, 48 – 49].

У 80-ті роки ХХ століття видатний бахіст Л.Ройзман опублікував свої відповіді на найбільш поширені у середовищі педагогів питання, які протягом тридцяти п'яти років вони йому

ставили стосовно клавірної творчості Баха. Серед цих питань і таке: як бути – “учні музичних шкіл не люблять учити твори... Баха... вони відштовхують деяких учнів від занять музикою” [4, 204].

Л.Ройзман не дає конкретних порад, як зацікавити учнів роботою над поліфонією Баха, але суть його відповіді складає висловлена ним думка: “Педагог може навчити тільки того, що сам уміє, розуміє, любить” [4, 204 – 205]. Досвідчений і авторитетний музикант висловлює загальну оцінку визначних педагогів, коли пише: підготовка невеликої частини учнів до вступу в музичне училище (а в училищі – до вступу в консерваторію), налагоджена краще, професійніше, ніж заняття *музикою*. Педагоги знають, як навчити учня середніх здібностей “жваво і чітко” заграти етюд Черні, з “відтінками” виконати Інвенцію Баха, як виразно “проспівати” Ноктюрн Аренського, але слабо орієнтуються в тому, щоб “на все життя” заразити любов’ю до *музики*. В кінці кінців, треба відкрито сказати, що “більшість дітей, які закінчили музичну школу, музику не люблять... Так продовжується, доки вони не забудуть уроки своїх вчителів, але “відразу” до Баха чи Моцарта може не зникнути до кінця життя, якщо бідолахам дісталися в школі занадто “вольові” та “цілеспрямовані” “педагоги” [4, 206 – 207].

Таким чином, “відразу” до музики Баха може бути тому, що вчать лише технології, а не музики. А щоб музику полюбити – треба її *переживати*. Щоб виникли переживання – музику необхідно *розуміти*. Розуміти музику – значить усвідомлювати емоційно-образний *зміст*. Технологія ж – *наслідок розуміння змісту* і необхідна умова *втілення змісту*. Останнє педагоги розуміють, але швидше декларують, аніж вирішують практично.

Окрім обмеження технологією в освоєнні музичних творів, є ще один хибний шлях. Тут педагогічні проблеми пов’язані з характером пізнання, який вони сповідують. У зв’язку зі специфікою музичного мистецтва в процесі розвитку учня-виконавця необхідно, в першу чергу, турбуватися про розвиток інтуїтивних процесів пізнання. Але молоді педагоги не усвідомлюють їхні межі і зовсім не орієнтуються у ролі, місці,

значенні інтелектуальних процесів, актуалізація яких повинна залежати від індивідуальності учня, характеру його музикальності, стилю, жанру, форми твору.

Орієнтованість педагогів на технологію та інтуїтивне пізнання при повній відсутності чи недостатній інтелектуальній роботі над твором можна пояснити причинами історичного характеру.

Знову повернемося до бесіди Ігумнова з психологами. Розповідаючи про те, як проходили його заняття з визначним педагогом того часу (в нього ж одночасно займалися О.Скрябін та С.Рахманінов), піаніст зауважує: “Я не сказав би, що Зверев дуже багато вчив безпосередньо музики. Він більше стежив за технікою” [3, 19]; “Раніше на заняттях не було прийнято говорити про музику... намагалися показати: ось так треба робити” [3, 23]. Нагадаємо, що це відбувалося на початку ХХ століття.

У працях з теорії виконавства ХХ століття умовно поділяється на два періоди: перша половина – романтичний етап, який триває ще з ХІХ століття; і друга половина – нова виконавська доба, або післяромантична.

У період романтичної доби у репертуарі виконавців творчість Й.С.Баха була єдиним винятком серед старих майстрів. У репертуарі панували композитори – романтики і Бетховен, який сприймався однобічно як провісник романтизму.

Головною прикметою романтичного виконавського стилю була психологізація музики всіх епох і, як наслідок, бажання переосмислити у романтичному дусі твори Баха.

Інтерпретація Баха романтиками знаходилася у протиріччі до суттєвої якості його музики, що пояснюється світоглядними причинами.

Особистісне начало у Баха відіграло надзвичайно *незначну* роль, порівняно з музичною практикою романтичної доби.

Протягом багатьох століть європейська професійна музика знаходилася у тісному зв'язку з християнською тематикою – з біблійними, у тому числі євангельськими, сюжетами, а також канонами їх художнього втілення. Зрозуміло, це світосприймання було пов'язане в музиці з поліфонією – сферою швидше *об'єктивного, загальнозначущого*, аніж суб'єктивного,

особистісного. Християнські уявлення про світ були всезагальними і не потребували доказів. Відповідно до цього та сама музична думка, наприклад, тема фуги, повторювалася, імітувалася всіма голосами, які впливали на слухача багаторазовістю повторення, переконаністю загальносприйнятого. Ця якість музики старих майстрів, у тому числі і Баха, була прекрасно схарактеризована М.А.Римським-Корсаковим: слухаючи Баха, необхідно “якось особливо довготривало відчувати те саме і в цьому одному настрої триматися без послаблення нерідко дуже тривалий час” [6, 313].

Ще за життя Баха почався і після його смерті остаточно визначився грандіозний злам у мистецтві. Новій епосі було притаманне усвідомлення цінності людської особистості, і центральною проблемою стало втілення самоцінного внутрішнього світу людини. Характерна для романтичного мистецтва підвищена роль особистісного початку сприяла довільному ставленню музикантів-виконавців до бахівських текстів. Вони романтизували зміст музики Баха і наповнювали його тонкою психологічністю.

Ще в романтичний період музичного виконавства визначний учений, теоретик, піаніст, педагог, людина надзвичайно широкої ерудиції, унікальний музикант – знавець музики з XIV ст. Б.Л.Яворський постійно підкреслював, що лише одного інтуїтивного пізнання для музиканта-виконавця не досить: “Пізнати авторський задум не можна лише інтуїтивно” [5, 7], необхідне свідоме ставлення до вибору інтерпретації, інтелектуальна робота над твором. Він вважав неможливим виконання музичних творів без розуміння історичних процесів розвитку культури, особливостей життя епохи [1, 5]. Дотримання стилю композитора Яворський розумів як знання епохи та мислення композитора. Його власні дослідження особливостей різних стилів обов’язково включали в себе елементи не тільки естетичного чи музикознавчого характеру, але й *історичного*.

Власне виконання Яворського справляло надзвичайне враження на слухачів. У аудиторії “викликала потрясіння така наповненість музики змістом” [1, 3].

Ставлення Яворського-педагога до поліфонії Баха

передавалося і учням: ні один поліфонічний твір не вивчався без намагань розкрити його зміст або хоча би без знання деяких музичних символів у ньому. Учні завжди намагалися дізнатися якомога більше про автора та про окремі твори. Яворський сам викликав цю допитливість і підтримував її завжди. Він умів захопити увагу учня розповідями про епоху, якими-небудь цікавими фактами з біографії композитора. Надзвичайно великою була **пізнавальна цінність** його уроків [5, 9]. “Яворський був педагогом-дослідником і надзвичайний вплив його виконання на учнів пояснюється його основним естетичним принципом підходу до твору, що виконується, – виявляти образний зміст, життєвість музики... З цією метою Яворський, працюючи зі своїми учнями над творами Баха, розказував їм про інструменти, які побутували в часи Баха, або для наочності показував їх на картинах старих майстрів. За допомогою такого прийому Яворський досягав розуміння учнями тембрів, які Бах вводив у свої твори,” – пише одна з учениць Яворського Л.А.Авербух [1, 55–56].

В умовах методу Яворського виникала необхідність вивчати матеріали про автора музики, про епоху, “шукати земне ядро” [1, 4].

**Історизм** у підході до виконавського процесу різко виділяв Яворського. Його ерудиція, здавалося, не мала меж, і тому вплив його як музиканта на багатьох визначних виконавців та педагогів був настільки значний, що не міг не відбитися на їхньому світогляді та естетичних поглядах. Це, в першу чергу, стосується Г.Нейгауза, М.Юдіної, Г.Когана. Г.Нейгауз згадував, як він різко змінив трактовку твору під впливом аналізу, зробленого Яворським, і повідомлених ним історичних фактів; при цьому він підкреслював, як змінилась глибина розуміння образу.

Найбільш яскраво вплив Яворського позначився на виконанні Баха М.Юдіною. В ньому історизм переважав над романтичною орієнтацією. В трактовках піаністкою Баха “стала повертатися втрачена в романтичних прочитаннях здатність втілювати **тривале** занурення в один емоційний стан” [6, 327].

Першою серед визначних піаністів Юдіна почала виконувати значну частину творів (зокрема, прелюдії і фуги з “Добре

темперованого клавіру”) як *програмні*, пов’язані з текстами Священного Писання. Музика Баха в її виконанні набувала *конкретно-образного змісту*; найменші деталі бахівських нотних текстів – конкретно-сміслового значення. “Вона була вільна від потреби, характерної для концертантів романтичної традиції, виявляти свою артистичну особистість... тим самим демонструючи владу над слухачем, яка йшла виключно від власного таланту та майстерності, ніби оминаючи композитора” [6, 326].

Новаторство Юдіної полягало саме в тому, що відповідало духу творів Баха. Всім своїм новаторством Юдіна переконувала у *конкретно-образному характері мистецтва Баха*.

Прагнення до стильності ніколи не оберталось в неї “музейністю” виконання. “Її трактування вирізняються змістовністю, виключно високою “духовною температурою”, вони створені митцем, що відгукувався на трагічні колізії століття... у них упізнається сучасник Шенберга і Шостаковича” [6, 327].

Як завжди, Яворський випередив епоху; друга половина ХХ ст. стала новою епохою у виконавстві, післяромантичною, якій притаманне збільшення *історичності та об’єктивності* трактувань. Це виявляє себе у пошуках виконавцями опори в епосі, яка породила твір, а також у самому творі. Історичність музичного виконавства цього періоду підтверджує і той факт, що серед інтерпретаторів музики, наприклад, бароко, як ніколи велику роль відіграють артисти, які водночас є і дослідниками музичних творів, або, навпаки, дослідники, які є артистами. Один з найавторитетніших серед них – М.Ройзман, виступаючи у ролі педагога, наводить приклад значення історичних відомостей для розуміння змісту та виразності виконання: студент... отримав завдання вивчити фортепіанні транскрипції бахівських органних хоральних прелюдій в обробці Гедіке. “Можна, безумовно, розібрати, вивчити і навіть виконати ці прелюдії, підходячи до них, так би мовити, “абстрактно”... Але наскільки багатше, цікавіше та багатозначніше вони можуть прозвучати, якщо молодий піаніст познайомиться з “програмою” прелюдій (текстом хоралу) та значенням різних мотивів...”

Яким живим стане виконання, коли хроматичні нисхідні мелодичні ходи... будуть трактуватися відповідно до традиції – скорботно, сумно, печально; а висхідні – з відтінком сподівань, передчуття чогось нового та радісного... В часи Баха цей хорал виконувався на різдвяні свята” [4, 221].

Для переконливого підтвердження, як помітно може вплинути знання або незнання незначних, на перший погляд, дрібничок та смислових деталей на якість виконання, Ройзман наводить приклад інтерпретації двома драматичними акторами відомих уривків з “Євгенія Онєгіна” О.Пушкіна. Різниця полягала в тому, що одному з них було відомо дещо, що виходило за межі поетичного тексту, а іншому – ні. Ройзман показує, що О.Пушкін у першому рядку уривку перекинув асоціативний “місточок” до відомого в той час висловлювання, яке мало зовсім інший, саркастичний сенс, аніж сенс, який іззовні, поверхово читався у Пушкіна (“Мой дядя самых честных правил...”). У суспільстві ж “на слуху” були рядки з байки І.Крилова: “Осёл был самых честных правил...” Зрозуміло, що такі відомості, які знав актор, вплинули на трактування ним цього рядка і викликали зовсім інші почуття – ставлення до образу. В нього звучить презирливе ставлення, знуцання. У виконавця ж, який не володів такою інформацією, звучить шляхетність, почуття скорботи, співпереживання.

Декілька поколінь виконавців, педагогів, учнів навіть не уявляють можливостей конкретно-образного трактування творів Баха, втілення глибокого життєвого змісту, і це стає причиною “абстрактного” підходу до його музики, “зовнішнього” втілення його текстів, боязкого ставлення до включення Баха у репертуар.

Майже все своє життя Яворський досліджував образний зміст 48-ми прелюдій та фуг, інвенцій та симфоній Баха. Результати досліджень Яворського були відомі дуже вузькому колу музикантів і зараз майже не відомі педагогам (за виключенням тих піаністів, що пройшли курси підвищення кваліфікації у Дрогобицькому педінституті у 1991 р. і прослухали цикл лекцій автора статті, на яких були ознайомлені з деякими з архівних матеріалів Яворського). У своїх розвідках Яворський спирався на хорали, кантати, органні хоральні твори, пассіони, мотети – тобто шукав

трактування Баха в його ж творах, але пов'язаних зі *словом* (згідно з естетикою бароко, слова необхідні музиці). Доречно пригадати, що в такому ж напрямку велись дослідження Альбертом Швейцером та Одоевським.

Ці історичні дослідження давали виконавцям можливість не тільки *об'єктивно* підходити до змісту творів, програма яких розкривалася перед ними пов'язаною з текстами Священного Писання, але й усвідомити роль символіки, емблематики (образні уявлення абстрактних ідей, понять), яка мала особливе значення для всього мистецтва бароко.

Наведемо деякі приклади програмності прелюдій та фуг Баха з “Добре темперованого клавіру”, 1 част., яку мав на увазі Яворський.

Прелюдія *До мажор* – це “Благовіщення”, тобто повітря, політ, ширяння, благостний стан; від початку до кінця зберігається тембр лютні, легка звучність [1, 54].

Тема прелюдії *мі-бемоль мінор* – “Плащаниця”, оплакування Христа, вигуки на фоні дзвонів, які м'яко звучать; можливо, в уяві композитора були і кипариси тієї країни – Палестини. Вигуки гіркі і запитальні. Цікаво, що початок теми фуги Яворський порівнював з темою веснянки, української пісні “Вийди, вийди, Іванку”, а веснянка асоціюється з Пасхою [1, 55].

Прелюдія *Мі мажор* – “Утеча Марії та Йосифа у Єгипет”, настрій людей, які уникали небезпеки і відчули прекрасну природу, що їх оточувала. Звукопис природи – пастораль, награвання пастухів, ясне світло.

З прелюдією *сі мінор* пов'язується зміст органної хоральної прелюдії “Прийди, язичників спаситель”. Про це нагадає помірний рух восьмими та опора на інтонаційний символ розп'яття”. Семантику цього мотиву у бахівській музиці зазвичай відносять до вигуків натовпу у “Страстях”: “Розіпни його!” [6, 322].

Тема прелюдії і фуги *сі-бемоль мажор* – “Поклоніння пастухів”, або “Ангели і пастухи”, або “Різдвяна”. Це славлення немовляти; загальний настрій – велика радість. Тут багато тембрів різних інструментів. “Яворський показував картини попередників та сучасників Баха, присвячені цій темі. На цих картинах ангели



літають у небі – одні грають на скрипках, інші співають “Слава у вишніх Богу”... У прелюдії дуже чіткі тембри скрипки та людських голосів, політ ангелів то вверх, то вниз – по всій тисетурі клавішних інструментів, протиставлення тембрів скрипки і хору, яке переривається ширянням.

У *фузі* – поклоніння пастухів новонародженому, вони прославляють його, граючи на сопілках – інструментах простих людей, пастухів [1, 54].

А ось що пише сам Яворський у листі до однодумця стосовно цього циклу: “Він відповідає наступному місцю “Від Луки”, гл. 2, вірш 8 – 14 і 15 – 20: “А в тій стороні були пастухи, які пильнували на полі, і нічної пори вартували отару свою...”

Тема прелюдії:

13. “І ось раптом з’явилася з анголом сила велика небесного війська, що Бога хвалили й казали:

14. “Слава Богу на висоті” – “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis” (виписую це за латиною, тому що Бах мислив це місце на латині, і по-українськи; воно відрізняється від католицького тексту; у католиків дві думки, у православних – три: “у людях добра воля” – третя. А у католиків – “і на землі мир людям доброї волі”).

Це часто зображалося у живописі середніх віків, причому ангели часто зняряджались музичними інструментами. І ось Бах поділяє цю прелюдію на дві частини. У першій частині зображені ангели, що ширяють між небом і землею і наповнюють повітря музикою скрипковою, і літають у повітрі знизу вгору і згори донизу. Потім вони починають грати ближче до землі – перший мотив у басовому ключі; і літають знову.

У Баха є хоральна прелюдія, у якій розповідається про цю ж подію “З небес спускається ангелів військо”... В цьому ж роді у нього є інша різдвяна хоральна прелюдія.

Потім починається прославляння Бога у небесах. З цією другою половиною можна порівняти різдвяну хоральну прелюдію “In dulce jubile”.

Бах в усіх своїх творах на тексти “Gloria” і “Sanctus” робить піано, ніби звертаючи увагу на те, що це доноситься здалека, з небес

ангельський спів. У нього є вісім великих хоральних прелюдій на хорал “Глорія” (це один з його улюблених мотивів).

Фуга – вірш 15 – 20.

15. І сталося, коли анголи відійшли від них в небо, пастухи зачали говорити один одному: “Ходім до Вифлеєму й побачимо, що сталося там, про що сповістив нас Господь”... [1].

Ознайомлення виконавця з такою інформацією створює можливості для виникнення асоціацій, які збагатять розуміння змісту бахівських творів і їх виконавське втілення; на зміну випадковим емоціям прийдуть об’єктивні дані:

“Особливим підходом”, якого, на думку Ігумнова, вимагає творчість Баха, щоб бути близькою і зрозумілою, можуть стати пошуки джерел, які б розкривали зміст його музики, притаманну Баху “схильність вбирати живописні, літературні, філософські, життєво-побутові враження і в поетичній формі втілювати їх у музичних образах...” [4, 209].

Метою педагога повинно бути не підведення учня до конкретизації образів, стилізації під епоху, і не пряме використання інформації, а збагачення інтуїції, уяви, фантазії учня. При цьому необхідне вміле вплітання знань та інформації в художній процес.

1. Авербух Л.А. Некоторые вопросы музыкального исполнительства в педагогике Б.Яворского. – Архиви. Власність Антоненц Н.П.

2. Друскин М. Пассионы и мессы И.С.Баха. – Ленинград: Музыка, 1976. – 168 с.

3. Игумнов К. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 11 – 72.

4. Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 2 – М.: Музыка, 1979. – С.184–223

5. Музыкальное исполнительство. Вып. 10. – М: Музыка, 1979. – С. 3 – 21

6. Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1986. – 374 с.

**Нелла Антоненц. К вопросу об интерпретации учениками-исполнителями клавирных произведений И.С.Баха.** Переживание музыки как определенного содержания требует интеллектуальной активности в процессе интерпретации

произведения, а не ограничения интуитивным познанием. Историзм, объективность в подходе к исполнению клавирных произведений Баха способны стимулировать фантазию, воображение, интуицию исполнителя.

**Nelly Antonets. To the problem of J.S. Bahh piano compositions interpretation by pupils-performers.** Feeling of music as certain contents demands intellectual activity in the process of a work interpretation, not limiting oneself with intuitive cognition. Historism, objectivity concerning the performance of J.S. Bahh piano compositions are able to stimulate pupils-performers' fantasy, imagination, intuition.