



*Искусствоведение*

**УДК 78**

**В.С. Чуфешук**

**Чуфешук Василина Степановна**, магистрантка 2 курса кафедры академического пения и оперной подготовки им. Н.Н. Кириченко Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: vasilinachufeshchuk@mail.ru

Научный руководитель: **Овсепян Маргарита Ивановна**, профессор, доцент кафедры академического пения и оперной подготовки им. Н.Н. Кириченко Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: margaritaovs@mail.ru

## **ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАСОВЫХ АРИЙ ИЗ ОРАТОРИИ «СТРАСТИ ПО МАТВЕЮ»**

В статье автор рассматривает особенности исполнения арий Баха, касающихся темпов, проблем фразировки, динамического развития, соотношения вокальной и инструментальной партий. Даются методические рекомендации исполнения арий Баха с учетом степени сложности данных произведений.

**Ключевые слова:** ария, фразировка, темп, колоратура, интерпретация, произведение, динамика, акцент, дикция, bel canto.

**V.S. Chufeshuk**

**Chufeshchuk Vasilina Stepanovna** master student of 2nd course of department of academic singing and opera training n.a. N.N. Kirichenko of the Krasnodar state

institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: vasilinachufeshchuk@mail.ru

Research supervisor: **Ovsepyan Margarita Ivanovna**, professor, associate professor of department of academic singing and opera training n.a. N.N. Kirichenko of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: margaritaovs@mail.ru

## **QUESTIONS OF INTERPRETATION OF BASS ARIAS FROM THE ORATORY «ST. MATTHEW PASSION»**

In the article author examines the features of the performance of Bach's arias concerning the tempo, problems of phrasing, dynamic development, the proportion of vocal and instrumental parts. Methodical recommendations are given for the performance of Bach's arias, given the degree of complexity of these works.

**Key words:** aria, phrasing, tempo, coloratura, interpretation, work, dynamics, accent, diction, bel canto.

В настоящее время идет оживленный спор о том, как интерпретировать вокальные произведения Баха: исполнять ли «Страсти» и кантаты по подлинным партитурам или в переработанном, современном духе. Быть может, увлекшись этой дискуссией, мы забываем о других более важных вопросах? Прежде всего, это касается проблем фразировки, которым уделяется слишком мало внимания. Только фразировка Баха одухотворяет темы. Надо понять ее своеобразие, иначе вместо подлинно авторской фразировки появляется общая, применимая к любой другой, но не к музыке: краски бледнеют, четкость линий стирается, слушатель не может живо воспринять музыку, следить за движением голосов. Он слышит запутанную, утомительную последовательность нот.

Первое основное положение, которое можно найти в отредактированных Бахом партиях, говорит о том, что его фразировке всегда присущ затактовый характер. Он соединяет ноты в группы, начиная не с сильной доли такта, а со слабой. Обобщая, можно сказать, что Бах акцентирует не начало, а конец звукового комплекса. Следовательно, меняются и акценты в развитии фразировки. Мотивы с формулой ... акцентируются вопреки тактовому ритму. Сильный акцент на первой ноте должен быть только «трамплином», чтобы выделить гласный звук – второй. Яркий тому пример – вторая басовая ария *Gebt mir meinen Jesum wieder* («Верни мне моего Иисуса») из «Страстей по Матвею» [1, с. 471–488], где нужно освободиться от размера 4/4 и акцентировать:



Или же возьмем его первую басовую арию: *Gerne will ich* («Желал бы я решиться»):



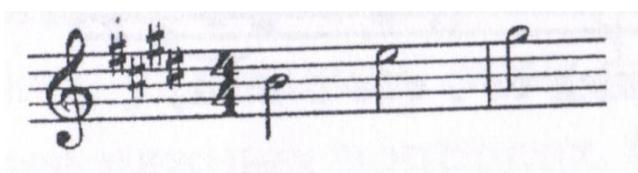
Таким образом, акцентировать надо характерные интервалы и те ноты, которые являются вершиной или заключением некоторой звуковой линии, – независимо от того, попадают ли они на сильные или слабые доли такта. В качестве иллюстрации приведем третью арию *Komm, Su Bes Kreuz* («Приди сладостный крест»):



Главный акцент подготавливается многими предшествующими «предакцентами» и истощает себя в последующих, более слабых, но подготовка всегда значительно длиннее заключения. Мелодическая линия Баха звучит совсем иначе, если исполнитель не стремится выделять сильные и относительно сильные доли такта. Например. В заключительном хоре первой части «Страстей по Матвею» инструменталисты исполняют восходящую линию шестнадцатых так, как это им кажется наиболее естественным, и выделяют «е» на первой шестнадцатой третьей четверти.



При таком исполнении для слушателя пропадает скачок на септиму. Если же акцент перенести на «а», первой шестнадцатой последней четверти, то смысл всей линии будет ясен. Раньше он слышал:



Теперь же:



Только правильное понимание и прочтение законов развития фразеологии Баха может передать всю выразительность и глубокую осмысленность его гениальной музыки, не говоря о скрытой библейской символике, которая запечатлена в нотографии Баха.

Вторая крупная проблема – правильное определение темпа. Вообще, что касается обозначения темпа, то в ранних произведениях Бах обычно помечал его, в более поздних – только в виде исключения.

Определить темп пьесы обычно не очень трудно, если принять во внимание текст и сущность музыки. В прежние времена Баха исполняли немного медленнее. И сейчас многие арии исполняются недостаточно оживленно. Иногда требуются длительные поиски и опыты, прежде чем приходишь к правильному темпу. Темп правилен, когда в одинаковой мере ясны и детали, и целое. Своеобразная трудность исполнения Баха заключается не в выборе, а в сохранении избранного темпа. При этом требуется очень большая ритмическая гибкость, чтобы не прийти к неритмичности. Певцам это еще не достаточно ясно, иначе они не исполняли бы Баха так неудовлетворительно в ритмическом отношении. Хуже всего обстоит дело с кадансами. Их чрезмерное растягивание и выделение проходящего каданса приводит к разрыванию арии на куски и лишению ее целостности по форме. Золотое правило для певцов – соблюдать меру в кадансовых *rallentando* и понимать их назначение и цель. Певец всегда должен чувствовать оркестр. Очень часто может показаться, что вокальная партия, взятая сама по себе, требует замедления, тогда как с оркестром это замедление недопустимо. Этим и отличаются баховские арии от итальянских: оркестр у Баха не просто сопровождает вокальный голос, но и выступает самостоятельно и не обязан подчиняться произволу певца или певицы. К примеру, в третьей басовой арии *Komm, Su Bes Kreuz* («Приди сладостный крест») музыка имеет характер марша. И темп этой арии будет правильным в том случае, если будет соответствовать тяжелому размеренному шагу Симона из Кирены, несущего крест. И гамбист, играющий свою партию утвердительно и твердо, не смазывая тридцать вторые ноты, должен вместе с певцом, правильно держа темп, воссоздать тот образ, который ярко и выпукло запечатлен Бахом в его бессмертном сюжете.

Больше всего певцы грешат против темпов Баха в речитативах, в которых надо отказаться от всяких бессмысленных затягиваний и замедлений, и находить выразительность исполнения в декламационном выделении характерных слов. Только в том случае, если смысл такта этого

требует, можно менять темп в рамках ритма. Итак, речитатив следует не «петь», но «говорить» с определенным музыкальным эффектом, что, конечно, требует хотя бы минимальных знаний немецкого языка. Всякое глубоко продуманное восприятие текста вернет певца к простоте. Многие, что вначале он считал родственным, при новом изучении баховской музыки покажется дурным внешним эффектом. Если у певца хорошая и ясная дикция, если он естественно декламирует, а инструменталисты с чувством фразируют и акцентируют даже там, где сопровождают *piano*, то уже разрешен и вопрос о динамике. У Баха обычно речь идет не о больших периодах нарастания и уменьшения звучности, а о выделении отдельных слов, хотя бывает так, что эти подъемы и спады передают руководящую идею его музыки. Бах обычно любил резкие противопоставления *forte* и *piano*, не допуская *diminuendo* и *crescendo* для смягчения контрастов. Особенно важно для арий. В оркестровых и вокальных партиях Бах не ставил никаких оттенков, считая, что они уже определяются правильной декламацией. *Crescendo* и *diminuendo* рассматривались уже как живое внутреннее волнение. Быть может, будет не лишним вновь напомнить, что всякое форсирование звука приносит вред баховскому исполнению. Хороших баховских певцов сравнительно мало (Дитрих Фишер-Дискау, Петер Шрайер). Большинству не хватает технической подготовки. Часто говорят, что пение арий Баха не имеет ничего общего с искусством *bel canto*. Это совершенно неверно: баховское пение предполагает его и даже требует большего. Бах был воспитан на итальянском вокальном искусстве. Певцы обычно исполняют его арии тяжеломерно или снятыми с дыхания. Вопрос заключается в том, чтобы объединить искусство *bel canto* с естественной поэтической декламацией, которая свойственна немецкой музыке. Колоратура в ариях Баха едва ли имеет что-либо общее с итальянской. У Баха она не самоцель, но служит декламации. Здесь более уместна напористость, нежели сдержанность. Совершенство вокальной техники – не цель, а средство при исполнении баховских арий и речитативов. Пение

должно быть свежим, непосредственным, «детским» в лучшем смысле этого слова. Тот, кто погружается в мир чувств Баха, кто живет с ним и думает как он, кто вместе с ним стал простым и скромным, – только тот может правильно интерпретировать его сочинения. Этим руководствуется автор этих строк, когда слушает и работает со студентами над четвертой басовой арией – *Mache dich, mein Herre, rein* («Сердце мое, будь чистым»). Эта ария – гениальная чистая музыка чувств, проникнутая бесконечной и в то же время спокойной, умиротворенной радостью. Никакой вычурности, помпезности. Все предельно просто и ясно.

Пианистам, играющим эти арии, можно порекомендовать следующее: очень внимательно вслушиваться в оркестровое звучание и попытаться найти средства для максимального приближения к имитации оркестровой версии фортепианного звучания.

Каждый раз, слушая это монументальное творение Баха, которое и сегодня можно считать музыкальной Библией, поражаешься тому, насколько глубока в нем духовная и музыкальная информация. Бах и сегодня может помочь нам добиться столь необходимой духовной собранности и осознания чувства ответственности перед Богом.

#### **Список используемой литературы:**

1. *Швейцер А. И.С. Бах // Музыка. М., 1965.*
2. *Друскин М.С. И.С. Бах // Музыка. М., 1982.*