

Възгледите на Йохан Йоаким Кванц за интерпретацията на бароковата музика

Петя Стефанова

Abstract: *Conceptions of Johann Joachim Quantz about the interpretation of Baroque music:*

The article is addressing issues of interpretation of Baroque music. There is growing interest today to the old music, especially Baroque. Striving for authenticity of the performance of this music takes us to a treatise of the most famous music theorists of the 18th century - Johann Quantz. Considered part of his instructions for the proper interpretation and execution of the music are from that era, using excerpts from his treatise. Quantz recommendations are valuable aids addresses for performers of Baroque music of his time to the present day.

Key words: *baroque music interpretation, rhythm, tempo, ornaments, authentic, metronomic values*

ВЪВЕДЕНИЕ

С какво днес бароковата музика привлича и изпълнители, и слушатели?

Отговорът на този въпрос едва ли е еднозначен. Факт е обаче, че дълбоко в себе си всеки изпълнител и слушател чувства емоционалната закориданост на тази музика, която докосва „сърцето и душата“. По отношение на изпълнителите и днес е валидна „формулата“, изречена от К. Ф. Е. Бах: „Музикантът не може да затрогне другите, ако той самият не бъде затрогнат“. [1, с.3].

ИЗЛОЖЕНИЕ

Силният интерес към бароковата и към по-старата (ренесансова и средновековна) музика разбужда темата за **автентичността** на музикалната интерпретация, за пътя на съвременния изпълнител и слушател към звуковия свят и звуковите послания на отминалите епохи. Показателно е, че през XX век самата идеята за автентичността става фокус на специално внимание както във философията, така и в хуманистиката изобщо. Като *философски проблем* въпросът за **автентичността на съществуването** е развит във философията на Мартин Хайдегер („Битие и време“). По отношение на *композиторската музика* проблемът за автентичността се открива във фундаменталното съчинение на Теодор Адорно „Философия на новата музика“. Фолклористиката на свой ред концентрира своите усилия в издирването, съхраняването и проучването на **автентичния фолклор**. Така проблемите на музикалната интерпретация се вписват в общия духовен порив на съвременността да общува с духовните ценности на отминалите векове чрез осмисляне и постигане на автентичността на техния смисъл.

Откъде възникват проблемите с интерпретацията на бароковата музика и нови ли са те? По своето същество бароковата музика е **елитарна музика**. Тя се е изпълнявала предимно в тесен аристократичен кръг – в малки салони, камерни зали, кралски резиденции или в най-добрия случай – в църкви. *Често едно произведение се е изпълнявало само веднъж и се е забравяло за десетилетия, дори партитурите не се запазвали*. В много случаи авторите сами са изпълнявали или дирижирали творбите си и не са считали за нужно да записват в партитурите всички инструкции и знаци, необходими за един следващ изпълнител, какъвто е случаят с църковните кантати на Й. С. Бах например. Практически бароковата музика не е била достъпна за широката общественост, освен сакралната или церемониалната музика.

Ето защо във връзка с интерпретацията е особено интересно да се потърсят мненията на музикалните теоретици от епохата на късния Барок, изложени в техните трактати. Характерни за епохата са трудовете на немските теоретици Карл Филип Емануел Бах и Йохан Кванц. Настоящото изследване е посветено на последния.

Йохан Йоаким Кванц (30 януари 1697 – 12 юли 1773) е бил многостранна личност – блестящ флейтист, учител при пруския крал Фридрих II, композитор, музикален теоретик и майстор – производител на флейти. Като композитор той пише много пиеси, предимно за флейта, в това число около 300 концерта за флейта и над 200 сонати. Като изпълнител – флейтист е считан за най-добрия в Европа и освен в Германия е правил концертни турнета в Англия, Италия и Франция. Като майстор на флейти Кванц е направил нововъведения в дизайна на флейтата, като е добавил втора клапа към инструмента, за да подобри интонацията. А като музикален теоретик днес той е най-известен като автор на трактата *Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), превеждан на английски „On playing the Flute” – ценен източник по отношение на изпълнителската практика и флейтовата техника през XVIII век.

Но трактатът на Кванц е нещо много повече от ръководство за флейта. Авторът засяга и изпълнението на всички видове барокови инструменти, като дава съвети за интерпретацията на бароковите творби, така че да се запази добрият музикален вкус и духът на музиката, вложен от композитора.

Класификация на темповите индикации с техните метрономни стойности съгласно Кванц

Има пет основни модификации на темпото, казва Кванц, които варират от бавно към бързо и се изразяват с думите Largo, Adagio, Andante, Allegro и Presto. Всяка от тези степени по-нататък се модифицира и подразделя на други, като някои показват само степента на забързването или забавянето (Larghetto, Andantino, Allegretto или Prestissimo), други допълнително показват характер и изразяват настроение - Agitato, Vivace, Gustoso, Con brío и др. Кванц описва подробно степените на бавните и бързи темпа във връзка с фините нюанси, които носят. Ясно е разграничено патетичното Adagio, което „трябва ясно да се разграничи от другите видове бавни пиеси: кантабиле, ариозо, афектуозо, анданте, андантино, ларго и т.н”, а също и „екстремно тъжното Adagio, което се означава обикновено като Adagio di molto или Lento assai”.

За съвременните интерпретатори следващата мисъл на Кванц има фундаментална методическа стойност: „Никой не трябва да се съмнява във важността на схващането на темпото, необходимо за всяка пиеса, или могат да бъдат допуснати най-големи грешки в това отношение. Ако е имало там някои правила за това, те трябва да се спазват, тъй като има много пиеси, които в настоящия момент са напълно разрушени от зле подбрано темпо. С правилното темпо ще се постигне по-добър ефект и ще се донесе повече чест на техните автори. [6, с.60]

Кванц предлага **ритъма на пулса** (80 удара в минута) като стандарт, който може да послужи като една идея за всяко темпо.

За начина, по който трябва да се свири Ададжото

Във възгледите на Кванц основното настроение на ададжото по принцип е *нежност и тъга*. Ададжото дава повече поводи от алегрото **както за възбуждане, така и за потискане на страстите**.

Правилният метод за свирене на Ададжо изисква солист, който да позволи да бъде воден от акомпанимента, отколкото да избързва спрямо него. „За да се свири ададжото добре, умът трябва, доколкото е възможно, да бъде в тъжно състояние... ададжото може да се сравнява с ласкава молба... докато свири, изпълнителят трябва да се ръководи от основното настроение, внушено от композитора в неговата творба. Не бива да се свири тъжно ададжо твърде бързо, или от друга страна – лирично ададжо твърде бавно. Патетичното ададжо трябва ясно да се разграничи от другите видове бавни пиеси: кантабиле, ариозо, афектуозо, анданте, андантино,

ларго и т.н. Що се отнася до темпото на всяко конкретно парче, трябва да се съди по общия контекст на пиесата – тоналността и метриката, знаейки дали е двуделна или триделна.” [6, с.64]. Кванц напомня и това, че едно екстремно тъжно ададжо обикновено е означено с думите „ададжо ди молто” или „ленто асσαι” .

Класификация на темпата с техните метрономни стойности (по Кванц ,Veilhan, p.61)

$\text{♩} = 40$ $\text{C} \text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$ $\text{C} \text{♩} = 40$	$\text{♩} = 80$ $\text{C} \text{♩} = 80$	$\text{C} \text{♩} = 120$	$\text{♩} = 160$ $\text{C} \text{♩} = 160$
<i>Adagio assai</i>	<i>Adagio cantabile</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro assai</i>
<i>Adagio pesante</i>	<i>Adagio spiritoso</i>	<i>Allegro ma non</i>	<i>Poco allegro</i>	<i>Allegro di molto</i>
<i>Lento</i>	<i>Arioso</i>	<i>tanto</i>	<i>Vivace</i>	<i>Presto</i>
<i>Largo assai</i>	<i>Soave</i>	<i>Allegro ma non</i>		
<i>Mesto</i>	<i>Dolce</i>	<i>troppo</i>		
<i>Grave</i>	<i>Poco andante</i>	<i>Allegro ma non</i>		
	<i>Affettuoso</i>	<i>presto</i>	$4/8 \text{♩} = 160$	
	<i>Pomposo</i>		когато този метрум	
	<i>Maestoso</i>		се изпълнява бързо	
	<i>Alla siciliana</i>		$6/8 \text{♩} = 160$	
	<i>Larghetto</i>		когато този метрум	
			се изпълнява бързо	
$3/4 \text{♩} = 40$	$12/8 \text{♩} = 160$		$12/8 \text{♩} = 160$	$3/4 \text{♩} = 107$
<i>(Adagio assai,</i>	<i>(Alla siciliana)</i>		когато този метрум	<i>(Presto)</i>
<i>Lento и Mesto)</i>			не съдържа	когато скоростта е
	$3/4 \text{♩} = 40$		шестнадесетини ноти	екстремнобърза и има само 6 бързи ноти в такта
	<i>(Adagio cantabile)</i>		$3/4 \text{♩} = 160$	(осмини)
	$3/4 \text{♩} = 80$		когато има шестнадесе	$3/8 \text{♩} = 107$
	<i>(Adagio cantabile)</i>		тини или вибриращи	<i>(Presto)</i>
	ако басът се свири само		триоли	когато скоростта е
	с четвъртинки и мелодия-		$3/4 \text{♩} = 80$	екстремнобърза и има само 6 бързи ноти в такта
	та е по-скоро <i>argioso</i>		когато скоростта е	(шестнадесетини)
	отколкото е отбелязано		екстремнобърза и има само 6 бързи ноти в такта (осмини)	
	$3/8 \text{♩} = 80$		$3/8 \text{♩} = 80$	
	<i>(Arioso)</i>		когато скоростта е	
			екстремнобърза и има само	
			6 бързи ноти в такта	
			(шестнадесетини)	
			Метрономните знаци за всички тези ритми се отнасят за <i>Allegro</i>	
			темпо	

Кванц насочва вниманието към няколко специфични момента, свързани с музицирането в темпо ададжо, които трябва да бъдат неизменно под контрола на интерпретатора:

- Ноти, след които следва мълчание (пауза). Особено, когато се среща пауза, звукът не трябва да се отсече изведнъж, а е по-добре да се поддържа последната нота малко по-дълго от нейната стойност, давайки ѝ време да отмре постепенно. Тази практическа препоръка на Кванц, дадена със забележителна яснота, има изключителна стойност за фразирането в темпо Ададжо.

- Нарастване на звука. Когато в едно ададжо солистът последователно повишава и намалява силата на звука, по този начин той поставя светлина и сянка в своето изпълнение, като се произвежда отличен ефект.

- Точкувани ноти. Когато в Ададжо има легато над точкувани ноти, нотата след точката не трябва да се подчертае, тя трябва да бъде слята с предната нота, звукът постепенно да отслабва до пиано. Ако има точка след втората нота в ададжо, първата нота трябва да бъде изсвирена така кратко, както в Алегро, но без такава сила. [6, с.64]

Няколко момента в тези напътствия към изпълнителя правят огромно впечатление. На първо място това е насочването на вниманието към релацията *темпо-тоналност* и *темпо-метрум*. Двувременността и тривременността като индикатори за музикален афект и връзката с тоналната семантика – това са генерални опори за избора на темповия нюанс, който гарантира интерпретаторското попадение в афектното съдържание на музиката. За целта обаче музикалният изпълнител е необходимо да познава изначалния семантичен код на епохата, свързан с височинните равнища и с времевата пулсация. Втората съществена релация е потърсена по линията темпо – музикален ритъм, като вниманието се насочва към най-чувствителните зони в ритмичния рисунок – паузата и точкуваната нотна стойност. Тук напътствията търсят плавността, преливането, мекотата, а не акцентността. И още един нюанс в разсъжденията на Кванц има особено голямо значение – това е асоциацията със светлината и сянката – един забележителен момент в пространственото осмисляне на музиката.

За начина, по който трябва да се свири Алегрото

Първо, трябва да се отбележи, че от различните имена, давани на музикални пиеси, думата *Allegro*, за разлика от думата *Ададжо*, има много широк смисъл и в термина *Allegro* са включени няколко вида пиеси в бързо темпо, като например: *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo* и т.н. Тук ще използваме думата *Allegro* в този по-широк смисъл, като се позоваваме на всички видове живи и бързи пиеси, без да обръщаме внимание на специалното значение на думата, когато тя описва конкретен вид на бързо движение.

„Тъй като много композитори използват думи, сглобени както е показано по-горе, повече по навик, отколкото да дадат добро описание на истинското темпо на пиесата, се срещат много случаи, в които за намерението на композитора трябва да се досещате от съдържанието на пиесата, а не от думата, която се намира в началото, за да се обозначи темпото.“ [6, с.67]

Главната характеристика на *Allegro* е веселост и живост. Първата практическа препоръка на Кванц е следната: *Allegro* не трябва да се започва по-бързо, отколкото някой е в състояние да свири бързия пасаж. Това е поради тази причина, че скоростта трябва да се решава в съответствие с най-трудните пасажки на пиесата. Не може да не впечатли този съвет, който е с универсална приложимост към всички музикални стилове. Очевидно коректността на изпълнението, „артикулираността“ на всеки музикален мотив или пасаж е с по-висока ценност, отколкото преследването на музикалната бързина. Така музикалното темпо разкрива своята относителност,

съотнесено към музикалната прецизност, която особено в епохата на музикално-реторичния език има водеща роля. Именно в тази посока следващите възгледи на Кванц заслужават огромно внимание:

„Въпреки многото живост в Allegro, музикантът никога не трябва да се отклонява от контролирана и разумна скорост. Всичко, което се забърза, ще доведе до по-голямо неудобство за ухото, отколкото удоволствие. Човек трябва винаги да има предвид настроенятията, които трябва да бъдат изразени, а не просто да свири бързо. Затова, ако в Алегро някой желае да достави удоволствие и чар на ухото, цялата пиеса трябва да се свири с подходяща огнена изразителност; но човек никога не трябва да забързва темпото, тъй като пиесата по този начин ще загуби цялата си благодат”. [6, с.69]

Воден от критерия за не се забързва темпото, Кванц предоставя на изпълнителя и следните съвети, „за да се избягва бързането”:

- Темпото се забързва, когато пръстите на ръцете се повдигат твърде бързо, особено за скачащите ноти. За да избегне тази грешка, човек трябва да даде малко акцент на първата нота на бързите фигури; по този начин важната нота трябва да се чува за малко по-дълго време от тези, които следват.

- Що се отнася за тризвучията, музикантът трябва да се старее да ги изпълнява точни и равни и да не избързва първите два тона твърде много. За да се създаде този ефект, може да се наблегне на първата нота на тризвучието, тъй като тя е най-важната нота на акорда.

Удивителна е педагогическата и музикантска широта на Кванц, която сама по себе си е високо поучителна за всеки съвременен изпълнител и педагог. Видно е колко органично във всеки един момент и по всеки един повод тук работят и се съчетават проблеми и предпоставки от привидно различен характер: препоръката от чисто техническо естествено (повдигането на пръстите) се редополога до чуването на музиката (устройството на тризвучието и ролята на основния му тон), като и в двата случая съответното знание или умение е част от слухово-двигателния контрол, който води до желания музикален ефект.

Украшенията

В Алегро, както и в Ададжо простата мелодия трябва да бъде украсена и да бъде направена по-приятна чрез *ports-de-voix* и други малки съществени ноти, **в съответствие с изискванията на настроението, което съдържат пиесите**.

Що се отнася до тълкуването на Adagio за цигулка, Кванц казва: „Едно Arioso. Soave, Cantabile, Dolce или Poco Andante се свири със спокоен израз и с леко докосване с лъка. Дори ако Arioso се смесва с различни видове бързи ноти, то все още се нуждае от леки, спокойни движения на лъка. Maestoso, Pomposo, Affettuoso или Adagio spiritoso трябва да се свирят сериозно и с малко по-тежки и остри движения на лъка. Бавна. тъжна пиеса, която се обозначава с думите: Adagio Assai, Pesante, Lento, Largo Assai или Mesto, изисква най-голямо забавяне на тона и най-дългите, най-спокойни и най-тежки движения на лъка.” [6, с.69].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наставленията на Кванц за интерпретацията на бароквата музика, изложени по-горе в кратките извадки от неговия трактат, имат голяма стойност не само за своята епоха, но и до днес, особено за съвременните изпълнители на тази музика, стремящи се да постигнат автентичност на звученето на бароковите пиеси.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Бах, К. Ф. Е. Опит върху правилният начин да се свири на пиано. – В: Музикални хоризонти, бр.15, София, 1982.

[2] Адорно, Т. Философия на новата музика. София, Наука и изкуство, 1990.

[3] Хайдегер, М. Битие и време. ИК "БАН", 2005.

[4] Qantz, J. trans. and ed. by E. R.Reilly. On playing the flute. 2nd edition, Northeastern University Press, 2001.

[5] Qantz, J. trans. and ed. by E. R.Reilly. Musical-Rhetorical figures in the Orgembuchlein of J.S.Bach. 1988.

[6] Veilhan, Jean-Claude – The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th – 18th centuries). Alphonse Leduc, Paris, 1979.

За контакти:

Ас. Петя Иванова Стефанова, катедра Български език, изкуство и литература, Русенски университет „Ангел Кънчев“, e-mail: pstefanova@uni-ruse.bg

Докладът е рецензиран.