

Основните изпълнителски принципи при старите клавишни инструменти – динамика, ритъм, темпо, агогика, артикулация

Маргарита Кръстева

Изразните средства на клавишните инструменти (динамика, орнаментика, ритъм, агогика, артикулация, тембър) са тясно свързани с природата на инструмента, с концепцията на интерпретатора относно стила и историческото място на музикалното произведение, с прецизното изпипване на всяко едно от тези средства, което определя и професионалното равнище на изпълнението. Високото ниво на съвременното изпълнителство предполага и различен, понякога ярко контрастен подход към определено историческо явление.

Възникват много въпроси с възвръщането на концертния подиум на старите клавишни инструменти и необходимостта изпълнителят да се приспособи към техните механизми и звучене. Проблем е интерпретаторът, боравещ с богатия на изразни възможности съвременен инструмент, какъвто е днешният роял, да намери верния път, мярка и израз към характера на музиката, написана за старите барокови инструменти, които са с не така съвършена механика.

Динамиката при старите инструменти е тясно свързана с избора на регистри.

Постигането на различен цвят, окраска на тона е било възможно още в зората на чембалото.

В Англия, по време на Елизабетинската епоха (1558–1603) е било обичайно да се поставят един до друг два до три вирджинала, за да се постигне различен колорит на тона. През втората половина 18 век се появяват инструменти с два, а по-късно и с три мануала. Тези инструменти дават на интерпретатора-изпълнител не само по-големи възможности за избор на регистър, но и повишават *важността* на умението той да се изразява чрез правилния подбор на регистрите.

В историческите извори се намират много малко сведения за това как да се избере регистърът. Съществуват и сравнително малко правила по повод употребата на регистрите. Това се дължи не само на различията и възможностите на отделните инструменти, но и на предпочитанията на отделния интерпретатор. Изборът на регистър е бил в зависимост от представата на изпълнителя за наподобяване звука на даден инструмент или на човешкия глас. Тъкмо затова най-автентичната школа намираме в оркестровите и вокално-инструменталните произведения на даден автор (Хендел, Пърсел, Жан Филип Рамо). Й. С. Бах пръв поверява значителна роля на чембалото, като същевременно ни дава и безпрецедентната възможност да се учим от неговите инструментални и вокални творби.

Изборът на правилни регистри изисква богата фантазия, но тя трябва да бъде подчинена на строга *духовна* дисциплина.

Съществуват някои директни препоръки, които Бах дава в творбите си за чембало, преди всичко там, където:

1. Става дума за нови форми (италиански концерт).
2. Настъпва съвсем неочаквано динамично разгръщане на композицията (*ехото* във френската увертюра).
3. При изключително трудни в техническо отношение музикални произведения (Голдберговите вариации).

За тези творби Бах изрично препоръчва изпълнение на два мануала, като отбелязва промените на мануалите и регистрите в първите два случая със знаците *p* и *f*, а в третия случай – с обозначения за 1-ви или 2-ри мануал: „a 1 Clav“, „a 2 Clav“.

Принципите за избор на регистър трудно могат да бъдат формулирани. Професор Зузана Ружичкова обобщава някои от тях [2, 66]:

Чистотата на водене на гласовете влияе силно при избора на регистър. Гласът винаги трябва да бъде доведен до своя логически край, т. е. не можем да променяме регистъра или мануала по средата само защото се променя настроението. Като изключения, особено при някои произведения на Бах, на логично място в темата гласът може да бъде поет от друг регистър, звуково близък до първия (8'1.- 8'II.). Такъв похват може да ни помогне в техническо отношение при изпълнение на сложна fuga, но и тук трябва да подхождаме с максимална отговорност.

Изборът на регистър бива два вида:

- a) соничен – звуков
- b) тектоничен – строителен

Соничният регистър използваме успешно навсякъде, където има асоциация със звуци от природата, както и при програмни произведения, целящи да възбудят подобни представи.

При тектоничния начин на избор на регистър изпълнителят трябва да се ориентира в цялостното построяване на композицията, в нейната структура независимо дали става дума за отделно музикално произведение или за цикъл.

За изразителната функция на **ритъма** са се изказвали Монтеверди и Фрескобалди. В техните указания има зачатъци на онзи стил на изпълнение, който по-късно ще получи наименованието *tempo rubato*. Монтеверди пише за два начина на изпълнение – единият е при ритмически точно движение (*tempo de la mano*), при който темпото се определя от равномерното движение на ръката, а вторият – когато ритъмът се обуславя от текста, който не изисква такава строга ритмична схема [1]. Ако текстът предполага забавяне или забързване, тогава това се допуска.

В трактата на Дьо Сен Ламбер като допустими се сочат т. нар. „неравномерни“ ноти (*notes inégales*). При тях нотният запис се различава от начина на изпълнение (за разлика от италианците, които точно изписват и изпълняват нотите). Нотописът отбелязва ритмически равни ноти, а при изпълнение те се точкуват (две осмини се изпълняват като осмина с точка и шестнайсетина). Това дава чувство за свобода на изпълнителя, близко до свободата на импровизацията.

Интерпретацията на едно произведение за чембало се реализира без подчертаване на отделните фрази по познатият ни днес начин. Докато при пианото се фразира чрез динамиката, тембъра, артикулацията и агогиката, на чембалото основното средство за фразироване си остават ритъмът, едва забележимите *агогически отклонения* и артикулацията. По същество главната задача на **агогиката** (и при чембалото, и при пианото) се състои в подчертаване на по-важните музикални моменти, фрази, на известно удължаване на отделни тонове, дъхове между фразите чрез деликатно оживяване или успокояване. Тези отклонения най-често не са обозначени в нотния текст, но за един музикално чувствителен изпълнител почти винаги се подразбират, като обаче е наложително да не се пренебрегва „добрият вкус“, резултат от доброто познаване на изкуството да умееш да организираш времето. Често нелогични агогически отклонения водят до липса на стил и изопачаване на съдържанието на произведенията. Да не се забравя, че колкото и абстрактно да е понятието стил, все пак даровитият артист го носи в съзнанието си и е в състояние да се вмести в неговите граници, като изяви в същото време и силата на своята индивидуалност.

В средата на XVIII век точката след нотата невинаги се е използвала точно. Например точкуваната фигура се е изпълнявала често като двойно точкувана, фигурата осмина с две шестнайсетини – като точкувана осмина с две трийсет и вторини. Записването на двойна точка се появява едва след 1750 г. Острото точкуване, присъщо на т. нар. *ломбардски ритъм*, е произлязло от *френската увертюра*. В много случаи енергични и близки по характер до френската увертюра

теми са предполагали двойно точкуване – например Прелюд g moll от „Добре темперирано пиано“, втори том. точкувана, фигурата осмина с две шестнайсетини – като точкувана осмина с две трийсет и вторини. Записването на двойната точка се появява едва след 1750 г.

Понятието „ритъм“ съдържа диалектиката между строгостта на метрума, чувството ни за темпо и свободата на агогичните изменения. Бих казала, че усетът ни за ритъм се проявява още преди да започне изпълнението на музикалното произведение. Често явление е „хвърлянето“ в прекалено бързо **темпо**, като причините могат да бъдат различни – прекалено вълнение по време на живо изпълнение пред публика, стремеж към демонстриране на технически постижения, липса на концентрация преди началото и др. При изпълнение на бавните части често се наблюдава обратният процес – прекалено бавно темпо, известно разтягане, което също може да бъде израз на сценично притеснение, но понякога и поради стремеж към външно показване на емоционално музициране. Това важи не само за бароквата музика. Често се наблюдават ненужни забавяния и забързвания. Чувството за ритъм не е само природна даденост. На това всеки може да се научи при достатъчно овладяване на произведението като техника и образно съдържание. Голямо значение има способността по време на изпълнение да умееш „да слушаш“ вътрешния ритъм, вътрешната организация на музиката във времето и сценичното пространство.

Краткото, бързо отзвучаване на тона при чембалото предполага бавните пиеси да се свирят по-бързо, а бързите пиеси – в по-бавно темпо, отколкото на днешните инструменти.

Артикулацията (начинът на музикалното произношение) е свързана с всеки конкретен стил. Това е много съществен компонент на изпълнението, вълнуващ силно съвременния интерпретатор.

Типично за епохата на барока е, че щрихите не са описвани от автора. Съвременният пианист, който, изпълнявайки класически, романтичен и съвременен репертоар, проявява изключителна отговорност към текста, включително и към указаната в него артикулация, трудно свиква с факта, че може сам да решава какви щрихи да използва в един бароков текст. Артикулацията в музиката на барока е била оставена на вкуса и фантазията на изпълнителя. Изследванията показват, че артикулацията е била несравнимо по-богата, отколкото днес си представяме.

В старите полифонични форми тя е свързана с характера на основната тема (във фугата например). При невъзможността да се направят динамически нюанси вътре в темата при бароквата музика при старите инструменти, артикулацията става едно от най-важните изразни средства. Особено влияние имат артикулацията и свързаната с нея щрихи при духовите и струнните инструменти. Щрихът възниква от естествените особености при изпълнение на различни инструменти (например дишането при духовите и изтеглянето на лъка при струнните). Лишаването на музиката за клавишни инструменти – особено при чембалото и органа – от артикулация, я превръща в абстрактна, застинала, като ѝ отнема вътрешното напрежение. Обикновено всякакви указания за артикулация липсват в партитурата. Изключенията са малко и са свързани преди всичко с такива произведения, които са транскрипции от струнни и духови инструменти. Там щрихите са запазени точно, но изпълнението им често е твърде проблематично. В Urtext-изданията на Баховите произведения можем да видим някои оригинални щрихи, но по-известно е, Бахови щрихи се срещат само в неговите манускрипти.

При артикулацията на старата музика, изпълнявана на модерни инструменти, могат да бъдат отбелязани условно три подхода:

1) Да се подражава, най-общо казано, на звукоизвличането на старинните инструменти, да се предпочитат само стакатните и портаментните щрихи и почти да

се отрича романтичното *legato*, да не се диференцират отделните гласове (всеки с отделен шрих), да се търси най-общ клавишинен тембър (без оцветяване) – което води до известно „обедняване“ на изпълняваните произведения;

2) Да се прибавят *произволно* средства, с които днес разполага пианистът, за имитиране на чембалото и органа;

3) Да се използват всички средства на пианото, богатите нюанси на легатното „туше“, динамичната палитра, но не забравяйки за изпълнителските принципи от времето на барока, които могат да се вплетат в една съвременна и пълноценна интерпретация. Намирам, че съвременният изпълнител би трябвало да се обърне преди всичко към този подход.

Ценни указания към изпълнителя на чембало дава Зузана Ружичкова [2, 71-72]. В моята практика на преподавател по чембало и пиано достигнах до извода, че тези указания могат спокойно да се приложат към съвременното пиано. Към посочените по-долу напътствия бих добавила някои мои уточнения.

„1. Постепенната мелодика в бавните части, кантилените (напевните части), хоралната мелодика се изпълняват най-добре *legato* или *legatissimo*.“

В сравнение с пианото шрихът *legatissimo* е почти невъзможен за изпълнение на чембало, което дава предимство на съвременното пиано по-изразително да „изпее“ кантилената.

„2. Големите мелодични скокове, особено в бързите части на произведениято се свирят *staccato* или *portamento*.“

Предимството на съвременното пиано е, че много често при скокове се употребява педал, което улеснява изпълнителя, но трябва да се внимава с неговата употреба, да не се задържа прекалено дълго, т.е. да не се стига до прекалено голяма реверберация.

„3. Бързите пасаж и малките стойности в бързите части определено се свирят *non legato*.“

4. При чембалото много краткото *staccato* е по-скоро изключение заради звуковата му строгост.“

Шрихът *staccatissimo* се постига с лекота на съвременните инструменти.

„5. Артикулацията на четири или осем кратки стойности би трябвало да е богата, а не стереотипна.“

По време на дълги секвенции е подходящо да променяме артикулацията. По този начин избягваме стереотипното изпълнение.

При изпълнение на съвременния роял, при изграждане на фраза, шрихът се променя заедно с увеличаване на динамичната степен (може да се приложи по-легатен шрих и по-дълъг педал).

„6. Артикулацията спомага за метричното обяснение на фразата. Затова и тук (точно както и в динамиката) не трябва да мислим стереотипно, нито на тактове, а да използваме „повдигаща“ (ауфтактна) артикулация.

7. Артикулацията би трябвало да подчертава важните ноти – тези, които носят значението във фразата, т.е. преди всичко силното време в такта. Само в единични случаи е подходящо да артикулираме така, че слабото време да стане по-дълго (следователно по-акцентирано) от силното време.

8. Чрез артикулация можем да предадем и да подчертаем характера на различните танцови ритми.“

Изпълнителят-интерпретатор от времето на барока е имал в рамките на няколко правила, добавяйки и своята естествена музикалност, по-голяма свобода за „дооформяне“ на нотния текст, отколкото съвременния изпълнител. Творческият подход на изпълнението има две основни тенденции: по-актуално изпълнение или придържащо се към съответната епоха. Търсенето и намирането на точната мярка в този синтез е най-трудната, но и най-предизвикателната и прекрасна задача на интерпретатора на барокова музика.

Днес е трудно да говорим за чисто автентична музикална интерпретация на произведение, авторът на което не е между живите и не е запазена точно интерпретаторската традиция на неговото време. Според мен съществуват два вида интерпретация – неубедителна и убедителна. В първата, освен липсата на въздействие, съществуват и „обективни граматически грешки“, докато добрата интерпретация, била тя близо или по-далеч от намерението на автора, може да завладее слушателя, ако е поднесена убедително и с подчертана интерпретаторска индивидуалност.

ЛИТЕРАТУРА

[1]. Monteverdi, Cl. Ottavo Libro dei Madrigali. Madrigali Guerrieri et Amorosi, 1638.

[2]. Růžicková, Z. Interpretacní praxe v barokní hudbě se zretelem k cembalu a klávesovým nástrojům. Praha, 1985.

За контакти:

Доц. Маргарита Кръстева, Клавирна катедра, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, тел.: 0889823308, e-mail: margaritakrasteva@abv.bg

