Что касается интерпретации вокальной музыки эпохи барокко и произведений И.С. Баха, здесь есть много вопросов на тему, как именно исполнять эту музыку?

Хоровая музыка Баха требует от исполнителей гибкости и эластичности всего голосового аппарата, большого разнообразия дыхания и атаки звука, и полного выявления тембрального богатства голоса.

Певцы должны иметь чистый, ровный звук, мягкий тембр голоса, обладать ровностью голосоведения, подвижностью и полной свободой. Целесообразно хормейстеру добиваться от хора ровного, мягкого, кристально чистого звука на хорошей опоре, естественного природного тембра голоса, имеющему огромную ценность, что полностью соответствует эстетическому идеалу барочного вокального звука.

Острой проблемой для современного исполнителя остается верное воспроизведение присущей музыке И. С. Баха динамики. Известно, что динамические обозначения здесь встречаются крайне редко. И это было обусловлено, прежде всего, вполне определенными требованиями композитора к исполнителям, которые должны были быть широко образованными не только в сфере теории и истории музыки, но также понимать законы акустики, физиологии и так далее.

К динамическим указаниям барочной музыки, в том числе музыки И. С. Баха следует отнести достаточно резкие противопоставления forte и piano, ввиду отсутствия crescendo и diminuendo. К тому же следует помнить, что в исполнительском искусстве барочной эпохи считалось ошибкой ограничиваться лишь теми динамическими оттенками, которые выписаны в нотном тексте.

Также существовал принцип так называемой «ритмической динамики», когда медленному движению музыкального произведения чаще всего соответствует динамический нюанс piano и напротив быстрому — forte.

Ещё имел место так называемый эффект «эха», применяемый при повторении музыкального материала с целью изображения звукового пространства.

До нас дошли правила старых учителей пения о динамическом распределении голоса на протяжении всего звукового диапазона. Так, известный немецкий ученый, теоретик музыки Ф.В. Марпург, обобщая вечное старое правило в искусстве пения, говорил: «Чем выше поешь, тем умереннее и нежнее должен быть звук, а чем ниже поешь, тем полнее и сильнее, все же без принуждения и должен быть в динамическом соответствии с высотой»[[1]](#footnote-1).

Такое прекрасное представление о соразмеренности голоса не только характерно для вокально-исполнительского искусства, но также является верным методическим принципом в борьбе с форсированием голоса на верхнем участке певческого диапазона.

Наряду с соразмеренностью голоса, важным требованием, предъявляемым педагогами старинной школы bel canto была гибкость звука. Так, к примеру, известный педагог XVIII столетия Манштейн сравнивал вокальный голос с «хорошим тестом», и далее добавлял: «Нужно, чтобы голос можно было уменьшить в объеме, делать из него, как из теста, тонкие нити и большие массы, подчинять его всевозможным формам»[[2]](#footnote-2).

Для достижения эластичного гибкого голоса певцы упражнялись в messa di voce. Этот термин трактовался как искусство филировки или динамическое разукрашивание длинных нот. Выдающийся вокальный педагог XVIII века П.Ф. Този писал: «Прекрасная филировка (messa di voce) в устах певца, который пользуется ею умеренно, бывает только на открытых гласных и производит всегда хороший эффект. Очень мало современных певцов находят ее в себе по вкусу, может быть, они не любят гибкость голоса…»[[3]](#footnote-3)

Особую важность в вопросе барочной вокальной стилистики приобретает извечный вопрос о вибрато. Некоторые современные певцы считают необходимым петь музыку барокко прямым «белым» звуком. Это большое заблуждение. Вибрато в голосе, как и любом инструменте, существует от природы. Вопрос заключается в его амплитуде, от величины размаха которой в свою очередь напрямую зависит сила певческого звука. Таким образом, вопросы о вибрато и силе звука тесно взаимосвязаны.

Хотелось бы вспомнить одного из великих дирижеров в Русском хоровом искусстве — Владимира Минина, который выступая в телепрограмме «Мастера», говорил о характере певческого звука в немецкой вокальной школе и в русской, чем это обусловлено: «… в кирхе, в костеле, когда есть угол (свод католического храма), тогда вот этот прямой (маловибратный) голос великолепно звучит, или возьмите церковь святого Фомы в Ляйпциге Баха, где поют замечательные немецкие хоры, особенно хор мальчиков. Русский хор в кирхе не так звучит. Русский хор великолепно звучит в православном храме, где свод круглый, и вибрато даёт полётность звуку… Почему в костеле орган? У органа прямой безвибратный звук, также и хор…»[[4]](#footnote-4).

Немало споров в настоящее время существует в отношении силы звука, отвечающей эстетике пения барокко. Эта проблема напрямую относится к проблеме динамики. Однако силу звука не следует сравнивать и путать с динамикой музыкального произведения.

Сила звука зависит от амплитуды колебаний голосовых связок, от дыхания, от подскладочного давления и состояния резонаторных полостей, особенно ротоглоточного канала, который является своеобразным рупором, усиливающим звук.

В исполнительстве эпохи барокко огромное место занимал ансамбль певца и сопровождающих инструментов, силой звучания которых во многом обуславливалась сила вокального голоса.

Музыка барокко, как правило, написана в расчете на небольшие инструментальные составы, чаще всего струнные или духовые. Звучание деревянных духовых инструментов, виолы да гамба, теорбы, клавесина, мягких регистров органа требовало ансамблевого соотношения с мягким, сформированным полноценно и тембристо вокальным звуком. Таким образом, подача, энергичность и само пение становятся более спокойными, и соответственно амплитуда вибрато голоса оказывается небольшим.

Наряду с этим надо учитывать частое участие в барочных ансамблях такого мощного инструмента, как орган, заполняющего пространство своим звучанием. Даже при том, что при вступлении солирующего голоса органист использовал мягкие регистры, певцу необходимо было учитывать эффект собственно органного звучания, соблюдая тем самым общий звуковой баланс за счет достаточно энергичного звукового посыла.

Огромную роль в отношении силы звука играла акустика концертных помещений. Своды больших и маленьких церквей, красивых дворцовых залов не требовали сильной активизации подачи дыхания и голоса, нажим которого звучал нестерпимо некрасиво и фальшиво, однако требовали выработки полётности звука, всецело зависящей не только от силы, но и от тембра голоса. Во избежание губительной для экспрессии форсировки голоса, полётность звука была необходимым качеством для заполняемости первых больших театральных зданий.

Красота пения зависит от спокойного, но отнюдь не аморфного, звука – энергичного, насыщенного и наполненного мягким тембром, поддержанного хорошей дыхательной опорой. Звук должен литься и звучать, обладать силой, и полнотой, соответственной звучанию сопровождающего инструмента.

Большое значение при исполнении барочной музыки имеет понимание и выбор правильного темпа. Тем более что в ту эпоху в нотных текстах часто отсутствовали авторские темповые указания. И именно выбор того или иного темпа становился для исполнителя одним из главнейших, определяющих средств, передающих необходимый аффект.

Существенную проблему для современного певца составляет верное определение характера движения, столь важного в передаче аффекта. Этот характер становится понятным в результате соотнесения исполняемой музыки с танцевальной семантикой, занимавшей особое положение в музыкальном искусстве XVII–XVIII столетий. Так, при знакомстве с новым произведением следует внимательно посмотреть и найти в нем ритмические структуры того или иного танца, определив не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы.

Весьма показательны и слова композитора и теоретика Д. Фридеричи: «В пении не должен ощущаться однообразный такт, но в зависимости о того, каковы слова текста, нужно установить и такт. Ибо иногда требуется быстрый, иногда медленный такт».[[5]](#footnote-5) Можно также привести в этой связи и известное высказывание К.Ф.Э. Баха о том, что музыку исполнять «нужно с душой, а не как дрессированная птица».[[6]](#footnote-6) Не случайно доминирующее место в вокальном исполнительстве эпохи барокко заняла манера tempo rubato. «Кто не умеет rubare il tempo в пении, – писал знаменитый певец-кастрат и выдающийся вокальный педагог П. Ф. Този, — тот не умеет ни сочинять, ни аккомпанировать себе и терпит недостаток хорошего вкуса и других больших знаний…».[[7]](#footnote-7)

Вообще для стилистически адекватной интерпретации вокальной музыки барокко орнаментика является важнейшим принципом исполнения. Ее наиболее сложным для воспроизведения компонентом оказывается мелодическая орнаментика — дополнение основного мелодического контура опеваниями, заполнением скачков, мелизматикой и так далее.

Существует множество учений об украшениях, в которых говорится, что если певец не орнаментирует и не варьирует мелодическую линию при повторении начальной части арии da capo, а также в каденциях и речитативах, то его пение считается неправильным.

«Манеры», как называли украшения в эпоху барокко, подразделялись на итальянские – «значительные» и французские – «произвольные».

Значительные манеры – это зафиксированный композитором вид мелизмов в виде различных форшлагов, нахшлагов, групетто, трелей и так далее. В противоположность итальянской манере, французская или произвольная манера подразумевала импровизацию, свободное орнаментирование каденций и фермат. При этом оба типа «манер» на практике обычно объединялись.

Другой проблемой исторического исполнительства является воссоздание искусства ритмической орнаментации, принципы которого были широко распространенным явлением в исполнительской практике XVI–XVIII веков.

Наряду с мелодической, ритмическая орнаментика была также условной и не фиксировалась композиторами в нотах, однако существенно влияла на выразительность исполнения.

Исполнительский принцип своеобразных ритмических украшений барочной эпохи необычно ярко проявляется в так называемых inegalite – «неравномерностях». Суть этого принципа заключается в определенных мелодических последовательностях, состоящих из одинаково коротких длительностей, образующих звуковые пары, в которых один звук всегда несколько удлиняется за счет другого. Таким образом, воспроизведение «неравных нот» выразилось в образовании пунктирного ритма, столь излюбленного приема и вкуса того времени.

Особенно важно помнить о значении в музыке барокко пунктирного ритма, который, по рекомендациям многих старинных практиков и ученых, необходимо исполнять острее, артикулируя последующую ноту после пунктира короче.

В вопросе об искусстве ритмических украшений, отдельным пунктом можно отметить несколько необычное для барочного времени отношение к ритмической стороне произведения, которое проповедовал И.С. Бах, требовавший, особенно в педагогическом процессе, выполнения математически точного воспроизведения ритма, зафиксированного в нотной записи. Именно такой подход впоследствии стал определяющим в исполнительской практике. Однако, имея дело с большей частью барочного репертуара, следует в первую очередь иметь в виду, что «работа над темпом исполнения и метроритмом неразрывно связана с представлениями о характере воспроизводимых звуков и, в конечном счете, с общей концепцией интерпретации сочинения…».[[8]](#footnote-8)

В точной передаче стилистики немаловажным является вопрос об артикуляции. Конкретные обозначения артикуляции в вокальной области встречаются редко. Исключения составляют редакторские обозначения. Исполнителю приходится находить верные решения, учитывая специфику партии сопровождающего инструмента, акустику помещения.

Нередко при этом на помощь приходит словесный текст. В отношении речевой артикуляции главным требованием является четкая декламация художественного текста. Чистое и понятное произношение составляет одно из важнейших требований к певцу.

Вокальное произношение имеет свою специфику, обусловленную традициями произношения на разных языках, сложившимися в области интерпретации произведений барокко. Но в любом случае важнейшая задача артикуляции — служить своими средствами наиболее ясному выявлению аффекта.

Обобщающую роль в вопросе стилистики исполнения барочных произведений играет общая культура певца, без которой вообще не мыслится прекрасное пение. Певец должен обладать хорошими манерами и умением держаться на сцене. По этому поводу существует замечательное высказывание выдающегося вокального педагога Дж. Манчини: «Чтобы быть совершенным актером, недостаточно хорошо петь. В равной степени необходимо хорошо декламировать и хорошо играть – владеть сценическим мастерством».[[9]](#footnote-9)

Продолжая многовековую традицию, Бах использует полифонию как основное выразительное средство, но при этом самые сложные контрапунктические построения у него опираются на ясную гармоническую основу – это было, несомненно, веянием новой эпохи. Вообще «горизонтальное» (полифоническое) и «вертикальное» (гармоническое) начала у Баха уравновешены и образуют великолепное единство.

1. Цит. по: Reidemeister R. Zur Vokalpraxis // Historische Auffurungspraxis. – Darmstadt, 1988. – S. 89 [↑](#footnote-ref-1)
2. [9] Цит. по: Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. – М., 1929. – С. 133 [↑](#footnote-ref-2)
3. [11] Цит. по: Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968. – С. 34 [↑](#footnote-ref-3)
4. Программа «Мастера», ссылка: <http://www.youtube.com/watch?v=nw6iuJZIg6E>

   Программа посвящена 40-летнему юбилею Московского государственного академического камерного хора. В программе принимает участие Владимир Николаевич Минин, художественный руководитель и главный дирижер Московского государственного академического камерного хора. [↑](#footnote-ref-4)
5. Цит. по: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978. – С. 26 [↑](#footnote-ref-5)
6. Цит. по: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978. – С. 156 [↑](#footnote-ref-6)
7. Цит. по: Мазурин К. Методология пения. Т. 1. – М., 1902. – С. 177 [↑](#footnote-ref-7)
8. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1978. – С. 108 [↑](#footnote-ref-8)
9. Цит. по: Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968. – С. 53 [↑](#footnote-ref-9)