

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И. С. БАХА В ТРАКТОВКЕ М. В. ЮДИНОЙ: ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Она есть Бах XX века, данный не
в композициях, но в исполнении

А. Ф. Лосев

Творчество И. С. Баха – не только уникальное явление в мире искусства, но и порождение великой традиции, которая до настоящего времени сохраняет свою художественную актуальность. Наследие Баха занимало значительное место в исполнительстве выдающейся отечественной пианистки Марии Вениаминовны Юдиной (1899–1970). Отношение Юдиной к музыке Баха отличалось возвышенностью и глубиной. Она характеризовала его произведения как средоточие «всех высочайших тайн и открытий искусства» [8, 282]. Размышляя о творчестве композитора, Юдина часто повторяла ученикам, что для исполнения баховских произведений «нужна не только интуиция, нужна эрудиция» [7, 13].

Она исполняла музыку Баха на протяжении всей жизни. Список произведений И. С. Баха, входивших в репертуар Юдиной, впечатляет. Это и оригинальные сочинения: Хорошо темперированный клави́р – оба тома, Хроматическая фантазия и фуга, Французские сюиты № 3, № 5, Фантазия и фуга a-moll, Токката c-moll, Итальянский концерт, Инвенции (двух- и трехголосные), Бранденбургский концерт № 5, Английские сюиты № 2, № 5; и многочисленные обработки: органные хоральные прелюдии, органные прелюдии и фуги a-moll, Es-dur, e-moll, D-dur, органная токката D-dur, Чакона из Партии № 2 для скрипки соло (Бах–Бузони); органная прелюдия и фуга a-moll, органная фантазия и фуга g-moll (Бах–Лист); гавот g-moll, Бурре h-moll (Бах–Сен-Санс); Adagio из Бранденбургского концерта № 1, Andante из Бранденбургского концерта № 2, органная прелюдия (Бах–Тюлин); Органные хоральные прелюдии G-dur, f-moll (Бах–Фейнберг).

Главный принцип, которым руководствовалась М. Юдина, исполняя музыку Баха, можно сформулировать словами Ф. Бузони из введения ко второй части выполненной им редакции «Хорошо темперированного клави́ра»: «Я отошел от всего чис-

то пианистического, почти или совсем не останавливаясь на незначительных, уводящих от главного подробностях, и стараюсь преимущественно ввести изучающего в таинства музыкальной структуры и во внутреннюю сущность вещей» [1, 46]. Близость творческих принципов двух выдающихся пианистов не случайна: творчество Бузони явилось своеобразным переходным этапом в эволюции исполнительского искусства начала XX века и оказало значительное влияние на последующее поколение пианистов. Исполнительство Бузони оказалось отправной точкой и в творческих исканиях Юдиной. Именно в музыке Баха ярко проявилась близость их творческих позиций.

На существование параллелей между исполнительством Юдиной и искусством итальянского пианиста, «не признающего догматических нормативов... автоматических подражаний „образцам“» [1, 24], указывал В. Дельсон, который находил в их пианизме сходные черты: прежде всего, это отход от стандартизации в исполнительском искусстве. Юдина одна из первых творчески восприняла новые прогрессивные тенденции в трактовке баховской музыки, провозглашенные Ф. Бузони в предисловии к его редакции ХТК. Она и сама редактировала Urtext, однако из всех редакций ХТК всегда отдавала предпочтение указаниям Бузони.

В 20–30-е годы М. Юдиной была близка основанная на бузониевских принципах «органная концепция» трактовки прелюдий и фуг Баха: отрицание сентиментальности, тяготение к монументальности образов, «фресковой» манере исполнения, к тембровой дифференциации, «террасообразной» динамике, pedalным эффектам, служащим достижению звучности «полного органа» (выражение Бузони). И Бузони, и Юдиной свойственно динамизировать, укрупнять басовые линии в заключительных разделах путем удвоений, обогащения регистров и усложнения аккордовой фактуры.

Романтическая составляющая исполнительского стиля Юдиной проявилась по преимуществу в интерпретации прелюдий и фуг лирико-философского, лирико-драматического склада – прелюдий *cis-moll*, *es-moll* из I тома, прелюдии *fis-moll* из II тома. Ранние трактовки Юдиной отличались эмоциональной насыщенностью, гибкой темпоритмической агогикой, тонкими градациями динамики, свидетельствующими о близости к традициям романтического исполнительства (это хорошо слышно в записях 1938 года – прелюдии *fis-moll* и фуги *Es-dur* из II тома ХТК). В духе романтической традиции Юдина использовала особый прием (против которого возражал Бузони) одновременного взятия баса и верхнего голоса (например, в прелюдиях *C-dur*, *g-moll* из II тома).

О романтической направленности ранних трактовок Юдиной свидетельствует обилие эпитетов, сравнений, которыми испещрены ноты пианистки: «неистово», «гневно», «умиротворенно», «безмятежно», «сладостно», «важно» и т. д. [7, 16]. Вместе с тем, уже в довоенный период Юдиной-исполнительнице Баха были чужды колористическая педаль, слишком певучее *legato*. Ее интерпретации отличались приоритетной ролью *non legato*, отточенной декламационностью изложения тематизма фуг.

Интерес Юдиной к хоровой музыке способствовал формированию в 20-е годы еще одной характерной черты ее интерпретации баховского цикла. Об этом писал В. Рензин, отмечая, что «многое в трактовке баховской полифонии исходило у Юдиной от необыкновенного умения слышать и слушать хор»; он указывал на ее стремление «вскрыть не только инструментальность „оркестровки“, но и вокальность письма, речитативно-хоровую основу структуры полифонической партитуры» [5, 187, 188]. «Хоровая концепция» баховских сочинений Юдиной раскрывала славянскую напевность¹ ряда тем из ХТК Баха (например, фуги *c-moll* и *Es-dur* из II тома), от которых, по ее словам, «так и веет просторами русских полей» [1, 53]. Таким образом, в своем раннем творчестве М. Юдина продолжала традиции русской школы романтического пианизма, идущие от А. Есиповой, В. Дроздова, Л. Николаева.

¹ В конце XIX века о близости тематизма Баха к русской песенности (в частности, фуга *b-moll* из I тома «ХТК» И.С.Баха) говорил и А. Г. Рубинштейн: «Тут опять поражает русский характер мотива. Так и представляешь себе: воз, кругом степь, на возу сидит мужик и поет» [6, 155]

Наряду с этим, уже в 20-е годы в исполнительстве Юдиной наметились иные подходы к интерпретации музыки Баха, в частности, стремление к максимально гибкому темпоритму, что выходило за пределы допустимого с точки зрения академической традиции. К недостаткам и «пробелам» юдинских интерпретаций фуг Баха критиками причислялись ускорения темпа в первоначальных проведениях темы, при вступлении противосложения и последующих голосов. Высказывалось мнение, что «такое ускорение совершенно не допустимо в исполнении таких ультрастрогих и точных форм, как фуги» [2, 232]. Однако по сравнению с романтической традицией *rubato* Юдиной изначально отличалось большей строгостью; свобода исполнительской «речи» сдерживалась сквозным метрическим стержнем, который выполнял роль «фундамента» для темпоритмических «отклонений» в эпизодах особо выразительных и страстных. *Rubato* Юдиной было продиктовано отнюдь не захлестывающими всплесками эмоций и чувств (в духе романтического пианизма), а требованиями декламационного интонирования.

Декламационное начало – ораторское произнесение текста – прослеживается в юдинском исполнении ряда тем фуг из «ХТК» Баха – *cis-moll* из I тома, *g-moll*, *a-moll*, *h-moll* из II тома. Пианистка играет их как бы скандируя, приближаясь к четко артикулируемой речи с ясной дикцией. Так, тему фуги *es-moll* из I тома, которую нередко исполняют песенно (согласно редакции К. Черни, ремарки *sempre legato*, *dolce* указывают на певучее исполнение), Юдина играет декламационно, *forte* (согласно ремарке Ф. Бузони – *pesante e ben tenuto, ma non legato*). Декламационная выразительность «говорящей» фразировки Юдиной достигается благодаря паузам, цезурам, исполнительскому «дыханию».

Такой подход к интерпретации музыки Баха, по видимому, был обусловлен ее личностно-субъективным отношением к баховскому клавиранному творчеству. Пианистка стремилась сделать «полифоническое целое своим личным высказыванием», превратить его в монолог, адресованный слушателю [4, 6]. В своей артистической деятельности Юдина не стремилась к самоутверждению, она хотела стать посредником, незримо соединяющим композитора и слушателя. Проповеднический тон, характерный для ее исполнения прелюдий и фуг Баха, порождался индивидуальными чертами исполнительского стиля пианистки.

С точки зрения В. Крастиня и С. Федосеевой, мышление Юдиной было глубоко «фортепианным» [3, 195]. Действительно, она мастерски владела всем спектром выразительных возможностей своего инструмента. Так, в записи прелюдии и фуги Es-dur из II тома (40-е гг.) Юдина подчеркивает вокальное начало: в звучании фортепиано много мягкости, теплоты, певучести. Однако в более поздней записи (1957) эта же прелюдия и fuga в большей степени приближается к клавишному звучанию: здесь преобладают строгость, чередование штрихов non legato и poco staccato, стремление к единству темпа, выровненности динамики.

Подобные изменения объясняются тем, что на протяжении 50-х годов представления пианистки об исполнении баховской клавишной музыки меняются. Она все более отдаляется от «органной» и «чисто фортепианной» трактовки и приходит к выводу, что фортепиано не является «идеальным» инструментом для исполнительского воплощения произведений Баха.

По воспоминаниям современников, слышавших ее игру в этот период, пианистка отказалась от использования педали в баховских сочинениях, отдавая предпочтение «клавишной концепции» в трактовке прелюдий и фуг. Теперь в звучании инструмента Юдина стремилась акцентировать «антифортепианные черты» (например, в прелюдиях cis-moll, es-moll из I тома, фуге G-dur из II тома). Это, как полагают исследователи, во многом объяснялось интересом Юдиной к современной музы-

ке (творчеству Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ю. Шапорина, Б. Бартока, В. Богданова-Березовского, И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Берга, Э. Кнепека, Э. Денисова), которую она пропагандировала в своей исполнительской и педагогической деятельности.

Для поздних записей М. Юдиной характерен синтез органических и клавишных приемов игры. Например, в исполнении фуги Es-dur из II тома ХТК (запись 1957 г.) налицо значительные темповые контрасты, большая ритмическая свобода, стремление найти тембровый «эквивалент» звучанию клавиш или органа, эмоциональная сдержанность, отточенность, чередование штрихов quasi non legato и poco staccato, выровненность «террасообразной» динамики, подчеркивание синкоп. По мнению К.Зенкина, в этих записях «преодолевается главная, сущностно определяющая черта романтического пианизма» [2, 242] – его психологическая «доминанта», что проявляется на всех уровнях исполнительского стиля.

Эволюция исполнительской интерпретации Юдиной прелюдий и фуг из ХТК И. С. Баха свидетельствует о том, насколько велико было влияние романтических традиций на исполнительское искусство пианистов первой половины XX века. Вместе с тем, эти традиции «перешлаивались» могучей исполнительской индивидуальностью артистки, способствовавшей формированию более современного подхода к истолкованию баховского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дроздова М. Уроки Юдиной. М., 2006.
2. Зенкин К. Мария Юдина в истории интерпретации старинной музыки // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 2. Ростов н/Д, 2003.
3. Крастинь В. Бах в интерпретации М.В. Юдиной // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.
4. Осокин С. Историческая жизнь «Хорошо темперированного клавира» И. С.Баха в исполнительском искусстве второй половины XX века // Исполнитель и музыкальное произведение. М., 1989.
5. Рензин В. В начале пути (годы учения М. В. Юдиной. 1912–1921) // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.
6. Рубинштейн А. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 3: Письма (1872–1894). Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1986.
7. Федосеева С. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984.
8. Юдина М. Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.