

© DUX 2007
DUX 0610/0611

Nagranie zrealizowano w Zamku Gottesau, Karlsruhe, Niemcy, w marcu i kwietniu 2006 r.
Recorded at Schloss Gottesau, Karlsruhe, Germany, March-April 2006.

MARC SEIFFGE

Reżyser nagrania / Recording supervision & sound engineering

MARC SEIFFGE

Montaż cyfrowy / Digital editing

S. JONES

Zdjęcie na okładce / Cover photos

NATALIA OGORODNIKOWA, KARINA KACZOR

Tłumaczenia / Translations

AGNIESZKA ZAKRZEWSKA

Projekt graficzny / Design

RAFAŁ DYMIERSKI

Skład / Page layout

ANNA JEŻ

Redakcja / Editor

Manufactured by TAKT, Poland

DUX Recording Producers, Morskie Oko 2, 02-511 Warsaw, Poland, www.dux.pl, e-mail: dux@dux.pl

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Sonatas and Partitas for violin solo

Michael Vaiman – violin

Sonaty i partity na skrzypce solo

Rzecz jasna, powiedzenie o Bachu, że był „wielkim polifonistą” byłoby tylko trużnem. Jednak ta jego „wizytówka” nie jest odpowiednia z kilku przyczyn. Po pierwsze, przydomek „wielki polifonista” nie wyróżnia Bacha pośród innych mistrzów muzyki polifonicznej. Jak wyjaśnia Philip Herskovitz (kompozytor, filozof muzyczny, uczeń A. Berga i A. Veberna): „i Beethoven, i Wagner, i Mahler – każdy wielki mistrz przed i po Bachu władał kontrapunktem na jego (bachowskim) poziomie” (Wyzę tego poziomu nie można się wznieść... Nie ma wyższego poziomu niż poziom bachowski – absolutny).

Jakie są więc jego szczególne zasługi?

Oczywiście wiedział wszystko o muzycznych praktykach swoich czasów. Był specjalistą we wszystkich zagadnieniach muzycznych: od zagadnień pedagogicznych do budowy klawesynu, od techniki wykonania do akustyki sali. Posługiwali się praktycznie wszystkimi instrumentami: od głosu po organy. Oczywiście nie tworzył nowych gatunków muzycznych, ani kieruków. Był całkowicie daleki od tego, żeby zajmować się tego typu „marketingiem”. Bach był wielkim badaczem muzycznej natury. Był człowiekiem sztuki. Wszystko, co „wpadało w jego ręce” doprowadzało do doskonałości. Badał godne uwagi zjawiska, krytycznie rozważał każdy szczegół, żeby stworzyć niedoścignięte wzorce we wszystkich istniejących gatunkach muzycznych.

Dla Bacha choral gregoriański, angielskie i francuskie suity, włoski koncert były powodem do tego, żeby pokazać „jak to powinno brzmieć naprawdę!”. Jakby mówił sobie pod nosem: ..pomyśl niezły, ale jeśli się od niego wyjdzie, to całość powinna wyglądać – o tak!”. Wszystkie

jego koncerty można nazwać włoskimi, gdyż w jego czasach koncert był gatunkiem włoskim. Przywiązywanie uwagi do narodowości prowadzi w tym przypadku na manowce. Nie chodzi o narodowe wyróżniki (nie jest to przeciw folklor). Jak nauka, tak też i sztuka, mają narodowy charakter, mają także swój cel - poznanie pewnej prawdy (artystycznej prawdy, kiedy mówimy o sztuce).

Pozostając dzieckiem swoich czasów co do gatunku i formy, Bach wyprzedzał swoją epokę w dziedzinie harmonii. To w tym zakresie był on wielkim nowatorzem! Właśnie pod tym względem patrzył nad wyraz daleko! (Przypomnijmy sobie, którykolwiek z chromatycznych kompozycji, na przykład niezwykle bogata w odniesieniu do harmonii dwudziestą piątą wariację Goldbergowską). Z tym samym uporem, z jakim nie porzucił żadnego gatunku, dopóki nie dał nam doskonałego wzorca, Bach wyczerpując ba dał język. Dobrym przykładem tego może być zbiór „dwudziestu czterech preludiów i fug”.

Na czym polega pomysł (jeżeli nie cały szereg pomysłów)?

Przyjrzymy się najpierw aspektowi gatunkowemu. Preludia i fugi Bacha – to dwuczęściowy cykl zbudowany na wzajemnym przeciwwstawieniu dwóch metod zapisu: polifonicznego, (którego dominującą zasadą jest logika melodii, a jednostką myślenia – nuta) i zapisu homofonicznego (gdzie elementem myślenia jest akord, a logiką budowy całości – następujący po sobie korowód akordów). Oczywiście, jak we wszystkim, co robi Bach, jest obecny element pedagogiczny: na przygotowanych przez siebie przykładach, wyjaśnia nam, na czym polega sztuka tworzenia preludiów i sztuka tworzenia fug. (Czy nie jest to zasługa Bacha, że Goethe wprowadził kategorie wzorca, jako jedną z ważniejszych estetycznych reguł?). Po

drugie (i najważniejsze), jak mówi F. Herskowitz: „Bach był pierwszym tonalnym dodekafonista”.

Co to oznacza? Jak można to rozumieć?

W dwudziestu czterech preludiach i fugach zostaje przedstawiona cała dualna paleta (według słów Schönberga), wzorowana na połączeniu pięciu-szczęciu trybów muzycznych, durowo-molowych tonacji. Bach nie wymyślił tonalności, ale stosowana przez niego temperatura określiła całą ścieżkę rozwoju systemu tonalnego. Tonalność zaczęła się rozwijać. Zaczęła wzbogacać, zapożyczając harmoniczną zawartość, najpierw z bliskich, a następnie coraz bardziej oddalonych dziedzin, co w końcu doprowadziło do ekspansji pojęcia tonalności, jak gdyby było jakimś światowym imperium, które podbiło terytorium wszystkich 24 fug. Rozwój osiągnie swój kres, „z systemu dur-moll powstaje jedna całość”. Nastepnym etapem będzie atonalność. Ale to już będzie Schönberg.

Z przekonaniem można powiedzieć, że muzyka we współczesnym tego słowa znaczeniu zaczęła się od Bacha. Opracował on w gruncie rzeczy ten język, którym będą posugiwały się wszystkie następne (aż do Schönberga) pokolenia kompozytorów. Jego koncepcja tonalności stanie się punktem wyjścia dla innowacji R. Wagnera i A. Schönberga.

W epoce wiedeńskich klasyków zostaną stworzone utwory fortepianiczne, nie ustępujące bachowskim (klawiszowym). Mimo iż utwory organowe Bacha są genialne i nikt go w tym zakresie nie prześcignął, gatunek ten ma wiele tradycji i znaczące imiona. Natomiast sonaty i partity Bacha na skrzypce solo mają swoje oddzielne miejsce w historii muzyki. Zajmują szczególną, do granic wypełnioną niszę, w której nie ma miejsca na nic innego.

Oto, co pisze na ten temat Leopold Auer: „sonaty i

partity Bacha, w odróżnieniu od sonat Corelliego i Tartiniego, nie narodziły się bezpośrednio z samych skrzypiec. Nie tyle były ich dzieckiem, co skutkiem czystej inspiracji, wielkiej artystycznej koncepcji. Czasami ignoruje się w nich względnie ograniczone możliwości instrumentu i dlatego też często wymagają one od skrzypka rozwiązania trudnych problemów technicznych. No cóż, moglibyśmy powiedzieć „rozwiązywanie trudnych problemów technicznych” wymagają nie tylko utwory Bacha. W istocie, tworzą doskonale utwory, Bach nie dał się wieść instrumentalnej sztampie, uznając, że rozwiązywanie trudności technicznych to obowiązek instrumentalisty. Ale pojawia się tutaj jedno pytanie, omówienie którego byłoby interesujące.

Jak zrozumieć fakt, że tacy wielcy mistrzowie, jak Wagner, Mahler albo Schönberg stworzyli wzorce zapisu orkiestrowego, w których nie można oddzielić kompozycji od orkiestry (ich muzyka jest jak gdyby zrodzona przez orkiestrę i innymi instrumentami nie sposób jej wykonać), podczas gdy Bach tworzy swoją muzykę, nie wskazując instrumentów, których należy użyć do jej wykonania? Tak więc w swojej muzyce jest on jedynie kompozytorem, „czystym”, (oddzielającym siebie od interpretatora) – kompozytorem. Jakby mówił: „myśl została wypowiedziana, a to, że nie została zinstrumentalizowana, nie jest istotne, nie chodzi o instrumenty, ponieważ ich określenie to zadanie nie kompozytora, ale interpretatora”. Ale z drugiej strony, kiedy Bach pisze partyturę, wyznaczając dla niej instrument, jego instrumentalne myślenie jest bez zarzutu dokładne, doskonale. Gdyby było inaczej, moglibyśmy zagrać caconnę na fortepianię.

Bach ufa interpretatorowi. Mając szacunek dla wykonawcy utworu, nie przeładowuje partytury komentarzami

autorskimi. Czy wielu wykonawców zasługuje na taki szacunek?

Każdy utwór, zagrany prawdziwie, powinien wywoływać wrażenie całości, wiarygodności. Dlatego wszystkich interpretatorów z prawdziwego zdarzenia można nazwać twórcami. Posłuchajcie jak Henryk Neuhaus dosłownie „reanuuje” Bramhsa! My odczuwamy efekt całości, jak realne artystyczne wrażenie – żywego zachwytu z przejęcia myśli autorskiej. Niestety we współczesnym wykonaniu dzieła (i nie tylko dzisiaj) trudno znaleźć prawidłowe zrozumienie zadań. Jeden dąży do tego, żeby „wyrazić siebie”, zapominając o kompozycji. Drugi odwrotnie, zapominając o sobie, dąży do zrekonstruowania „obiętej prawdą historyczną” i zamiast wykonania danej kompozycji, gra „epokę”. A przecież prawa artystyczna i historyczna to nie jedno i to samo. Mam wątpliwości, że „nową muzykę” trzeba grać po nowemu, a starą – po staremu. Łatwo jest ukryć swoje niezrozumienie formy, dając wykonaniu „archaiczne” cechy. Tłumaczenie typu: „gram tak, dlatego, że tak było przyjęte” także nie robi wrażenia. Jedyne tłumaczenie, które wydaje mi się uzasadnionym, to: „gram tak, dlatego, że to jest artystyczna prawda”. Muzyka w ogóle nie może być ani stara ani nowa. Jest albo czasowa, albo ponadczasowa.

A wykonawca, któremu przyświeca cel „historycznej rekonstrukcji”, może nam jedynie przekazać to, co z jego (współczesnego) punktu widzenia, wydaje się mu historycznie wiarygodnym i prawdziwym. Śmiesznym staje się fakt, że ktoś chce stworzyć „antyk” (kiedy ani my, ani on nie widział oryginału). W najlepszym razie może on jedynie zrobić kopię antyku, innymi słowy falsyfikat. Można stworzyć efekt starości, ale my nie wiemy, czy autor takiego efektu sobie życzył. Przecież jeżeli ten efekt satysfak-

cjonowałby muzyków, nikt nie zajmowałby się doskonałaniem instrumentów, nie wynalazłby nowych.

„Jeżeli odbieramy wielki utwór przeszłości jak przestępcały”, mówi Henryk Neuhaus, „to po prostu nie wystarcza nam historycznej perspektywy (to znaczy kultury), to pierwszy punkt naszego życioru, a nie historia danego utworu. Dlatego, że dla prawdziwie kulturalnego człowieka 3-4 tysiąclecia to śmiesznie krótki okres”.

Grając Bacha, musimy w rzeczywistości zadawać sobie pytanie: czy nie zawodzimy jego zaufania. Wrażenia prawdziwości nie można osiągnąć za pomocą zewnętrznych środków. Jedyne, co nam może w tym pomóc, to harmoniczny słuch i wyrafinowane wyczucie formy. Sztuka jest dla sztuki. Nie można jej wyjaśnić słowami, nie można jej wyjaśnić wszystkim tym, co się w niej znajduje. Odwrotnie, ta muzyka może wiele wyjaśnić. A tym bardziej muzyka Bacha. Prawdopodobnie dlatego jest zawsze aktualna. Jest on duchem przyszłości, przecież to on trzy stulecia przed powstaniem genetyki odkrył, że w muzycznym organizmie wszystko buduje się za pomocą jednego, jedynego tematu. Jego odkrycie „wszystko z jednego i według jednej zasady” – czyż nie jest to filozofyczny, światopoglądowy wniosek?

A zresztą, posłuchajmy Bacha tak, jak słyszy go Michael Vaiman.

Leonid Hoffman
Moskwa, 14.10.2007
Tłumaczenie: Natalia Ogorodnikowa

Sonatas and Partitas for solo Violin

To state that Bach is a "grand master of counter-point" would not only be a commonplace. It would also be inappropriate for several reasons. First of all, one who applies this phrase to Bach fails to distinguish him from other great musicians. Composer and musicologist Philip Herskowitz, a student of Alban Berg and Anton Webern, explains, "Each great composer before and after Bach, whether Beethoven, Wagner or Mahler, certainly has the mastery of counter-point at Bach's level" above which no one can rise, since this is absolute.

What then are his personal merits?

He certainly knew everything, which is concern to the practice of his day, from teaching to structure of a harpsichord, from performance techniques to the acoustics of a hall. He has a perfect mastery of every instrument – from organ to voice. Being infinitely removed from such type of "marketing", Bach invented no new genre or trend. He is a great explorer of the nature of music, and he is a man of art. It means: everything that caught his eye he brought to a state of perfection. He studied and critically examined any noteworthy events, and then created the perfect pattern whatever the genre.

For Bach Gregorian chant, English and French suites, Italian concerto were just a cause to show "how it must be!" As if he mumbled under his breath: "great idea, but if we base on it, the whole must be like THIS!" All his concertos could be described as «Italian», as the concerto was an Italian genre in his day. This description has nothing to do with the national character, which can only apply to folk music. Just like science, the arts are supra-national, as their aim, like in science,

is to attain a certain truth, an artistic truth in our case.

Being a child of his epoch in the sphere of genre or form, he was ahead of the time in harmony. That's where he was really an innovator! And here he looked extremely far. (Let's just remind some of his chromatic compositions, for example 25th section from Goldberg Variation, so strikingly rich in harmony). With the same diligence with which he didn't give up any of the genres until he achieved a perfect pattern, Bach with an exhaustive completeness studied language of music. An illustrative example is a *supercycle* of "24 preludes and fugues".

What is the idea of this work (or the whole set of ideas)?

Let's examine first the genre aspect. His "prelude and fugue" is a two-part cycle, built by the juxtaposing two methods of composition: polyphonic (where the underlying principle is the logic of melody and the unit of thought is a note) and homophonic (where the unit of thought is a chord, and the logic of the construction of the whole is a sequence of chords). Of course in all he did, there is a pedagogical aspect: Bach by his own examples explained to us what is the art of prelude, what is the art of fugue. (Isn't it a credit to Bach that Goethe introduced a model category, as one of the most important aesthetic principles?). And last but not least "Bach was the first absolute dodecaphonist" as Philip Herskowitz said.

What does it mean? How can we understand it?

In "24 Preludes and Fugues" is represented the whole palette of (as Schoenberg said) "bisexual" major-minor system (which was a result of the integration of five or six modes). Bach didn't invent tonality, but

method of temperament, realized by him, determined the way of the tonality development. Tonality started to be a developing phenomenon. It enrich itself by borrowing the harmony content from the nearest fields and then from more and more distant relatives, what in the end led to "expanded tonality" which, as if it were a global empire, conquered the territory of all 24. The development would come to the end, "from the bisexual major-minor system appeared one supersex" (Schoenberg). The next step will be atonality. But this is already by Schoenberg. As to Bach...

With a strong conviction we can say that music in the contemporary sense started from Bach. He worked out the language that would use all the next generations of composers (till Schoenberg). His concept of tonality will be a departure point for R. Wagner and A. Schoenberg innovations.

In the epoch of Vienna Classics would be created piano compositions that will be not less important than Bach's music for Harpsichord. Although his Organ works are unsurpassed, this genre has had a long tradition and many significant names. Bach's Sonatas and Partitas for solo violin have their own place in the history of music. They occupy a specific niche, filled to the brim, where there is no place for anything else. They are out of comparison.

Leopold Auer writes on this subject: "Bach's Sonatas and Partitas, unlike Corelli's and Tartini's Sonatas were not born directly from the violin itself. They were not violin's offspring but rather the result of pure inspiration, a great artistic concept. Sometimes the limited possibilities of the instrument were ignored; therefore they made a violinist resolve difficult technical problems".

Well, not only Bach's works for violin demand solving difficult technical problems. In fact, creating perfect compositions Bach would not be led by the instrumental stamps, believing that resolving technical problems is a duty of an instrumentalist. And here a question comes to mind worth considering.

How can we understand the fact that great masters like Wagner, Mahler or Schönberg created orchestral music, in which you cannot separate composition form the orchestra (their music is being born by the orchestra and it cannot be performed by different instruments), and Bach created his "*Das Musikalische Opfer*" not specifying the instruments?

Therefore in his "*Das Musikalische Opfer*" he is only a composer, «pure» (separated from the interpreter) composer. As if he said: "the thought has been expressed, and the fact that it wasn't instrumentalised is not essential. To determine the instruments is a task for an interpreter, not for composer". But on the other hand, when Bach wrote a score assigning the instrument, his instrumental thinking is impeccably exact. Otherwise we could be playing without any loss "Ciaconna" on the Piano.

Generally Bach used to believe an interpreter. He has a respect towards the performer and he never over-loaded his score with author's commentaries. Do many performers deserve such respect?

Each well performed composition should to arouse a feeling of originality and authenticity. That's why all deep interpreters we can call «authentists». Let's hear like Heinrich Neuhaus literally «reanimated» Brahms! We feel the authenticity effect as a real artistic impression – a vivid delight from experiencing an author's thought.

Unfortunately in the contemporary performance (and not only contemporary) we can hardly find a good understanding of the tasks. Someone aims to «express oneself» and forget about the composition itself. The other, quite the contrary, aims to reconstruct an «objective historical truth», forget about himself and instead of performing this present work he plays probably "style of the epoch". Though, historical and artistic truths are not the same. I don't believe that «new music» we should play in a modern manner, and «old music» – in an old fashion. It's easy to hide one's own lack of understanding of the form under the archaic traits of the performance. The explanation: «I play it in such a manner, because it was established in those days» doesn't make an impression as well. The only justified explanation is: «I play it in such a manner, because it's an artistic truth». Music can be neither old nor new at all. It's either temporal or, to the contrary, timeless.

A performer, whose aim is to reconstruct a historical truth, can only show us, what from his (contemporary) point of view seems to him historically authentic. It's ridiculous when someone wants to open "antiques" (when neither he nor we haven't seen the original). At best he can make a copy of the antiques, or in other words counterfeit. We can create the effect of antiquity but we don't know if the composer wished it. After all if this result had satisfied musicians, no one would have improved the instruments and no one would have invented the new ones.

«If we perceive a classical work of the past as old-fashioned, says Heinrich Neuhaus, it means that we lack a historical perspective (culture), it's the doleful fact of our biography not a history of music. For an educated

man three or four thousand years is a ridiculously short period».

When we perform Bach's music we, essentially, should ask and ask ourselves if we don't deserve his trust. We cannot achieve the effect of authenticity with the external means. The only thing that can help us with it is a harmonic hearing and sophisticated sense of form. Art is a thing in itself. It cannot be explained with words. We cannot explain it with things, existing out of it. On the contrary, music can explain us a lot. Maybe that's why it's always relevant. All the more Bach's music. He is always into the future if three hundred years before the advent of genetics; he discovered that in music "organism", everything is constructed by only one theme.

His discovery: «all from one and according to one rule» – is it not a universal philosophical view?

Let's however listen to Bach as Michael Vaiman hears it.

*Leonid Hoffman
Moscow, 14.10.2007
Translated by Karina Kaczor*

Сонаты и Партиты для скрипки соло

Конечно, сказать про Баха «величайший полифонист» – это не только троюзм. Эта «визитная карточка» некорректна по нескольким причинам.

Во-первых, «величайший полифонист» – это не то, что отличает Баха от других великих мастеров. *«И Бетховен, и Вагнер, и Малер»*, – разъясняет Филипп Гершкович*, – «какойский великий мастер до и после Баха владел контрапунктом на его (баховском) уровне...». (Выше которого подняться, конечно, невозможно: баховский уровень – абсолютный.)

Каковы же тогда его личные заслуги?..

...Да, он знает всё, что касается музыкальной практики своего времени. Он – эксперт по всем музыкальным проблемам: от педагогики до конструкции клавесина, от технологии исполнительства до акустики зала. Он владеет, практически, всеми – от голоса до органа – инструментами. Конечно, он не создает новых жанров, направлений... Он бесконечно далёк от того, чтобы занимается подобным “маркетингом”. Бах – великий исследователь музыкальной природы. Он – человек искусства. – Это значит: всё, что попадает в его руки, доводится до совершенства. Он исследует любое достойное внимания явление, критически рассматривает всё, для того чтобы создать свои совершенные образцы во всех существующих жанрах. Для Баха и григорианский хорал, и английские, французские сюиты, итальянский

концерт – это повод к тому, чтобы показать «как это должно быть на самом деле!». Он как бы говорит себе под нос: «идея не плоха, но если исходить из неё, то целое должно бы выглядеть... вот как!» Все его концерты можно назвать итальянскими, в его время концерт – это итальянский жанр. Не надо только создавать путаницу, привнося сюда национальный вопрос. Дело не в национальных особенностях (это же ведь не фольклор). Как и наука, искусство имеет наднациональный характер, оно также имеет цель – обретение некоей истины (истины художественной, когда речь идёт об искусстве).

Оставаясь сыном своего времени в том, что касается жанра и формы, он опережает эпоху в области гармонии. Вот в чём он действительно новатор! И здесь-то он глядит чрезвычайно далеко!! (Вспомним что-либо из его хроматических композиций, например, поразительно богатую в гармоническом отношении двадцать пятую из Гольдберг-вариаций.) С тем же усердием, с каким он не оставляет ни одного жанра, не подарив нам совершенный образец, Бах с исчерывающей полнотой исследует язык. Наглядный пример – его сверхциклы «двадцати четырёх прелюдий и фуг».

В чём заключается их идея (или целый комплекс идей)?

Оговорю, прежде всего, жанровый аспект. Его прелюдия и фуга – это двухчастный цикл, построенный на противопоставлении или (в других случаях) взаимопроникновении двух

методов письма: полифонического (доминирующим принципом которого является мелодическая логика, а единицей мышления – нота) и гомофонно-гармонического (где элементом мышления является аккорд, а логика построения целого – последовательная цепь аккордов). Конечно, как и во всём, что он делал, присутствует момент педагогический: Бах на изготовленных им примерах разъясняет нам, что такое *искусство прелюбодирования*, и что такое *искусство фуги*. (Не баховская ли заслуга в том, что Гете возвёздёт *образовость* в категорию важнейшего эстетического принципа?)

Во-вторых (это главное), «*Бах был первым*, – как говорил Ф.Гершкович, – *тональным дodeкафонистом!*» Что это значит? Как это понимать?

В 24-х прелюдиях и фугах представлена вся палитра *двуполой***, образованной от слияния пяти-шести ладов, мажоро-минорной системы. Не Бах придумал тональность, но реализованная Бахом температура определила весь путь развития тональной системы. Тональность стала развивающимся явлением. Она обогащалась, заимствуя гармоническое содержание из областей близких, а затем всё более отдалённых родственников, что – в конечном итоге – привело к тому, что *расширенная тональность***, как некая всемирная империя, захватывает пространство всех двадцати четырёх. Развитие дойдёт до своего предела, «из двуполой мажоро-минорной системы образуется один *сверхполы***». Следующим этапом станет

нетерцовская гармония. Но это будет уже у Шёнберга. А у Баха...

С уверенностью можно сказать, что музыка в современном понимании начинается от него. Он, в сущности, разработал тот язык, на котором будут говорить все последующие (вплоть до Шёнберга) поколения композиторов. Его концепция тональности станет основой для вагнеровских и шенбергского инноваций.

В эпоху Венских классиков будут созданы фортельянные сочинения, не уступающие по значению баховским клавирным. Бесконечно высоки его органные сочинения; и, хотя и здесь его никто не превзошёл, всё же в этом жанре существует большая традиция и значительные имена.

Сольные скрипичные Сонаты и Партиты Баха стоят в истории музыки совершенно отдельно. У них совершенно особая, до предела заполненная ниша, в которой больше ничего поставить нельзя. Их сравнять не с чем.

Вот, что пишет об этом Леопольд Ауэр: «*сонаты и партиты Баха, в отличие от сонат Корелли и Тартини, не зародились непосредственно из самой скрипки. Они не были ее прямым детищем, а явились плодом чистого вдохновения, величайшего художественного замысла. Порой в них игнорируются относительно ограниченные возможности инструмента, а потому они нередко требуют от скрипача разрешения сложнейших технических проблем*».

Что ж, «разрешения сложнейших технических проблем» требуют не только скрипичные сочинения Баха. Действительно, создавая совершенные композиции, Бах не идёт на поводу у инструментальных штампов, полагая, что разрешать технические проблемы – это обязанность инstrumentалиста. Но здесь возникает один вопрос, который было бы небезынтересно обсудить.

Как понимать, что такие великие мастера как – например – Вагнер, Малер или Шенберг создали образы оркестрового письма, в которых невозможно отделить композицию от оркестра (их музыка как будто рождена оркестром, и другими тембрами изложить её невозможно), а Бах создает свое “Музыкальное приношение” без указания, каким инструментам поручается исполнение?..

Да, в “Музыкальном приношении” он – только композитор. «Чистый» (отделяющий себя от интерпретатора) композитор. Он как будто говорит нам: «мысль изложена; а то, что она не озвучена в тембрах – несущественно: не в тембрах дело, определить тембры – это задача не композитора, а интерпретатора». Но, с другой стороны, когда Бах пишет партитуру с указанием инструментов, его инструментальное мышление безуказицнного точно. Иначе мы могли бы без ущерба сыграть Чакону на рояле... .

Бах вообще имеет обыкновение доверять интерпретатору. Уважая исполнителя, он отнюдь не перегружает партитуру авторскими

замечаниями. Многие ли исполнители заслуживают такого уважения?..

Всякое по-настоящему выполненное произведение должно вызывать ощущение подлинности, достоверности. Поэтому всех по-настоящему глубоких интерпретаторов можно назвать *аутентистами*. Послушайте, как Генрих Нейгауз буквально «реанимирует» Брамса! Мы воспринимаем эффект подлинности, как реальное художественное впечатление – живой восторг от переживания авторской мысли.

К сожалению, в современном (и не только современном) исполнительстве трудно найти правильное понимание задач. Кто-то стремиться «выразить себя», забывая о композиции. Кто-то наоборот, «скрывая себя», стремится якобы воссоздать «объективную историческую истину», и вместо исполнения данной конкретной композиции играет «эпоху».

Но ведь *художественная истина и истина историческая* – это не одно и то же. Я очень сомневаюсь, что новую музыку надо играть «по-новому», а старую «по-старинке». Легко скрыть своё непонимание формы, придав исполнению «кархаические черты». Оправдание вроде: «я играю так, потому что так было принято» тоже не производит впечатления. Единственное, что мне кажется справедливым – это: «я играю так, потому что это – художественная истина». Музыка вообще не может быть ни старой, ни новой. Она или временная, или «всевременная». А исполнитель, поставивший свою целью

«историческую реконструкцию», всё равно может донести до нас лишь то, что с его (современной) точки зрения кажется ему исторически достоверным. Смешно, когда кто-то хочет «создать антиквариат» (притом, что ни мы, ни он не видели оригинала...) В лучшем случае, он может сделать лишь «копию антиквариата», иначе говоря – подделку. Можно создать эффект старины, при том, что мы не знаем, был ли этот результат со стороны автора действительно желаемым. Ведь если бы этот результат удовлетворял музыкантов, никто не стал бы заниматься усовершенствованием инструментов, не изобретал бы новых.

«Если мы воспринимаем великое произведение прошлого как устарелое, – говорит Г. Нейгауз, – то нам попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры), а не история данного произведения. Потому, что для подлинно культурного человека 3-4 тысячелетия – до смешного короткий срок».

Играя Баха, мы, в сущности, постоянно вынуждены задаваться вопросом: оправдываем ли мы его доверия. Ощущение подлинности невозможно достичь внешними приёмами. Единственное, что нам в этом может помочь – это гармонический слух и рафинированное чувство формы.

Искусство – *вещь в себе*. Его невозможно объяснить словами, его невозможно объяснить

через всё то, что находится вне самого искусства. Наоборот, это музыка может дать объяснение многому. Вероятно, поэтому она всегда актуальна. А музыка Баха тем более. Он весь в будущем, если за три столетия до возникновения генетики он открыл, что в музыкальном организме всё строится одной единственной темой.

Его открытие: «всё из одного и по единому принципу» – разве это не философский, не мировоззренческий вывод?

Впрочем, давайте послушаем Баха так, как слышит его Михаил Вайман.

Леонид Гофман

Leonid Hoffman

Москва, 14/10/07

* Филипп Гершкович (Philip Herskowitz) – композитор, музыкальный мыслитель, ученик А. Берга и А. Веберна.

** как говорил Шёнберг.



Michael Vainman – skrzypce

Michael Vainman, urodzony w Odessie (Ukraina), po ukończeniu prestiżowej szkoły muzycznej im. Stolarskiego w swoim rodzinnym mieście, studiował w Konserwatorium im. Czajkowskiego w Moskwie, w klasie legendarnego skrzypka – profesora Davida Oistracha. Jest zdobywcą pierwszej nagrody w Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego

w Poznaniu (Polska). Od 1999 roku jest profesorem w Musikhochschule w Kolonii-Aachen, a także dyrektorem artystycznym Muzycznego Festiwalu oraz Kursów mistrzowskich „Spring at Moulin” (D’Ande, Francja).

Na początku swojej kariery otrzymał od krytyków przydomek „poeta skrzypiec”, mówiono także, że jest „geniuszem techniki”, chwalono go za „szlachetny i wyraźny ton” oraz „głębokie zrozumienie muzyki”. Na szczególną uwagę zasługuje zakres jego repertuaru, który składa się nie tylko z sonat na skrzypce Beethovena, Bramsza, Prokofiewa, Franka czy Schumannna, ale zawiera także wszystkie utwory F. Schuberta i Szostakowicza na skrzypce i fortepian. Michael Vainman założył orkiestrę kameralną w Izraelu, którą dotychczas kieruje. Ostatnio występował zarówno solo, jak też w składzie orkiestry kameralnej w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Francji, Włoszech, Japonii, Izraelu i Rosji. Do osiągnięć w jego międzynarodowej karierze można zaliczyć koncerty ze sławnymi orkiestrami i znakomitymi dyrygentami, takimi jak Berlińska Orkiestra Symfoniczna, pod batutą A. Jansona, Moskiewska Orkiestra Filharmoniczna, która dyrygował Jurij Simonow, Petersburska Orkiestra Symfoniczna, pod batutą Jansona, Londyńska Orkiestra Kameralna, Litewska Orkiestra Kameralna, pod batutą S. Sondeckisa, Tokijska Orkiestra Ensemble, a także Moskiewscy Soliści pod batutą Jurija Baszmeta.

Brał udział w wielu festiwalach muzyki kameralnej takich jak Kuhmo (Finlandia), Tours (Francja), Elba Festiwal (Elba Isola Musicale d’Europa Włochy), „Summit Music Festival” w Nowym Jorku, występując razem ze znany muzykami: J. Baszmetem, M. Brunello, D. Jabłonskim, V. Mendelsonem, D. Yoffe.

Swoją działalność pedagogiczną Michael Vaiman rozpoczęł w 1980 roku w Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego w Głównej Szkole Muzycznej, gdzie uczył do 1989 roku. Od 1989 był profesorem w Akademii Muzyki i Tańca im. Rubina w Jerozolimie. W latach 1996-1999 gościnnie wykładał na uniwersytecie Sztuk Pięknych i Muzyki w Aichu (Nagoya), w Japonii (Aichi Prefecture's University Of Fine Art and Music in Nagoya, Japan). M. Vaiman prowadzi wiele wykładów oraz kursów mistrzowskich w Royal Northern College of Music w Manchesterze, w Pekińskim Konserwatorium Muzycznym, na Uniwersytecie Poludniowym Metodystów w Dallas, i innych uniwersytetach i akademickich muzycznych w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Włoszech, Francji i Izraelu. Jego studenci są członkami orkiestr w Hiszpanii, Japonii, Niemczech i Izraelu. Wielu jego studentów jest laureatami międzynarodowych konkursów.

W najbliższym czasie planuje koncerty w Nowym Jorku, podczas „Bargemusic Concert Series”, na Festiwalu Muzycznym EuroSilesia w Polsce, wykonanie wszystkich dzieł Beethovena w Integral Trio w Izraelu, duet recitalowy z D. Yoffe we Francji, Ukrainie, Niemczech, USA, Japonii. M. Vaiman ma w swoim dorobku wiele nagrań radiowych, telewizyjnych, płytowych. Na jego płytach można znaleźć muzykę Prokofiewa, Ysaye, Szymanowskiego, Kreislera (AGPL-001), Tartiniego, Strawinskiego, Wieniawskiego (XCP-5021), Schuberta (XCP-5206), podwójny album ze wszystkimi sonatami i partitami Bacha na skrzypce. Płyty DVD z koncertów na żywo, zawierają utwory Bacha, Mozarta, Szostakowicza, Franka, Schumannna.

„W osobie M. Vaimana spotykamy znakomitego skrzypka. Vaiman osiąga szlachetny i wyraźny dźwięk.”

(HiFIVISION), Egon Bezold, Niemcy

„Występ Vaimana jest znaczący ze względu na interpretację muzyczną frazy, piękno dźwięku. Genialna technika!”

(Głos Robotniczy), Polska

„Gra Vaimana wyróżnia się elokwencją, werwą i szeroką paletą ekspresji.”

(Stereoplay), Wolfgang Wendel

„Ze względu na żywą eocjonalność melodyjną i silny, łatwo sobie radzi z utworami wirtuożów, jak i tymi, w których trzeba oddać subtelne emocje.”

„Muzyka” Rosja

„Wspólna gra z jego wspaniałymi muzykami zawsze przynosi mi wiele satysfakcji i zadowolenia.”

Jurij Baszmet



Michael Vaiman – violin

Michael Vaiman was born in Odessa (Ukraine). After graduating from the distinguished Stolyarsky School of Music in his hometown, he studied at the Tchaikovsky Conservatory of Music in Moscow, under the tutelage of legendary violinist David Oistrach. Early in his career M. Vaiman already received critical acclaim as a "poet of the violin", along with his "technical brilliance", he has particularly been lauded for his "noble and articulate tone" and his "deep understanding of music".

Especially noteworthy is the unusual range of his repertoire, which includes not only all violin sonatas

by Beethoven, Brahms, Prokofiev, Frank, Schumann but also all of F. Schubert's and Shostakovich's compositions for violin and piano. M. Vaiman is also the first performer of a number works of the modern composers (B. Tischenko, L. Hoffman, D. Smirnov, E. Firsova). He founded a chamber orchestra in Israel which he manages and conducts (1991-1996).

Recently he performed both as a soloist and a chamber musician in USA, Germany, France, Italy, Japan, Israel, Poland, Ukraine and Russia. Among the high points of his international career where violin concertos performed with orchestras and conductors such as the Berlin Symphony Orchestra under G. Herbig, the Moscow

Philharmonic under Y. Simonov, St. Petersburg's Symphony under A. Jansons, London Soloist Chamber Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra under S. Sondezkis, Tokyo Soloist Chamber Ensemble, Moscow Soloists under Y. Bashmet. He also participated in many chamber music festivals such as Kuhmo (Finland), Tours (France), Elba Festival (Italy), Summit Music Festival (New York), playing together with well-known musician such as Y. Bashmet, M. Brunello, D. Yablonsky, V. Mendelsohn, D. Yoffe.

M. Vaiman's activity as a teacher began in 1980 at the Central Music School of the Tchaikovsky Conservatory in Moscow until 1989. From 1989 he was Professor at the Rubin Academy of Music in Tel-Aviv University 1995-1999 Guest professors at the Aichi Prefecture's University Of Fine Art and Music in Nagoya, Japan. M. Vaiman giving numerous master classes at Royal Northern College of Music (Manchester, UK), Beijing Central Conservatory of Music (China), South Methodist University in Dallas (USA), and many others in Japan, Italy, France, Israel. His students working in the different orchestras in Spain, Japan, Germany, Israel, Switzerland and USA. Many of them are winners of international competitions.

M. Vaiman has many radio, TV, and commercial recordings. His CD recordings include works by Prokofiev, Ysaye, Szymanowski, Kreisler (AGPL-001), Tartini, Stravinsky and Wieniawski (XCP-5021), works by Schubert (XCP-5206), and DVD live recordings include works of Bach, Mozart, Shostakovich, Frank and Schumann.

„In M. Vaiman we encounter a superb violinist. Vaiman achieves a noble and articulate tone.“

(HiFIVISION), Egon Bezold, Germany

„Vaiman's performance is notable for the interpretation of the musical phrase, the beauty of sound. Brilliant technique.“

(Glos Rabochi), Poland

„Vaiman's playing is marked by eloquence, verve, and a broadest palette of expression.“

(Stereoplay), Wolfgang Wendel

„Because of his vivid emotionality and the soft refined sound of his violin, at the same time songfull and strong, he can easily cope with virtuosic works and those which deal with subtle feelings.“

„Music“ Russia

„Playing together with this wonderful musician always bring a lot of enjoyment and happiness.“

Yuri Bashmet

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
Sonatas and Partitas for violin solo

CD I

Sonata No. I in G minor, BWV 1001

- | | | |
|---|-------------------|-----|
| 1 | I. Adagio | [] |
| 2 | II. Fuga. Allegro | [] |
| 3 | III. Siciliana | [] |
| 4 | IV. Presto | [] |

Partita No. I in B minor, BWV 1002

- | | | |
|----|-----------------------|-----|
| 5 | I. Allemande | [] |
| 6 | II. Double | [] |
| 7 | III. Courante | [] |
| 8 | IV. Double. Presto | [] |
| 9 | V. Sarabande | [] |
| 10 | VI. Double | [] |
| 11 | VII. Tempo di Bourrée | [] |
| 12 | VIII. Double | [] |

Sonata No. 2 in A minor, BWV 1003

- | | | |
|----|--------------|-----|
| 13 | I. Grave | [] |
| 14 | II. Fuga | [] |
| 15 | III. Andante | [] |
| 16 | IV. Allegro | [] |

CD II**Partita No. 2 in D minor, BWV 1004**

- | | | |
|---|--------------------------------------|-----|
| 1 | I. Allemande | [] |
| 2 | II. Courante | [] |
| 3 | III. Sarabande | [] |
| 4 | IV. Gigue | [] |
| 5 | V. Chaconne (in Barenreiter edition) | [] |

Sonata No. 3 in C major, BWV 1005

- | | | |
|---|-------------------|-----|
| 6 | I. Adagio | [] |
| 7 | II. Fuga | [] |
| 8 | III. Largo | [] |
| 9 | IV. Allegro assai | [] |

Partita No. 3 in E major, BWV 1006

- | | | |
|----|-------------------------|-----|
| 10 | I. Preludio | [] |
| 11 | II. Loure | [] |
| 12 | III. Gavotte en Rondeau | [] |
| 13 | IV. Menuet I | [] |
| 14 | V. Menuet II | [] |
| 15 | VI. Bourrée | [] |
| 16 | VII. Gigue | [] |

Total time: []