

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

**РЕДАКЦИИ ДЕТСКОЙ
МУЗЫКИ И.С. БАХА.**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАПУСТИНА Н.М.

2012 г.
г. Приозерск.

Одной из примет XX-го столетия стало возрождение старинной клавирной музыки. Вопросы ее исполнения получили широкое освещение в статьях и монографиях известных музыкантов. Исследователи наследия эпохи барокко подчеркивают, что важно детально ознакомиться с особенностями старинных инструментов и по-новому подойти к целому ряду исполнительских проблем. Это темп, ритм, динамика, аппликатура, артикуляция и агогика.

Клавирная музыка — явление сложное, многоплановое. В течение нескольких столетий клавирная музыка интенсивно развивалась — от примитивных образцов до сложнейших музыкальных форм. В ней постепенно происходил процесс кристаллизации средств, присущих именно клавиру. Создавалась клавирная фактура, формировалась клавирная техника.

Важнейшее место в клавирной музыке занимают произведения И.С.Баха. Это огромный пласт новаторских сочинений, охватывающий практически все жанры клавирного искусства.

Изучение баховского клавирного наследия имеет огромное значение, педагоги и исполнители, как правило, уделяют этому разделу большое внимание. Но интерпретация произведений Баха чаще всего вызывает определенные трудности. Это связано с тем, что в рукописях композитора очень мало исполнительских указаний.

Мера использования Бахом артикуляционных обозначений весьма различна. Наряду с произведениями лишенными штрихов, встречаются такие, в которых штрихи выписаны детально (например, Бранденбургские концерты, месса *h-moll*, Страсти по Матфею). Клавирные произведения в своем большинстве содержат немного артикуляционных обозначений.

Что касается динамики, отметим, что Бах употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения: *forte, piano* и в редких случаях *pianissimo*. Ремарок — *crescendo, diminuendo, mp, ff*, и "вилочек", знаков акцентировки Бах не применял. Из всех 48-ми прелюдий и фуг ХТК обозначения, *f* и *p* использованы лишь один раз — в прелюдии *gis-moll* из II-го тома. Отчасти это связано с особенностями инструментов того времени.

Столь же ограничено в баховских текстах применение темповых обозначений. Обозначений *accelerando, stringendo, piu mosso, meno mosso, ritenuto* Бах совсем не применял. Что касается: определения

темпов в начале произведений, то они применялись в основном, по отношению к трем частям инструментальных концертов. В прелюдиях и фугах, в частях сюит, партит, Бах, как правило, начальных темпов не указывал.

Вторая трудность, с которой мы встречаемся в работе над клавирными произведениями Баха, связана с тем обстоятельством, что все они написаны не для фортепиано. Они написаны для инструментов, которые носили в XVIII веке обобщенное название клавир. Следует назвать три основных инструмента того времени — клавесин, клавикорд и, наконец, орган.

Клавикорд — небольшой музыкальный инструмент с тихим звучанием. При нажиме на клавишу приводилась в звучание одна струна. Клавикорду не свойственны яркие оттенки и звуковые контрасты. Однако мелодия может быть гибкой и даже слегка вибрирующей.

В отличие от тонкой и задушевной звучности клавикорда, клавесин обладает игрой более яркой и блестящей. При нажатии на клавишу клавесина, по желанию исполнителя может быть приведено в звучание от одной до четырех струн. Используя клавиатуры и регистры клавесина можно добиться различных характеров, различных красок.

Учитывая все выше сказанные трудности, неудивительно, что появилось огромное количество всевозможных редакций клавирных сочинений Баха. Были среди них такие, которые абсолютно не соответствовали данному стилю и не учитывали особенности инструментов того времени. К примеру, в некоторых редакциях изобилие "вилочек" и длинных лиг придавало исполнению романтический характер.

Другие редакторы, напротив — предлагали избавиться от лиг.

Требовалась редакция, которая бы опиралась на фундамент общих закономерностей в музыке И.С.Баха и учитывала бы особенности инструментов того времени. Эту задачу с успехом решил выдающийся советский органист и педагог И.А.Браудо(1896-1970).Изучая произведения И.С.Баха и обобщая многолетние наблюдения, Браудо создает значительное количество статей и исследований. Эпохальным событием исследований музыки барокко стал труд Браудо - "Артикуляция", вышедший в 1961 году.

Несомненно, проблемы артикуляции актуальны в исполнении музыки самых разных стилей, но в отношении Баха проблема артикулирования стоит особенно остро. Это одно из важнейших выразительных средств.

Кроме того, большое внимание Браудо уделяет изучению детской музыки И.С.Баха т.к. изучение инструктивных клавирных произведений Баха составляет неотъемлемую часть работы школьника-пианиста.

Пьесы из «Нотной книжки Анны Магдалены Бах», маленькие прелюдии и фуги, инвенции, - все эти произведения знакомы каждому школьнику, обучающемуся игре на фортепиано. Учебное значение баховского клавирного наследия особенно велико по той причине, что инструктивные произведения не являются менее значительными пьесами. К числу инструктивных принадлежат крупнейшие клавирные произведения Баха.

Педагогическая направленность клавирных сочинений соответствовала самому укладу музыкальной жизни баховского времени. Домашнее музицирование и обучение музыке занимало в ту эпоху более значительное по сравнению с концертной практикой место. Иногда именно инструктивные идеи вдохновляли Баха на создание величайших произведений. В нотные книжки, составленные для А.М. Бах и для В.Ф. Баха, включены мелкие пьесы танцевального характера.

Детская музыка Баха разнообразна не только в зависимости от инструмента, для которого написана (клавесин или орган), но и по жанрам (сюиты, партиты, состоящие из ряда танцев или обработки хоралов).

Как уже говорилось выше, - в произведениях Баха почти отсутствуют исполнительские указания. Поэтому следует уяснить, что если в нотном тексте, который мы даем ученику. Имеются ремарки такого рода. То подавляющее большинство их не принадлежат Баху. А внесено в текст редактором. Нужно четко разграничить два момента: 1) авторский нотный текст, 2) добавляемые к нему различными редакторами исполнительские указания.

И именно авторский текст необходимо считать основой работы по изучению баховского клавирного наследия. Приучить школьника различать в текстах баховских произведений авторский текст – задача

большого воспитательного значения. Неясность, не устраненная с самого начала. Приводит к ряду заблуждений. В течении многих лет ученик не знает. Какой характер имеют подлинные авторские тексты баховских произведений. В результате, не только затруднено понимание особенностей баховской музыки. Но и ее отличие от музыки других эпох.

Кроме того, лаконичность авторских динамических указаний соответствует свойствам клавишных инструментов того времени. Следовательно, превратное представление об авторском подлинном тексте затруднит понимание характерных черт искусства XVIII века.

Умение же различать авторский и редакторский тексты поможет ученику познакомиться с особенностями баховских подлинников, с характерными чертами текстов написанных для клавира, и, наконец, понять суть редакторского труда. Наблюдая за ходом мысли редактора, ученик убедится, что в чистом авторском тексте содержатся какие-то основания для тех исполнительских приемов, которые предлагаются редактором.

Следует подробнее остановиться на отдельных исполнительских проблемах, учитывая особенности инструментов баховской эпохи

Сравнив между собой динамические средства фортепиано и клавесина. Мы увидим следующее: фортепиано не обладает возможностью создавать противопоставления звучности посредством смены регистров и клавиатур. Также фортепиано не способно достичь выразительной вибрации как у клавикорда. Но, с другой стороны, фортепиано обладает чуткой и подвижной динамикой большого диапазона, что недоступно ни клавесину, ни клавикорду.

Не может быть и речи о том, чтобы отказаться от этих средств. Одним из существенных слагаемых фортепианного мастерства является умение найти на фортепиано средства, необходимые для исполнения сочинений разных эпох. Речь идет не о звукоподражании, а о том, чтобы подыскать динамические приемы, необходимые для правдивого исполнения произведений Баха.

Звук клавесина не меняется ощутимо в своей силе в зависимости от того или иного способа взятия. Таким образом, клавесинист придает окраску произведению, устанавливая нужные регистры перед исполнением. Пианист же не имеет возможности заранее зафиксировать нужные ему звуковые краски, он должен перед

исполнением представить себе необходимые нюансы и затем создавать их в процессе игры.

Таким образом. Очень важно научить ребенка извлекать определенную в данном случае звучность.

Вопрос, который чаще всего возникает в школьной практике, - какая артикуляционная манера является основной при исполнении клавирных произведений Баха. При этом имеется ввиду альтернатива между двумя манерами игры – связной и расчлененной.

Часто приходится слышать, что овладение баховской полифонией полифонией требует совершенствования *legato*, и что именно *legato* является основным приемом исполнения баховских клавирных произведений. Существует, однако, и другое мнение, утверждающее, что основным приемом исполнения клавирного Баха является игра расчлененная.

Интересно отметить, что если иметь в виду практику, существовавшую в ДМШ, музыкальных училищах и ВУЗах. То в первой половине XX-го века доминировала игра преимущественно связная. Положение резко изменилось с 50-х годов. Нередко можно встретить исполнителей (особенно младшего поколения), увлекающихся игрой *non legato*.

Очевидно, что оба приведенных мнения неправильны в своей однородности. Бесцельно решать, следует ли учить играть *forte* или *piano*, *legato* или *non legato*. Искусство артикулирования клавирных произведений требует развития и связной и расчлененной игры, отработки этих приемов, искусного их противопоставления.

При всей многозначности музыкального произведения, в подавляющем большинстве случаев бывает ясно нечто основное – то направление, в котором вообще возможны поиски характера, темпа. Однако при исполнении произведений старинной музыки (и произведений Баха в том числе) дело обстоит не совсем так. Как это ни парадоксально, но часто одно и то же произведение Баха трактуется различными исполнителями и редакторами прямо противоположным образом. Поводом к подобным разночтениям служат заблуждения, ошибки, порожденные незнанием фактов истории. Восприятие музыки воспитывает слуховой опыт. Это не только понимание смыслового значения мелодии, жанров, но и осознание закономерностей

музыкальных форм, знание творчества отдельных композиторов, свойств музыкальных инструментов.

И, наконец, очень важно учитывать педагогическую направленность баховских клавирных сочинений. Так, например, одну и ту же инвенцию может исполнять в одном случае школьник, начинающий учебу, в другом случае – заканчивающий учебу, в третьем – концертирующий исполнитель. Очевидно, что инвенция будет исполнена в различных темпах, соответствующих возрасту и возможностям исполнителя.

Мы знаем, что сам Бах предназначал легкие клавирные пьесы не для концертов, а для учения. И мы должны считать настоящим темпом инвенции, маленькой прелюдии, менуэта – тот темп. Который в данных момент является наиболее полезным. Темп, в котором данная пьеса лучше всего исполняется учащимся.

Еще один важный аспект, без изучения которого не возможно исполнение баховской музыки – это аппликатура. Во-первых, это связано в большинстве случаев с многоголосием. Во-вторых, аппликатура связана с артикуляцией, которая занимает особое место в старинной музыке. И, в-третьих, - аппликатура в клавирных произведениях старинной музыки имеет целый ряд специфических особенностей и приемов.

Как известно, баховские рукописи лишены аппликатурных обозначений (в органных и клавирных сочинениях Баха содержатся лишь несколько аппликатурных указаний). Таким образом аппликатура, проставленная в нотах принадлежит редактору. Необходимо научить ребенка читать и изучать аппликатуру. Важно выяснить, с исполнением какого мотива, фразы связана данная аппликатура. В старших классах, наряду с умением читать. Нужно вырабатывать умение самостоятельно создавать и записывать аппликатуру. Игра, в которой отсутствует естественное и плавное исполнение часто является результатом беспорядочной аппликатуры.

Тщательное обдумывание аппликатуры необходимо при исполнении трехголосия. Внимательно следует уделить среднему голосу, так как чаще всего он распределен между левой и правой руками. В четырехголосии мы часто сталкиваемся с исполнением параллельных интервалов одной рукой. В данном случае. Добиваясь максимально связной игры, следует помнить, что исполнение

последовательности свободным *non legato* производит часто более плавное впечатление, чем попытка связать трудно связуемое. Приложение к клавиатуре усилия, наносят непоправимый ущерб плавности звучания голосов.

В данном разделе невозможно не упомянуть о педали, использование которой в произведениях Баха должно быть аккуратным и уместным.

При работе над клавирными произведениями И.С. Баха очень важно изучить подлинный авторский текст, затем ознакомиться с различными редакциями, сравнить их и выбрать наиболее подходящую. Редакцию, которая отражала бы характерные черты баховской эпохи и учитывала бы особенности инструментов эпохи барокко. Рассмотрим работу над произведением Баха на примете менуэта *G-dur* BWV Ahn 144.

В уртексте венгерского издательства (Editio Musica, Budapest, 1976 г.) не содержится каких-либо указаний темпа, ритма, динамики, артикуляционных ремарок или обозначений. Очень важно увидеть ясность и прозрачность баховского текста, а подобные издания отвечают этому требованию в полной мере. Однако у молодого педагога, а тем более начинающего пианиста, такой текст. Разумеется, вызывает определенные трудности. Исполнение произведений Баха без использования редакций требует огромного опыта, серьезного изучения подлинного текста и выведения особых закономерностей. Поэтому начинающему преподавателю важно изучить также имеющиеся редакции.

Редакция Диденко не вносит особой ясности в исполнение менуэта. Эта редакция содержит лишь несколько артикуляционных лиг и указаний аппликатуры. Наиболее полной и интересной представляется редакция И.Браудо. Большое внимание Браудо уделяет артикуляции, редакция содержит значительное количество артикуляционных обозначений. Так, например, первый четырехтакт исполняется отдельно, а второй связно. Это подчеркивает более мужественный, яркий, *non legat* ный первый раздел и более мягкий и связный второй. Так четко определена структура периода. Внесена ясность и простота.

Пример №1.

$\text{♩} = 126 (\text{♩} = 80)$
 Piano
 mf
 p
 5
 2 1 3 2

Следует заметить, что сам Браудо подразделяет лиги на три вида (он положил конец противоречию в редакциях, где артикуляционные лиги смешивались с фразировочными).

1. Так называемые лиги-*legato*, не имеют цели определить контуры фраз. Они равносильны общему указанию на слитную манеру игры.

2. цель фразировочных лиг – охват целой мелодии как единства, независимо от того, исполняется ли вся мелодия *legato* или в течении мелодии имеются цезуры и паузы.

3. Наконец, лиги собственно артикуляционные. Они требуют связного исполнения под лигой и расчлененного после лиги.

В своем труде «Артикуляция» Браудо указывает на мотивную структуру произведений Баха. Он разделяет и классифицирует мотивы. Поэтому в своих редакциях Браудо употребляет артикуляционные лиги, а они редко бывают длинными, кроме лиг, которые подчеркивают «ответный», нисходящий характер определенных разделов, в менуэте есть короткие мотивные лиги (2-ой и 4-ый такты). Такие лиги на четвертях обусловлены жанром пьесы. Менуэт – танец с реверансом, т.е. с легким подчеркиванием 1-ой доли. Также, Браудо использует черточки (-) для более выразительного произношения текста там, где это нужно и точки для облегчения мотива.

Важно отметить, как Браудо обозначает динамику. Во вступительной статье к «Полифонической тетради» Браудо четко различает виды динамических оттенков:

1. Оттенки, устанавливающие динамические различия между отдельными голосами или группами голосов.
2. Оттенки, позволяющие различать отдельные части произведения или мелодии.

В данном случае динамика выполняет функцию разделения голосов. Динамика для правой руки – *mf*, для левой – *p*. Оттенки достаточно однородны, террасообразны и кроме «вилочек» никаких динамических указаний до конца менуэта нет.

Кроме того, в данной редакции есть точное обозначение темпа, конечного и в скобках – темпа для начала изучения пьесы. Браудо использует диагональные черточки для четкого разграничения разделов произведения. Такие черточки впервые употреблены еще Ф. Купереном. Также содержатся ремарки *sonoro* и *tenuto*. Из вышесказанного следует. Что данная редакция является наиболее ясной, убедительной, интересной для учащегося. Несомненно, изучение клавирных произведений Баха под редакцией Браудо принесет огромную пользу начинающему исполнителю.

Данный менуэт можно рассмотреть в редакции Л.И. Ройзмана. Эта редакция изобилует длинными лигами. В предисловии Ройзман указывает, что лиги преимущественно фразировочные, а неслигованные ноты, на которых нет указаний каких-либо штрихов, исполняются *portamento*. Однако такое большое количество лиг делает неясным разделы мелодии, ее характер, а также сам жанр пьесы. И хотя Ройзман указывает на фразировочный характер лиг, даже аппликатура в басу первых четырех тактов подразумевает связную манеру игры:

Пример №2.

Грациозно

Piano

mf

mp

Вместе с тем лиги, указывающие на преимущественно связную манеру игры, нивелируют мотивные строения музыки Баха, искажают картину авторского нотного текста. Динамика в данной редакции не отдельная, выполняет функцию контраста четырехтактов.

В качестве дополнительного примера можно привести редакцию марша *D-dur* Ф.Э.Баха. Все обозначения подчеркивают жанр и

характер пьесы. Прежде всего, это использование широкого спектра *non legat* ных штрихов. Короткие лиги использованы лишь для расчленения длинной цепочки восьмых. В предисловии Браудо рекомендует исполнять левую руку коротким *staccato*, что подчеркивает бодрое поступательное движение. Точками отмечены репетиции и движение по трезвучиям. Остальные ремарки аналогичны ремаркам в прошлом примере (отдельная динамика, обозначение метронома, диагональные черточки.) Следует сказать, что аппликатура в редакции Браудо также подчинена артикуляции. Так репетиции в левой руке рекомендуется исполнять одним пальцем. Этим достигается более точное одинаковое звукоизвлечение:

Пример №3.

$\text{♩} = 80 (\text{♩} = 92)$

Piano

f

mp staccato

3 5 3 5 5

3 1 3 2 5

1 1 ten.

ten.

3 3 3 3 3 3 3 1

В редакции Ройзмана очень много динамических оттенков. И, также как и а предыдущем примере, присутствует большое количество длинных лиг:

Пример №4.

Piano

Решительно

f

mf

p

1 4 1

3 1 3 2 5

1 1 2 1 1 5

4 1 3 4 3 2 1 3 2 1 5 2 1

В сборнике И. Браудо не только произведения из нотной тетради А.М. Бах, он содержит также прелюдии, фуги, симфонии, инвенции.

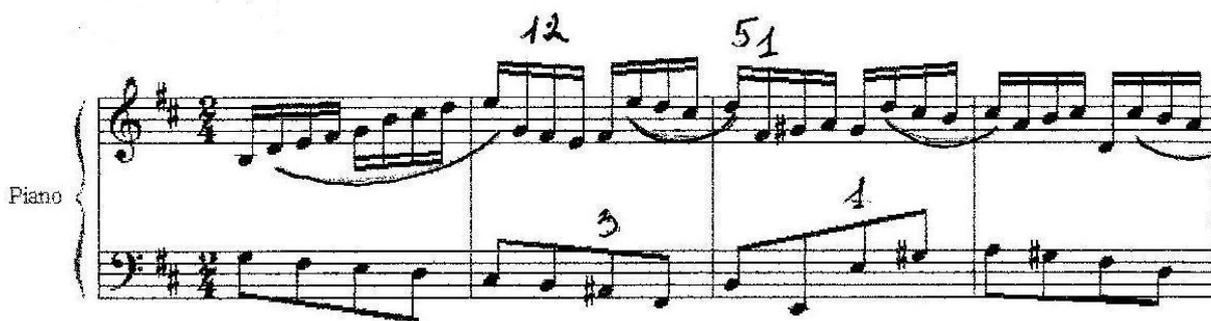
Существует сборник «Маленькие прелюдии и фуги» под редакцией Кувшинникова.

На примере прелюдии №4 *D-dur* из цикла «6 маленьких прелюдий» мы убеждаемся, что ремарки Кувшинникова во многом сходны с ремарками Браудо. Исключение составляет лишь то, что Браудо уделяет большое внимание среднему голосу, подчеркивая его акцентами (3-8 такты, пример №5). И, как уже говорилось выше, Браудо всегда расчленяет длинные последовательности одинаковых длительностей (Пример №6). Кувшинников отмечает первые ноты в тактах точками, но скорее это желание показать скрытую полифонию (Пример №7). Браудо же подчеркивает плавное легатное нисходящее движение в последовательности и расчлененное восходящее. Также Кувшинников не использует отдельную динамику, хотя она совпадает с динамикой Браудо в ключевых разделах:

Пример №5.

Handwritten musical score for Example 5, showing two systems of piano music. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 100$). The first system includes a *Piano* marking and a *mp* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. The score is written in treble and bass clefs, with various musical notations including slurs, accents, and fingerings.

Пример №6.



От предыдущих примеров двнный отличается трехголосием. Поэтому особое внимание в своей редакции Браудо уделяет расчленению голосов с помощью артикуляции и динамики.

Не следует полагать, что ребенку слишком трудно разбираться в редакциях, придумывать аппликатуру, учитывать особенности старинных инструментов и учить этому бесполезно. Безусловно, это очень сложная и ответственная задача педагога. Но эта работа важна и необходима. Гораздо труднее сломать сложившиеся стереотипы, чем с ранних этапов обучения постепенно закладывать фундамент точных, правдивых примеров игры. Ребенок, приступая к своему первому произведению Баха должен понимать, что он затронул особый пласт, прикоснулся к другой эпохе. И что музыка Баха это определенный стиль, имеющий свои характерные черты. Он должен знать. Какие инструменты были в эпоху барокко и как ему нужно извлекать звук, чтобы максимально приблизить звучание фортепиано к звучанию клавесина и клавикорда. Задача педагога изучить вместе с ребенком уртекст и редакции. И, если нет опыта, знаний для создания собственной редакции, лучше опереться на авторитетную, интересную, полезную.

Изучение детской музыки Баха под редакцией И.Браудо, несомненно, принесет огромную пользу для начинающего пианиста. Данная редакция отличается наиболее серьезным подходом ко всем проблемам исполнения старинной клавирной музыки. Учтены все аспекты: артикуляция, динамика, темп, аппликатура. Все это взаимосвязано с особенностями старинных инструментов, характерными чертами клавирной музыки. Исторический подход данной редакции обеспечивает правдивость, ясность, а также исключает заблуждения и ошибки. Разнообразные приемы

артикуляции, отдельная динамика делают каждую пьесу не только полезной, но и яркой, разнообразной, интересной.