

Малюта Марина Павловна

преподаватель фортепиано

МБУДО «ДМШ №3»

г. Набережные Челны, Республика Татарстан

МАЛЕНЬКИЕ ПРЕЛЮДИИ И.С. БАХА: ОПЫТ СОЗДАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РЕДАКЦИИ

***Аннотация:** в статье рассматриваются два цикла клавирных миниатюр И.С. Баха «Двенадцать маленьких прелюдий» и «Шесть маленьких прелюдий». Последовательно аргументируется художественно-исполнительская интерпретация маленьких прелюдий посредством проведения интертекстуального анализа (с целью выявления образно-интонационных и жанровых параллелей с другими клавирными произведениями Баха). Цель данной работы – формирование художественно-исполнительской интерпретации маленьких прелюдий И.С. Баха на основе интертекстуального анализа в контексте использования в педагогической практике ДМШ.*

***Ключевые слова:** полифония, интертекстуальный анализ, художественно-исполнительская интерпретация, темп, динамика, артикуляция образно-смысловое содержание.*

Каждый, кто приступает к изучению так называемых «фортепианных произведений» И.С. Баха, с серьезным намерением играть их в том стиле, в каком предполагал их исполнение сам Бах, оказывается в высшей степени затруднительном положении. Он обнаруживает полнейшее несогласие между всеми, с кем он консультируется, ища ориентиры стилистически верной интерпретации. Он сталкивается с такой неразберихой во мнениях, какой не встретит в вопросах интерпретации ни одного другого великого классика. Нет двух пианистов, двух клавесинистов, которые предложили бы хоть

в чем-то сходные трактовки одной и той же пьесы; нет двух редакторов «фортепианных произведений», которые были бы согласны между собой в решении таких первостепенных проблем, как темп, динамика, артикуляция.

Э. Бодки [2, с. 18]

Гармоничное развитие музыканта невозможно без приобщения к полифонической музыке, вершиной которой является творчество Иоганна Себастьяна Баха. Помимо специфических сложностей работы над полифонией исполнители сталкиваются со сложностью интерпретации баховских клавирных произведений. Ведь, как известно, клавирные сочинения композитора дошли до нас в виде рукописей, не содержащих, за редкими исключениями, указаний для исполнителя, поскольку в то время они почти не фиксировались.

Анализ научной литературы, посвященной творчеству И.С. Баха, показал, что проблемы интерпретации клавирных произведений до сих пор являются актуальными. Работы современных музыковедов: У. Эмерли, Э. Бодки, А. Майкапара, А. Милки, Т. Шабалиной приближают нас к пониманию сущности баховского творчества. Тем не менее, проблемы интерпретации клавирной музыки Баха до сих пор нельзя считать решенными. Это касается не только крупных клавирных произведений композитора.

Пьесы, написанные Бахом специально для начинающих музыкантов, уже более ста лет широко используются в педагогической практике, но до сих пор мы сталкиваемся с проблемами выбора темпа, динамики, артикуляции. Еще более серьезной нам представляется утрата понимания образно-смыслового содержания баховских миниатюр, либо искаженное их толкование, не основанное на серьезном анализе специфики выразительности музыкального языка композитора, но опирающееся лишь на редакторские указания, зачастую весьма разноречивые.

Нередко изучение баховских пьес ведется по устаревшим, заведомо спорным редакциям и сводится в основном к формальной проработке голосоведения.

В итоге вместо глубоко волнующей содержательной музыки мы часто слышим сухое проигрывание полифонических конструкций. Такой формальный подход к разучиванию музыки И.С. Баха лишает его произведения смысловой выразительности, что в итоге сводит на нет нравственно-эстетическое воздействие музыки великого композитора на учащегося.

В связи с вышесказанным нам представляется необходимым создание педагогической редакции наиболее востребованных в учебной практике детских музыкальных школ баховских произведений – Маленьких прелюдий. Предлагаемая редакция основана на аргументированном прочтении нотного текста, помогающем найти обоснованные варианты интерпретации и подчеркнуть смысловую выразительность баховских миниатюр.

Основой для создания редакции стал метод интертекстуального анализа. Данный метод, на наш взгляд, играет важнейшую роль в формировании художественно-исполнительской трактовки, позволяя проследить диалогичную сущность и преемственность различных произведений, объективно обосновать ту или иную трактовку в опоре на реально существующие связи между произведениями.

Интертекстуальный анализ позволил выявить образное содержание маленьких прелюдий, исходя из особенностей музыкального языка, а также интонационных и жанровых параллелей с другими произведениями клавирного творчества И.С. Баха.

Создание педагогической редакции предварялось изучением существующих редакций маленьких прелюдий И.С. Баха: К. Черни, Ф. Бузони, Г. Келлера, Н. Копчевского, С. Диденко. Анализ этих редакций показал, что, несмотря на весьма ценные указания, содержащиеся в них, любая оставляет место для сомнений и иных трактовок.

Маленькие прелюдии составили основную часть сборника «И.С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги». Однако при жизни И.С. Баха сборник не существовал. Его составил из наиболее легких произведений композитора и издал в

1848 году Фридрих Конрад Грипенкерль, известный немецкий музыкант. В сборник вошли *двенадцать маленьких прелюдий*, взятые частью из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» (1720), частью – из рукописного сборника, принадлежавшего ученику И.С. Баха И. Келльнеру.

Следующие *шесть маленьких прелюдий* впервые были опубликованы И.Н. Форкелем – пропагандистом баховской музыки, автором первой книги о Бахе (1802), инициатором первого издания его клавирных сочинений, анонимным редактором которого он являлся. Первоначально эти пьесы существовали в одной старинной рукописи под общим заглавием: «Шесть прелюдий для начинающих. Сочинено Иоганном Себастьяном Бахом» [9, с. 236].

Если двенадцать прелюдий были подобраны Грипенкерлем таким образом, что располагались в восходящем порядке по ступеням диатонической гаммы (C, c, D, d, e, f, g, a), то здесь аналогичный порядок (C, c, d, D, E, e), по-видимому, принадлежит самому автору. В таком варианте эти миниатюры и были включены Грипенкерлем во вторую часть сборника.

Двенадцать маленьких прелюдий условно можно подразделить на две группы. *К первой* относятся произведения, в которых выразительный образ, характер создаются с помощью так называемых «общих форм движения». Это миниатюры, в которых нет ярко выраженной темы, а мелодический материал изложен в виде гармонических фигураций (прелюдии №1, 3, 5, 8). Все они одночастны. *Ко второй группе* относятся пьесы, в которых полифоническая ткань более развита. В них мы можем найти элементы как имитационной, так и контрастной полифонии.

Рассмотрим подробнее четыре прелюдии первой группы.

Прелюдия C-dur №1. Прелюдия представляет собой период, состоящий из двух предложений. В первом предложении светлый образ создается с помощью прозрачных фигураций в правой руке и спокойного, изложенного четвертями, нижнего голоса, в котором ясно очерченные восходящие мотивы чередуются с «благожелательными» октавными ходами. Следующий затем речитатив звучит как некое подведение итогов, утверждение.

Все вместе чрезвычайно напоминает Прелюдию *C-dur* из I тома ХТК: и кругом образов (некоторые исследователи творчества И.С. Баха, например, Б. Яворский, видят в этой прелюдии музыкальное воплощение библейского сюжета о Благовещении [7, с. 26]), и способом развития музыкальной мысли. Совпадают и тональность, и размер, и фактура, и наличие речитативно-декламационной мелодической линии в конце.

Редакторы предлагают нам разнообразные варианты прочтения этой миниатюры: от «*semplice tranquillo*» (Ф. Бузони), до просто *f* (С. Диденко). Но, думается, ясный серьезный характер прелюдии предполагает и ясную звучность – вероятнее всего *mf* с небольшим крещендо в заключительном эпизоде.

Прелюдия c-moll №3. Перед нами совершенно иной образ. Тональность до минор, нисходящие интонации в нижнем голосе, постоянно усиливающееся напряжение гармоний создают взволнованно-печальный образ. Первоначально прелюдия была написана для лютни, что предопределило ее легкое движение. Этот фактор, а также достаточно «мягкий» размер – $3/4$ – лишили маленькую прелюдию того драматизма, который присущ, например, прелюдиям *c-moll* из I и II томов ХТК.

Прелюдия d-moll №5. В этой прелюдии мы встречаемся с уже знакомыми нам чертами: гармоническими фигурациями, «речитативом» в конце, но есть и особенности. Во-первых, изменилась фактура: мелодия изложена восьмыми, в нижнем голосе мерное сопровождение четвертями переходит в гармонические фигурации, вторящие верхнему голосу. И еще одна особенность – внезапно на короткий период фигурации сменяются мягкой нисходящей мелодией. И.С. Бах собственноручно выделил эти эпизоды лигами, обратив на них особое внимание. Именно эти эпизоды очень напоминают баховские менуэты и задают, пожалуй, темп всей прелюдии с движением, но без излишней поспешности. Тональность *d-moll* подчеркивает мягкий, задумчивый характер пьесы.

Прелюдия F-dur №8. В этой миниатюре все наполнено ощущением праздника. Нет больше спокойных четвертей в нижнем голосе; на смену им пришли

активные ходы восьмых. Переборы шестнадцатых звучат то в сопрано, то в басу, словно радостные перезвоны.

Перейдем к рассмотрению прелюдий второй группы.

Прелюдия C-dur №2. Перед нами словно крошечная инвенция, в которой на протяжении всего двух предложений Бах проводит ясную целеустремленную тему поочередно в двух голосах, успевает разработать мотив темы, используя различные отклонения и торжественно завершает пьесу с помощью небольшого речитатива и заключительного каданса.

Прелюдия пронизана уверенными восходящими интонациями, с помощью которых создается торжественный образ. Хочется отметить интонационную родственность этой прелюдии и прелюдии *F-dur №9*, а так же инвенции *C-dur*.

Прелюдия F-Dur №9. Сравнивая эту прелюдию с предыдущей (*C-dur №3*), стоит обратить внимание на то, как использование более мелких длительностей (шестнадцатых вместо восьмых) придает интонационно родственной пьесе новые черты: темп становится стремительнее, спокойная торжественность сменяется праздничной приподнятостью.

При выборе артикуляции стоит придерживаться традиционного «правила восьмушки» [3, с. 37], при котором шестнадцатые исполняются на *legato*, более крупные длительности – *non legato* (не забывая при этом о ясном, звонком, соответствующем характеру пьесы звукоизвлечении). На наш взгляд, применение лиг в партии голоса, изложенного ровными восьмыми или четвертями (см. ред. С. Диденко, К. Черни, Н. Кувшинникова) является излишним и требует серьезного обоснования.

Прелюдия D-dur №4. Заметно сходство этой прелюдии с началом Большой хоральной прелюдии *F-dur* («*Komm, heiliger Geist, Herr Gott*» BWV 651), обращающейся с призывом к Духу Святому и Господу. Как и в хоральной прелюдии, тема в маленькой прелюдии изложена шестнадцатыми, устремленными, словно с надеждой и радостью, вверх; в сопутствующих голосах в это время постоянно звучат уверенные утвердительные квартовые и секундовые интонации. На наш

взгляд, точное артикулирование этих ямбических интонаций имеет большое значение для передачи характера прелюдии.

Прелюдия d-moll №6. Это прелюдия-размышление. Несмотря на миниатюрный размер – всего десять тактов – она вполне серьезна по содержанию. Музыка погружает нас в состояние скорбного раздумья. На фоне выдержанных длительностей, образующих горестные секундовые мотивы, проходит печальная нисходящая мелодия. Одна из особенностей прелюдии – четырехголосный склад. Если бы не четырехдольный размер, мы вполне могли бы сравнить ее с сарабандой.

Среди знаменитых образцов баховских d-moll'ных размышлений можно назвать *Andante* из «Итальянского концерта», *Adagio* из концерта для клавира соло (BWV 974). Сinfония *d-moll* так же имеет много общих черт с рассматриваемой прелюдией: это и тональность, и размер, и фактура, но восклицательные интонации придают симфонии более драматический характер.

Прелюдия e-moll №7. Интонационные параллели мы находим в прелюдии e-moll из II тома ХТК. Вновь перед нами пример того, как изложение различными длительностями влияет на темп: шестнадцатые в прелюдии из ХТК придают пьесе моторность, тогда как восьмые в маленькой прелюдии приносят неспешность, спокойствие.

Интонации второй половины прелюдии перекликаются с интонациями g-moll'ной симфонии. Мягкое волнообразное движение восьмых, задержания, трехдольный метр, ми минор – все придает этой пьесе настроение тихой печали, без экспрессии и драматизма.

В оставшихся трех прелюдиях ясно просматривается жанровая первооснова.

Прелюдия g-moll №10. Это трио к менуэту Г. Штельцеля. Несмотря на тональность – *g-moll* – явно выраженные черты менуэта придают прелюдии мягкость и простоту. Думается, не стоит искать в этой очаровательной пьесе слишком глубоких образов.

Прелюдия g-moll №11. Хроматизмы и обилие украшений прихотливая мелодическая линия отличают эту прелюдию от предыдущей. Перед нами более энергичная пьеса, несмотря на сходство тональностей, размеров и фактуры.

В самом деле, очень близкое интонационное сходство находим в Куранте из Французской сюиты II *c-moll*. Следовательно, перед нами подвижная яркая пьеса. Особенность этой прелюдии – собственноручно проставленная И.С. Бахом аппликатура.

Прелюдия a-moll №12. Прелюдия включает цикл. Существует много вариантов исполнения этой пьесы. Но характерный «закручивающийся» рисунок темы, размер – $12/8$, ритм – все напоминает нам баховские жиги. Поэтому стоит рассматривать это произведение скорее как энергичную моторную пьесу, чем как лирическую миниатюру.

Шесть маленьких прелюдий – это цикл миниатюр, подобранных по принципу чередования тональностей: *C, c, d, D, E, e*. Расположение тональностей по ступеням звукоряда заставляет вспомнить «Хорошо темперированный клавир» (за исключением второй пары маленьких прелюдий, где нарушен порядок чередования мажора и минора).

Прелюдия C-dur №1. Это яркая парадная миниатюра. Строение прелюдии предельно простое: два периода составляют, соответственно, первую и вторую части. По характеру мелодики и способу ее изложения обе части чрезвычайно напоминают начало «Итальянского концерта» (1-й период). Соответствует даже количество тактов: 8 т. в размере $4/4$ в прелюдии и 16 т. в размере $2/4$ в концерте. Аналогия достаточно очевидна. Соответственно спокойный темп, рекомендуемый многими редакторами, не совсем оправдан.

Динамические оттенки: *f* для первого и *p* для второго предложений тоже вызывают вопрос. Совет начать последнее предложение на *p* и закончить на *f* – и это на протяжении всего четырех тактов – также может быть оспорен.

Если начало столь родственного по духу произведения, как «Итальянский концерт», динамические оттенки в котором проставлены рукой самого И.С. Баха, звучит для нас убедительно, то, возможно, мы откажемся от такого разнообразия оттенков в *C-dur*'ной прелюдии.

Прелюдия c-moll №2. В прелюдии ясно просматриваются черты менуэта. Близкие аналогии находим в менуэте из Французской сюиты *c-moll*. Одна и та же тональность, размер, текучее движение восьмых, складывающееся в прихотливую выразительную линию, в сопровождении четвертей – все делает эти два произведения «родными братьями»

Подобные аналогии позволяют говорить о темпе *c-moll*'ной прелюдии, как о темпе менуэта: с движением, но не торопясь, не теряя упругости, которую жанровая первооснова придает этой пьесе.

Артикуляцию, подходящую для этой миниатюры, нам подсказывает сам И.С. Бах, обозначив лиги в менуэте из Французской сюиты *c-moll*. Проводя параллель между этими двумя произведениями, мы предлагаем и в маленькой прелюдии восьмые исполнять на *legato*, четверти – *non legato*. *Legato* в партии басового голоса, на наш взгляд, излишне усложняет мелодическую линию баса, что не является характерным для такой простой пьесы.

Прелюдия d-moll №3. На этот раз мы вспомним обработку скрипичного концерта А. Марчелло для клавира соло. Речь идет о третьей части, обнаруживающей и тональное, и метрическое и ритмическое сходство с прелюдией *d-moll*

Необходимо учесть обозначение И.С. Баха «*Presto*» в начале третьей части концерта и, по аналогии, отнестись к прелюдии *d-moll* как к блестящей клавирной пьесе, отказавшись от певуче-печального ее прочтения.

В данном случае тональность *d-moll* придает произведению скорее суровость, нежели печаль. Широкие активные ходы восьмых еще раз подчеркивают волевой энергичный характер пьесы. Соответственно и звучность этой прелюдии тяготеет к *f*, а артикуляция шестнадцатых должна отличаться отчетливостью и блеском.

Прелюдия D-dur №4. Прелюдия явно перекликается с симфонией *D-dur* в тональном, интонационном, ритмическом, метрическом планах и несет на себе отпечаток безмятежной радости

Прелюдия E-dur №5. Ближайшая аналогия прелюдии – инвенция *F-dur*. Размашистые шаги темы передают ощущение силы, уверенности, переборы шестнадцатых напоминают перезвон колокольчиков, а тональность *E-dur* закрепляет ощущение праздника. Вновь перед нами образец блестящей клавесинной пьесы. Это, на наш взгляд, предполагает и подвижный темп, и отчетливую артикуляцию, с обязательным *non legato* для восьмых. Динамический оттенок – ближе к *f*.

Прелюдия e-moll №6. Эту прелюдию можно назвать маленькой фантазией в духе менуэта. Хотя для баховских менуэтов не характерно движение шестнадцатыми, все же, если мысленно укрупнить размер, а соответственно и длительности в два раза, мы получим самый настоящий менуэт с характерными, уже упоминавшимися интонациями и очень выразительной темой с «поклоном» в конце. Подобные интонации мы находим в менуэте *g-moll* из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», во втором менуэте из Английской сюиты IV *F-dur*.

Итак, «6 маленьких прелюдий» – это сборник небольших пьес, выстроенных по принципу контрастности, наподобие сюиты; где миниатюры, написанные в стиле ярких клавесинных пьес, чередуются со спокойными, мягкими, певучими произведениями. Возможно, именно соблюдение принципа контрастности стало причиной нарушения (во второй паре пьес) выдержанного в данном цикле чередования мажора и минора.

Выявление закономерностей и принципов, существующих в клавирной музыке И.С. Баха, позволило создать относительно объективный вариант интерпретации маленьких прелюдий.

Выбор в качестве объекта исследования маленьких прелюдий И.С. Баха обусловлен их большой востребованностью в практике преподавания детских музыкальных школ. Навыки осмысленного подхода к изучению новых произведений, понимания важности выразительного интонирования, верной артикуля-

ции, точной фразировки, которые получают юные музыканты при грамотной работе с этими произведениями, имеют большое значение для профессионального развития, так как ведут к пониманию внутренней структуры и выразительности музыкального языка в целом.

Предложенную версию редакции Маленьких прелюдий мы рассматриваем как один из возможных вариантов прочтения баховского текста, ни в коем случае не претендуя на окончательный, не подлежащий сомнению вариант.

Список литературы

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства // Текст как междисциплинарная проблема. – М.: Композитор, 1998 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception>
2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.: Музыка, 1989.
3. Браудо И.А. Артикуляция. – Л.: ГМИ, 1961.
4. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – СПб.: Северный олень, 1994.
5. Милка А. Занимательная бахиана / А. Милка, Т. Шабалина. – Вып. I. – СПб.: Композитор, 2001.
6. Майкапар А.М. Уолтер Эмерли и его концепция орнаментики Баха: Вступит. статья // Эмерли У. Орнаментика Баха. – М.: Музыка, 1996.
7. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2004.
8. Тиба Дзюн Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: Дис. ... канд. искусствоведения / на правах рукописи. – М.: МГК, 2003.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика-XXI, 2002.
10. Яворский Б.Л. Баха для клавира / Б.Л. Яворский, И.С. Сюиты. – М.: Классика-XXI, 2002.