

УПРАВЛЕНИЕ ПО КУЛЬТУРЕ АДМИНИСТРАЦИИ МУНИЦИПАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ «ГОРОД САРАТОВ»

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №9»
г. Саратов

Методическая работа

на тему:

ПЕДАГОГИЧЕСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ
АСПЕКТЫ РАБОТЫ
НАД СТАРИННЫМИ МУЗЫКАЛЬНЫМИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Преподаватель по классу фортепиано

Цыбульская В.В.

Саратов

2021

Содержание

I.	Вступление	3
II.	Основная часть	4
	1. Гомофонно-гармонические стилевые традиции	
	2. Символика музыки И.С.Баха	5
	3. Инструментарий эпохи барокко	7
	4. Музыкальные средства интерпретации музыки эпохи барокко	9
	5. Орнаментика эпохи барокко	11
	6. Редакции произведений И.С.Баха	14
	7. Интерпретации произведений И.С. Баха в исполнении Г.Гульда	15
III.	Заключение	17
IV.	Список использованной литературы	18
V.	Приложения	19
	Приложение №1	19
	Приложение №2	20
	Приложение №3	21
	Приложение №4	22
	Приложение №5	23
	Приложение №6	24
	Приложение №7	25

I. Вступление

В разрешении вопросов гуманизации общества важное значение приобретает возрождение духовных основ через становление новой гармоничной личности с высоким уровнем эстетической культуры. Одним из факторов её формирования современная педагогика считает **искусство**.

Однако привлечение к общению с сокровищами мирового наследия должно быть постоянным и целенаправленным.

Среди разнообразных факторов формирования эстетической культуры личности нового типа выделяем привлечение к искусству через управляемое музыкальное восприятие, в котором важное место занимает умение осуществить художественно-педагогический анализ произведения и создать адекватную замыслу композитора исполнительскую интерпретацию.

Достаточно развита сеть внешкольных художественных заведений, в частности музыкальных, в которых предъявляют особые требования к современным музыкантам – педагогам, которые призваны не только научить воспитанника игре на определённом музыкальном инструменте, но и дать ему начальные навыки самостоятельной работы над исполнением музыкального произведения, то есть созданием собственной интерпретации.

В классе фортепиано на протяжении всего периода обучения педагогический репертуар предлагает использование произведений И.С.Баха, музыка которого находится в рамках исполнительской традиции эпохи барокко. Поэтому знание специфики эпохи барокко является необходимым как для педагогов-пианистов, так и для их учеников.

Вопросов специфики исполнительской традиции клавирной музыки барокко касается А. Алексеев, в трудах которого тщательно анализируется старинная музыка и особенности её интерпретации. В музыковедческих исследованиях В. Голованова, М. Друскина, М. Лобановой, В. Носиной, О. Майкапара характеризуются эстетические принципы барокко и их воплощение в нотном тексте. Однако существует насущная необходимость в выделении основных принципов исполнения старинной музыки, знание которых является необходимым в профессиональной деятельности педагога-пианиста.

Цель методической работы: выявить специфику работы педагога-пианиста при овладении принципами исполнения старинной музыки, которая принадлежит к традиции эпохи барокко, опираясь на существующие исследования.

II. Основная часть

1. Гомофонно-гармонические стилевые традиции

Преподаватель в классе фортепиано, приступая к работе над музыкой эпохи барокко, должен учитывать, что её мышление находится на пересечении полифонической и гомофонно-гармонической стилевых традиций. Само же музыкальное мышление ярко воплощается в фактуре. Фактура музыки барокко демонстрирует уникальный синтез полифонического и гомофонного способов интонирования, а также ряд принципов, обуславливающих приоритетность горизонтального или дифференциально-вертикального направления музыкальной ткани произведений эпохи барокко. Именно осознание этого синтеза и его воплощение в исполнении является необходимой составляющей в педагогической работе над музыкальным произведением.

Основу педагогического репертуара музыки барокко в классе фортепиано составляют инвенции, фуги и инструментальные сюиты И.С. Баха. Т. Ливанова обращает внимание на тот факт, что классическая fuga, которая начала складываться в творчестве предшественников Баха и достигла своей вершины в двух томах «Хорошо темперированного клавира» и «Искусстве фуги», имеет яркие черты гомофонно-гармонического мышления. Танцевальная сюита, которая имеет гомофонно-гармоническую природу, приобретает черты определённой полифонической «стилизации». То есть, музыкант, исполняющий музыку барокко, должен осознать, что в произведениях свободной полифонии, к которым относятся и композиции И.С. Баха, заметно ощутимы признаки гармонического мышления. Сочетание элементов полифонии и гармонии осуществляется по принципу сбалансированно-комплементарной активизации голосов, в результате которой окончательная их остановка наступает только в конце произведения. Это придаёт музыке ощущение текучести, постоянного движения. Недаром и название жанра фуги происходит от латинского глагола «бежать».

Педагог-пианист в интерпретации музыкального произведения должен осуществить значительную аналитическую работу, чтобы продемонстрировать ученику все выразительные сочетания гармонического и полифонического мышления в музыке барокко. Следует обратить особое внимание на горизонтальные совмещения

каденционных оборотов, при которых каденции между разделами чаще совпадают лишь в части голосов в то время, как другие движутся достаточно свободно. Также необходимо объяснить сущность действия каденции по принципу вторжения, которые внезапно направляют гармоническое и мелодическое движение в новом направлении. Достаточно сложными для юных пианистов-исполнителей являются контрастное акцентирование мелодических линий и отсутствие синхронного движения голосов, требующие при выполнении значительного напряжения. (Приложение №2)

В педагогическом репертуаре пианиста значительную долю составляют также инструментальные сюиты, отдельные части которых демонстрируют собственную гомофонную фактуру. Чаще всего она находит свои проявления в виде тройной конфигурации: мелодическое соло, моноритмические голоса, которые его сопровождают, и генерал-бас, который становится гармонической основой всей музыкальной ткани. Особое внимание в гомофонной фактуре следует уделить кадансу, который теперь чётко выполняет функцию расчленения фактуры. Именно после каданса сама фактура может быть изменена.

2. Символика музыки И.С. Баха

Важным педагогически-исполнительным аспектом работы над музыкой эпохи барокко является ознакомление с элементарными положениями теории музыкально-риторических фигур. Это связано с тем, что интонационно-мелодические конструкции тем И.С. Баха демонстрируют синтез музыкальной риторики и индивидуальной стилистики.

Теория музыкальной риторики, которая представляет музыку в прямой аналогии с искусством красноречия, была распространена в XVI – XVIII в. Согласно этой теории, музыкант-исполнитель выполняет функцию оратора. Функцию слова начинают выполнять музыкально-риторические фигуры – определённые интонационные формулы, предназначенные для выражения различных чувств и образов. Особую роль они играли в церковном музицировании. И.С. Бах, как церковный музыкант, был хорошо знаком с музыкальной риторикой, ведь органист в лютеранском богослужении выполнял

своеобразную роль «музыкального проповедника». На немецком языке фамилия Бах записывается ВАСН. Поражает, что «баховский мотив» (В-А-С-Н) оказывается сакральной фигурой – крестом. Эти четыре звука образуют тему креста, если соединить одной линией крайние звуки этого мотива, другой – средние. Для современников И.С. Баха инструментальные произведения были наполнены конкретным образным, психологическим и религиозным смыслом. Музыка воспринималась как понятный язык, смысл которого проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связывался с выражением душевных движений, с мелодиями и текстами протестантских хоралов, и через них – с мыслями, образами и сюжетами Священного Писания. Устойчивые мелодические обороты – интонации – выражают сформированные понятия, эмоции и идеи, составляют основу музыкального языка И.С. Баха. Заложенный композитором смысл произведений раскрывается посредством выявления совокупности музыкальных символов и определения их соответствия конкретным понятиям, принятым в церковном богослужении. (Приложение №3)

Тему «Креста» часто можно найти в баховской музыке. Наиболее яркий пример **«Хорошо темперированного клавира»** – тема последней фуги (си минор): здесь три креста, и на Голгофе тоже было три креста. (Приложение №4). Вот фуга фа минор из этого же сборника. Если воспользоваться этим приёмом и одной линией соединить первые звуки, которые тесно расположены, другой – два звука посередине, и нисходящий хроматический ход, то выйдет изображение распятого Христа на кресте. Быстрые восходящие и нисходящие движения в мелодии выражали полет ангелов. В клавирной музыке этот символ часто появляется в пьесах, написанных в тональностях с тремя знаками, в том числе в Ля мажоре и Ми бемоль мажоре, связанных с символом Святой Троицы. Бах зашифровал цифрами, буквами и графикой своих мелодий послание в надежде, что его смысл поймут музыканты. Выстраивая такие свои многоплановые композиции, как циклы инвенций или прелюдий и фуг, он скрепляет целое тем, что разрабатывает очень похожие, если не идентичные, интонации в крайних пьесах циклов. Если присмотреться к теме первой инвенции До мажор, она строится на отрезке гаммы До мажор. Тот же гаммоподобный мотив в развернутом виде мы находим в трехголосной симфонии, в этой же тональности. Далее коротким отрезком гаммы начинается тема

первой (До мажорной) фуги, с I тома ХТК, а потом и прелюдия в той же тональности из II тома. (Приложение №1, №5).

Семантика тональностей: В эпоху барокко были распространены семантические трактования тональностей, за которыми закрепились типологические значения. Так, тональность Ре мажор изображала «яркие» эмоции, бравурность, героизм. Тональность Си минор ассоциировалась с образами страдания, распятия. Наиболее печальными были «мягкие» тональности До минор, Фа минор, Си бемоль минор. Для изображения печали, траура использовался До минор. Одна из чистых, «твердых» тональностей, используемых Бахом для выражения радостных чувств, – Соль мажор. Тональности Ля мажор и Ми мажор – светлые, часто связаны с музыкой пасторального характера. Чистой тональностью также считали До мажор, без знаков альтерации. (Приложение №1, №5).

Тесситура: использовалась для обозначения музыкального пространства и направления движения. Высокое звучание отвечало небесным сферам, низкое – погружению в пучину. Средний диапазон символизировал земное, человеческое пространство. Движение мелодии вверх указывало на направление к свету и небу; вниз – к земле или к бездне.

Цифровая символика. В христианстве существовала традиция цифровой символики. Святые имена, понятия и слова имели свое цифровое значение по отношению к буквам латинского алфавита и их порядковому номеру А – 1, В – 2 и т.д. Эти цифры были закодированы в музыкальном тексте. Так, например, символ Господа Иисуса (Jesus) – цифра 37 по сумме номеров букв Его имени, а Марии (Maria) – 40. Ю.П. Петров обратил внимание на то, что Бах графично записывал цифры интервалами и отрезками гамм, или количеством звуков в аккордах.

3. Инструментарий эпохи барокко

Отдельного внимания при изучении музыкальных произведений эпохи барокко заслуживает инструментарий этой эпохи, ведь современного фортепиано тогда еще не было. Во времена И.С. Баха фортепиано как инструмент находилось лишь на этапе своего становления. Типичными инструментами эпохи барокко были клавир и орган,

произведения для которых и составляют основу барочного репертуара современного пианиста. Клавир – общее название целой группы клавишных инструментов (верджинел, спинет, чембало, арпсихорд, кильфлюгель, клавицимбал, клавесин, клавикорд). Распространенными были клавесин и клавикорд. При внешнем сходстве клавиатуры звучание клавира полностью отличалось от органа. В отличие от органа, звук которого был протяжным и громким, на клавесине были отрывистые звуки, а на клавикорде – тихие и более длинные. (Приложение №6).

В соответствии с разницей в звучании отличалась и техника игры на инструментах. Так, звук на клавикорде извлекался металлическим тангеном, который долгое время оставался прижатым к струне, пока на клавишу нажимает палец исполнителя. При игре на клавире для четкости требовалась подвижная пальцевая техника исполнителя. Такая механика клавикорда предоставляла возможность активно влиять на звук струны во время ее звучания: нажав на клавишу и слегка ее покачивая, можно было создать характерные металлические колебания. Такой исполнительский прием (*bebung* – «дрожь, трепетание») был типичным для той эпохи. Однако на клавикорде нельзя было достичь ярких оттенков и звуковых контрастов, поэтому его главным звуковым свойством была именно эта вибрация и возможность напевного исполнения мелодии. Тихий звук клавикорда не дал возможности инструменту выйти за пределы камерного домашнего музицирования.

При игре на клавесине возможность управления звуком была исключена, он очень быстро угасал, хотя и был громче и ярче. Такие его свойства сделали клавесин популярным в европейских королевских салонах. Извлекался звук защипыванием туго натянутой струны специальным язычком. Такой способ звукоизвлечения не позволял получать тончайшие детали звучания, а напевность в исполнении полностью отсутствовала. Мастера XVII – XVIII вв. попытались компенсировать отсутствие напевности динамичным разнообразием громкости; в отдельных инструментах было смонтировано две клавиатуры для игры на *Forte* и *Piano* отдельно, которые были единственными динамичными оттенками. Такое свойство инструмента необходимо учитывать при исполнении музыки указанного периода.

При работе над музыкальными образцами эпохи барокко педагог должен пытаться достичь в исполнении ученика ощущения импровизационности, ведь в исполнении музыки барокко доминировал принцип импровизации. В связи с тем, что композиторы чаще всего были и исполнителями своих произведений, они уподоблялись ораторам-проповедникам. Как авторы музыкального текста, в процессе его исполнительской интерпретации они позволяли себе вносить в этот текст разные импровизационные дополнения, вызванные концертными обстоятельствами. Поэтому ощущения импровизационности следует стремиться достичь и в современном исполнении старинной музыки.

4. Музыкальные средства интерпретации музыки эпохи барокко

Для создания стилистически достоверной интерпретации музыки эпохи барокко определяющими выступают такие стороны исполнительства, как динамика, темп, характер движения, принципы мелодической и ритмической орнаментации, специфика артикуляции.

Воспроизводя динамику в произведениях эпохи барокко, следует считаться с возможностью аутентичных инструментов этой эпохи. В авторских текстах музыки эпохи барокко динамические обозначения почти не встречаются. Обычно на них указывают уже современные редакторы, которые считаются с исполнительскими традициями и тем самым помогают педагогу и ученику осознать текст. Специфика полифонии с ее повторением тем, противосложениями, интермедиями диктует необходимость нюансировки. Вся гамма оттенков должна подчиниться центральному образу. Ощущение целого решает проблему развития динамического плана и определяет его роль в построении драматургии.

Я. Мильштейн писал: «...смена динамических оттенков – forte; piano – у Баха равнозначна смене мануалов».

В практике исполнения сложился ряд правил, которые следует соблюдать при работе над динамическим планом в произведении эпохи барокко.

Правило первое определяем, как правило резкого противопоставления forte и piano. Оно обосновывается отсутствием возможности выполнить crescendo или diminuendo на клавире.

Правило второе – соблюдение принципа «ритмичной динамики». Оно состоит в том, что медленному движению чаще всего соответствует динамика piano, а быстрому – forte.

Правило третье – применение эффекта «эхо» при повторении музыкального материала. Такой эффект воплощает принцип динамической дифференциации и изображения контраста звукового пространства.

Важным аспектом в педагогической работе над исполнением музыки эпохи барокко выступает правильный выбор темпа музыкального произведения.

Произведения Баха прошли через разные эпохи. Мы не можем отождествлять Allegro старинное и Allegro современное. Раннее Allegro было более медленным, а Andante более быстрым. Разница между темпами была меньше. Темп должен быть логичным и отвечать замыслу автора. При всей динамичности исполнения, не нужно увлекаться очень быстрыми темпами.

А. Гольденвейзер писал: «Внутренняя значимость музыкального произведения ... дороже за внешний, даже очень виртуозный блеск».

Авторские обозначения темпа практически отсутствуют в нотных текстах этого периода.

Определение характера движения позволит выстроить правильное отношение к ритмической стороне старинной музыки. Если в основу произведения заложен танцевальный ритм, то при его исполнении следует соблюдать ритмичную строгость и ровное движение. В остальных случаях следует ориентироваться на типичный для эпохи так называемый «живой ритм». Его принципы заключаются в гибком подчинении законам риторики, воплощенным в манере tempo rubato. Однако достичь его можно лишь после того, как будет наработано умение придерживаться ритмической строгости. Много ценных советов касательно принципов педагогически-исполнительской интерпретации содержится в основательном исследовании А. Алексеева. В частности, он отмечает оригинальным для своего времени отношение самого И.С. Баха к ритмической стороне произведения. От своих учеников гениальный немецкий композитор требовал именно

математически точного воспроизведения ритма, зафиксированного в нотном тексте. Правильность такого подхода несомненна, ведь лишь после овладения четким ритмом можно свободно пользоваться принципом *inegalite*. Именно поэтому педагогический подход И.С. Баха стал определяющим и в исполнительской практике. Однако работая в классе фортепиано над произведениями эпохи барокко, следует помнить, что работа над темпом исполнения и метроритмом неразрывно связана с представлениями о характере воспроизводимых звуков и, наконец, с общей концепцией интерпретации произведений.

Важный педагогически-исполнительский аспект в работе над музыкой эпохи барокко – освоение принципов правильной артикуляции, которая служит яркому выявлению определенного аффекта. Музыкальная артикуляция – искусство исполнения мелодии, которое заключается в искусном расчленении тонов на основе их взаимосвязи и использовании разных приемов, содержащихся между главными штрихами *staccato* и *legato*. В нотных текстах старинной музыки также не выставлялись обозначения относительно артикуляции. Такая традиция объясняется тем, что одно и то же произведение по-разному могло прозвучать на клавесине и клавикорде согласно техническим возможностям этих инструментов.

5. Орнаментика эпохи барокко

Одним из самых сложных исполнительских аспектов музыки барокко является воссоздание ее мелодической орнаментики, которая служит дополнением к основному мелодическому контуру в виде опевания, заполнения скачков, мелизматике и других украшений. В эпоху барокко музыкальные украшения называли «манерами» и делили на два вида: итальянские и французские. Итальянские манеры были «значительные», а французские – «произвольные».

«Значительными» называли зафиксированные композиторами виды мелизмов – форшлаги, нахшлаги, группето, трели и т.д. «Произвольные» французские манеры опирались на импровизацию, свободную орнаментацию каденций и фермат. Непосредственно в исполнении музыки этой эпохи два типа обычно объединялись. В работе с учеником в классе фортепиано следует научить его правильному изложению

«произвольных» манер, поэтому стоит обязательно использовать не уртекст, а нотный текст в редакции.

При изучении нотного текста музыки барокко необходимо также овладеть принципами ритмической орнаментации, принятыми в исполнительской практике XVI-XVIII вв. Ритмическая орнаментация не фиксировалась в нотных текстах музыки барокко. Ее правильные расшифровки способны существенно влиять на исполнительскую выразительность. Педагог-пианист обязан быть хорошо осведомленным в области *inegalite* («неравномерности») – своеобразных ритмических украшений в виде так называемых «неровных нот». Сущность *inegalite* заключается в том, что мелодическая последовательность звуков одинаково коротких длительностей исполняются по принципу небольшого ритмического увеличения первого звука за счет следующего. Таким образом образуется своеобразный пунктирный ритм, которого нет непосредственно в нотном тексте. Однако такое исполнение будет отвечать старинной традиции. В случае выписанного композитором пунктирного ритма надо также удлинить продолжительность первого звука, подчеркивая его остроту за счет укороченного следующего после точки звука.

Рассмотрим с этой точки зрения некоторые виды мелизмов, которые в современной нотации получили форму записи (Приложение №7).

Форшлаг обозначаются по-разному. У клавесинистов и И.С. Баха нет строгой разницы между длинными и короткими форшлагами. Поэтому длина форшлага определяется определенными обстоятельствами. В одних случаях он может занимать половину длительности ноты; в оживленных пассажах может быть очень острым. Если в форшлаг подчеркивается задержка, то этот диссонирующий тон может быть выделенным. В остальных случаях нужно не выделять форшлаг, а подчеркнуть основной тон, расположенный на более слабой доле такта, тогда образуется напевная синкопа.

Короткий форшлаг должен исполняться быстро между большими интервалами. Таким своеобразным прыжком он подчеркивает атаку главной ноты. Короткий форшлаг должен совпадать с басом, тогда он звучит очень остро, благодаря внезапно диссонирующему звучанию, но динамическое преимущество принадлежит главной ноте. Конечно, скорость форшлага зависит от характера музыки.

Длинный форшлаг звучит столько, сколько требует его продолжительность. Существует правило: если украшение стоит перед двухдольной нотой, то забирает половину ее продолжительности, а если перед трехдольной, то одну или две трети. Украшение дает и акцент, который падает на основной тон. Художественное содержание длинного форшлага заключается в том, что развязку следует играть тише.

Трель. Исполнение ее начинается с верхнего вспомогательного звука, но когда нота, над которой стоит трель, залигована с другой нотой, ее следует начинать с основной ноты.

Например, Д. Скарлатти обозначал трель по-своему, рассматривая ее исполнение в верхней вспомогательной ноте; Ф. Куперен вообще классифицировал трель на разные виды; И.С. Бах имел таблицу украшений, где трели начинаются по-разному, при этом ни одно из обозначений, как и у других композиторов, не фиксирует определенного количества колебаний. В каждом отдельном случае длина трели должна быть решена, исходя из конкретных условий, ведь никто не станет исполнять ее, соблюдая арифметически точного ритма. Прежде всего следует учесть замысел, чувство мелодической фразы, контекст произведения.

Группетто. Существуют разные способы исполнения группетто: над нотой, между нотами, после ноты с точкой, снизу ноты. При исполнении группетто следует помнить, что данная фигура выделяет тон, к которому является направленной.

Морденты. Морденты так же, как и короткие форшлагги, – способ подчеркивания основного тона, его акустирование. Исполняется он за счет главного времени.

Особенно непримиримо против свободной интерпретации орнаментики в своих произведениях выступал Ф. Куперен: «Я всегда удивляюсь – писал он, – когда после всех попыток, которые я приложил к точному обозначению украшений, которые подходят к моим пьесам, – про что я поместил отдельно достаточно четкое пояснение в специальной методике, которая известна под названием «L'art de toucher le clavecin» («Искусство игры на клавесине»), – я слышу особ, которые знают мои требования, но не подчиняются им. Это непростительная неряшливость тем более, что нельзя допустить произвола вставлять украшения, которые кому захочется. Поэтому я заявляю, что мои пьесы должны исполняться так, как я их отметил, и что они не произведут впечатление на людей с

настоящим вкусом, если не будет с буквальной точностью соблюдено все, что я в них обозначил, без всяких дополнений или сокращений». Эти слова нужно помнить и теперь, в контексте исполнения пьес старинных авторов.

6. Редакции произведений И.С. Баха

В педагогической и исполнительской практике пианисты часто исполняют произведения И.С. Баха в редакции Ферруччо Бузони. Этот пианист опубликовал редакции «Хорошо темперированного клавира» и «Инвенций». Ф. Бузони писал, что исполнение музыки Баха «должно быть прежде всего крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким». В своих редакциях он добавляет и заметки, в которых предлагает отказаться от ускорений и замедлений, тонких нюансов, слишком легкого *staccato* и слишком гибкого *legato*. Ф. Бузони предлагает исполнять произведения Баха в основном штрихом *non legato*, хотя и сам композитор стремился к кантиленному звучанию.

Наиболее подходящей в педагогической практике является редакция Бруно Муджеллини. Он был учеником Бузони. Отсюда близость редакции Муджеллини к редакции Бузони. В редакции Муджеллини представлены подробные фразировки, штриховые, динамические и аппликатурные рекомендации. Как правило, они отвечают требованиям голосоведения, открывают путь к целостному восприятию формы.

Интересна редакция Б. Бартока. Автор точно передает авторский текст, предлагает конкретные исполнительские указания, учитывая педализацию. Изменяя цикличность, Барток располагает прелюдии и фуги в соответствии с их сложностью.

Редакция К. Черни появилась впервые в 1837 г. Несмотря на то, что редакция признана наименее удачной из всех существующих в данное время, нельзя не учитывать ее значение первой инструктивной редакции, которая имеет рекомендации (установки в оригинале) к выполнению всего цикла.

7. Интерпретация произведений И.С. Баха в исполнении Г. Гульда

В конце кратких размышлений над педагогическими и исполнительскими аспектами в работе над старинными музыкальными произведениями в классе фортепиано следует призвать преподавателей к общему с воспитанниками прослушиванию старинной музыки в исполнении известных мастеров. Плодотворным будет анализ разных интерпретаций одного произведения разными исполнителями. Так, достаточно своеобразная исполнительская манера есть у канадского пианиста Глена Гульда, который исполнял почти все клавирные произведения И.С. Баха. Пианист достаточно свободно излагает нотный текст, демонстрируя значительный уровень импровизации.

Как метко заметил Г. Курковский, «принцип экспериментаторства, один из основных в искусстве Гульда, определяет отношение пианиста к авторскому тексту. Как соавтор композитора, исполнитель не связан жестко с текстом произведения. Его свободная интерпретация, по сути, не имеет определенных границ». При воспроизведении многоголосной полифонической фактуры канадский пианист опирается на средства агогики и артикуляции. В частности, с помощью приема изменения темпа на коротких отрезках произведения Гульд достигает эффекта стереофонии. Этот исполнительский прием ярко ощущается в исполнении трехголосной инвенции *h moll* И.С. Баха: все интермедийные построения, написанные тридцать вторыми длительностями, пианист исполняет значительно быстрее основного материала, что не только создает эффект стереофонии, но и предоставляет интерпретации черты импровизационности. В исполнении инвенции Баха Гульд опирается на традиции клавесинного музицирования.

На примере интерпретации Г. Гульда можно проследить и тенденции использования выразительных возможностей темпа. Пианист тяготеет к предельно быстрым или предельно медленным темпам, каким соответствует и определенная динамика: в быстром темпе он предоставляет преимущество динамике *Forte*, а в медленном – *Piano*. Кроме того, в динамике *Forte* и быстром темпе пианист чаще опирается на штрих *non legato*.

Исполнение Г. Гульдом произведений И.С. Баха демонстрирует и выразительные возможности артикуляции. Пианист пользуется артикуляционными средствами

чрезвычайно свободно, не закрепляя в исполнении полифонии того или другого артикуляционного приема за тем или за другим элементом.

III. Заключение

В результате выявления специфики работы педагога-пианиста при овладении принципами исполнения старинной музыки можно прийти к выводу о необходимости основательной теоретической подготовки преподавателя, который обязан владеть не только общей методикой пианистического обучения, но и знаниями в области инструментария эпохи барокко и исполнительской традиции этого времени. В работе над произведениями эпохи барокко особое внимание следует уделить точному воспроизведению нотного текста, особенному толкованию противопоставлений forte и piano, соблюдению принципа «ритмичной динамики», применению эффекта «эхо» при повторении музыкального материала, чуткому воспроизведению мелодичной орнаментики. Для решения этой задачи необходимо осуществлять тщательный анализ музыкального текста, который станет залогом глубокого понимания художественного образа и адекватного его воплощения в исполнительской интерпретации.

IV. Литература

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – [изд. 3-е, дополн.]. – М.: Музыка, 1978. – 288с.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: [уч. в 3 ч.]. / А.Д. Алексеев / Ч.1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415с.
3. Алексеев, А.Д. Интерпретация музыкальных произведений / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1984. - 91с.
4. Голованов, В. Структурно – полифонические особенности двухголосных инвенций И.С. Баха / В.Голованов. – М.: Музыка, 1998. – 121с.
5. Друскин, М. И.С.Бах / М. Друскин. – М.: Музыка,1982. – 383с.
6. Курковский, Г. Исполнитель и слушатель (А.Б.Микеланджели и Г.Гульд) // Вопросы фортепианного исполнительства: [сб.статей] / Курковский Г. – К.: Муз.Украина, 1983. – С.115 – 138
7. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Т. Ливанова; [в 2т.]. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. – 462с.
8. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320с.

ИНВЕНЦИИ

1

Ф-п.

(Moderato) (Умеренно)

(mf)

(p)

(cresc.)

1) Эту инвенцию (как шестнадцатые, так и восьмые) следует исполнять legato.

2) Почти во всех изданиях - ♯. У Баха мордент не перечеркнут.

м. 19557 г.

Sinfonia 3

JOHANN SEBASTIAN BACH
BWV 789

7

4

7

10

13

Приложение №3

I. Ветхий завет		
d-moll	I том	Грех и искупление
G-dur	II том	Рай и грехопадение. Испытание Евы змеем.
II. Рождество		
C-dur	I том	Благовещение
e-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы «Долина слез» (прелюдия)
g-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы
B-dur	I том	Поклонение пастухов
As-dur	I том	Поклонение волхвов
A-dur	I том	Поклонение волхвов
Fis-dur	I том	Новый год
As-dur	II том	Сретенье
B-dur	II том	Симеон-богоприимец
E-dur	I том	Бегство в Египет
III. Деяния Христа		
cis-moll	II том	Христос в пустыне. Испытание Христа сатаной
a-moll	I том	Крещение в Иордане
gis-moll	II том	Встреча с самаритянкой
f-moll	II том	Христос у Марии и Марфы
Fis-dur	II том	Воскрешение Лазаря
d-moll	II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)

F-dur	I том	Чудо на рыбной ловле
F-dur	II том	Вход в Иерусалим
IV. Страстная неделя		
fis-moll	II том	Тайная вечеря
cis-moll	I том	Моление о чаше
a-moll	II том	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll	II том	Суд Пилата
g-moll	II том	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll	I том	Несение креста
h-moll	I том	Шествие на Голгофу
gis-moll	I том	Распятие. Семь слов Спасителя на кресте.
e-moll	II том	Крестная мука
dis-moll	II том	Страдания на кресте
f-moll	I том	Stabat Mater
b-moll	I том	Голгофа. Смерть Иисуса
es-moll	I том	Снятие с креста. Плащаница
b-moll	II том	Положение во гроб
V. Торжественный пасхальный цикл		
C-dur	II том	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur	I том	Воскресение Христа
H-dur	I том	Воскресение Христа
e-moll	II том	Вознесение Христа
H-dur	II том	Духов день
VI. Догматический цикл		
c-moll	I том	Пламенеющая вера (Неопалимая купина)
Cis-dur	I том	Троица
D-dur	I том	Сошествие Святого Духа
Es-dur	I том	Троица
Cis-dur	II том	Троица
D-dur	II том	Credo
Es-dur	II том	Троица
E-dur	II том	Лествица
A-dur	II том	Слава в вышних Богу

Приложение №4

XXIV Fuga

4^o Largo (♩=112)
(a 3 voci)
mf espress. dolente

legato molto ed uguale

pp ed uguale

espress.

Tutti *Interpassati*

Oggetti timbre

- 1) Ommozia „Largo“ una brevit in tenacia pochofa od Becha.
- 2) Te Agna Interpassati: espresio ereto in dal signa slaga leg.
- 3) Ten brevit ereto: postura in tenacis espres 1 ali in 1. 24 i 26.

- 4) Gio obvy postura Interpassati in obfuzio, ali in unacis tenacis ali ten Interpassati in vey plerovay tena pvedoch de glos tenacis.
- 5) *mf* unacis ali ali.

mov.

espress. *serenamente, tutto p ed uguale*

p ma movente

cresc.

passivamente

- 6) Teni ruzat Interpassati pizavali ity neptero in tenacis in obfuzio, a postu in brevit in velle posturo.
- 7) Dretch of ali posturo unacis Interpassati ali.
- 8) Tenacis pvedoch, tena veyvay Interpassati in pvedoch leg. Ten pvedoch posturo tenacis unacis tenacis a tenacis obfuzio tenacis unacis.
- 9) Te pvedoch tenacis unacis tenacis obfuzio tenacis.
- 10) Dretch of brevit ali.

Бах - Прелюдия До мажор

Andante con moto (♩=108) JOHANN SEBASTIAN BACH

p legato, molto tenuto ed uguale

(Re) * (Re) * (segue similmente)

Fuga I. a 4 Voci.

Moderato e maestoso. (♩=116.)

p sempre legato. *cresc.* *f*

Приложение № 6



Клавикорд



Клавесин



Приложение № 7

Particolari Segni delle Maniere.

Spiegazioni dei Sopradetti Segni.

Verzierungstabelle von Gottlieb Muffat aus dessen „Componimenti per il Cembalo“, Augsburg, n. 1, S. (107). c. 1720-1735

Жан-Филипп РАМО (1724)

<i>NOMS et figures des agrements</i>	<i>NOMS et expressions des agrements</i>	<i>Liaison</i>	<i>Expression</i>
<i>Cadence</i>	<i>Cadence</i>		
<i>Cadence appuyée</i>	<i>Cadence appuyée</i>	<p>Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme --- marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'à près avoir touché la seconde.</p>	
<i>Double Cadence</i>	<i>Double Cadence</i>	<p>La note liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement à chacun de ces agrements</p>	
<i>Double</i>	<i>Double</i>	<i>Exemple</i>	<i>Expression</i>
<i>Pincé</i>	<i>Pincé</i>		
<i>Port. de voix</i>	<i>Port. de voix</i>	<p>Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.</p>	
<i>Coulez</i>	<i>Coulez</i>	<i>Exemple</i>	<i>Expression</i>
<i>Pincé et port. de voix</i>	<i>Pincé et port. de voix</i>		
<i>Son Coupé</i>	<i>Son Coupé</i>	<p>Le pouce & doigt se trouvent dans le milieu de cette batterie.</p>	
<i>Suspension</i>	<i>Suspension</i>	<p>Première Leçon</p>	
<i>Appagement simple</i>	<i>Appagement simple</i>	<i>Main droite</i>	
<i>Appagement figure</i>	<i>Appagement figure</i>	<p>Ceci se répète souvent sans discontinuer, et avec égalité de mouvement.</p>	
		<i>Main gauche</i>	