Нотная библиотека

И. С. БАХ

МАЛЕНЬКИЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редакция Н. КУВШИННИКОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1983

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Среди пьес, используемых в педагогической практике, сочинения И. С. Баха принадлежат к самой старинной музыке. И. С. Бах, наряду с художественными произведениями самых различных жанров и форм, создал множество специально педагогических сочинений. (Это следует подчеркнуть, так как среди используемых в преподавании пьес других композиторов, в особенности старинных, очень часто фигурируют просто технически доступные, но не задуманные авторами в качестве инструктивных). К педагогическим сборникам Баха относятся «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» (куда были вписаны пьесы для обучения девятилетнего сына), Инвенции и «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» (в ней многие пьесы предназначены и для домашнего музицирования).

Сборник «Маленькие прелюдии и фуги», в отличие от трех вышеназванных, при жизни Баха не существовал — его составил из мелких произведений композитора и издал в 1848 году Ф. Грипенкерль, известный немецкий музыкант, который совместно с К. Черни и Ф. Ройцшем осуществил публикацию многотомного собрания клавирных сочинений И. С. Баха (в издательстве Петерс). В своем предисловии к изданию «Маленьких прелюдий и фуг» Грипенкерль писал: «Цель настоящего сборника заключается в том, чтобы объединить в одном томе наиболее легкие инструктивные сочинения И. С. Баха. Они воспроизведены частью по рукописям автора, частью — там, где автографы отсутствовали — по лучшим старым копиям».

Рассмотрим подробнее содержание сборника [1].

Двенадцать маленьких прелюдий. Шесть из них (№ 1, 4, 5, 8, 9, 11) взяты из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» (1720), пять (№ 2, 3, 6, 7, 12) — из рукописного сборника (небаховский автограф), принадлежавшего ученику Баха, И. Келльнеру. Но так как до дюжины недоставало одной пьесы, то Грипенкерль взял (в качестве № 10) трио g-moll, досочиненное Бахом к менуэту из партиты И. Г. Штёльцеля (эта партита была включена Бахом в «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана Баха»; менуэт приведен в приложении к настоящему изданию).

Шесть маленьких прелюдий. Впервые они были опубликованы Форкелем [2] по источнику, не дошедшему до нас. Если предыдущие 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. По предположению Г. Келлера, эти прелюдии могли возникнуть тогда, когда у Баха уже сложился замысел «Хорошо темперированного клавира» [3]. Следовавшая за этими прелюдиями Фантазия c-moll (BWV 919) при переизданиях была опущена.

Маленькая двухголосная фуга (иногда называемая просто фугой или фугеттой) c-moll (BWV 961) также взята из сборника И. Келльнера. Ее принадлежность Баху подвергается сомнению.

Трехголосная фуга C-dur (BWV 953) известна по трем рукописным сборникам XVIII века. Ее принадлежность Баху также сомнительна.

Трехголосная фуга C-dur (BWV 952) взята из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». Позднее, так же как и в настоящем издании, эти две до-мажорные фуги были переставлены местами, а шедшая вслед за ними фуга d-moll, которая, как выяснилось позже, принадлежит не Баху, а Келльнеру, — опущена.

Прелюдия с фугеттой d-moll (BWV 899) известна по нескольким копиям, в том числе по сборнику Келльнера. Ее подлинность сомнительна.

Прелюдия с фугеттой e-moll (BWV 900) известна по нескольким копиям XVIII века, в том числе по сборнику Келльнера.

Прелюдия с фугой a-moll (BWV 895) в первое издание не вошла, а добавлена в сборник позже. Она известна по сборнику Келльнера. Ее подлинность не доказана.

ПРИЛОЖЕНИЕ К НАСТОЯЩЕМУ ИЗДАНИЮ

Прелюдия и фугетта G-dur (BWV 902) известна по сборнику Келльнера. Фугетта — в переработанном виде позднее стала фугой G-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира». Прелюдия — по отношению к соответствующей прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» — представляет собой хотя и очень отдаленную, но все-таки вполне поддающуюся идентификации исходную форму (к приведенной фугетте существует еще одна — более известная прелюдия).

Маленькая фуга G-dur (BWV 957) дошла в единственной копии. Ее подлинность сомнительна.

О **менуэте** Штёльцеля — см. выше.

«Маленькие прелюдии и фуги» давно заняли прочное место среди шедевров педагогического репертуара. К их редактированию не раз обращались крупные музыканты. Например, Ф. Бузони, который в своем издании оставил от сборника только маленькие прелюдии и фугетту (маленькую двухголосную фугу) c-moll, но зато добавил «Четыре дуэта» из III части сборника «Klavierübung» (BWV 802—805). В наше время интересное издание осуществил известный венгерский пианист Лайош Хернади. В его сборнике — только маленькие прелюдии. К нотам прилагается отдельная тетрадочка с подробными методическими советами. В полном виде сборник распространен за рубежом, в основном в издании Петерса (ред. Грипенкерля).

В Советском Союзе редакторы различных изданий «Маленьких прелюдий и фуг» стремятся сохранить первоначальный состав сборника. Из первых советских изданий следует упомянуть редакции Г. Пахульского и М. Бариновой. Переиздаваемая редакция профессора Московской консервато-

[1] В настоящей работе сведения заимствованы, в основном, из кн.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs, Leipzig и из «Указателя сочинений Баха» В. Шмидера (Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig). В дальнейшем цифры с индексом BWV обозначают номер сочинения по указателю Шмидера.

[2] И. Н. Форкель — пропагандист баховской музыки, автор первой книги о Бахе (1802), инициатор первого издания собрания его клавирных сочинений, анонимным редактором которого он являлся.

[3] Keller H., ibid, S. 97.

рии Н. Н. Кувшинникова отличается хорошей аппликатурой и естественными динамическими и темповыми указаниями.

* * *

Причина популярности сборника заключается в том, что замечательная красота музыки идет здесь рука об руку с технической несложностью. Кроме того, «Маленькие прелюдии и фуги», несмотря на свой полифонический характер, в высшей степени доступны для детского уха, так как полифония сочетается в них с ясным гармоническим языком; в этих пьесах отсутствует свойственная, например, двухголосным инвенциям некоторая графическая сухость, требующая активного вмешательства развитого внутреннего слуха, дополняющего в воображении звуковую картину (недаром некоторые педагоги и композиторы, не понимая этой черты баховских произведений, присочиняли — из самых благородных побуждений — к двухголосным инвенциям партию второго фортепиано, желая гармонически «обогатить» звучание).

«Маленькие прелюдии и фуги» Баха вот уже более сотни лет входят в репертуар учащихся. К сожалению, довольно часто педагоги (а от них и ученики) предвзято относятся к этой музыке, как к устаревшей, отжившей свой век, и стараются исполнять ее бесстрастно, «объективно». При таком подходе к музыке невозможно оценить всей ее красоты и смелости. А между тем Баха ни в коем случае не следует воспринимать так — нужно постоянно помнить о том, каким новатором он был для своего времени. Именно Бах был одним из первых немецких композиторов, в творчестве которого нашла выражение новая эпоха, характеризующаяся интересом к человеку, к человеческой личности. Это прежде всего видно в его темах — ярких, выразительных, насыщенных трепетными интонациями, в сложных альтерированных гармониях, в причудливых ритмических очертаниях.

И в педагогической деятельности Баха ощущается новый подход. Ведь до Баха сущность преподавания музыки заключалась в передаче умения и ремесла — неизменного, освященного преемственностью на протяжении многих поколений. Бах же воспринимал эти традиции как препятствие. Если взять такие его педагогические сочинения, как инвенции, то одна из главных задач, которую ставил Бах перед этими пьесами, заключалась в том, чтобы привить ученикам «вкус к сочинительству». Так как здесь музыка совершенно нового, индивидуального жанра и формы, то на ней сознательно будет воспитываться пробуждающаяся личность, творческая интуиция.

Баховские педагогические пьесы тесно смыкаются с его крупными произведениями, образуя неповторимые шедевры клавирного искусства. И действительно, даже в «Маленьких прелюдиях и фугах» можно легко обнаружить черты, объединяющие эти миниатюры с другими произведениями Баха и отличающие баховскую музыку от ее окружения. Приведем несколько примеров.

Мелодии и отдельные мотивы у Баха часто несут большой заряд энергии. В настоящем сборнике мы обнаружим много таких мелодий. Одни из них идут в равномерном движении (например, в прелюдиях VII, с. 15, II с. 24), в других богатый ритмический рисунок придает сходство с патетическим речитативом (VI, с. 15, прелюдия — из «Прелюдии с фугой» a-moll, с. 51). Часто внутренняя энергия как бы разрывает мелодию, заставляя ее подниматься до напряженнейших верхних звуков диапазона (X, с. 20, последняя система). Кроме того, в баховских произведениях мы часто встречаем «прорывы» одноголосного энергичного речитатива, как бы сметающего упорядоченное движение (II, с. 8, третий такт от конца, V, с. 14, 3—4 системы, VIII, с. 17, такты 3—2 от конца, XII, с. 22, 4 и 6 системы).

Ритмическая точность может проявляться как в едином потоке равномерного движения (например, VII, с. 15, VIII, с. 17), так и в метрической упорядоченности и плавности (соседствуют в основном длительности соседнего порядка, то есть восьмые и четверти, четверти и половины и так далее, нет характерной для музыки XVI—XVII веков «метрической контрастности», производящей на наш слух впечатление причудливости).

Гармонический язык очень непростой, изобилующий альтерациями, острыми сочетаниями, позволяющий создавать большое нагнетание даже на длительном протяжении.

Полифония характеризуется плотностью, насыщенностью и полнозвучием.

Во многих произведениях сборника эти черты сплавлены воедино.

«Маленькие прелюдии и фуги» дают незаменимый материал для начального ознакомления с баховским стилем, так как в них с легкостью может быть выделена основная «структура»[1] баховской клавирной музыки. Последующее изучение более сложных произведений Баха должно непременно включать в себя ассоциации с пройденным ранее, нахождение параллелей в более простых пьесах. При отсутствии в нотах многих указаний и при утерянной живой исполнительской традиции (восходящей к самому автору) только постоянное развитие основ, полученных в начале обучения, постоянное привлечение внимания ученика к различным сторонам исполнения (темп, динамика, украшения и др.) и их объективным предпосылкам даст возможность воспитать настоящее исполнительское понимание баховской музыки.

* * *

Рассмотрим, каковы же объективные предпосылки исполнения произведений Баха.

Мы знаем, насколько широк диапазон чувств в музыке Баха. И если его крупные органные или хоровые произведения воплощают целую гамму сильнейших страстей — от ораторской патетики до проникновенного самоуглубления, — то во многих клавирных сочинениях нашли отражение черты бы-

[1] Здесь термин «структура» дается в том смысле, в котором его применяет современная педагогика. «Усвоение структуры предмета состоит в понимании его таким образом, который позволяет осмысленно связывать с ним многие другие вещи. Короче, учить структуре знаний — значит учить взаимосвязи вещей» (Брунер Дж. Процесс обучения. М., 1962, с. 16).

тового музицирования и круг образов, связанный с новым светским галантным стилем. Искусство галантного музицирования заключалось в тонких подвижных изменениях звуков, в мелодической выразительности, причем особенно важной считалась способность к изменению силы звука, adoucieren.

Богатство звуковых изменений вызывало у слушателей ассоциации с человеческой речью (один из современников Баха говорил: «нужно смотреть не на пестрые ноты, а на говорящие звуки»). Мы уже упоминали об ораторских чертах в крупных произведениях Баха, но и в его мелких пьесах нередки мелодии, пронизанные чисто речевой выразительностью (например, маленькая прелюдия VI, с. 15). Интересно заметить, что самого Баха, по-видимому, очень занимала мысль о сравнении музыки с речью. Он был хорошо знаком с древнеримскими теориями риторики, мог, по свидетельству современников, часами рассуждать о них и даже пытался применить эти теории к музыкальному исполнению [три основных принципа риторики: emendatum (правильно), perspicuum (чисто), ornatum (красиво) — по его словам, являются также и условиями хорошего исполнения] и к своим новаторским сочинениям (например, слово «инвенция» взято им из искусства речи).

Бах многократно подчеркивал необходимость певучего исполнения клавирной музыки. Вспомним его требование «добиться певучей игры», изложенное в заголовке инвенций. Певучая манера игры произведений Баха как раз свойственна нашей пианистической школе и во многих работах противопоставляется исполнению сплошным non legato. Но часто игра наших учеников оказывается совсем неубедительной — при исполнении сплошным, нерасчлененным legato или при слишком глубоком тяжелом звуке. Такая игра отнюдь не вызывает ощущения настоящей певучести и не способствует восприятию каждого голоса в его самостоятельном развитии — вся музыка звучит как сплошной нерасчлененный поток, голоса задавлены общей звуковой массой.

Чтобы суметь разобраться в том, каким должно быть певучее исполнение Баха, полезно реконструировать слово **певучесть** (кантабильность) в том смысле, как оно понималось музыкантами в первой половине XVIII века [1]. В 1737 году в работе «Kern melodischer Wissenschaft» («Зерно мелодической науки») И. Маттесон называет четыре основных свойства мелодии: легкость, приятность, ясность и текучесть. Особое внимание следует обратить на легкость — здесь подразумевается не легковесность содержания, а легкость движения. Форкель говорил, что Бах даже своим фугам придавал настолько заметные, характерные, непрерывные от начала до конца и легкие ритмические отношения, что многие жаловались, «будто это были менуэты».

Наряду с легкостью Форкель выделяет ясность (четкость) в качестве одного из важнейших признаков мелодии (о «приятности» он не говорит, но, как мы видели, это — один из признаков галантного стиля и для Форкеля он, вероятно, подразумевался сам собой). Правильное исполнение требует «высшей степени ясности в извлечении звуков и в произнесении слов» — то есть он считает здесь очень важным правильное артикулирование мотивов и фраз. Если обратиться к трактату Филиппа Эммануэля Баха «Опыт об истинном способе игры на клавире», то обнаруживается, что этот виднейший клавирист и теоретик, получивший воспитание у своего отца, относит к «предметам исполнения» не только «силу и слабость звуков», но и «нажим, снятие клавиш, ускорение, отскакивания, вибрацию, угасание, выдерживание, затягивание, движение вперед» [2]. Таким образом, рассмотрение трактатов баховской эпохи обнаруживает беспредметность споров относительно того, нужно ли играть сочинения Баха legato или staccato — исполнение должно быть текучим и богато артикулированным.

Динамика при исполнении произведений Баха должна быть прежде всего направлена на выявление самостоятельности каждого голоса. Разумеется, необходимо добиваться определенного колорита для каждого голоса (это в какой-то степени отражает распределение клавесинной звучности по регистрам), но в пределах соответствующей краски голос должен обладать своей индивидуальной динамической линией, обусловленной структурой мелодии. «...Цель тонко дифференцированной динамики в полифонической игре заключается в том, чтобы напевно оживить отдельные мелодические линии посредством мельчайших, не поддающихся нотной фиксации градаций, изгибов и оттенения звуков, подслушанных в пении человеческого голоса. Если несколько голосов, разнообразно динамизированных таким образом, звучат в одновременном сочетании и противопоставлении, то возникает полидинамика, значительно способствующая ясному воспроизведению полифонического сочинения. Ее воздействие будет тем более глубоким, чем больше обращать внимание на соблюдение разумной меры при выборе силы звучности и при распределении увеличений и уменьшений звука на протяжении пьесы» [3].

Такое «соблюдение разумной меры», избегание всяческих преувеличений очень важно при исполнении музыки Баха, так как именно в этом заключается один из основных эстетических принципов той эпохи, отличающих баховское искусство от музыки последующих эпох, в частности от романтической. Необходимо и в учениках воспитывать чувство меры и стиля. Ведь нередко мы встречаемся с таким ученическим исполнением баховской музыки, при котором на небольшом отрезке встречается громадный диапазон звучности — от *pp* до *ff*, смена темпов, неоправданные ускорения и замедления. «Сила экспрессии и мощь звука — это то, что сейчас больше всего ценится в музыке, — с горькой иронией писала Ванда Ландовска. — Но эти идолы современного искусства, по-видимому, не

[1] Более полно эта проблема освещена в кн.: Steglich R. Über die kantable Art der Musik Joh. Seb. Bach's. Zürich, 1957, откуда заимствованы некоторые из последующих цитат.

[2] Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin, 1753, S. 117.

[3] Landshoff L. Bemerkungen zum Vortrag der Inventionen und Sinfonien. Leipzig, S. II—III (Приложение к изданию уртекста инвенций и симфоний).

были в почете два столетия назад. В своих предисловиях, в трактатах об искусстве игры на клавесине авторы всегда и прежде всего рекомендовали **красоту, тонкость** и **точность.** ...Сам Бах в своих усовершенствованиях инструментов стремился достичь не форсированной звучности, а тембра, гибкого как только возможно»[1]. А вспомним, что говорили об игре самого Баха: «Когда он хотел выразить сильные аффекты, он это делал не так, как многие другие — путем преувеличенной силы удара, — а ...внутренними художественными средствами»[2].

При разучивании наиболее пригодными оказываются различные градации piano — с хорошим ощущением кончиков пальцев. При этом легче услышать каждый голос и не утомляется слух.

Много путаницы существует в отношении правильного темпа исполнения. Конечно, следует избегать чрезвычайно быстрых темпов, но и чересчур медленные темпы — неприемлемы. Мнение, будто все быстрые темпы раньше были гораздо медленнее, чем теперь, вряд ли верно. На протяжении пьесы темп в основном должен быть единым, но не застывшим — следует помнить, что в основе музыки лежит не счет, а свободное дыхание мелодической линии, подталкиваемое ритмическим импульсом и не стесняемое тактовой чертой. Важно внимательно вслушиваться в полифоническую ткань. Чтобы услышать более насыщенные эпизоды, исполнитель должен будет непроизвольно чуть замедлить движение, и наоборот — в более разреженных местах возвратиться к основному движению. То же самое относится и к заключениям — не нужно специально требовать замедления, следует просто показать ученику всю структуру этого заключения, обратить внимание на мельчайшие детали, предложить ему вслушаться в них. При таком чутком отношении к музыкальной ткани темп исполнения не окажется застывшим, а будет чуть заметно изменяться — подобно дыханию.

Большая неразбериха существует в отношении мелизмов. Нельзя согласиться с их произвольной расшифровкой — ведь Бах сам был сторонником точности и в ряде сочинений даже выписывал нотами обороты, которые могли бы быть нотированы теми или иными значками. С другой стороны, Бах (по утверждению Кройца)[3] довольно небрежно выписывал значки украшений, полагаясь в основном на опыт исполнителей. По-видимому, нельзя рассматривать как панацею от всех бед и таблицу украшений, вписанную собственноручно Бахом в «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана», — ведь она предназначалась для самого начального обучения. Наверняка и сам Бах рассматривал ее лишь в качестве свода правил, являвшихся отправной точкой для дальнейшего совершенствования (об этом свидетельствует и то обстоятельство, что Бах здесь ничего не «создавал», а почти переписал эту таблицу у французского теоретика д'Англебера). В дальнейшем мелизматика входила в сознание ученика как естественнейшая часть музыки — основную роль в преподавании играла «oculare Demonstration» (наглядный показ педагога). Без такого показа, по одной таблице, обучение было бы просто невозможным, потому что существовало много возможностей (в зависимости от контекста) расшифровки каждого украшения (например, в книге А. Бейшлага «Орнаментика в музыке» примеры с расшифровкой украшений у Баха занимают 27 страниц), кроме того, в исполнении украшений важную роль играл агогический момент (ускорения, задержки и т. д.), без которого мелизматика теряла весь свой характер, — а между тем ни в каких таблицах агогика не могла быть отмечена (указания такого рода встречаются лишь в теоретических трактатах и в воспоминаниях музыкантов того времени).

На основании вышеизложенного не следует думать, что автор предисловия в этом вопросе пропагандирует нигилистические взгляды, отрицая возможность правильной передачи украшений. Совсем наоборот. Хочется лишь предостеречь против поверхностного подхода к этой важнейшей и сложнейшей (для нас) стороне исполнения старинной музыки. По-видимому, каждый педагог должен быть более пытливым в этом отношении и изучать не только баховскую таблицу, но старинные трактаты — в первую очередь труд Ф. Э. Баха — и главным образом те сочинения И. С. Баха, в которых формулы украшений выписаны в тексте.

* * *

В заключение хочется обратить внимание на некоторые элементы баховского языка и фактуры и показать несколько примеров работы над ними на материале «Маленьких прелюдий и фуг».

Задержание является одной из основ всей баховской полифонии. В прелюдии VII (с. 15—16) можно легко обнаружить, что буквально вся ткань состоит из задержаний, которые являются здесь важнейшим импульсом развития. Самое страшное — исполнять эти задержания плоским невыразительным звуком. В качестве модели исполнения следует взять, например, такты 3—4 и показать ученику все три элемента: 1) приготовление (*ми*— на третьей четверти), 2) задержание (первая четверть), 3) разрешение (вторая четверть). Затем нужно поработать над верхним голосом: взять интенсивно *ми* и после этого очень связно на небольшом подъеме руки немного тише извлечь *ре*. То же самое делать, добавив средний голос, в котором нужно несколько опереться на первую долю *фа*. Аналогичным образом ученик должен работать над задержаниями во всей пьесе. В дальнейшем он будет многократно (и не только в баховской музыке) встречаться с задержаниями, и при такой работе они никогда не пройдут мимо него, а будут им восприняты как активнейший и выразительнейший элемент языка.

[1] Landowska W. Bach et ses interprètes. Sur l'interpretation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach. «Mercure de France», November 15, 1905. Страстные выпады против искажения музыки прошлого содержатся также в кн.: Ландовска В. Старинная музыка. М., 1913.

[2] Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802, S. 17—18.

[3] Kreutz A. Die Ornamentik in Bach's Klavierwerken. Leipzig, Peters (Приложение к изданию 1-й тетради уртекста Английских сюит; русский перевод этой статьи помещен в приложении к кн.: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978). Некоторые положения настоящего раздела заимствованы из этой работы.

Плавность, текучесть движения не всегда оказывается в сфере внимания педагога. Здесь в качестве элементарного примера можно взять мотив, идущий в пунктирном ритме (VI, с. 15, вторая половина 1-го такта). Шестнадцатая «выскочит», прозвучит грубо, если ее сыграть с такой же силой, как предшествующую ей восьмую с точкой. Если же сыграть эту шестнадцатую слишком тихо, то между восьмыми будут ощущаться провалы, мелодическая линия нарушится. В таких случаях следует работать активными пальцами над тончайшим распределением звучности. В другом виде проблема плавности выступает, например, в прелюдии e-moll (из цикла «Прелюдия и фугетта», с. 44). Здесь движение шестнадцатыми сменяется в тактах 6 и 12 сплошным потоком тридцатьвторых. Нужно постоянно помнить о том, что при укорачивании длительностей увеличивается их количество, и если продолжать играть с той же силой, то общая звуковая масса станет более грузной, массивной. Следовательно, чтобы сохранить прежнее ощущение движения, нужно несколько облегчить звучность. Необходимо все время приучать ученика внимательно относиться к этой стороне мелодического движения.

Характерную картину дает маленькая прелюдия I (с. 23). Здесь активной, построенной на отдельных возгласах размашистой теме (такты 1—4) отвечает более обобщенное равномерное движение шестнадцатыми. Разумеется, эти шестнадцатые следует сгладить и в динамическом отношении. Отсюда протягивается мостик и к исполнению многих тем в баховских фугах: ведь наиболее типичное строение таких тем — выразительное «ядро» и текучее, менее яркое «развертывание».

Реальное выдерживание (пальцами) всех голосов принадлежит к труднейшим (в особенности на раннем этапе обучения) проблемам, выдвигаемым музыкой Баха. К сожалению, не все педагоги относятся непримиримо к нарушению голосоведения. Как часто ученики при игре путают голоса, один голос у них непосредственно переходит в другой и т. д. Здесь нужно с самого начала учить правильной работе — играть каждый голос отдельно, играть двумя руками два голоса, которые должны быть исполнены одной рукой. При этом нужно, чтобы сразу же стало ясным тембровое различие между этими голосами (как об этом уже говорилось раньше). Пальцы должны ощущать это различие — поворот или наклон кисти будет способствовать перенесению опоры на верхний или нижний голос. Очень полезно иногда остановить ученика, чтобы он сам услышал всю вертикаль, проверил — все ли голоса у него звучат. Такие прелюдии, как X (с. 20) или IV (с. 28), являются великолепными образцами, где на всем протяжении (в IV — почти на всем) правая рука ведет дуэт двух голосов, в котором мелодии соревнуются между собой интенсивностью своих «бесконечных» линий, широким разворотом, сталкиваются друг с другом в терпких задержаниях. Научить маленького пианиста слышать всю эту ткань, ощущать все выдержанные ноты не как остановки движения, а как его составной элемент — задача, оправдывающая любые затраты труда и времени.

С другой стороны, при так называемом «комплементарном» («дополняющем») ритме, когда голоса, взаимно дополняя друг друга, образуют единое равномерное движение (например, IV, с. 11—12), следует избегать «токкатности» и обобщенности всего звучания — необходимо тонко дифференцировать звучность каждого голоса, чтобы выявить все дробления мотивов, переклички голосов.

Наряду с «реальной» полифонией, для баховской музыки характерна так называемая «скрытая полифония», то есть мелодическая сопряженность отдельных звуков на расстоянии в одноголосных линиях, образующих как бы ход второго голоса (возможно и бóльшее количество «скрытых» голосов). Особенно присуще это скрипичной и виолончельной музыке Баха. Ярчайший пример скрытого двухголосия в настоящем сборнике дает маленькая прелюдия II (с. 24). Здесь мелодия, построенная на широких интервалах, не воспринимается нами как скачкообразная, а как бы расслаивается на два голоса, идущих в первом такте в интервале сексты, а дальше образующих богатую «полифоническую» ткань с задержаниями, опеваниями звуков и так далее. При исполнении здесь возникает весьма деликатная проблема: с одной стороны, нельзя превращать эту ткань в реальное двухголосие — передерживая звуки (так же как при комплементарном ритме нельзя во имя единого движения снимать выдержанные звуки); с другой же стороны, тактично показать это скрытое двухголосие, как-то выделяя тембром и различной силой звука, — совершенно необходимо.

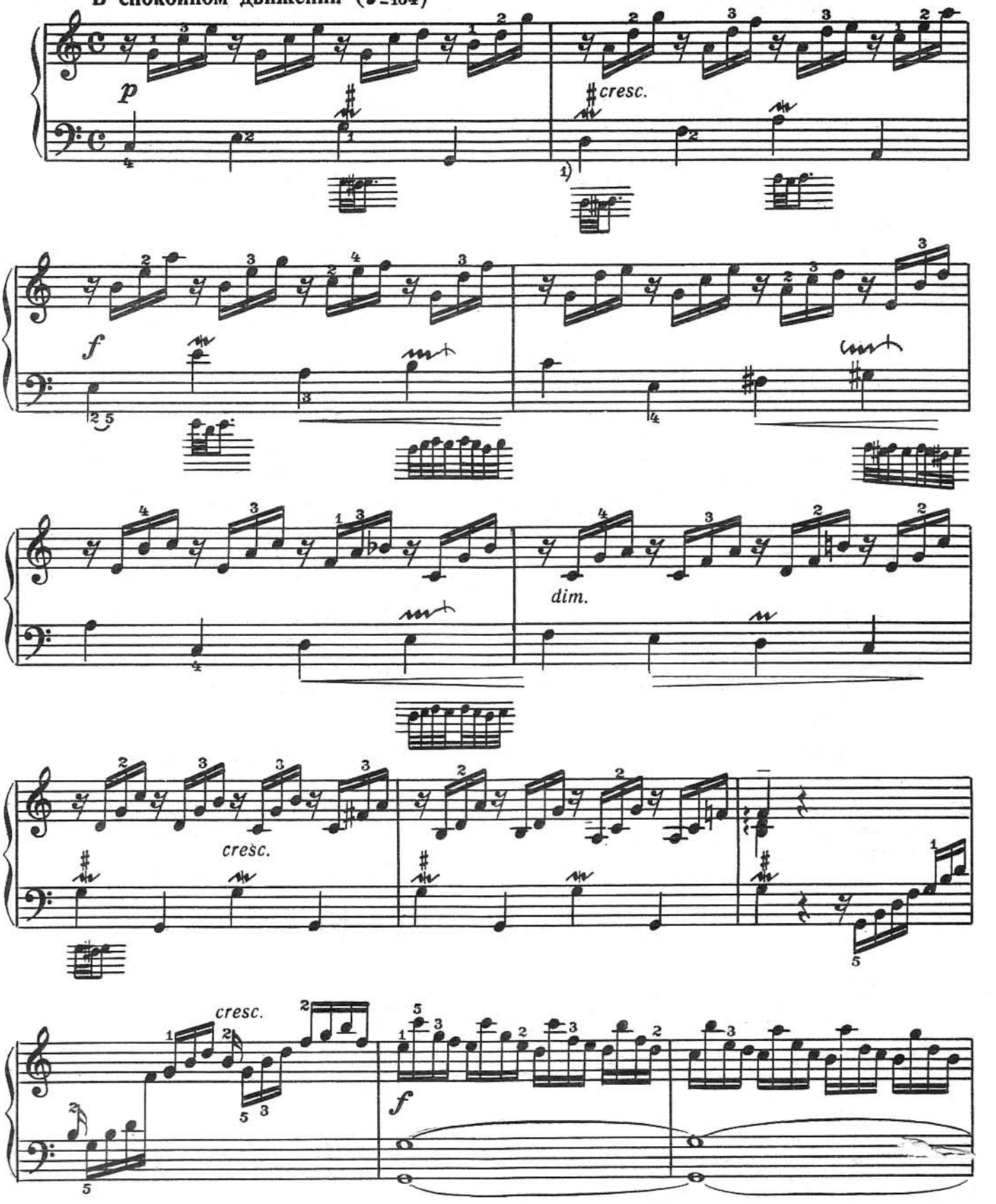
Изучение баховских сочинений — это прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение как воплощение стиля, как часть того великого целого, каким является творчество Иоганна Себастьяна Баха.

Н. КОПЧЕВСКИЙ

1. ДВЕНАДЦАТЬ МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДИЙ

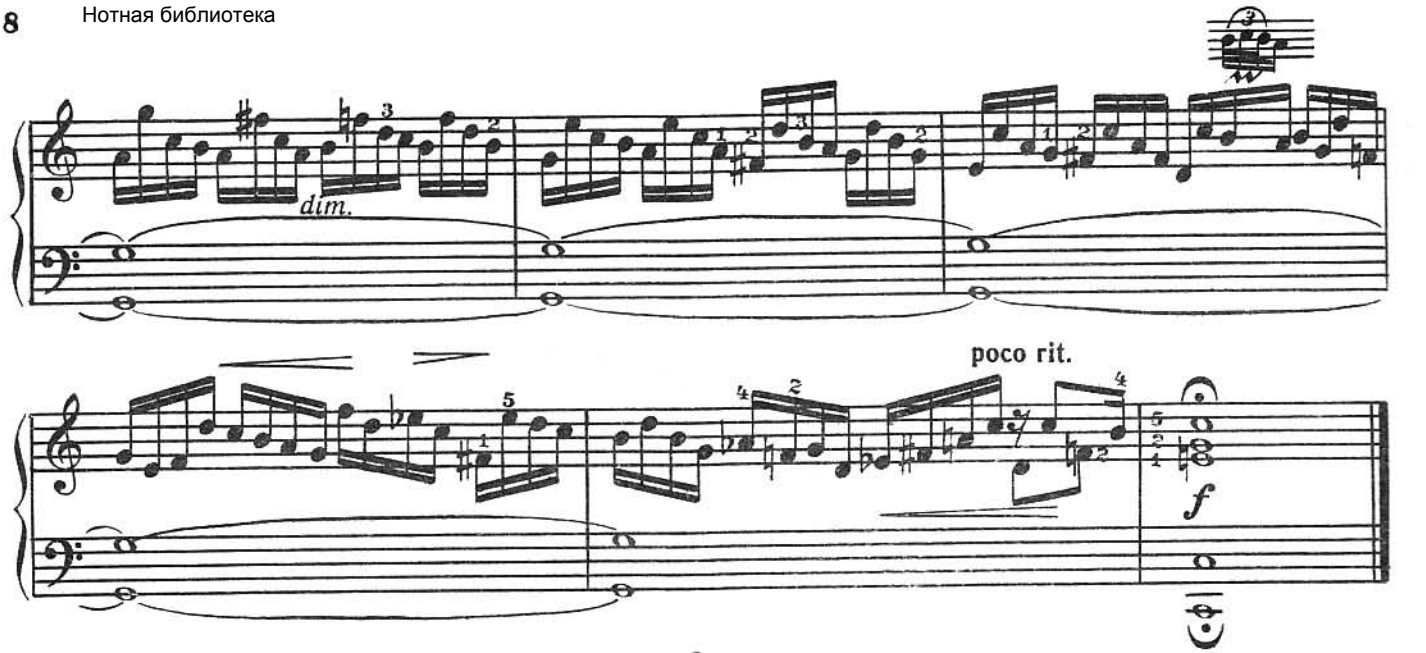
И. С. БАХ
(1685—1750)

В спокойном движении (♩=104)



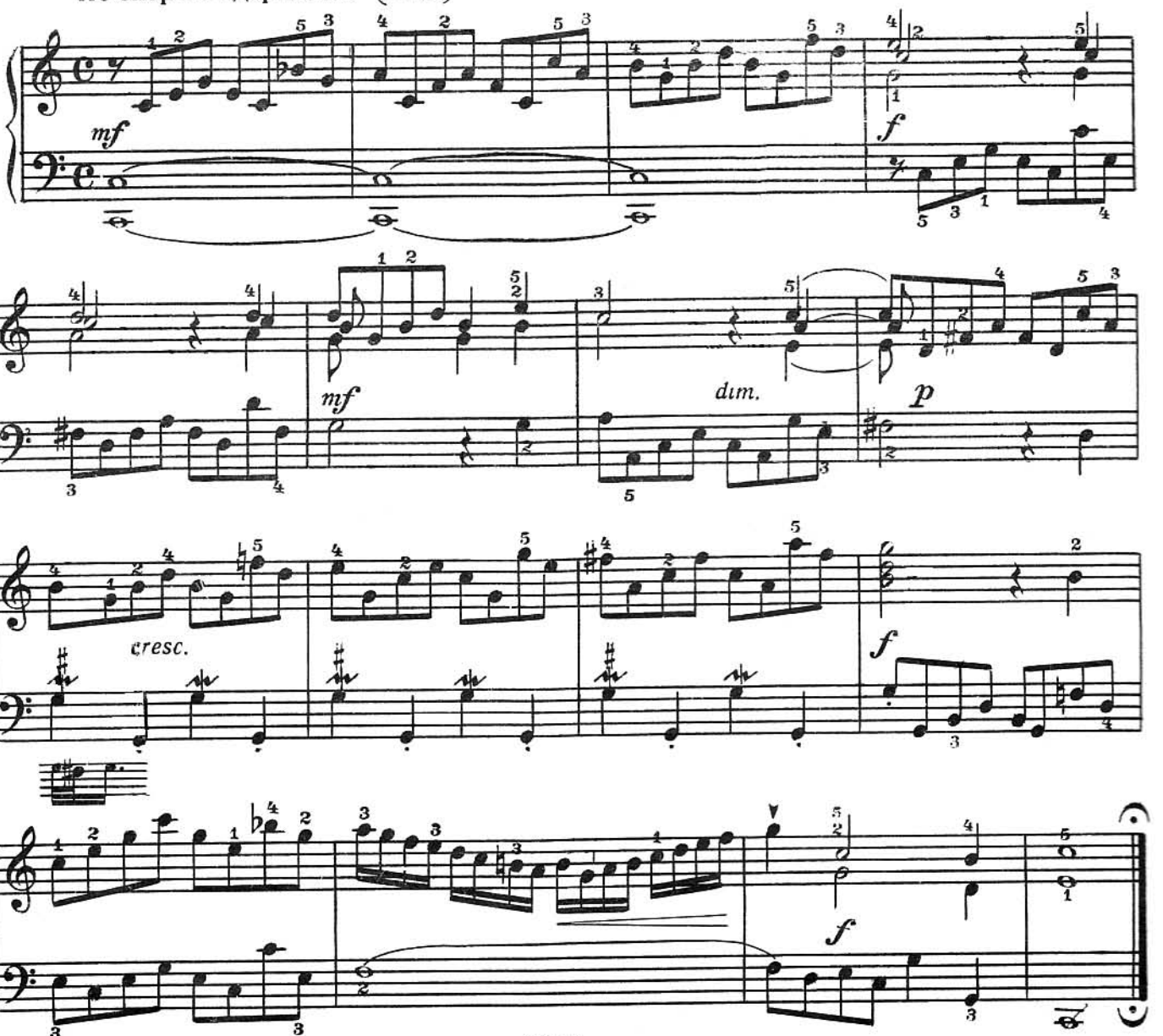
1) Редактор считает возможным опустить этот мордент.

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



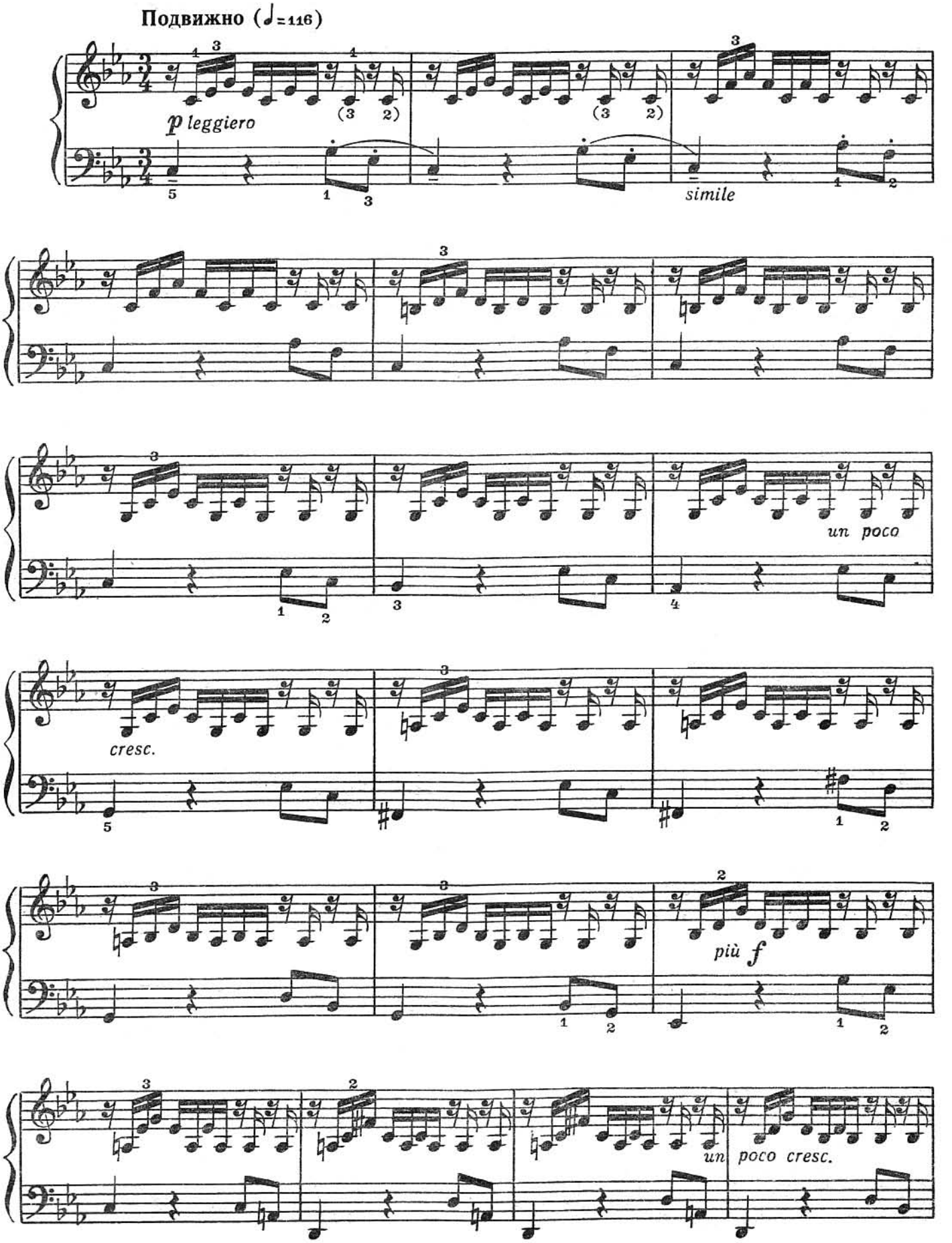
2

Не скоро и сдержанно (♩=116)



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

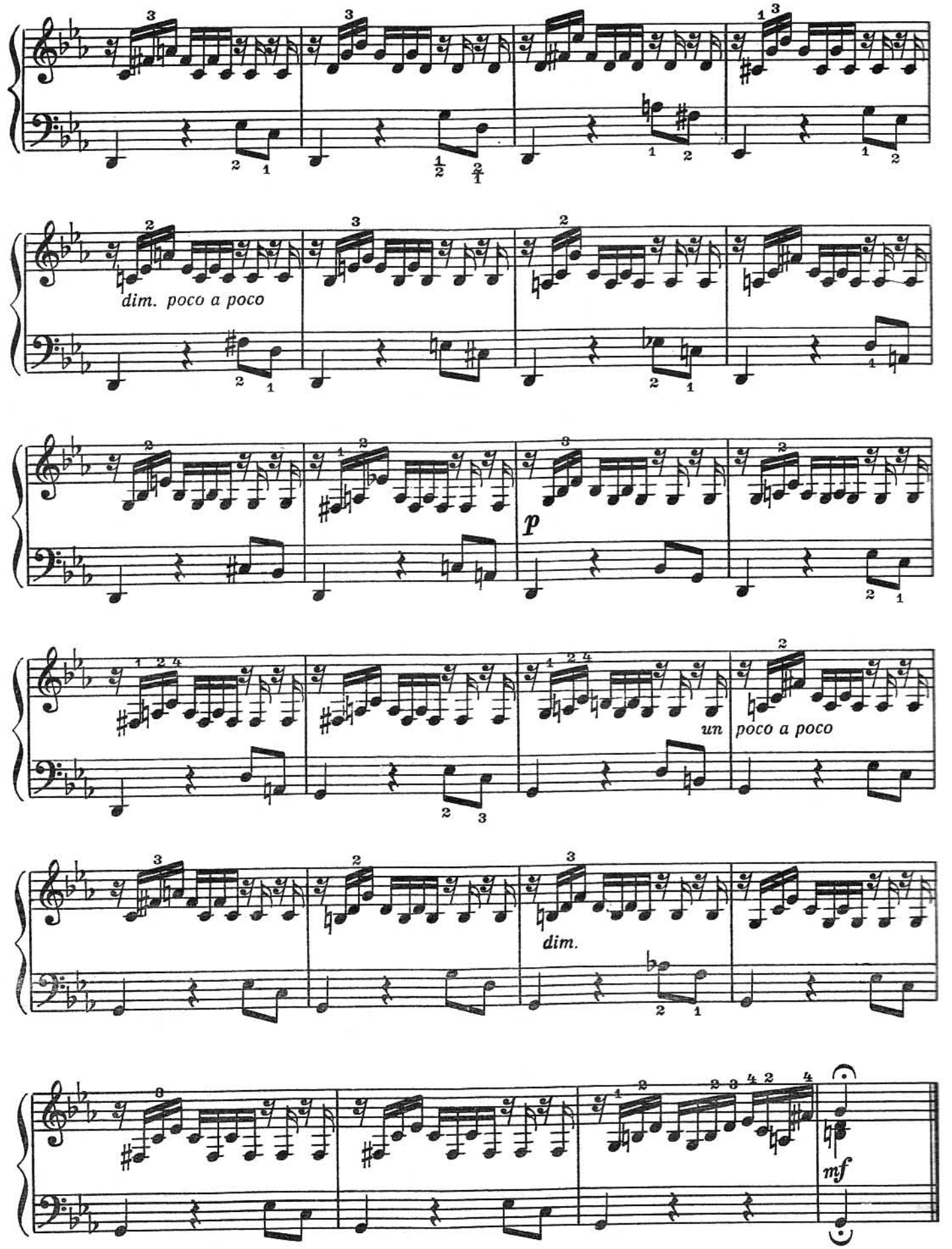
3



1) В изданнн Петерса указано «для лютни».

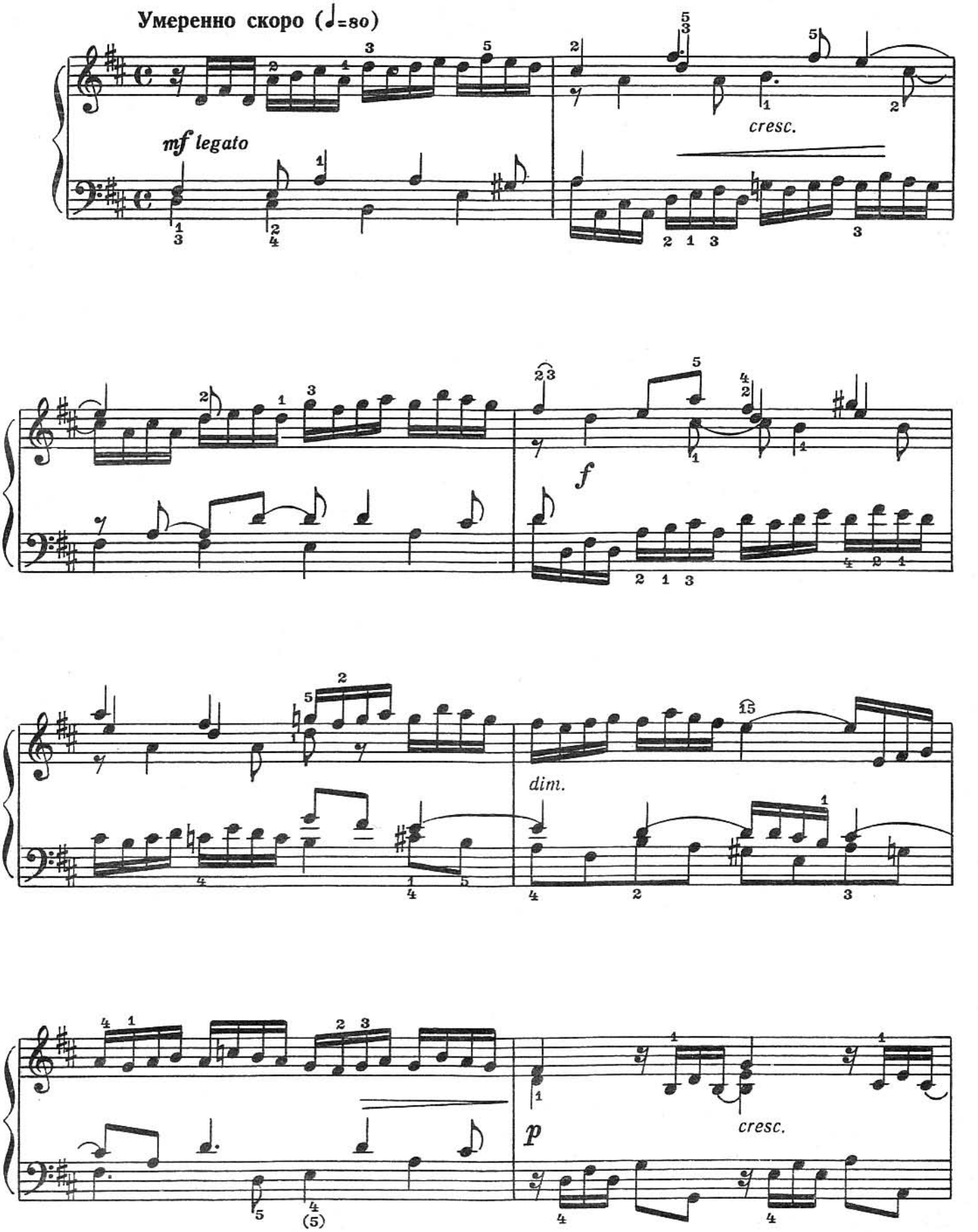
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

10

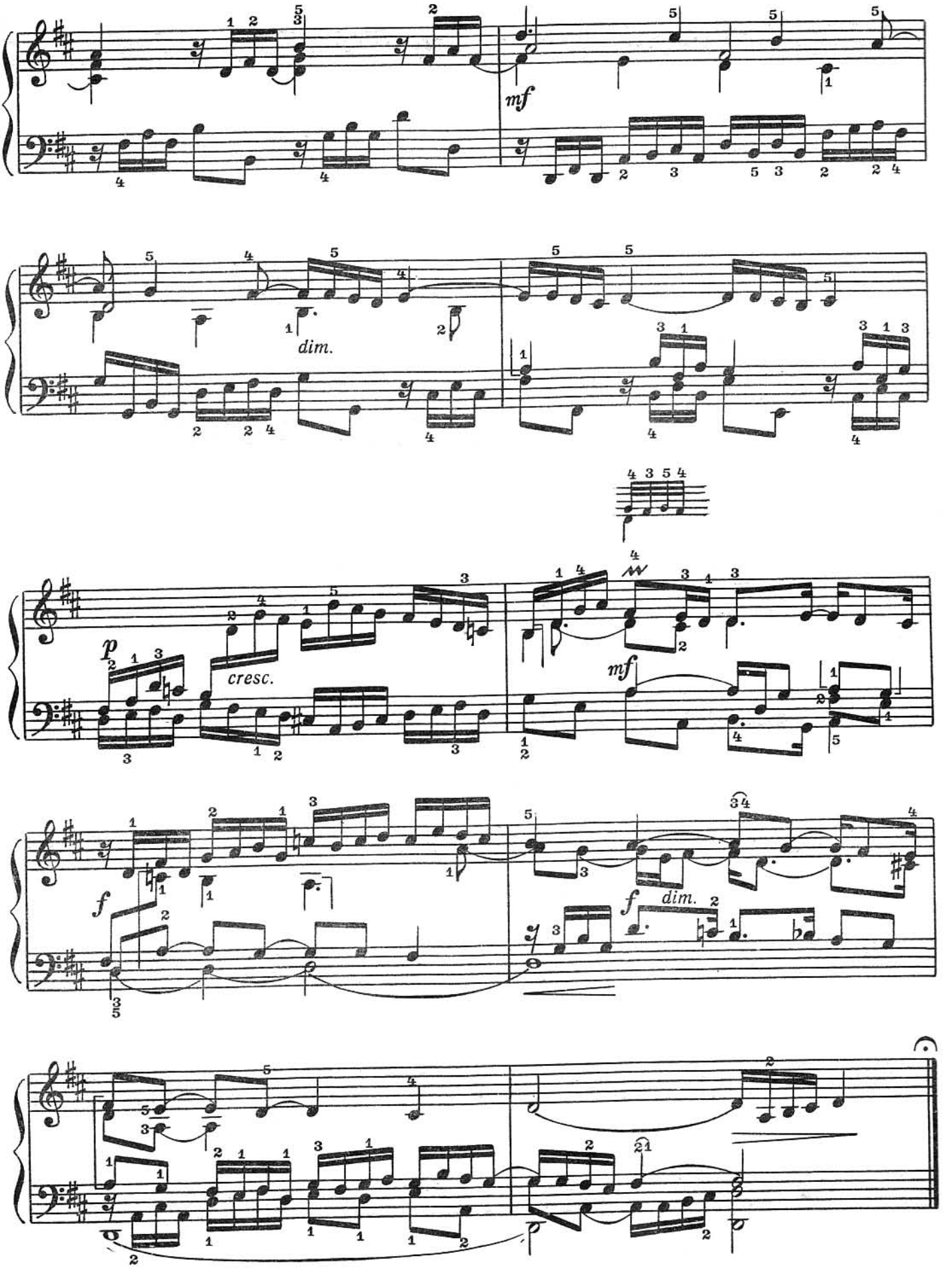


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

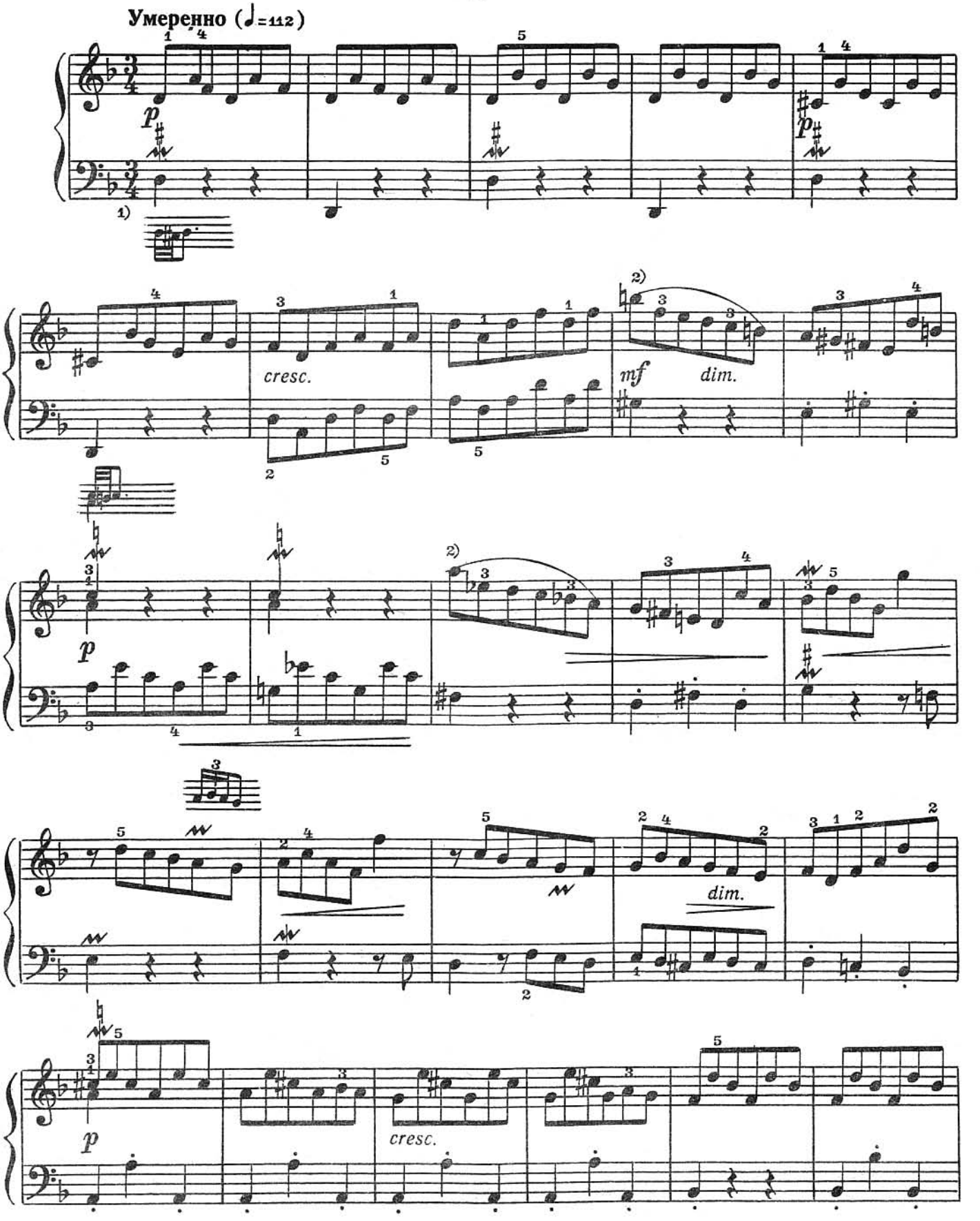
4



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

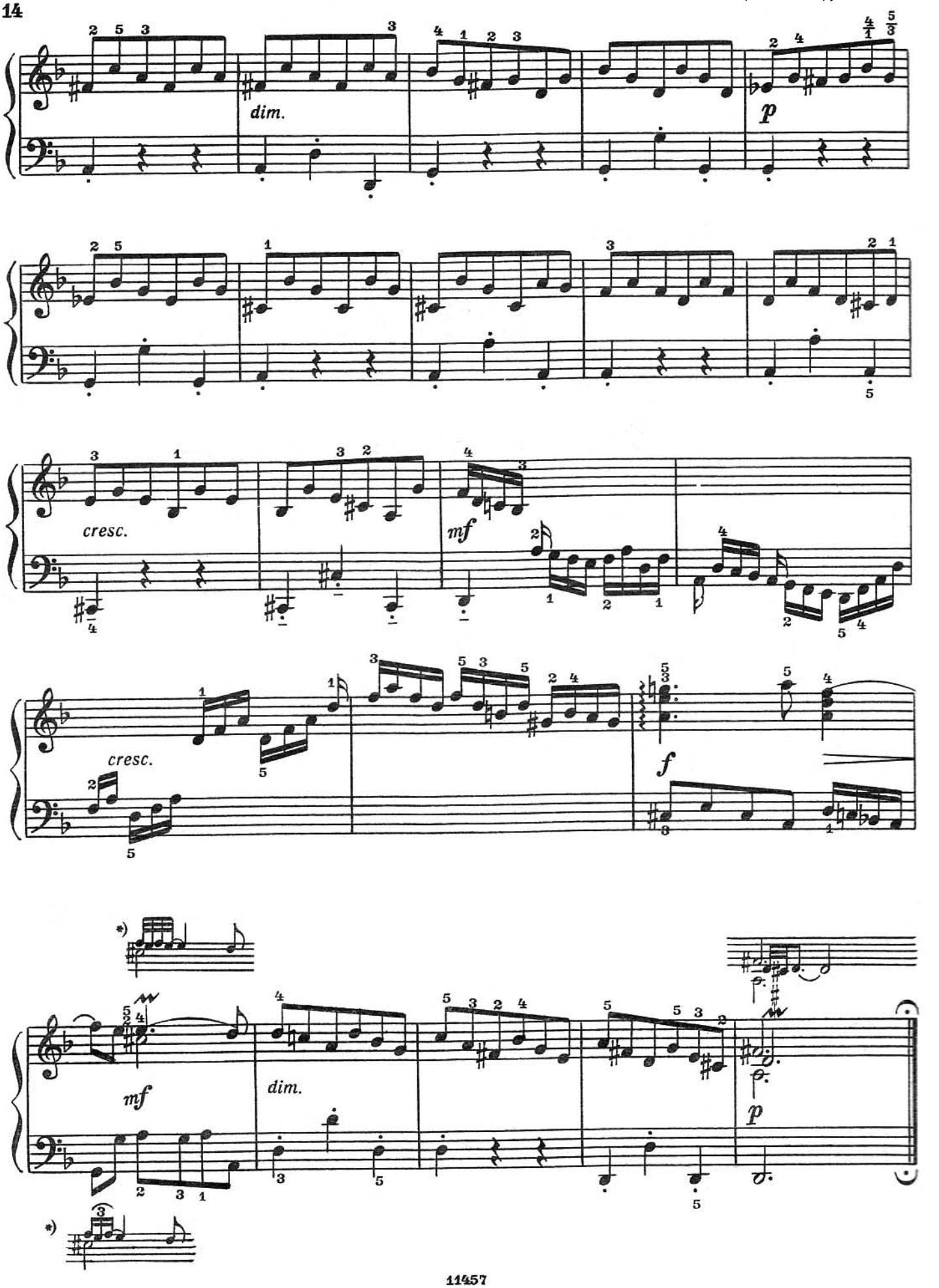


1) Вариант:

2) Эта лига принадлежит И. С. Баху.

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

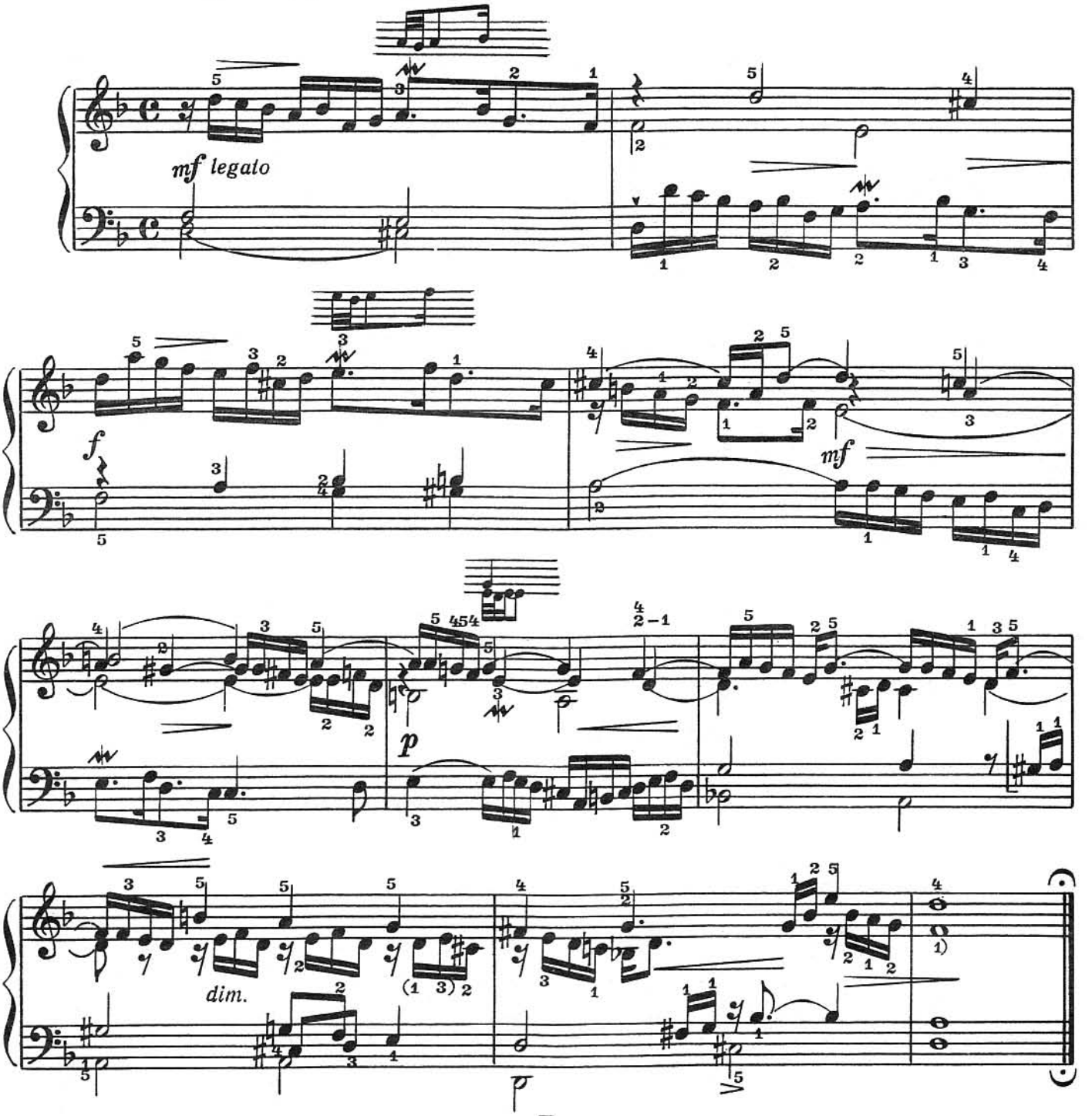
14



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

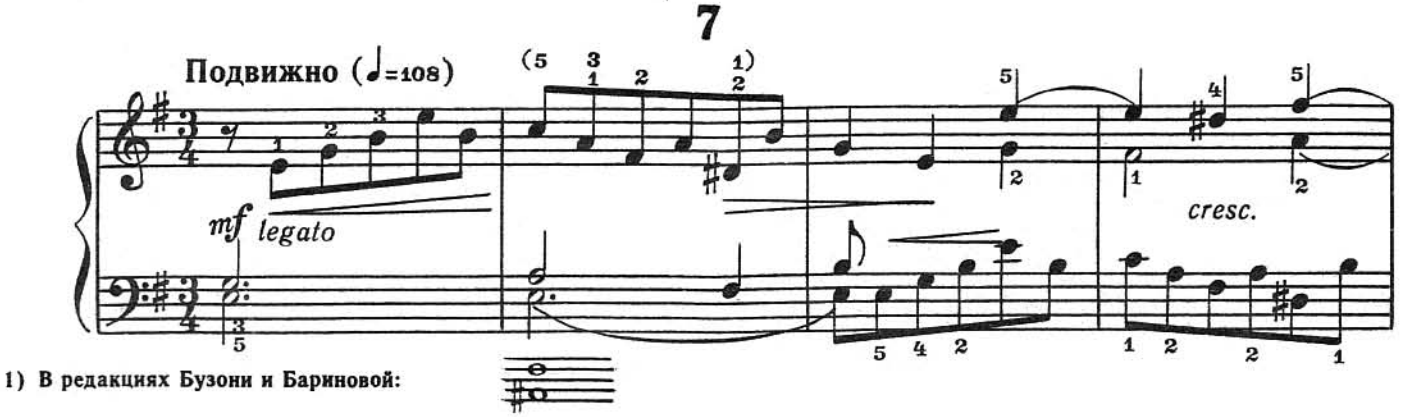
6

Не скоро и задумчиво (♩=60)

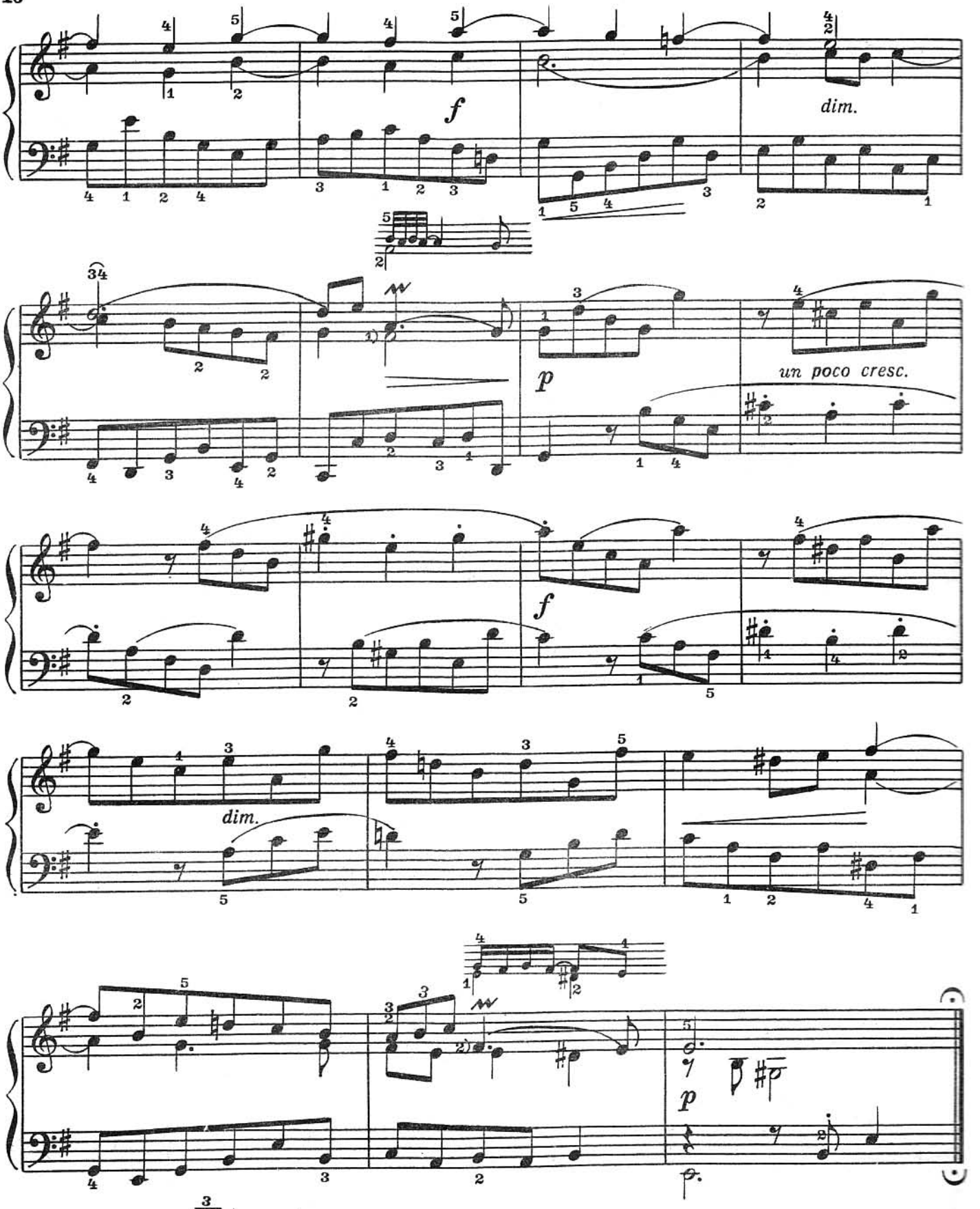


7

Подвижно (♩=108)

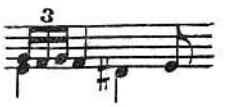


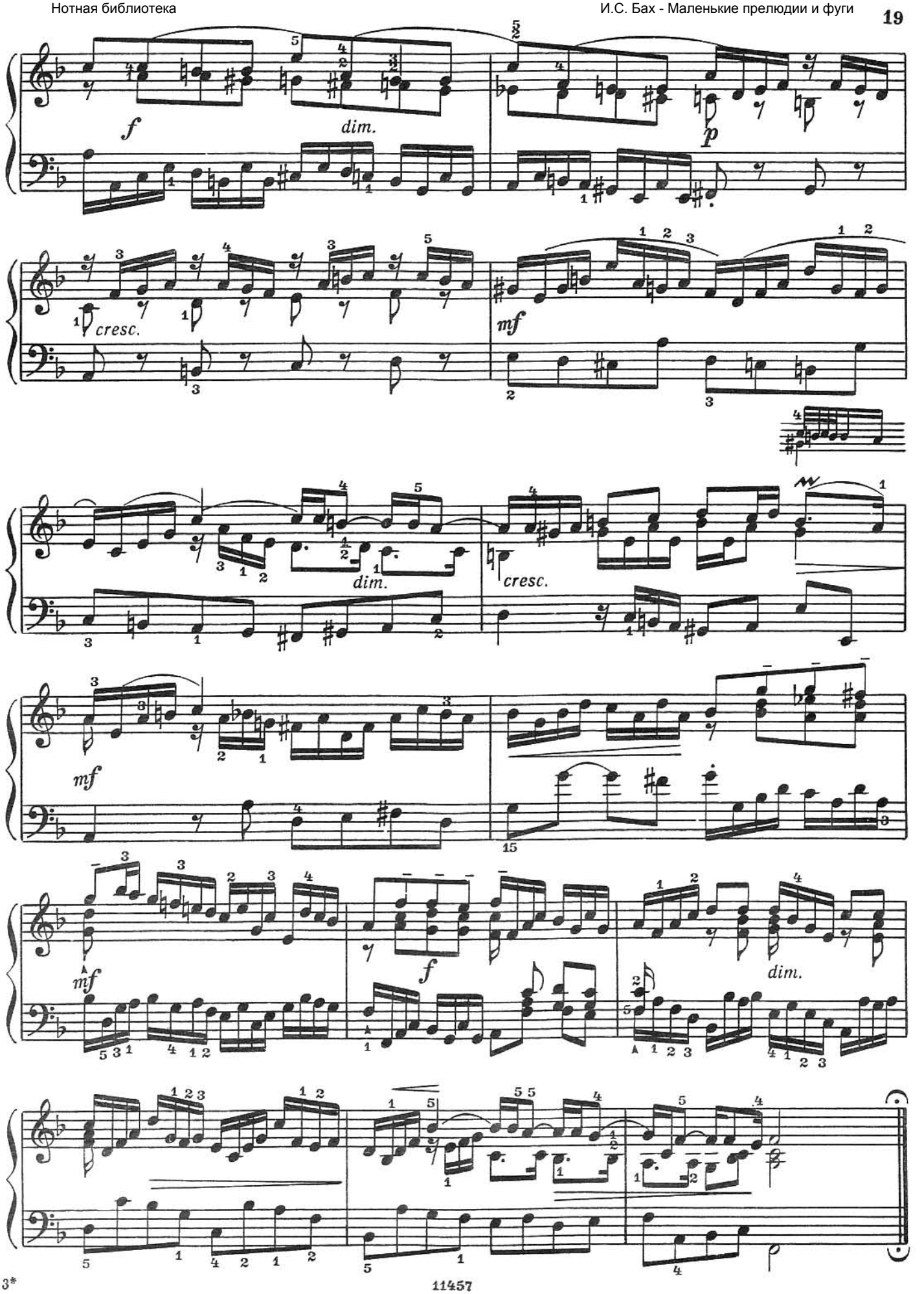
1) **В редакциях Бузони и Бариновой:**



1) **Вариант:**

2) **Вариант:**



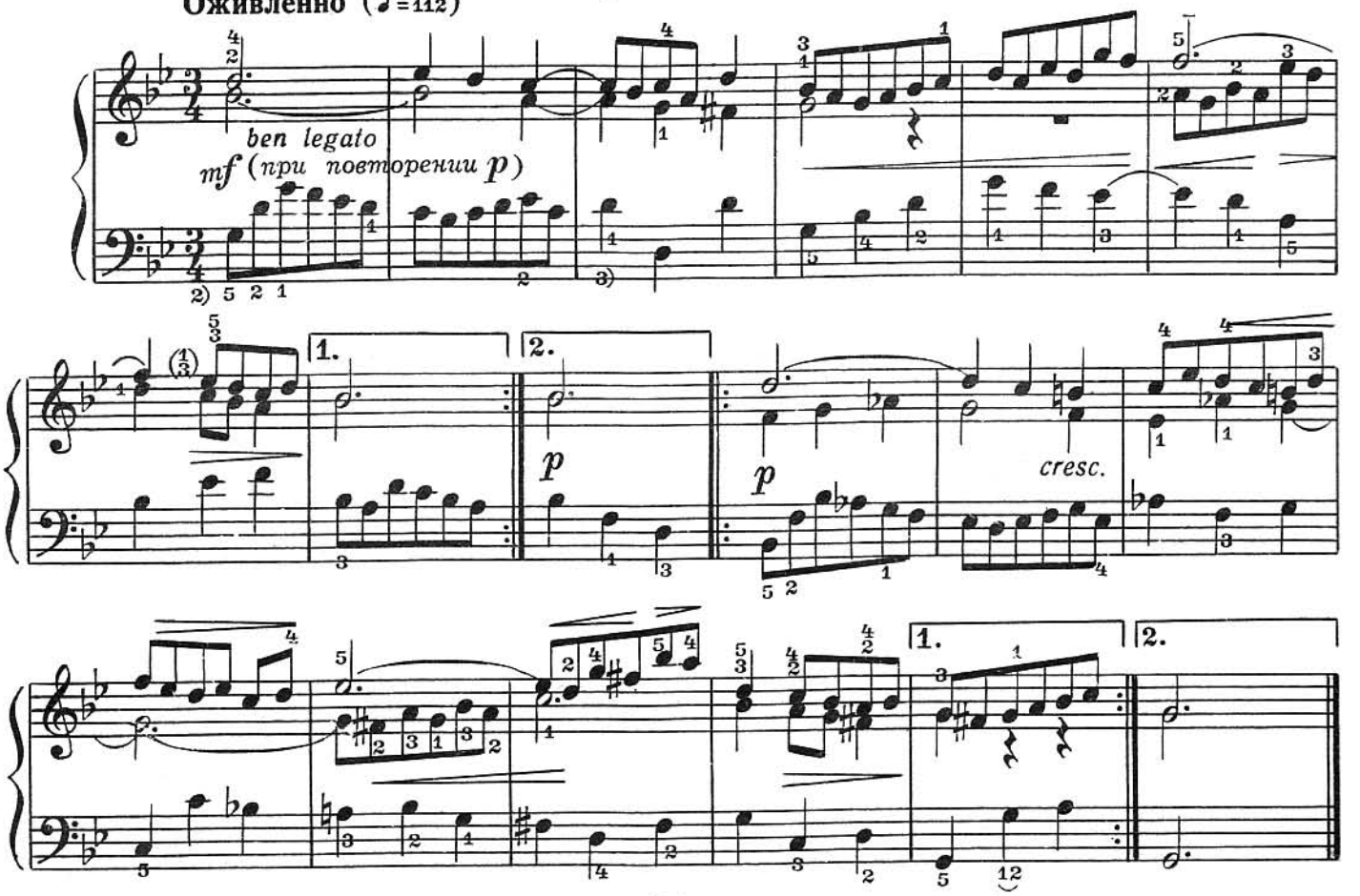


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

10

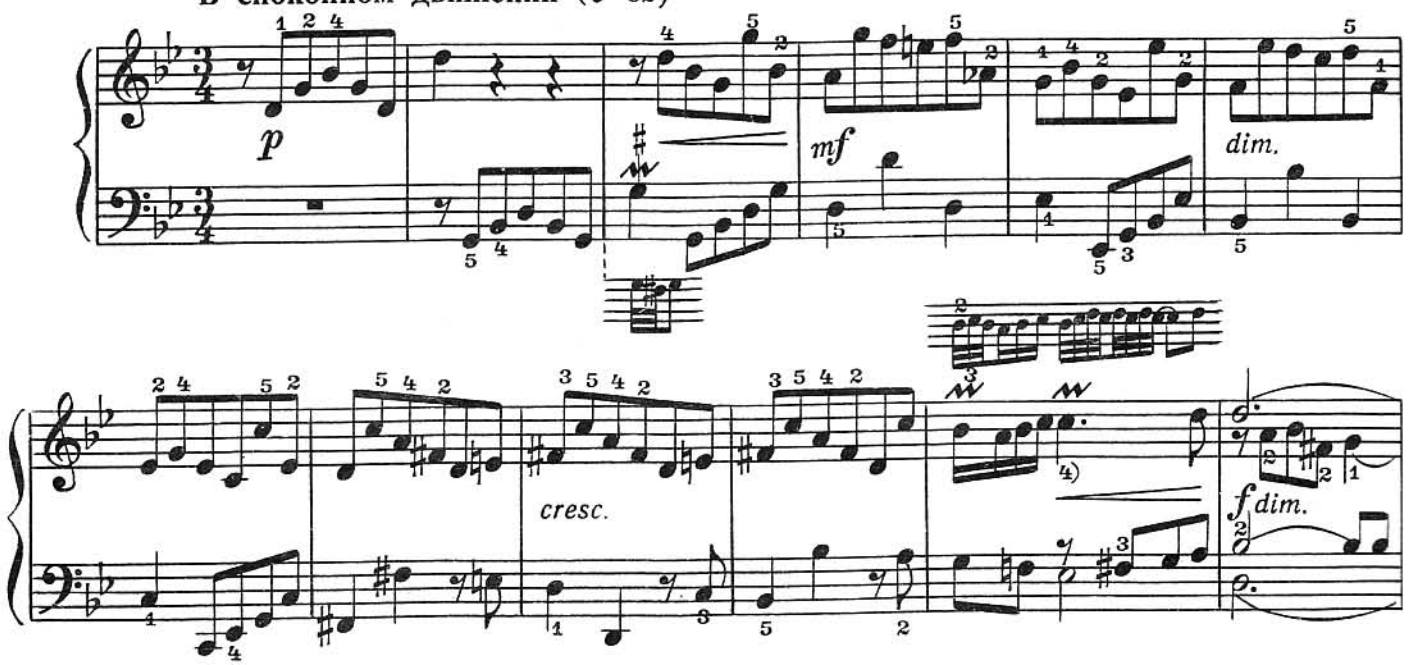
Менуэт-Трио[1]

Оживленно (♩=112)

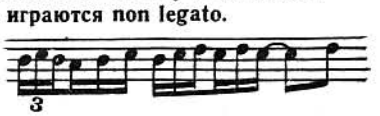


11

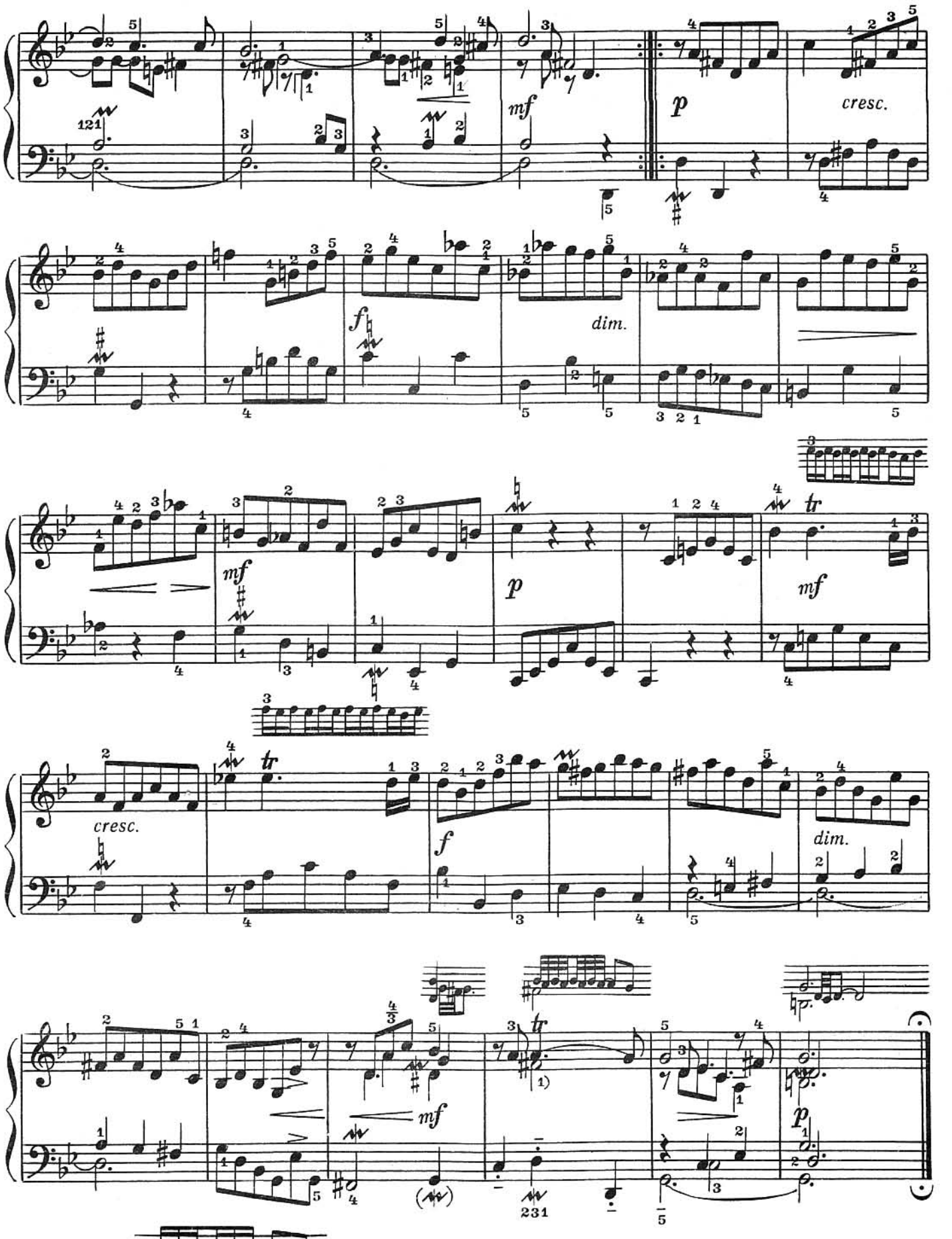
В спокойном движении (♩=92)



1) Менуэт-трио написан И. С. Бахом как средняя часть к менуэту Г. Штёльцеля (см. Приложение).
2) Возможно исполнение восьмых в басу portamento.
3) Четверти в левой руке играются non legato.
4) Вариант:



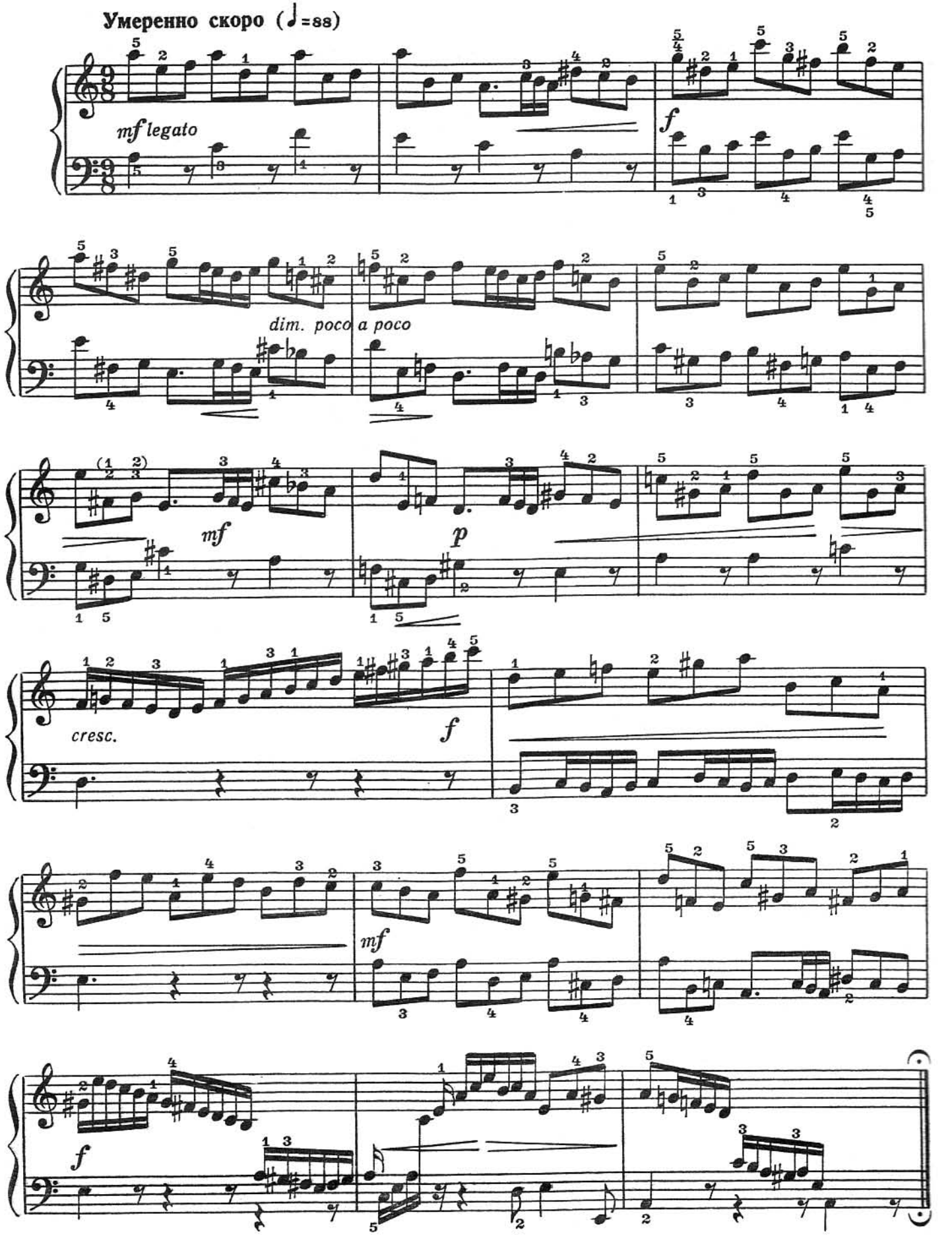
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



1) **Вариант:**

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

12

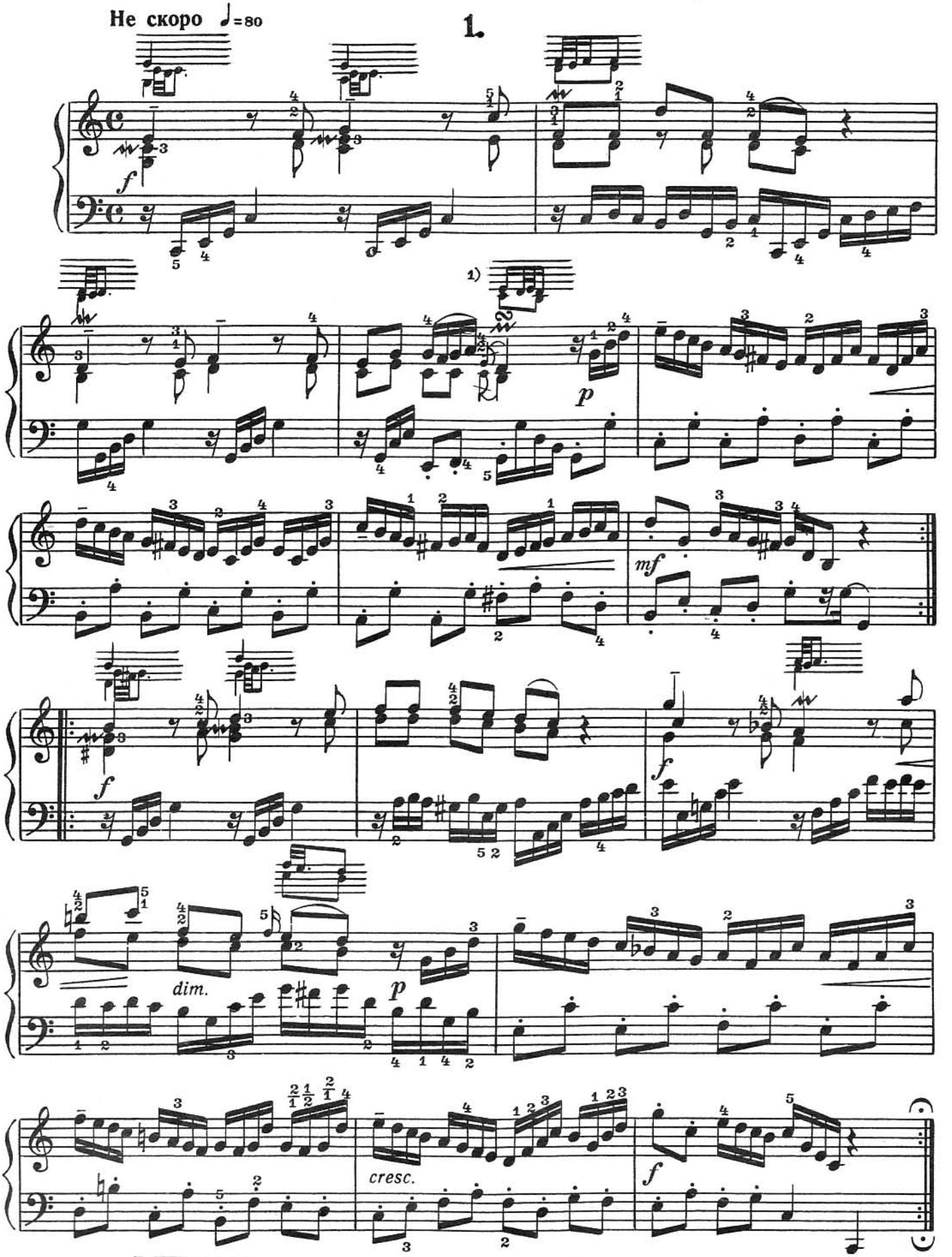


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

2. ШЕСТЬ МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДИЙ

1.

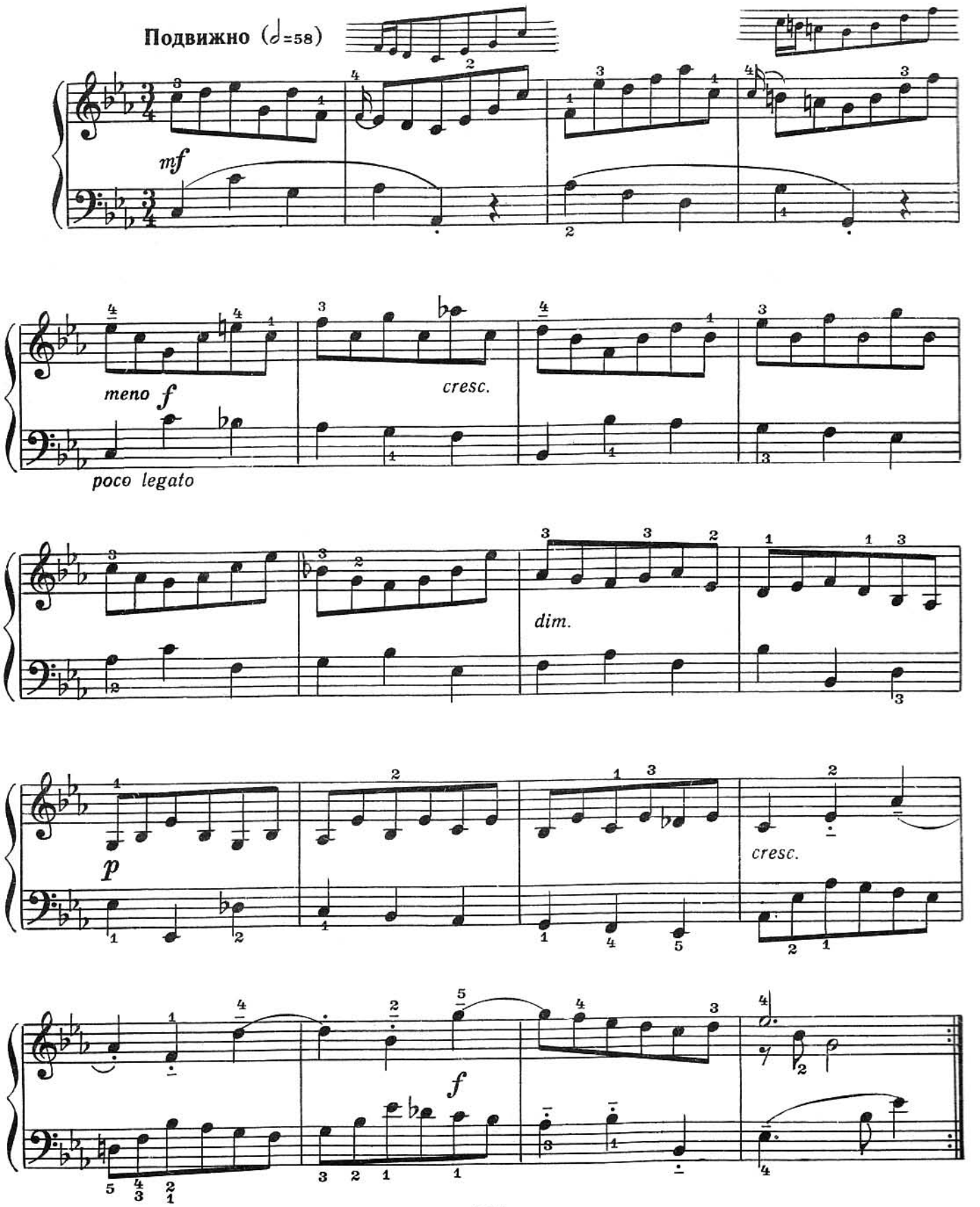
Не скоро ♩=80



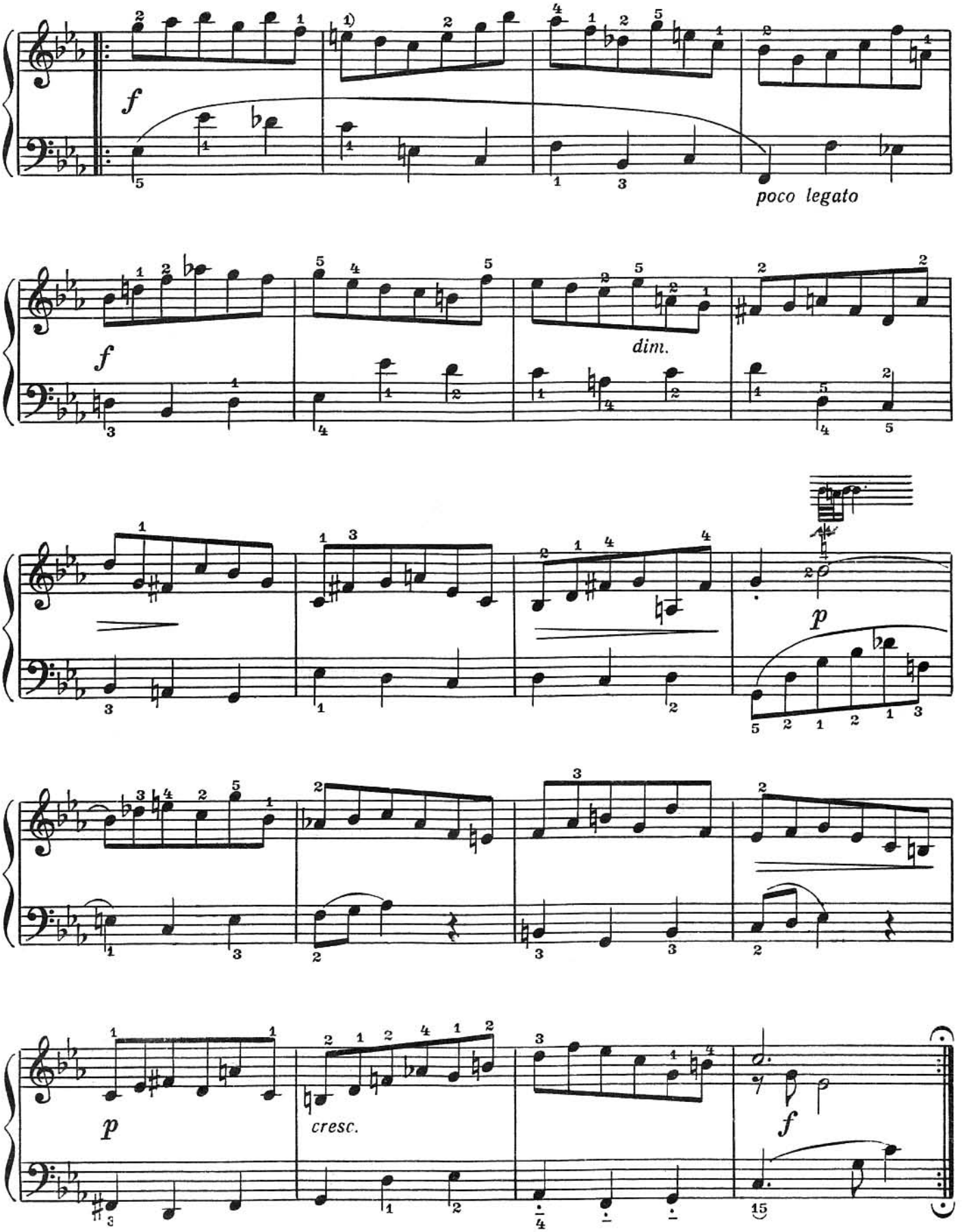
1) Вариант:

Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

2



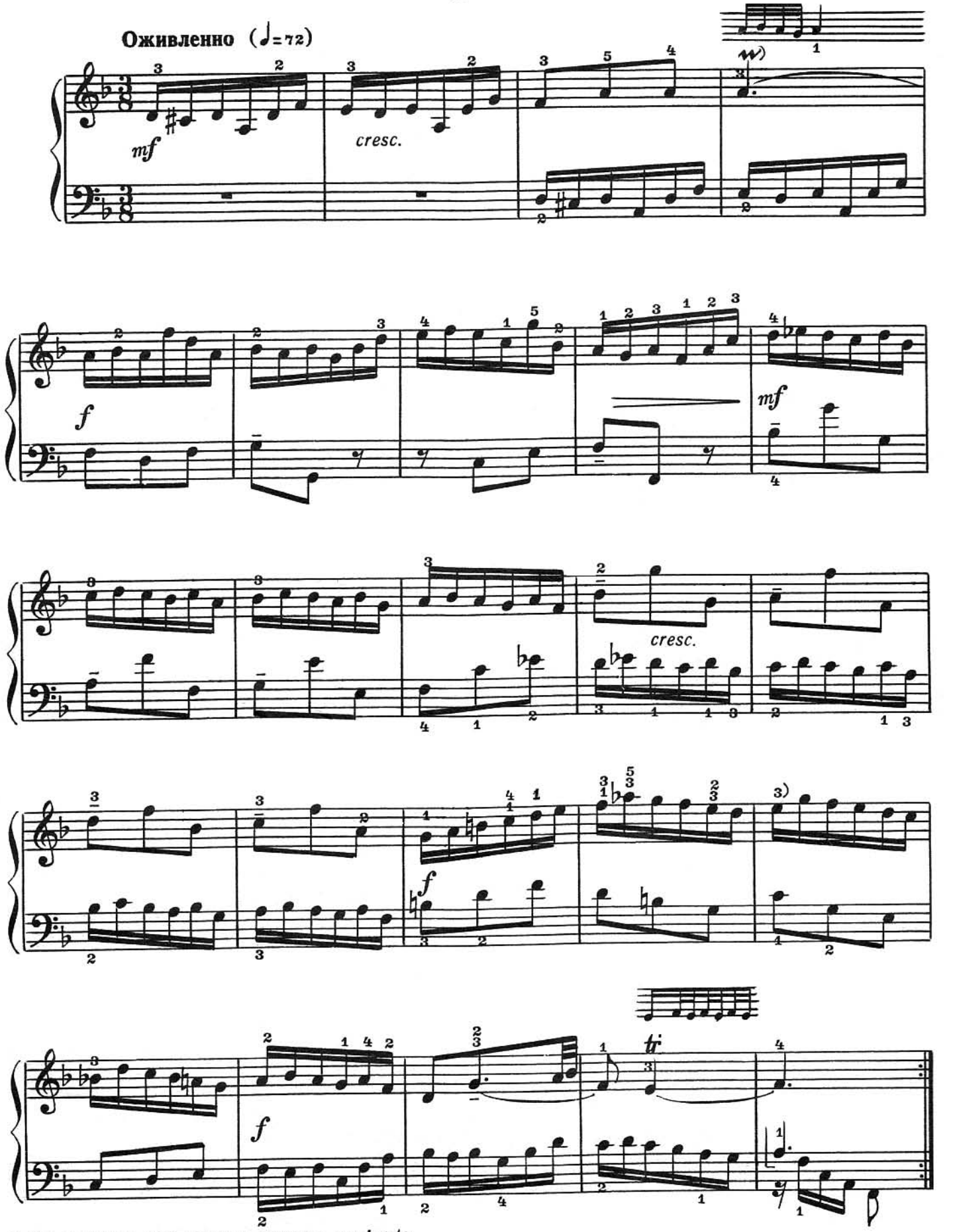
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



1) Указанный в большинстве изданий форшлаг в тексте Баха отсутствует:

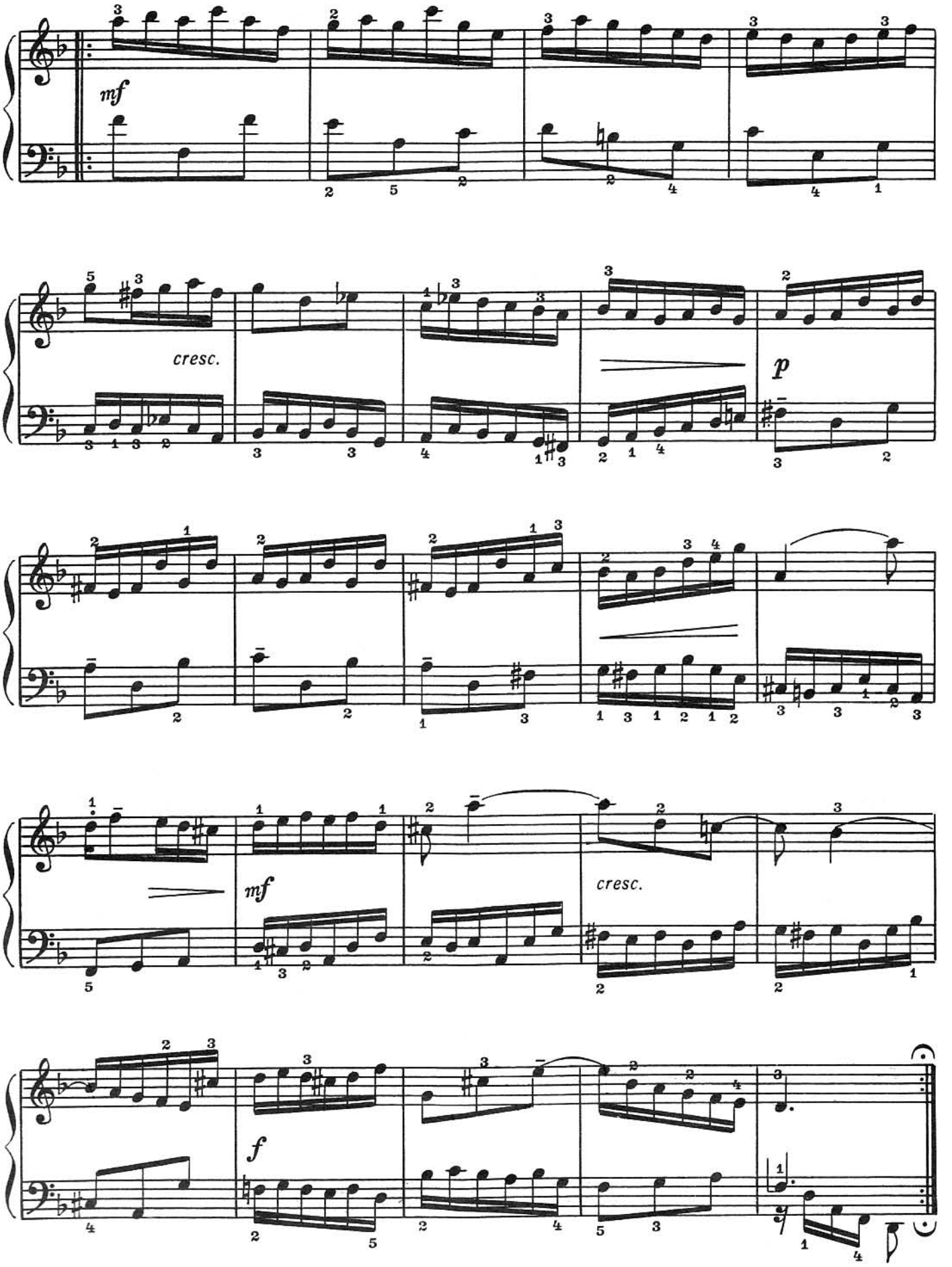
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

3



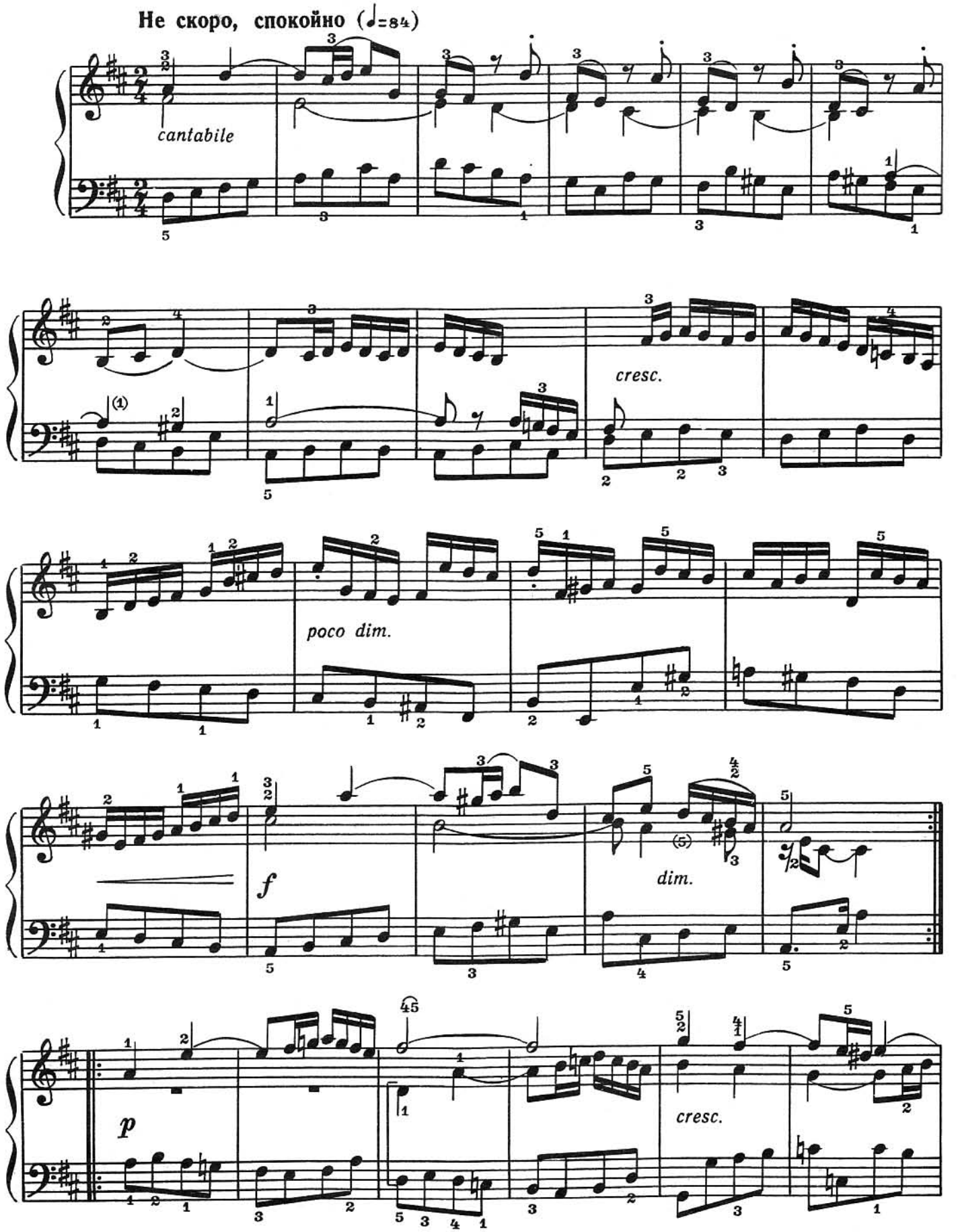
1) Все восьмые в этой прелюдии играются non legato.

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

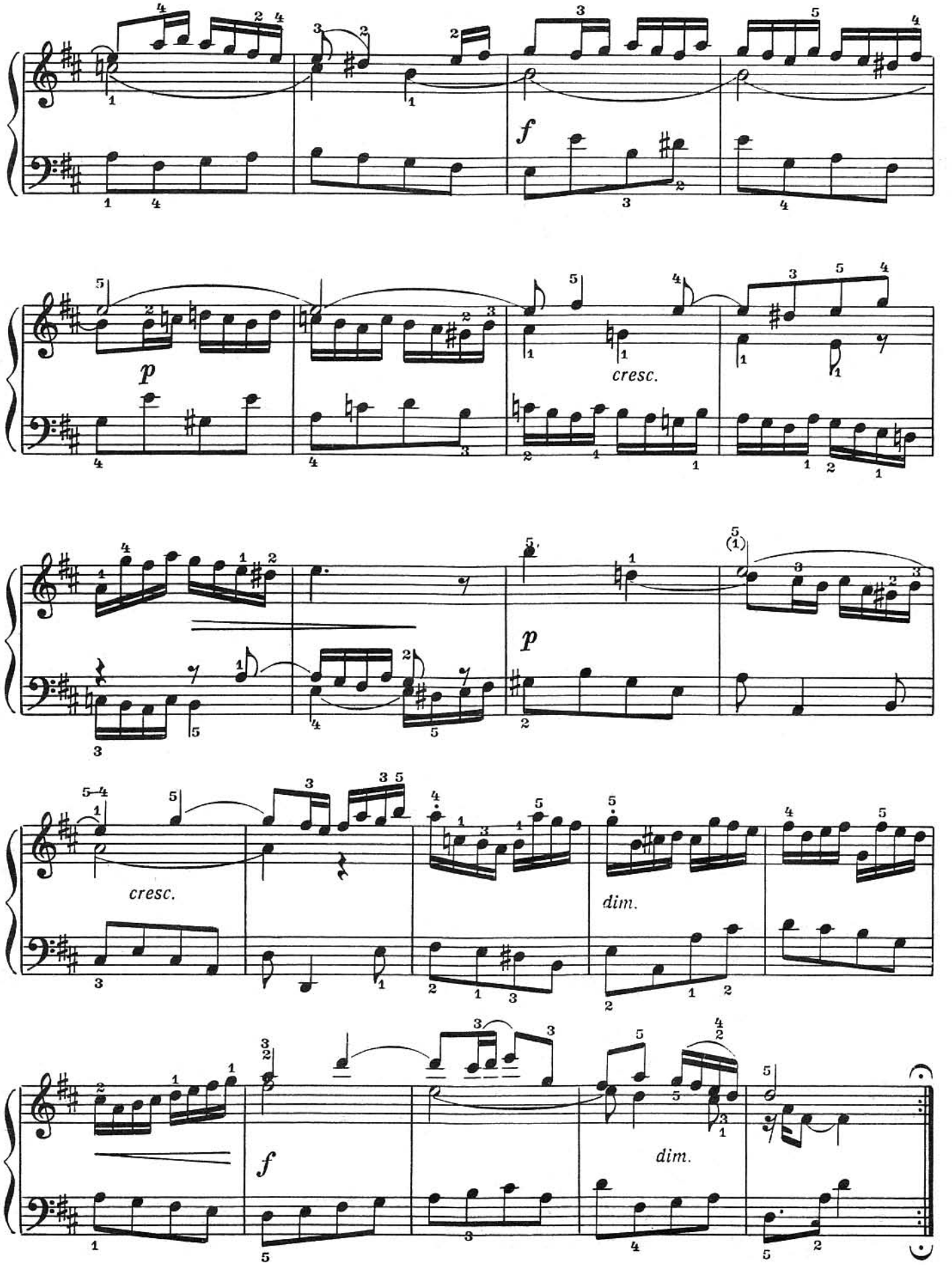


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

4

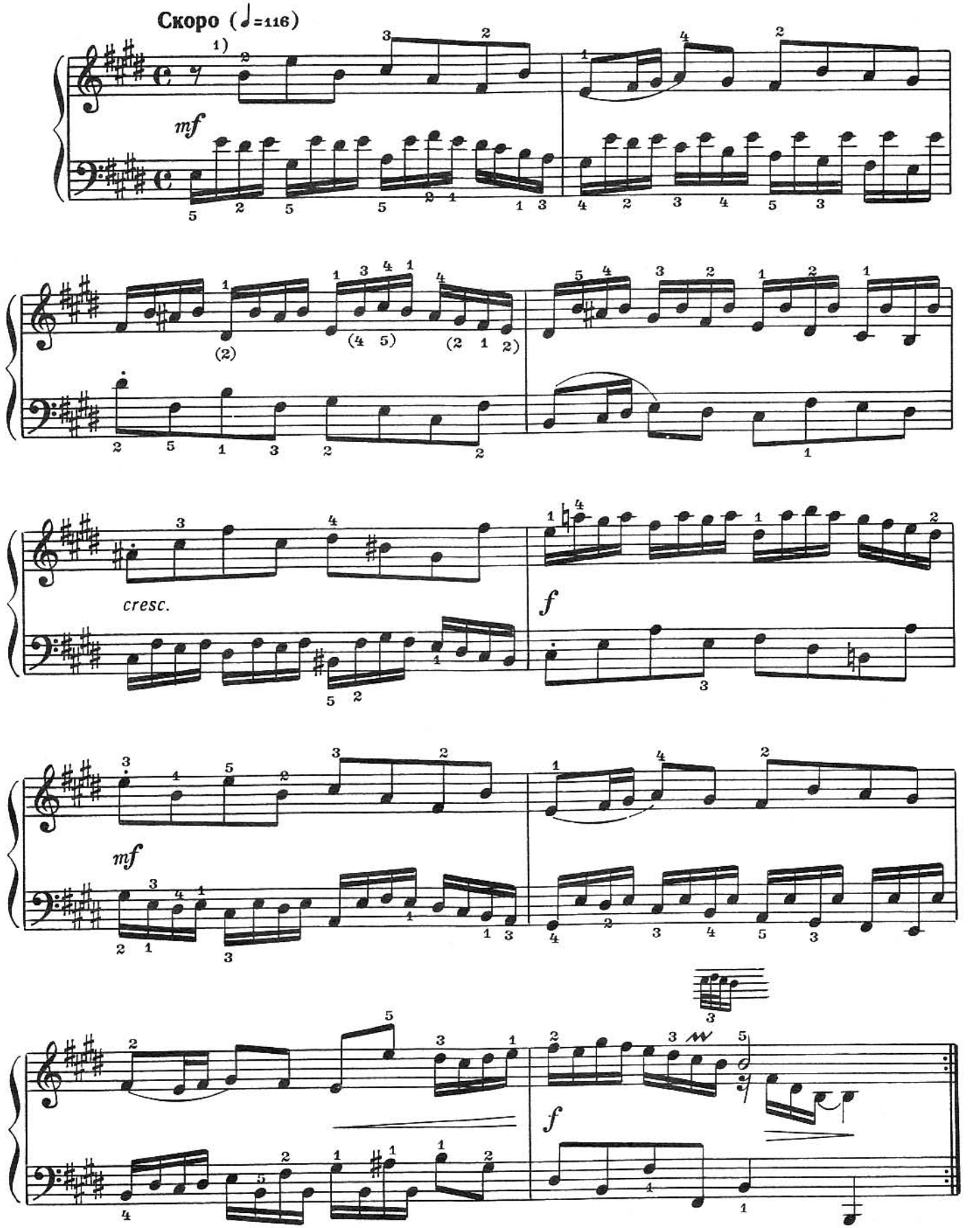


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



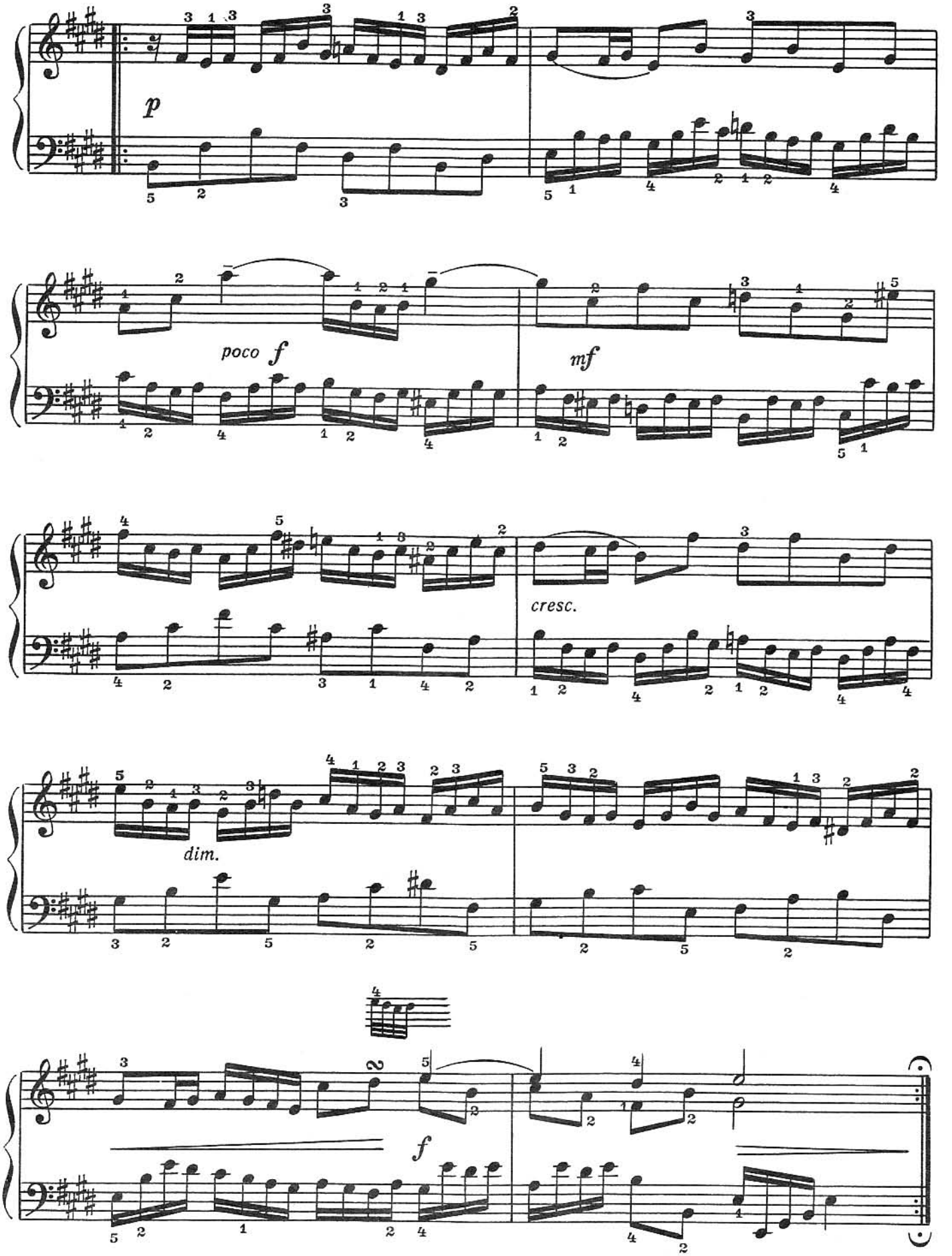
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

5



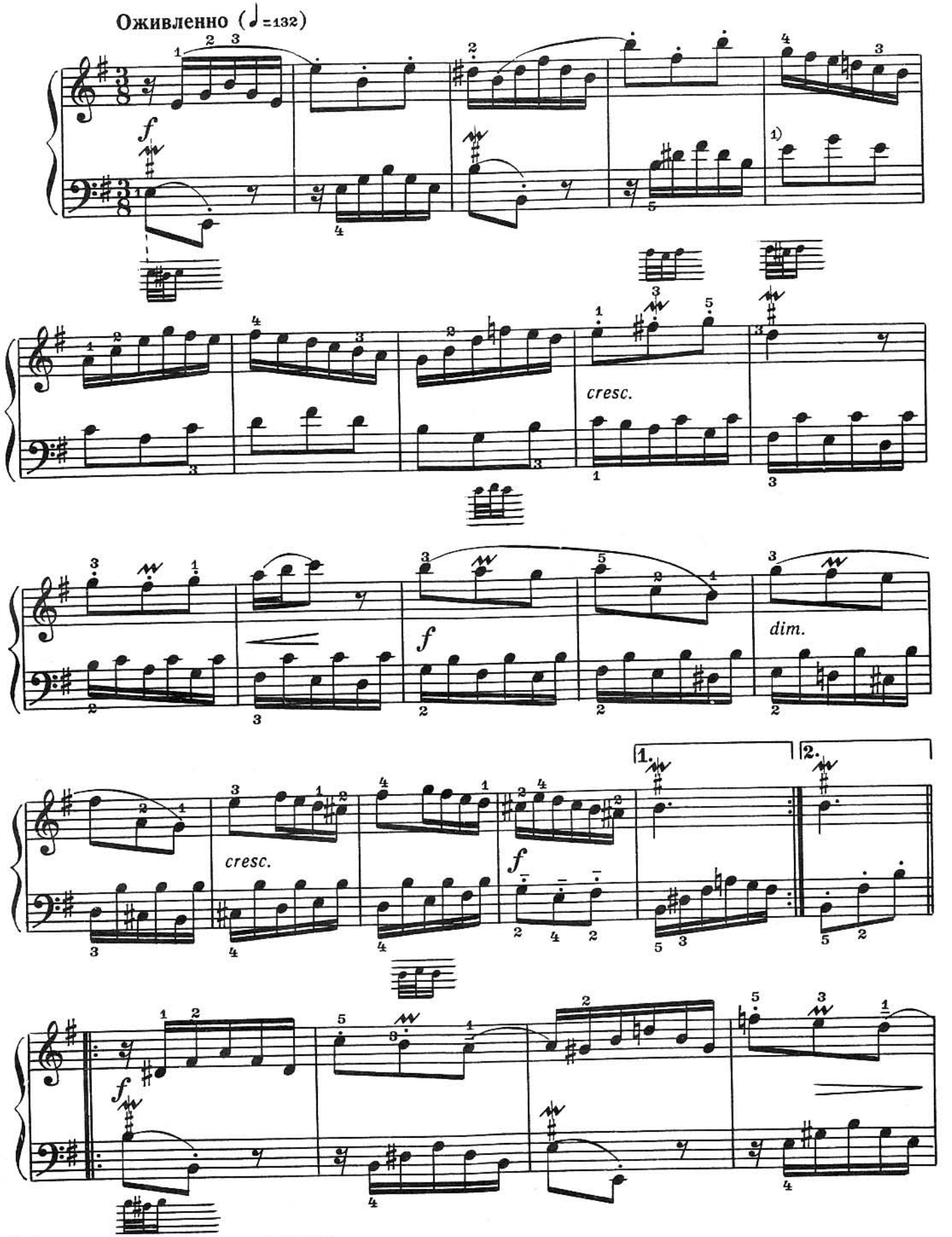
1) Все восьмые в этой прелюдии играются non legato.

ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



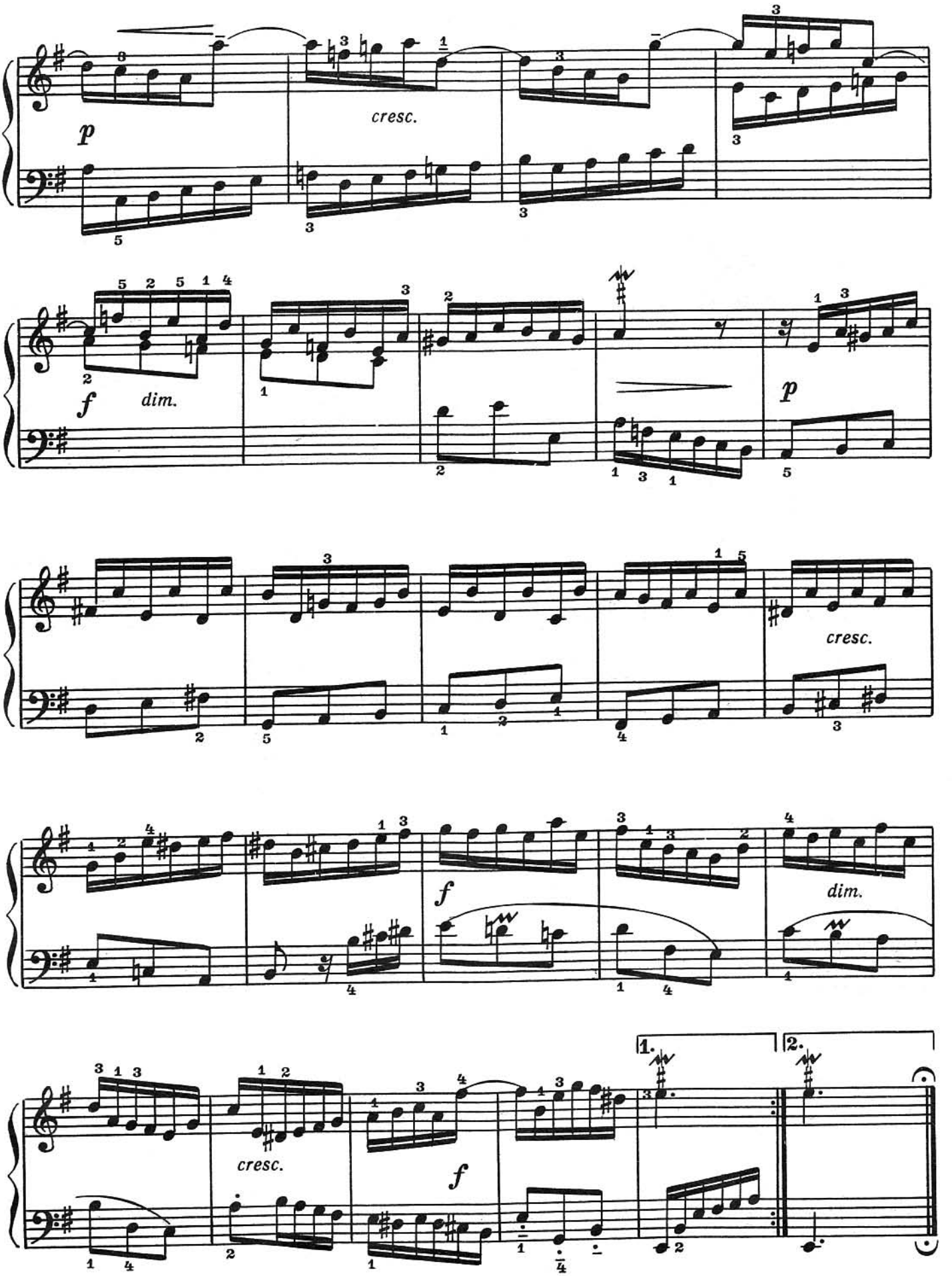
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

6



1) Восьмые в левой руке играются non legato.

ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

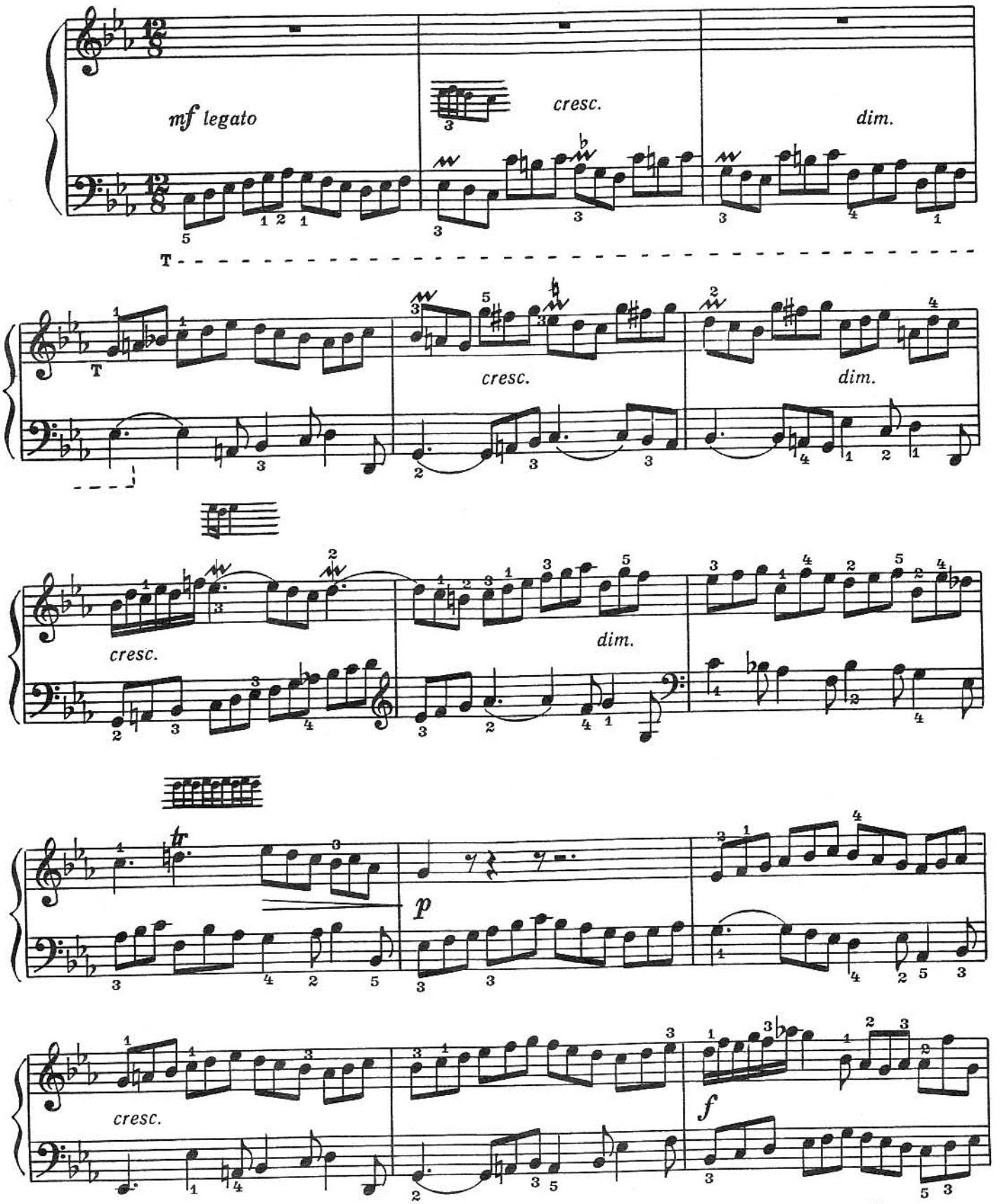


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Нотная библиотека

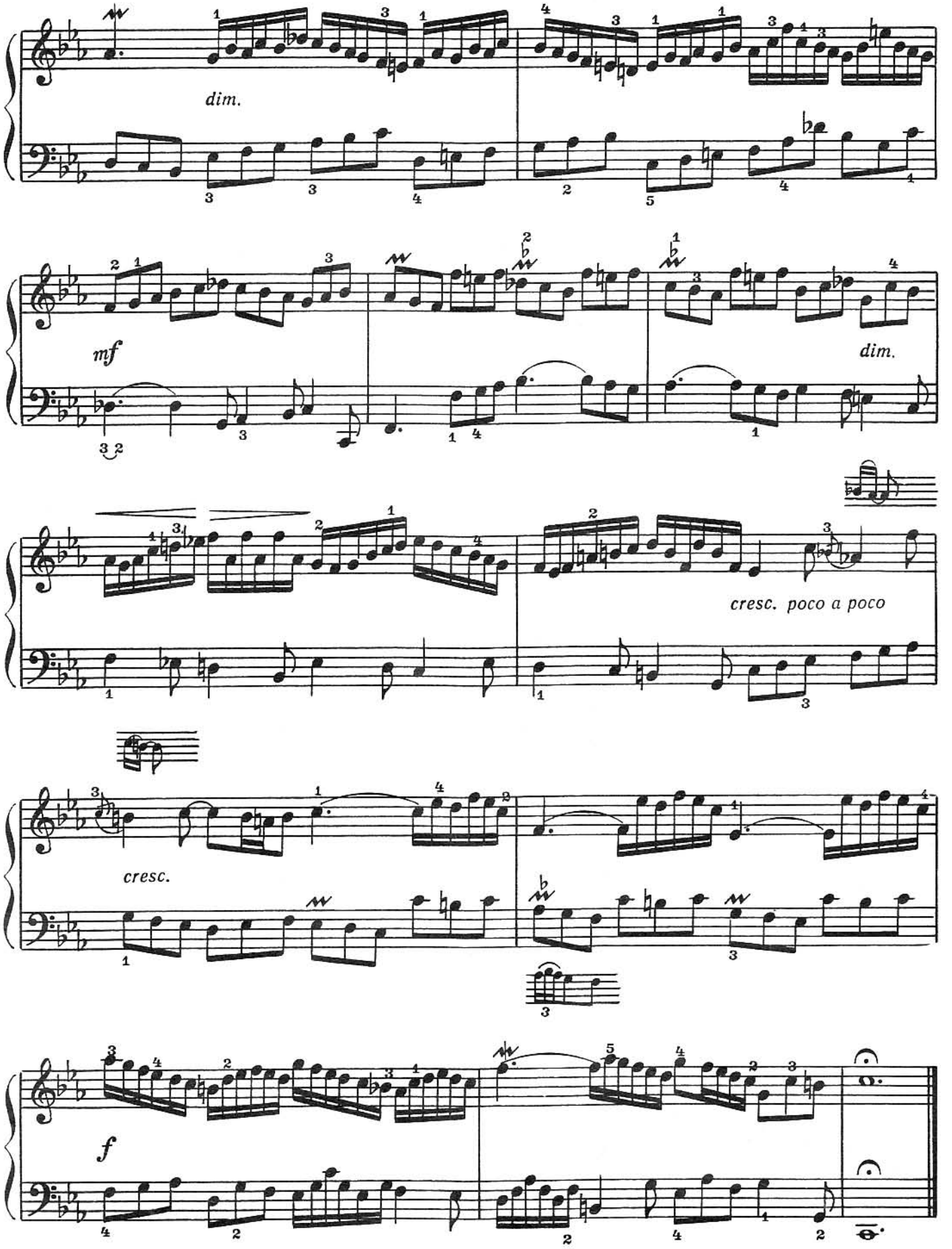
3. МАЛЕНЬКАЯ ДВУХГОЛОСНАЯ ФУГА[1)]

Умеренно скоро (♩. = 88)



1) При исполнении этой фуги ей может предшествовать прелюдия № 3 из «Двенадцати маленьких прелюдий».

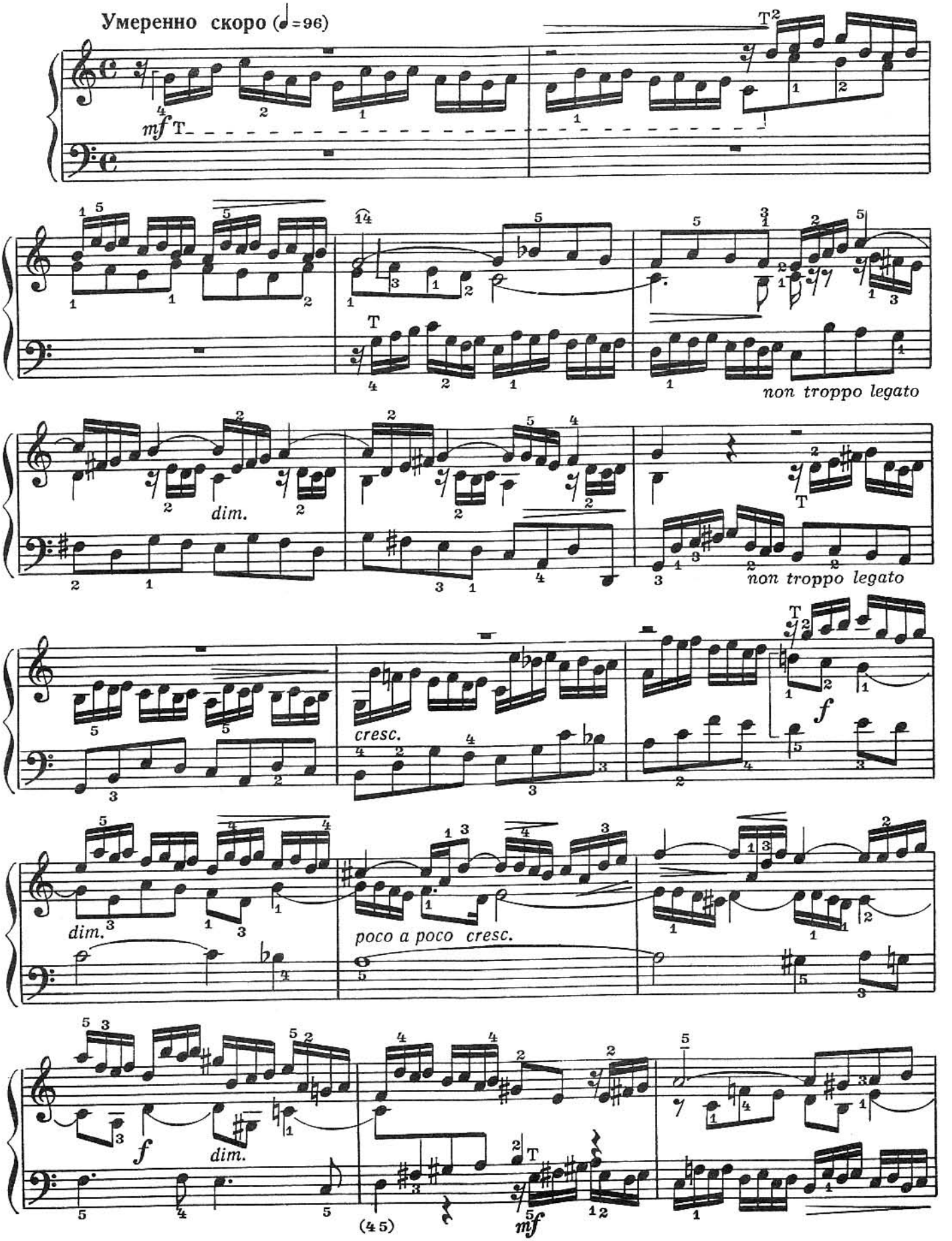
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



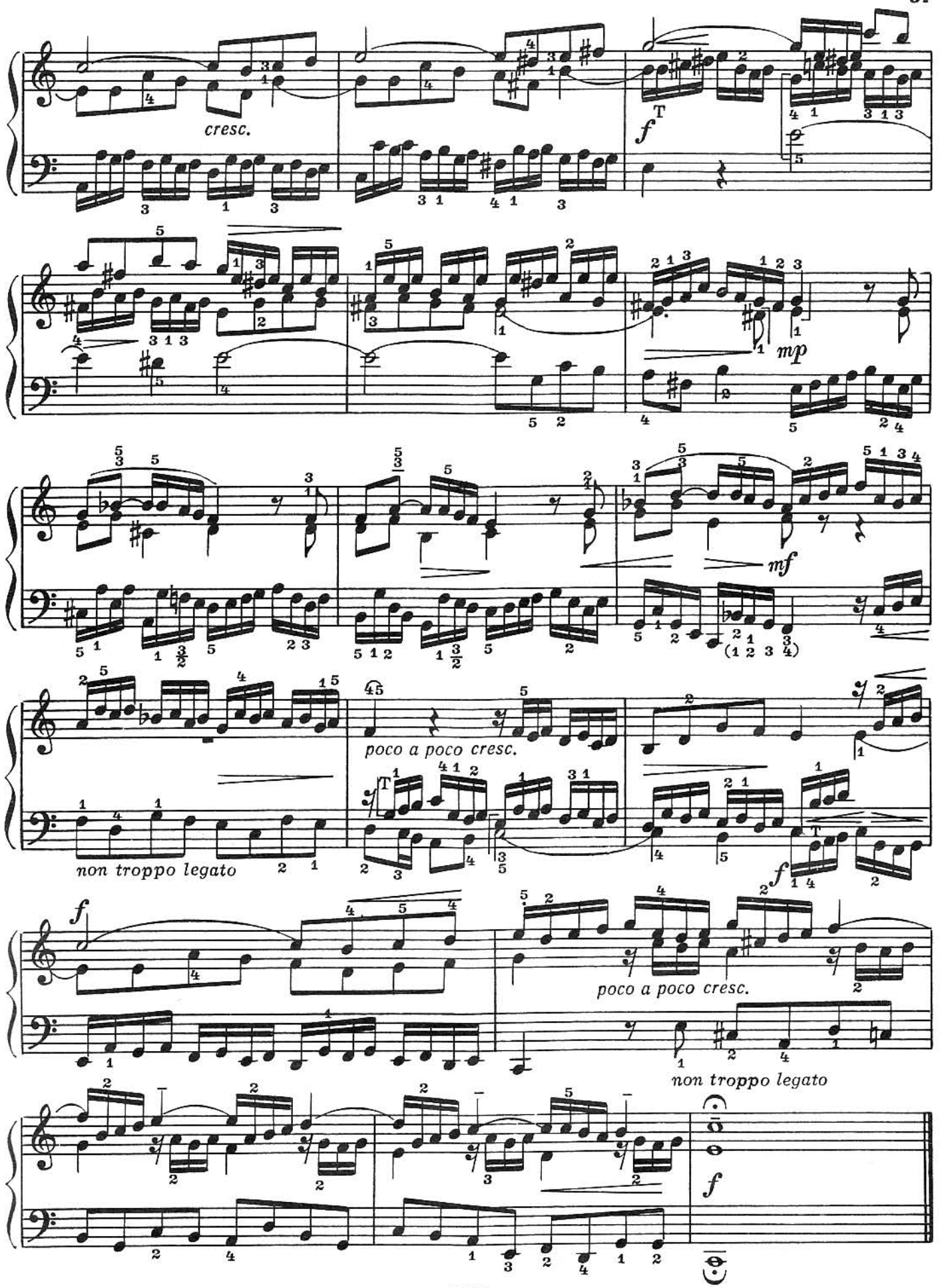
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Нотная библиотека

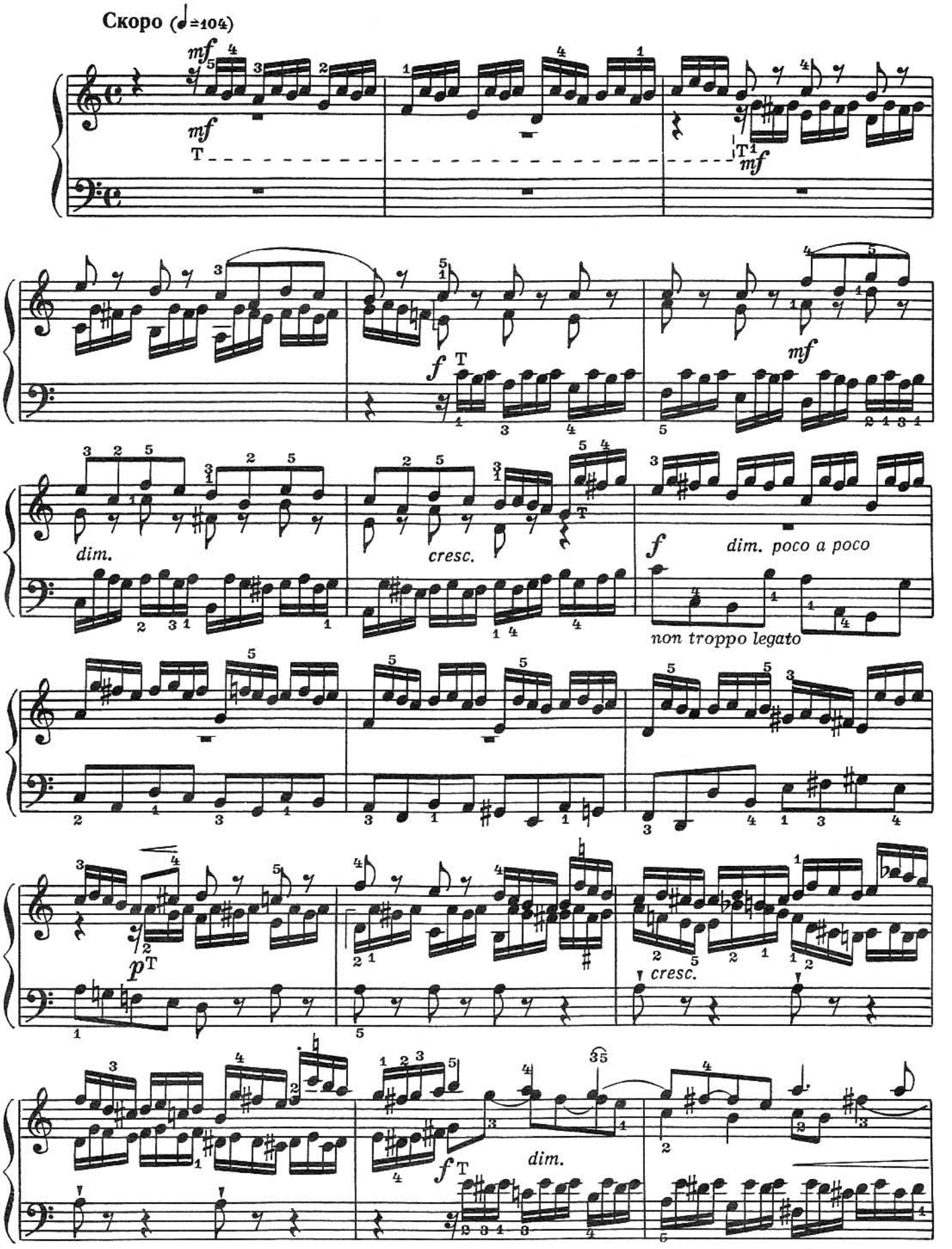
4. ТРЕХГОЛОСНАЯ ФУГА



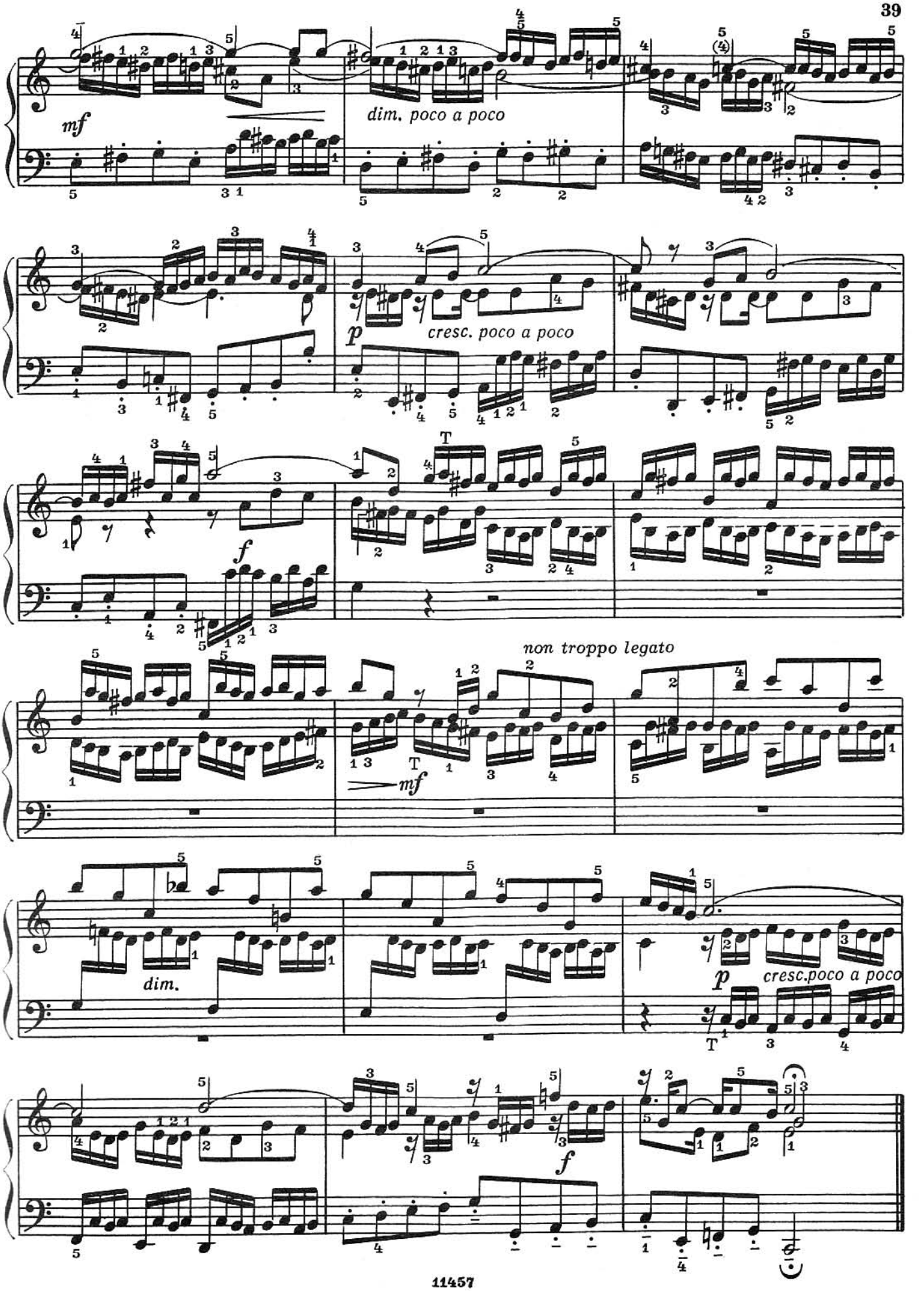
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru


cresc.
f
mp
mf
poco a poco cresc.
non troppo legato
f
poco a poco cresc.
non troppo legato
f

5. ТРЕХГОЛОСНАЯ ФУГА



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

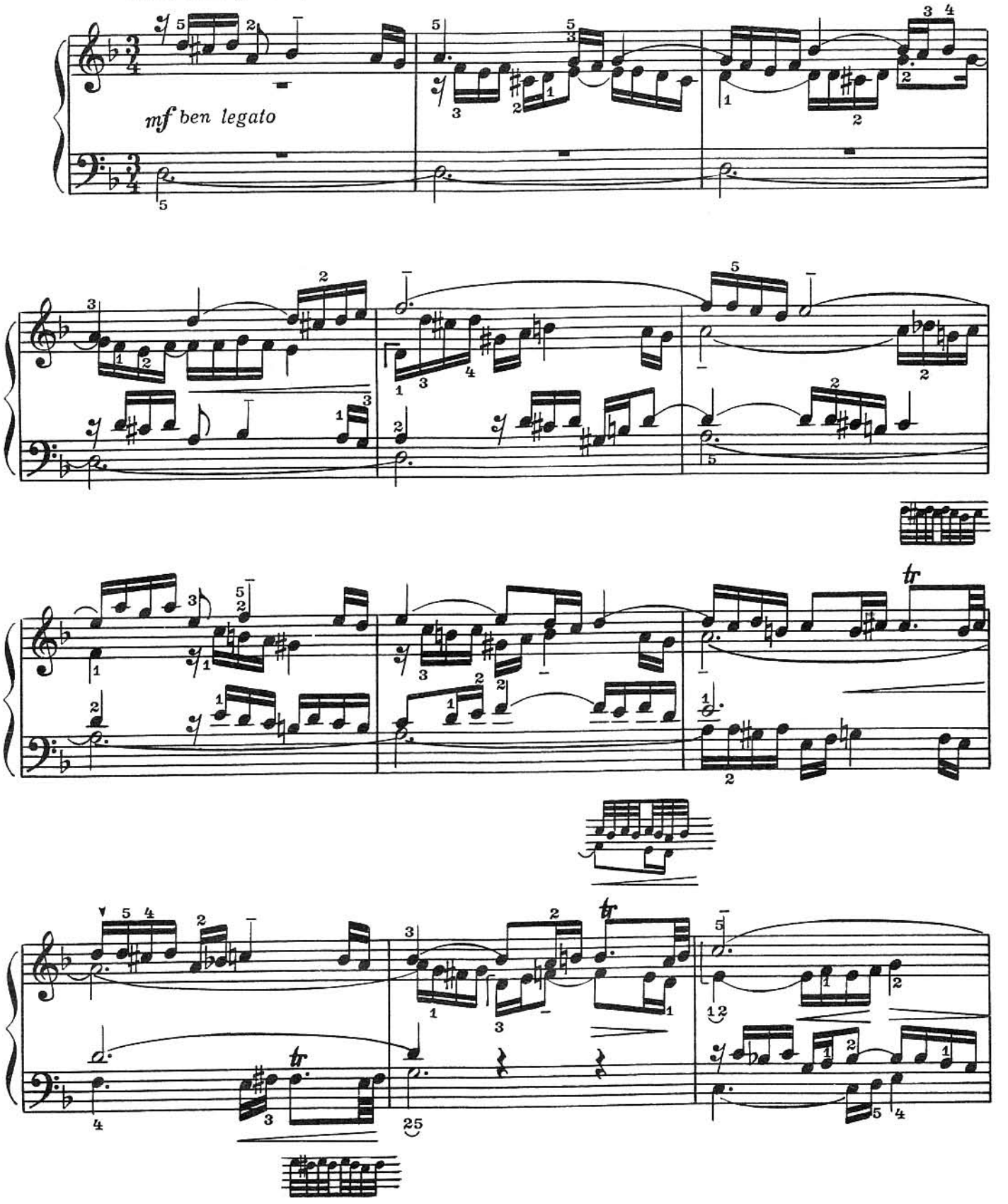


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

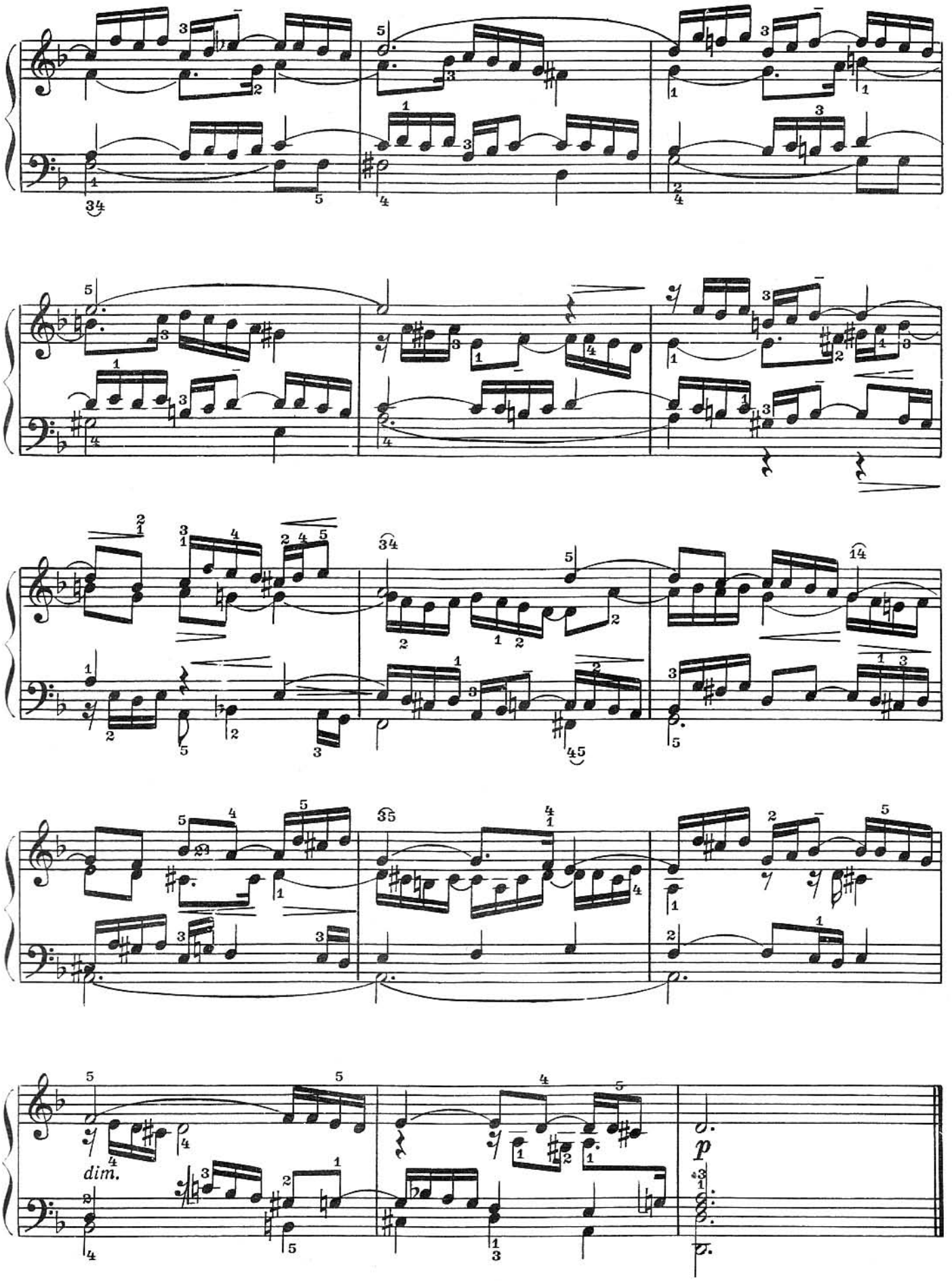
6. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГЕТТА

Прелюдия

Умеренно (♪=100)

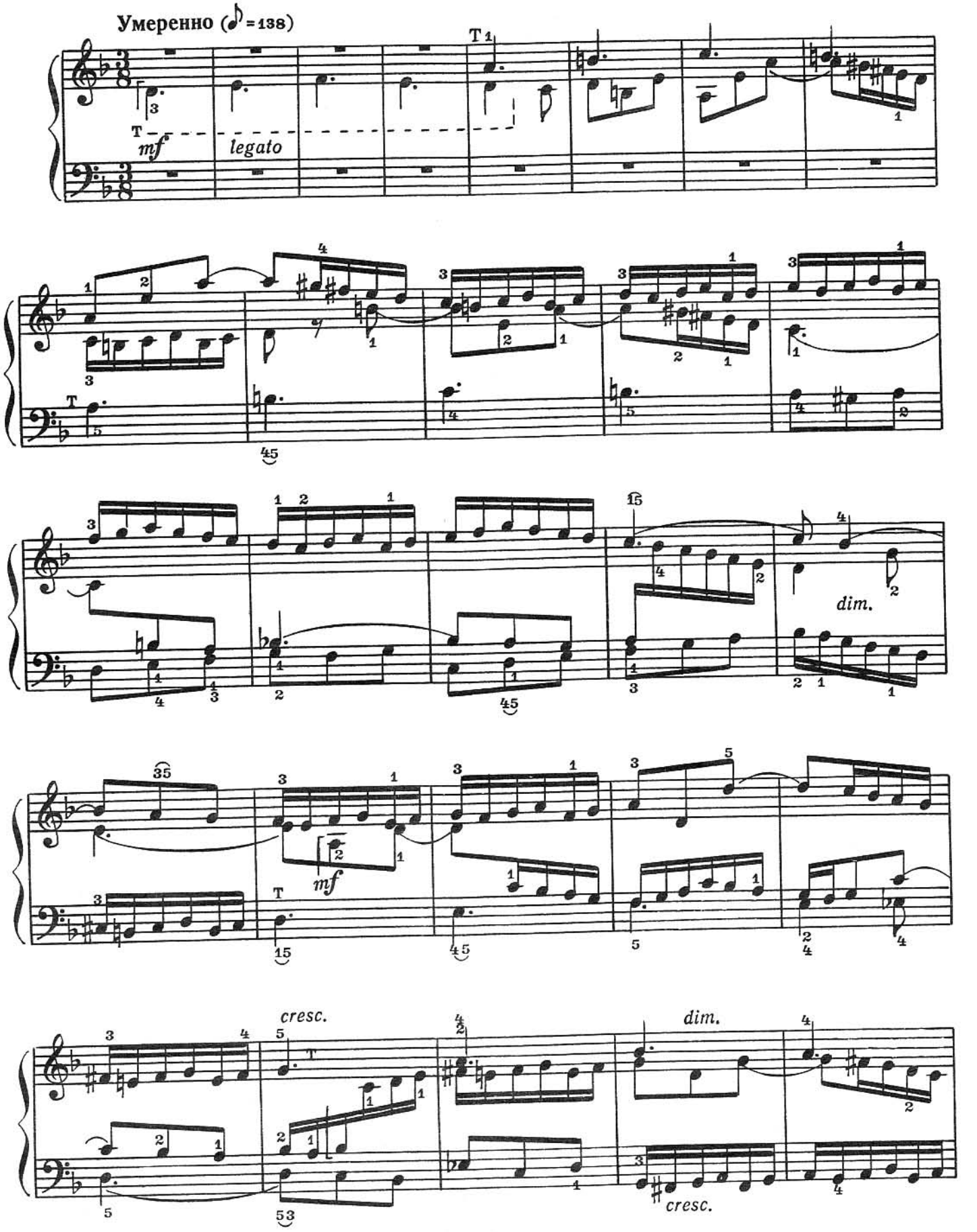


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

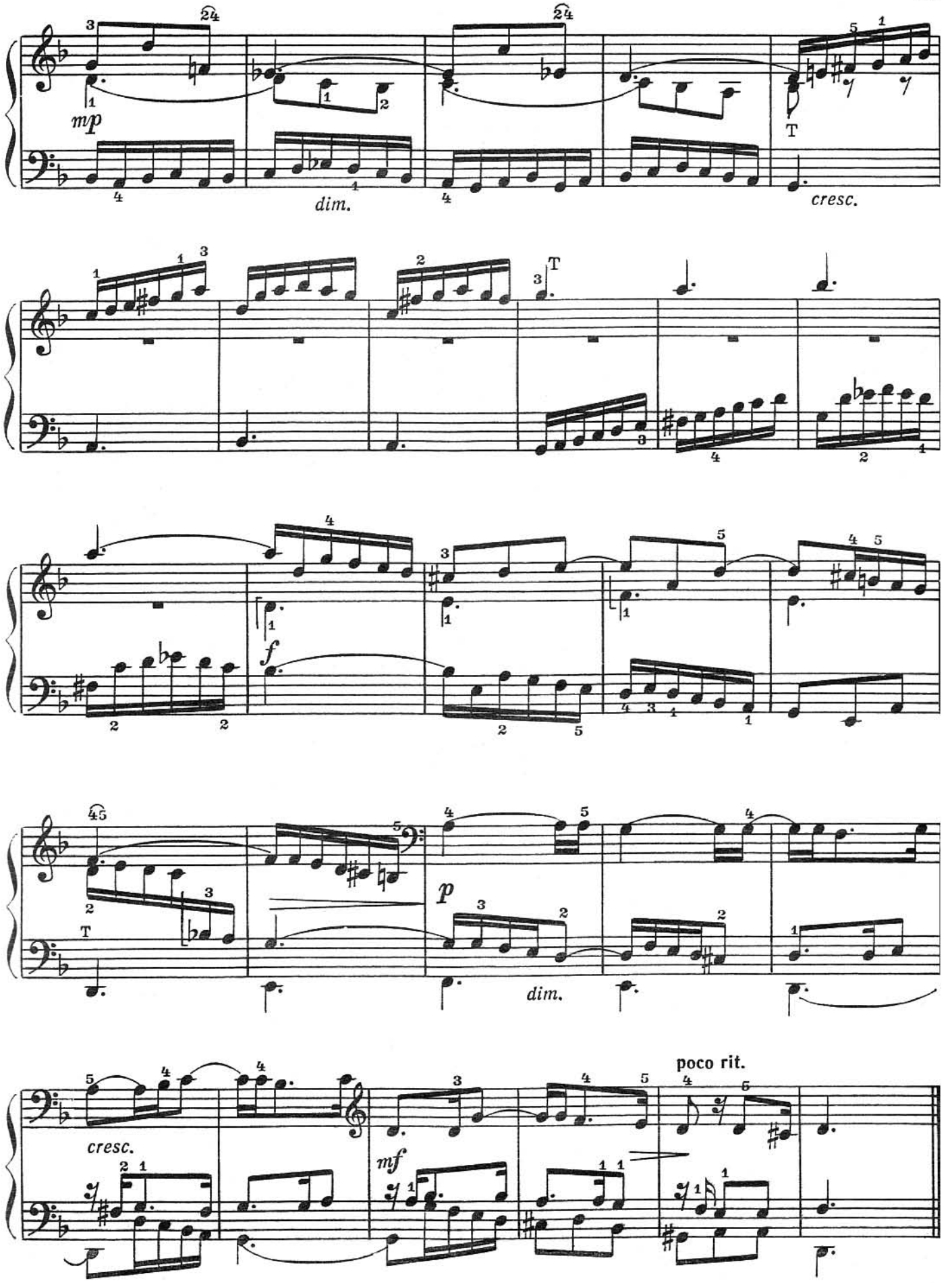


ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Фугетта



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

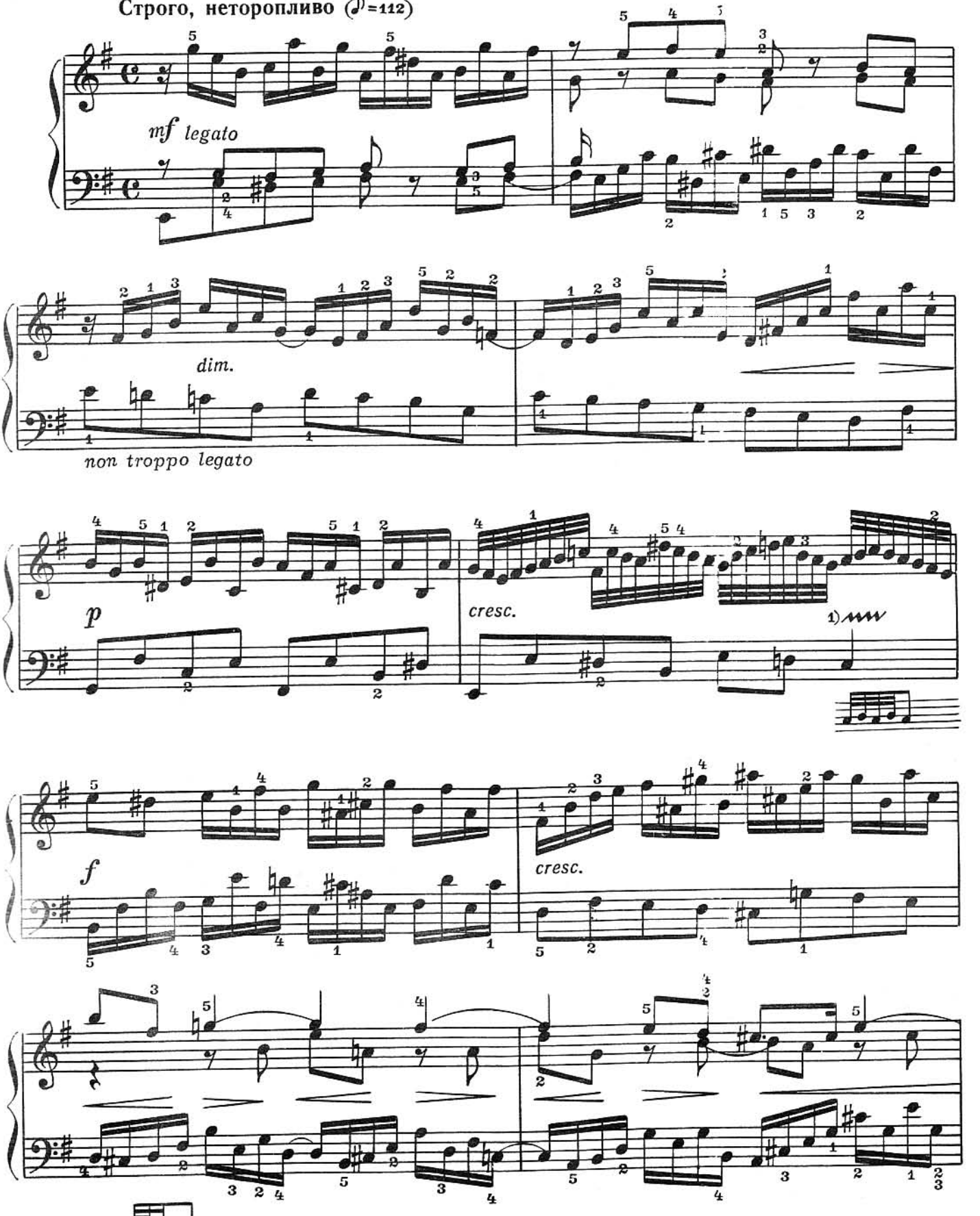


ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

7. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГЕТТА

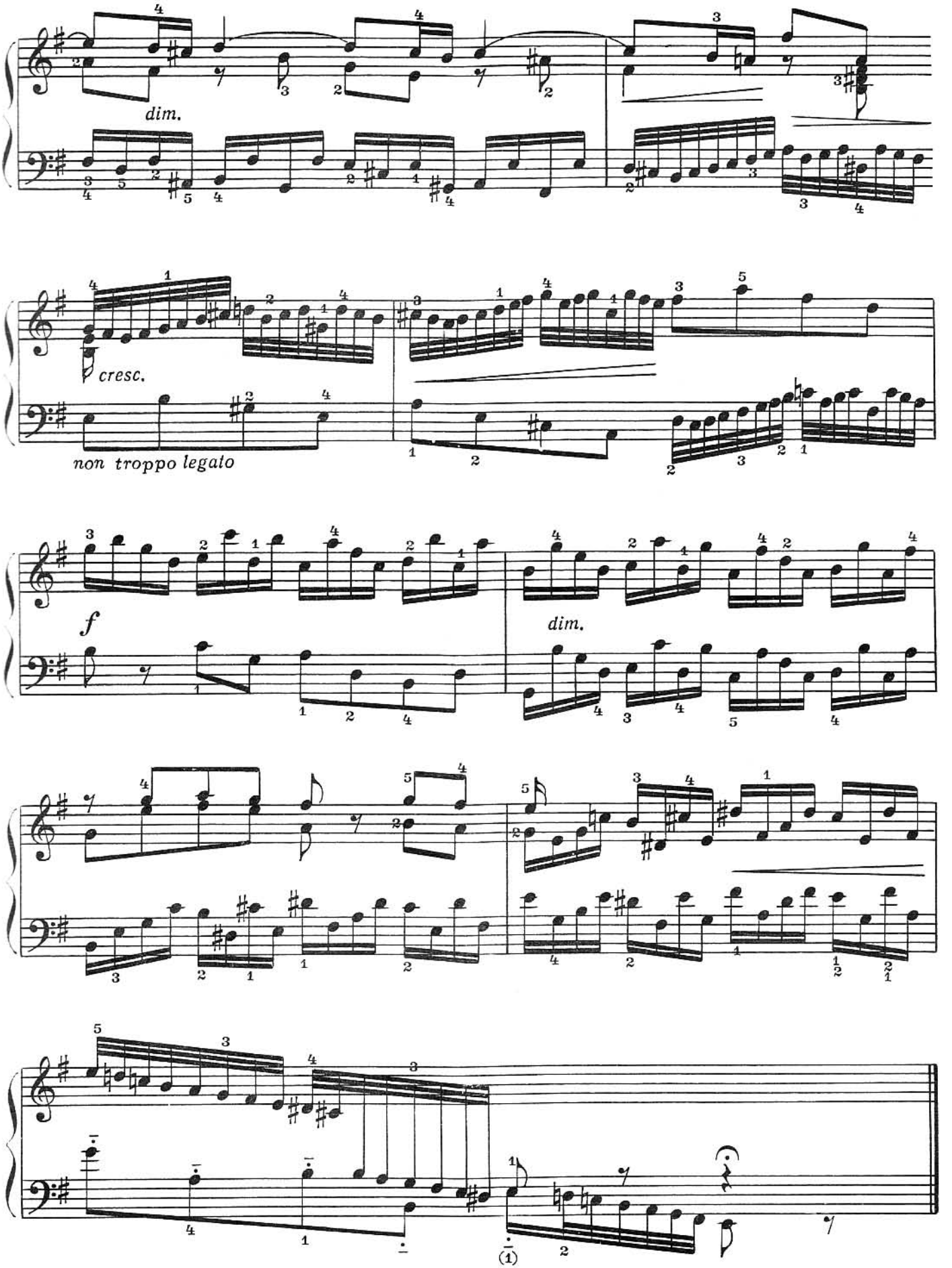
Прелюдия

Строго, неторопливо (♪=112)



1) Вариант:

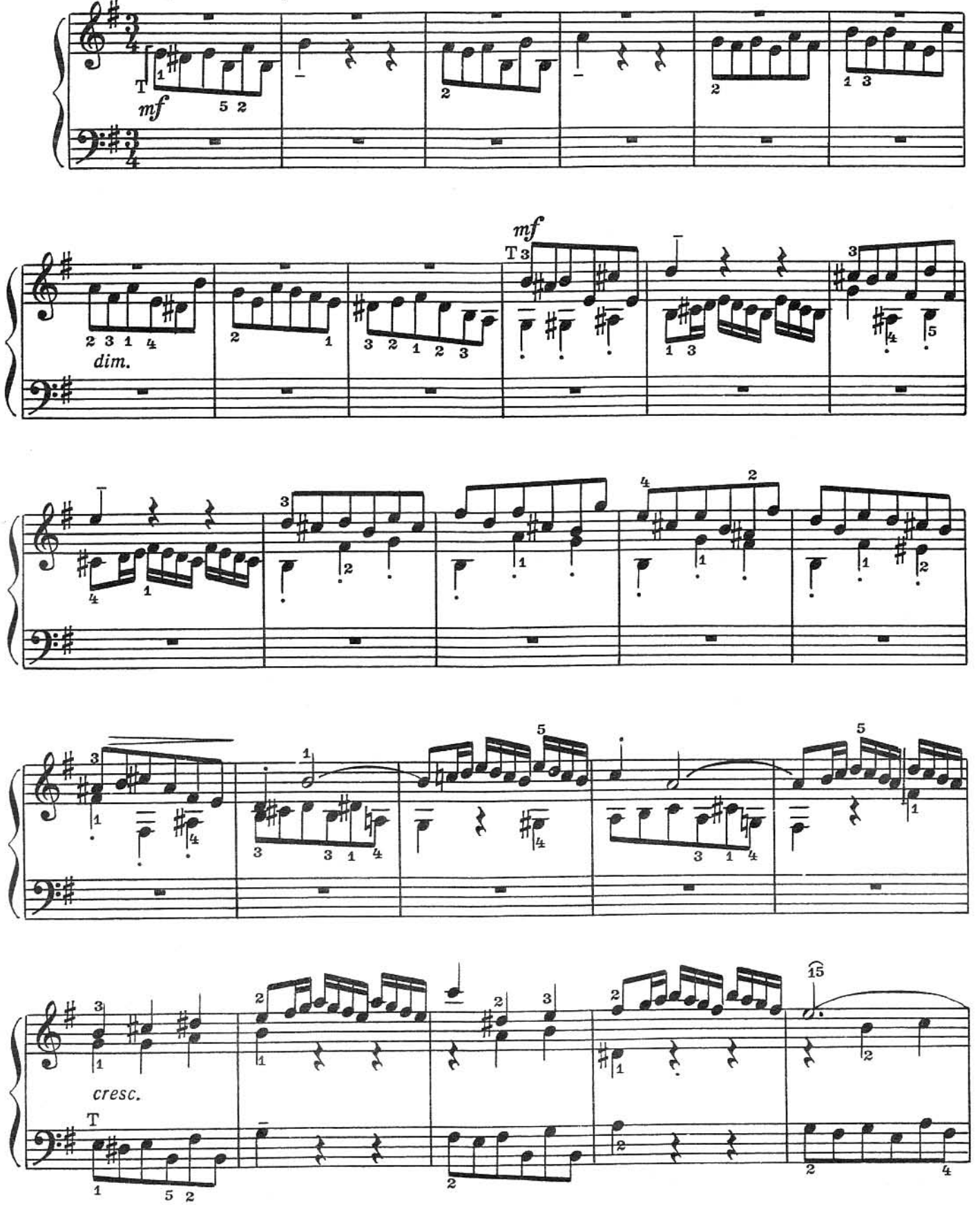
ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



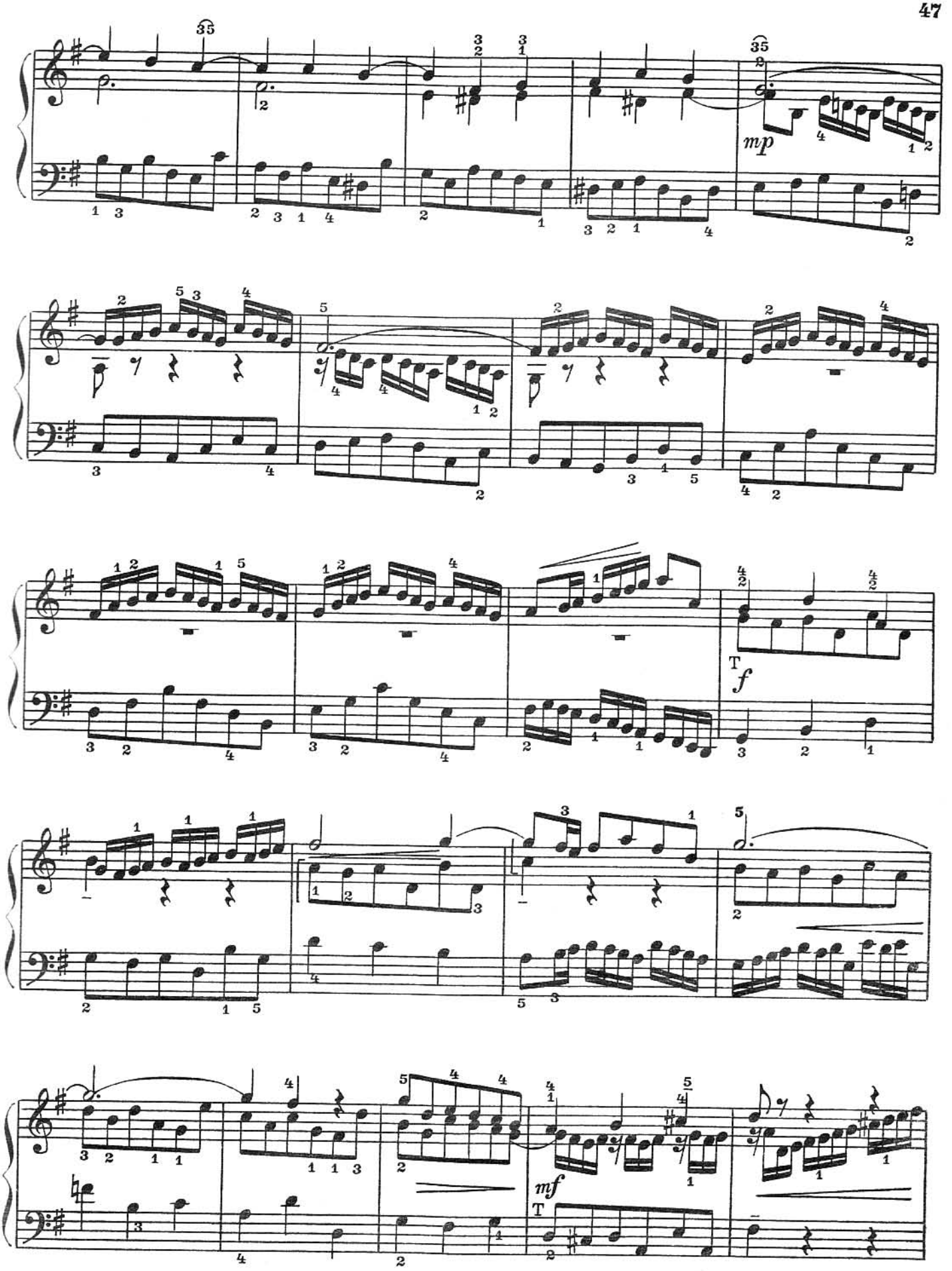
ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

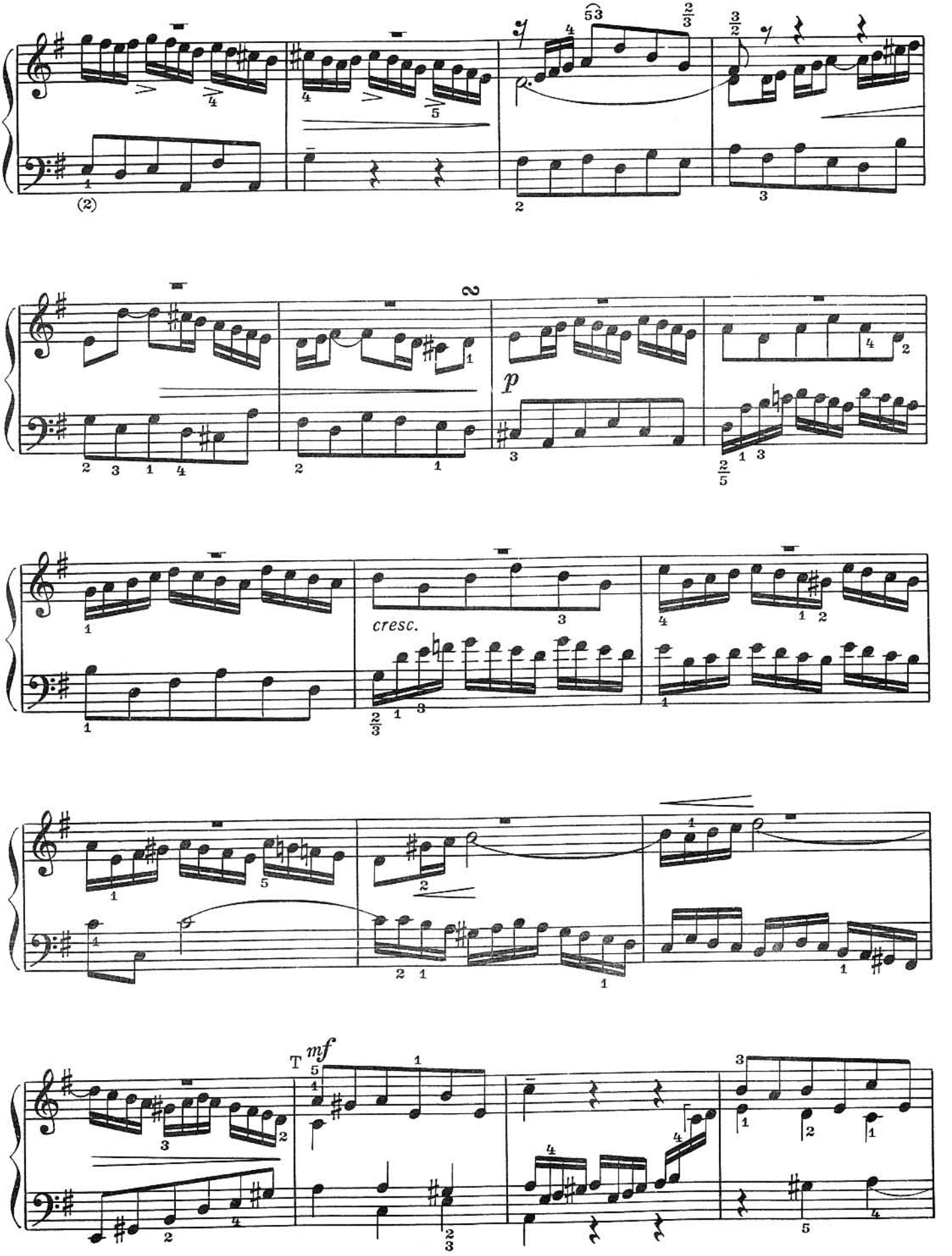
Фугетта

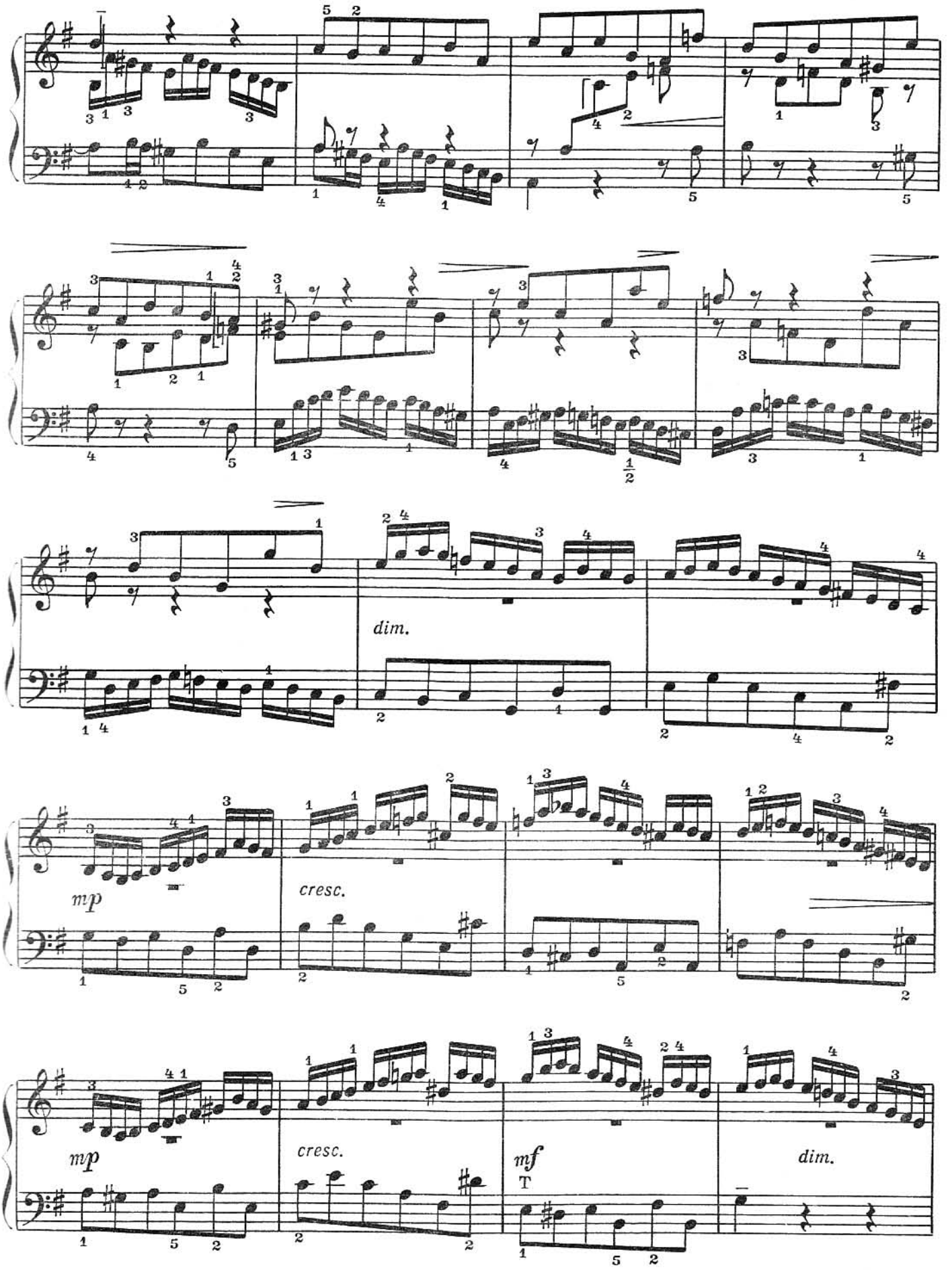
Умеренно скоро ♩=138



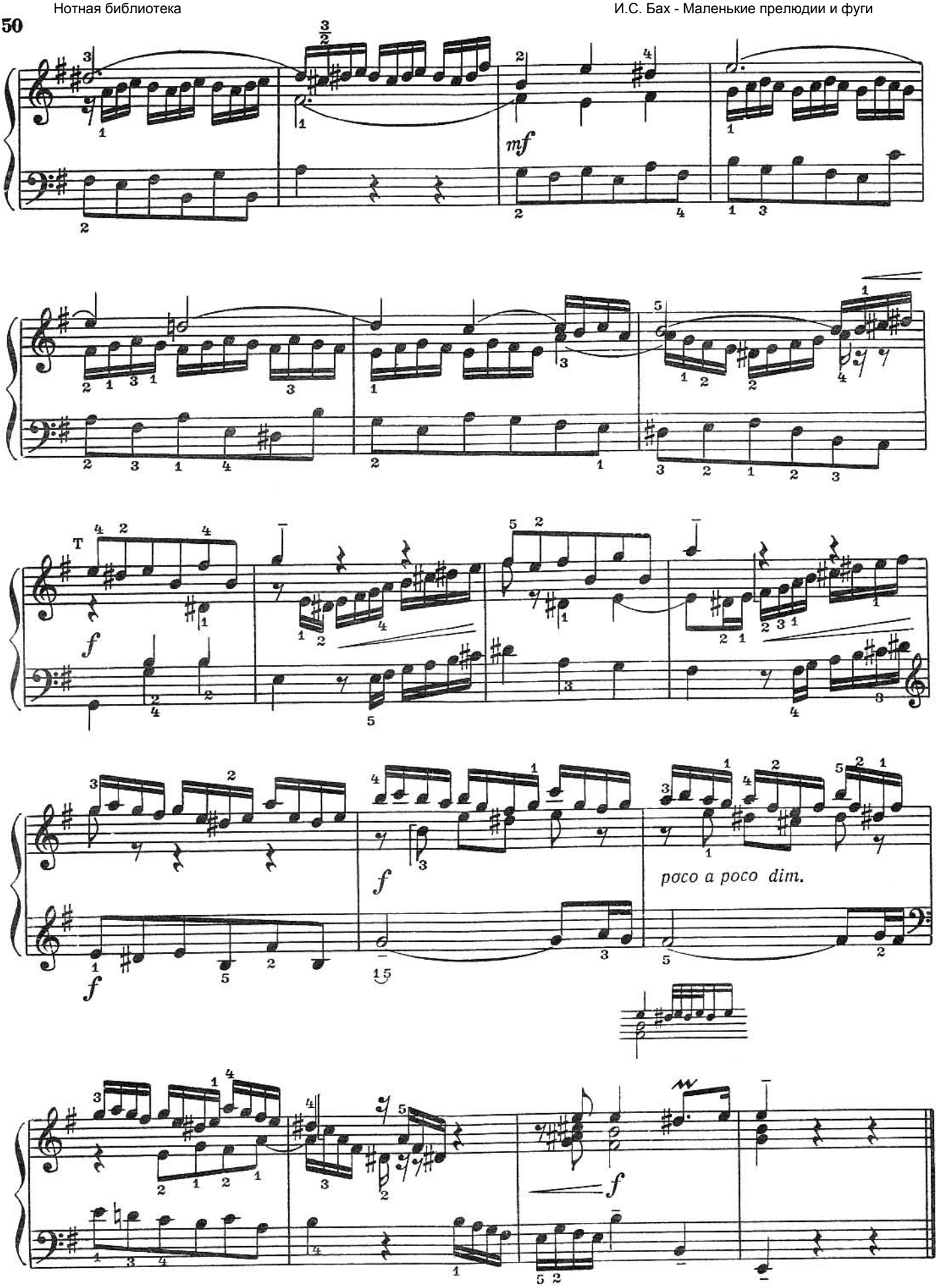
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru


mp
f
mf


cresc.
p
mf



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



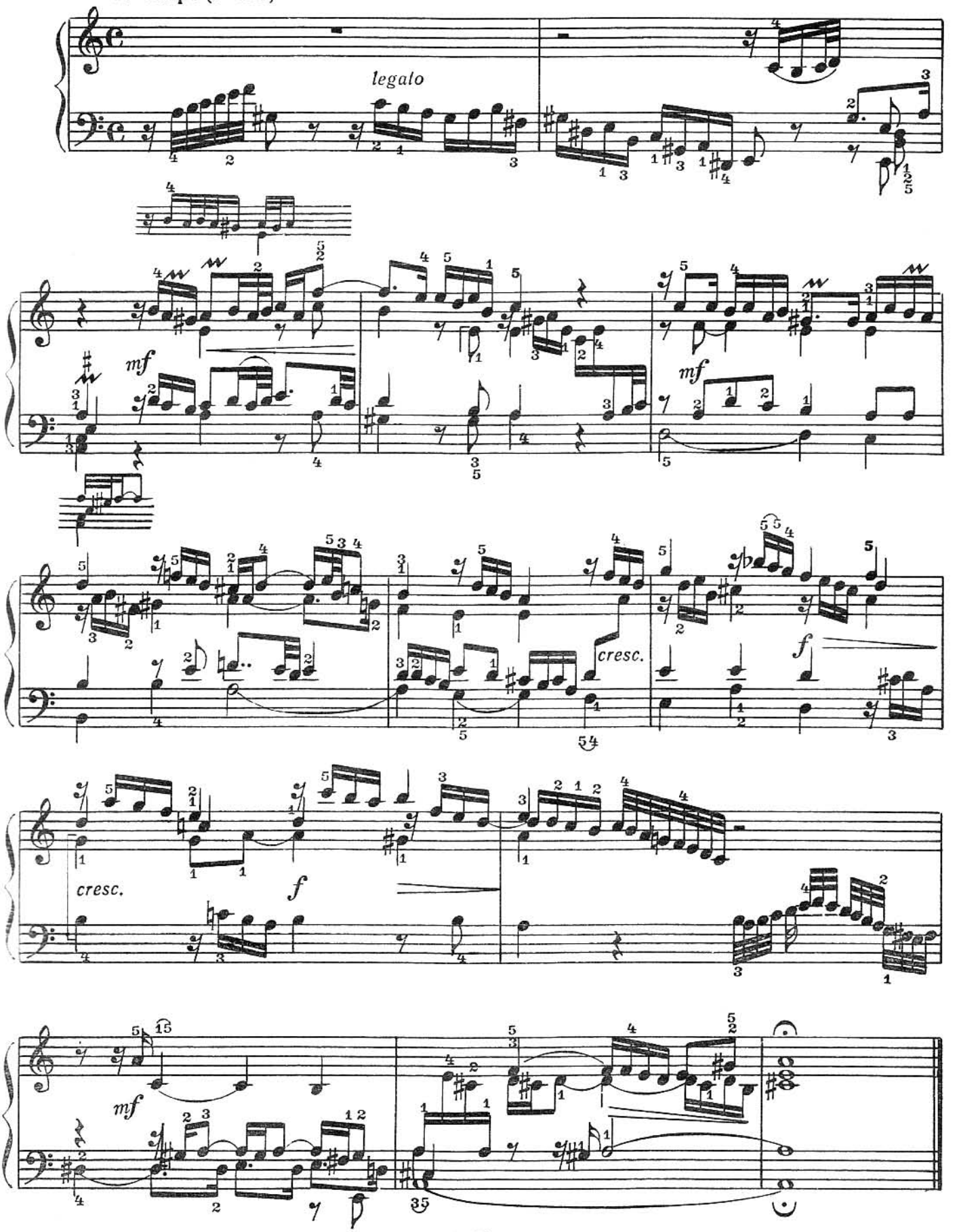
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Нотная библиотека

8. ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА

Прелюдия

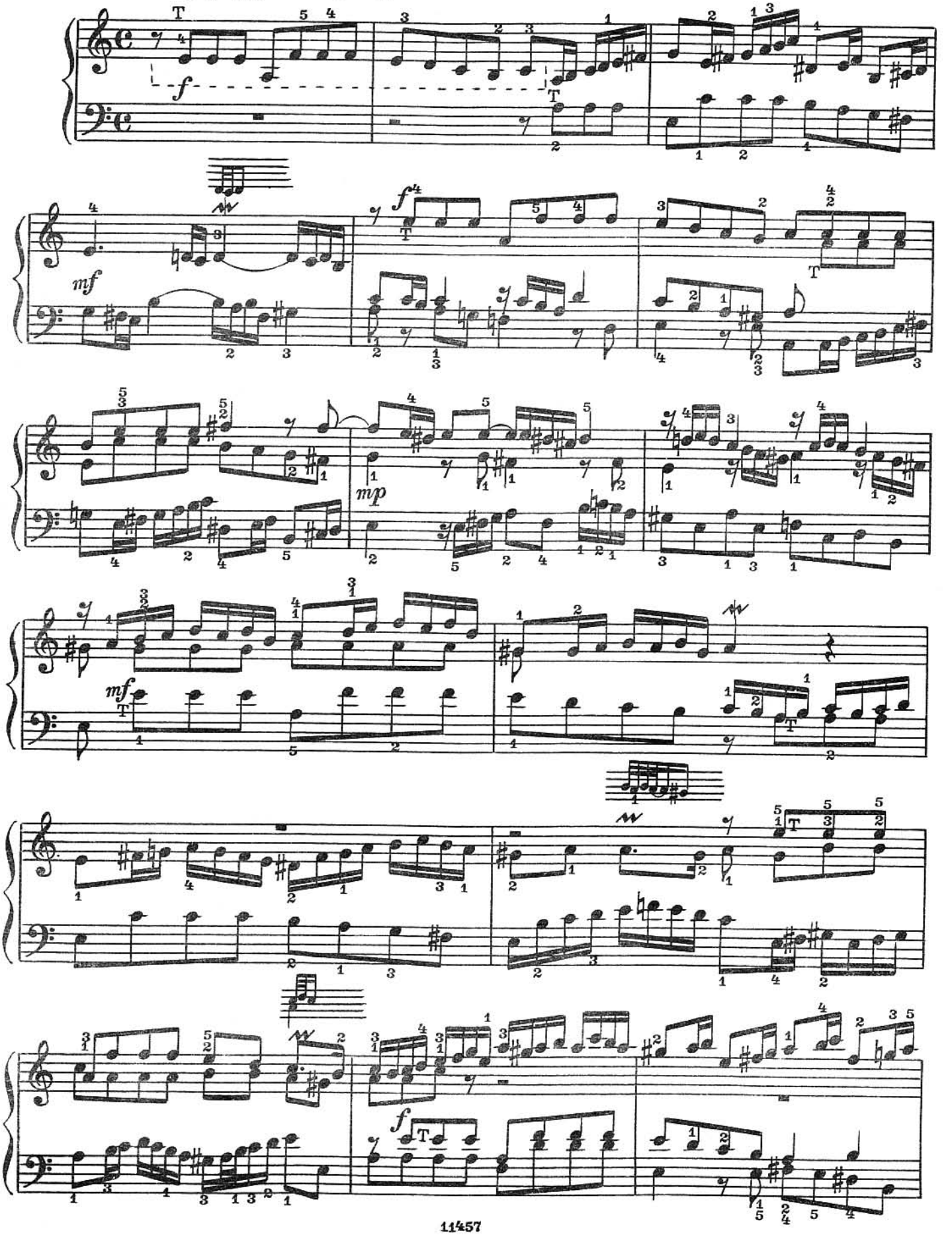
Не скоро (♪=108)



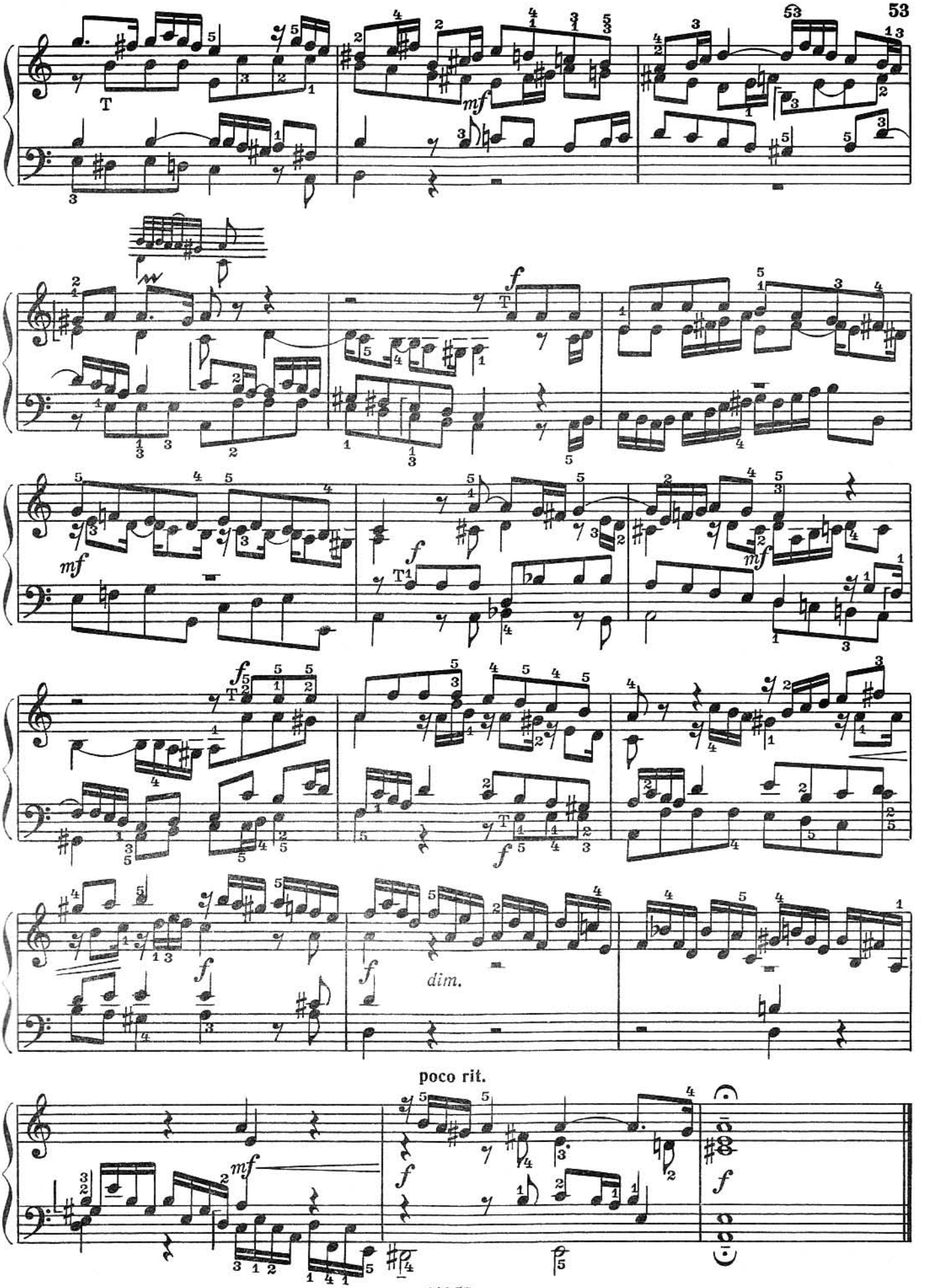
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

Фуга

Не скоро, сдержанно (♩=80)



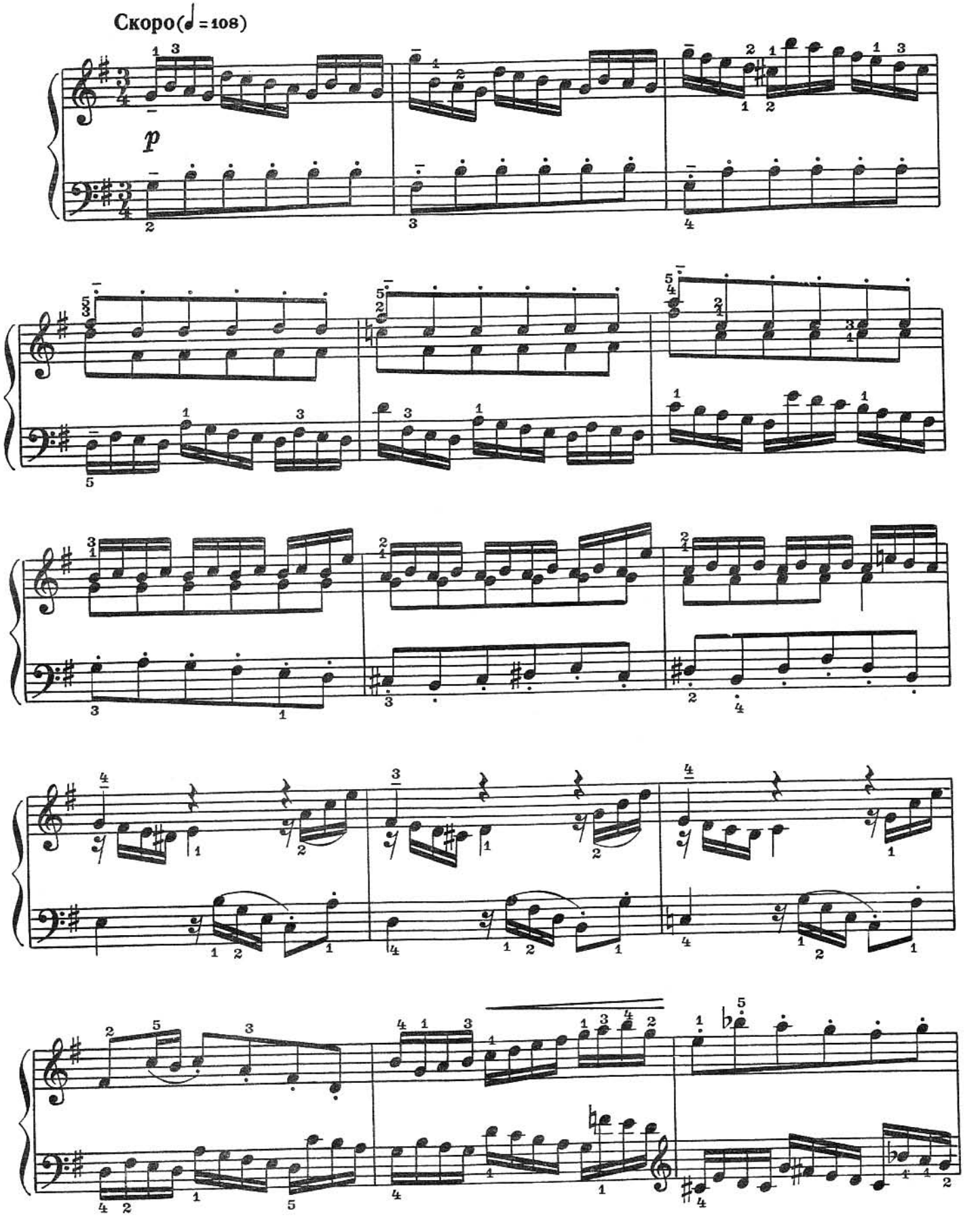
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru



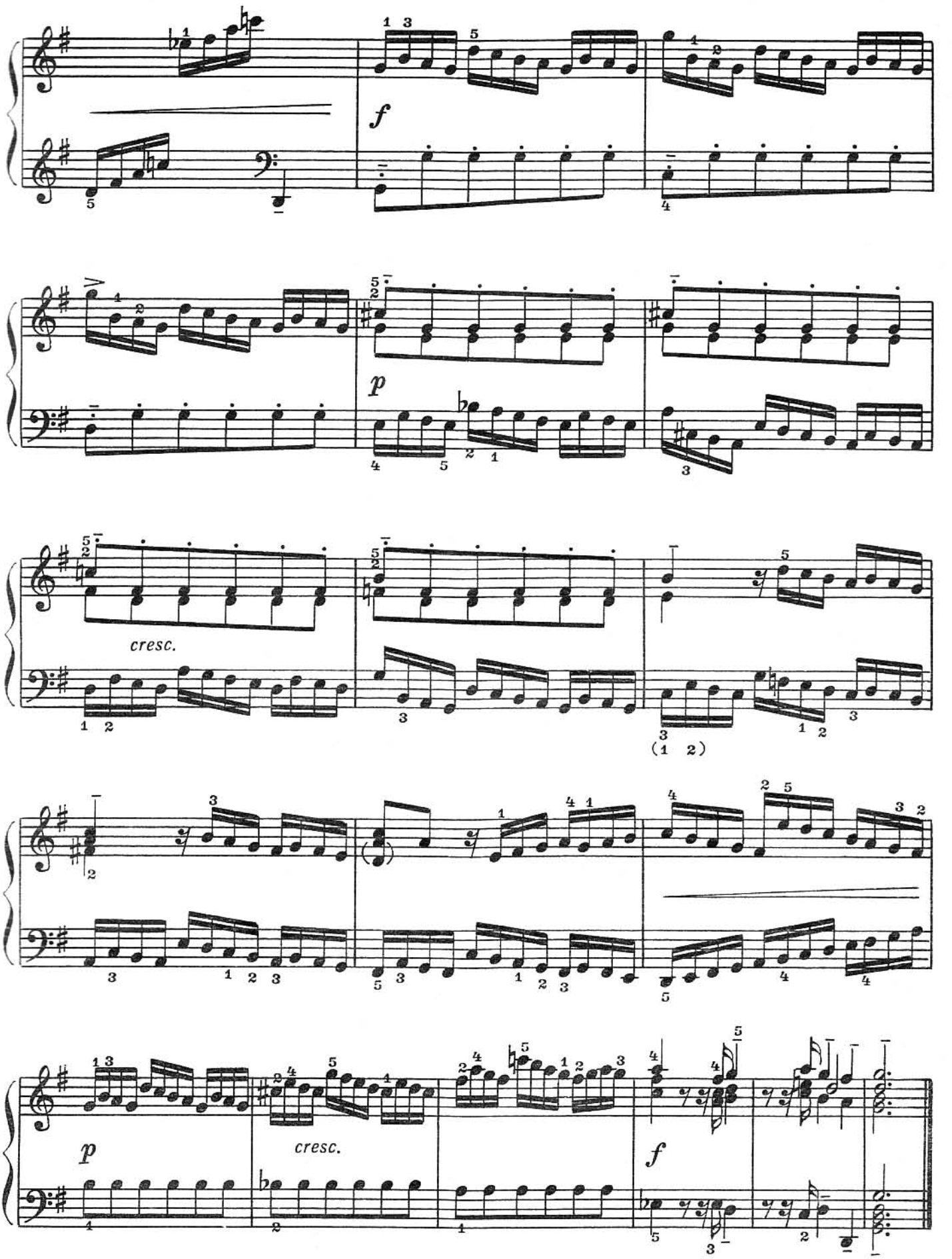
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРЕЛЮДИЯ

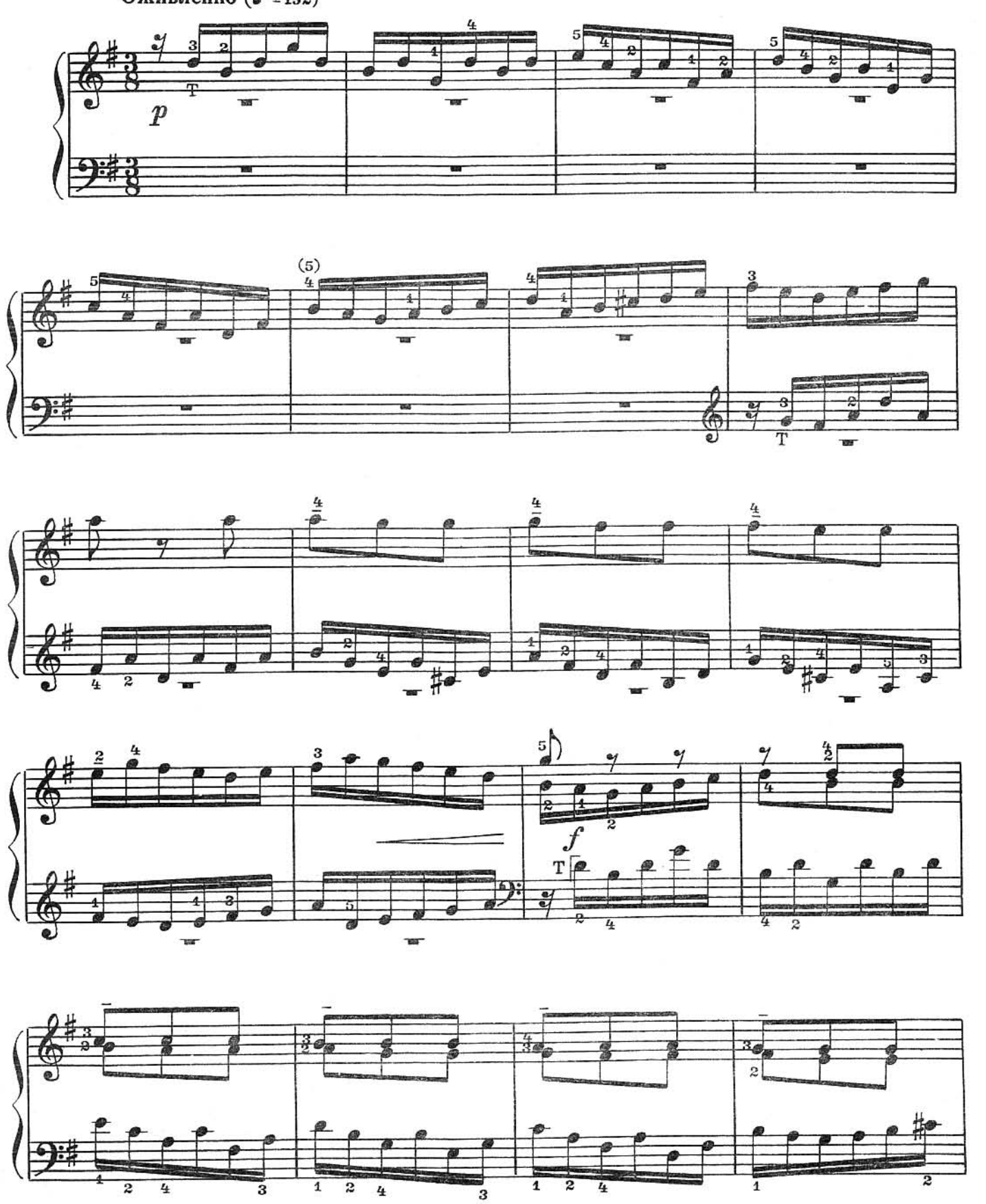


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

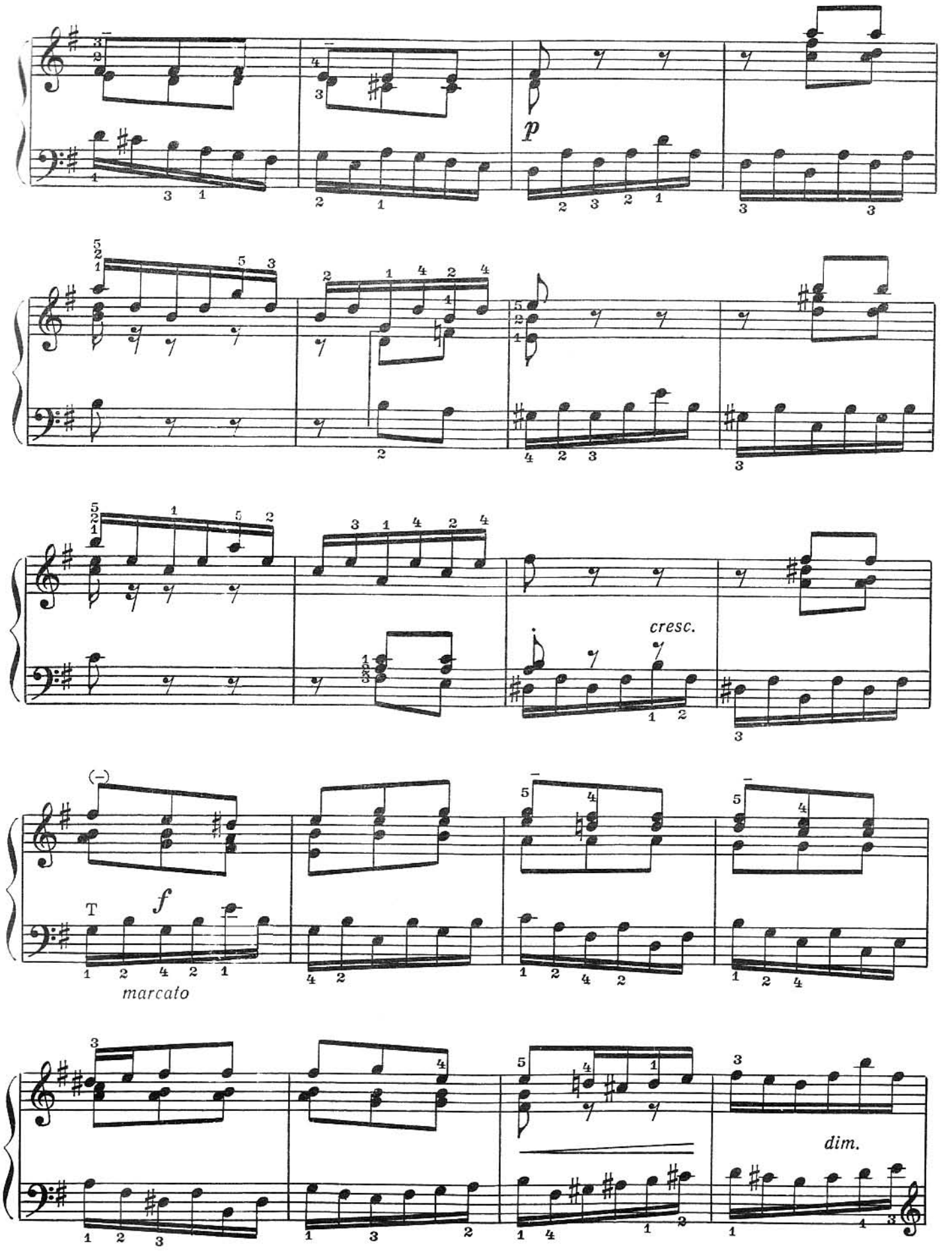


ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

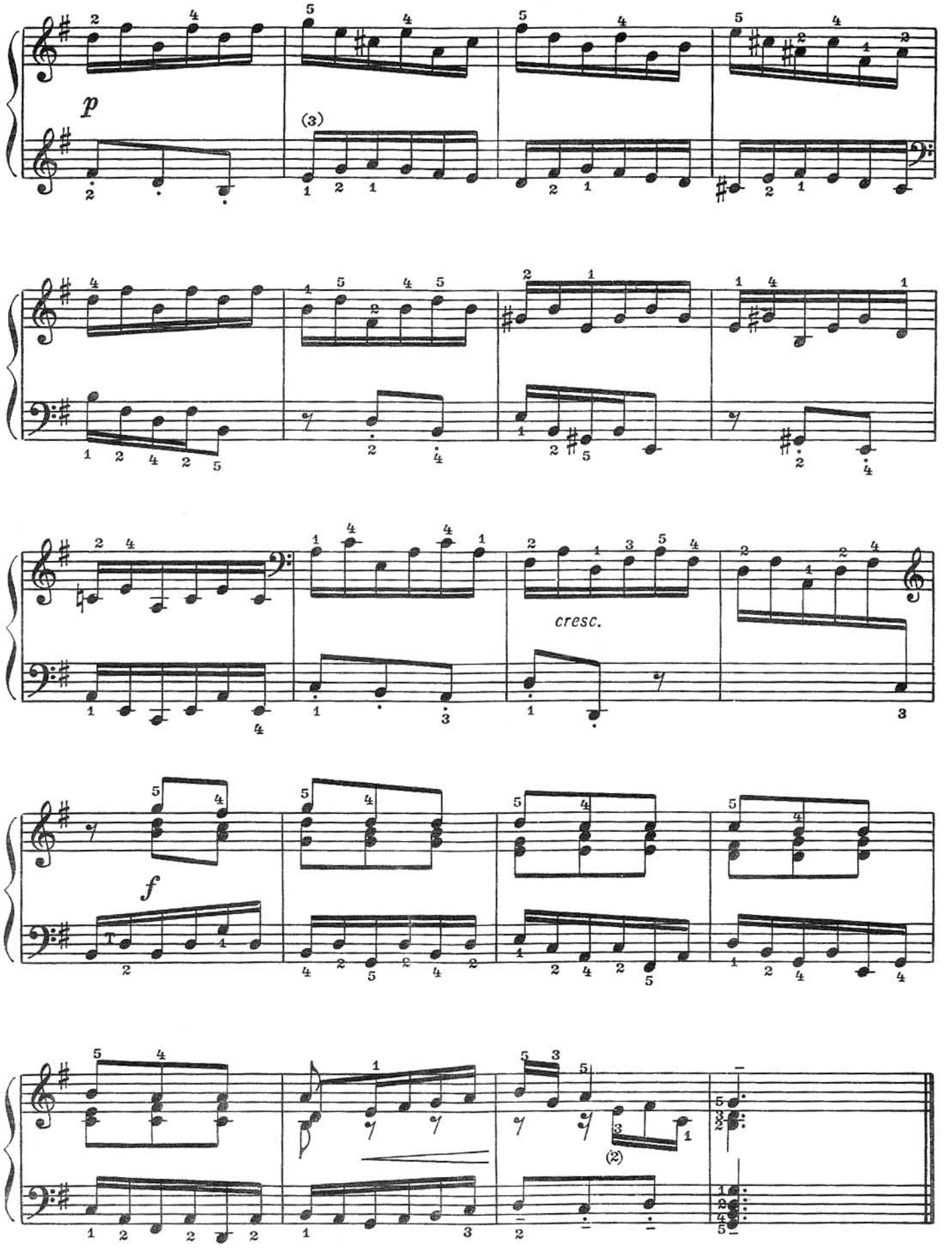
ФУГЕТТА



ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

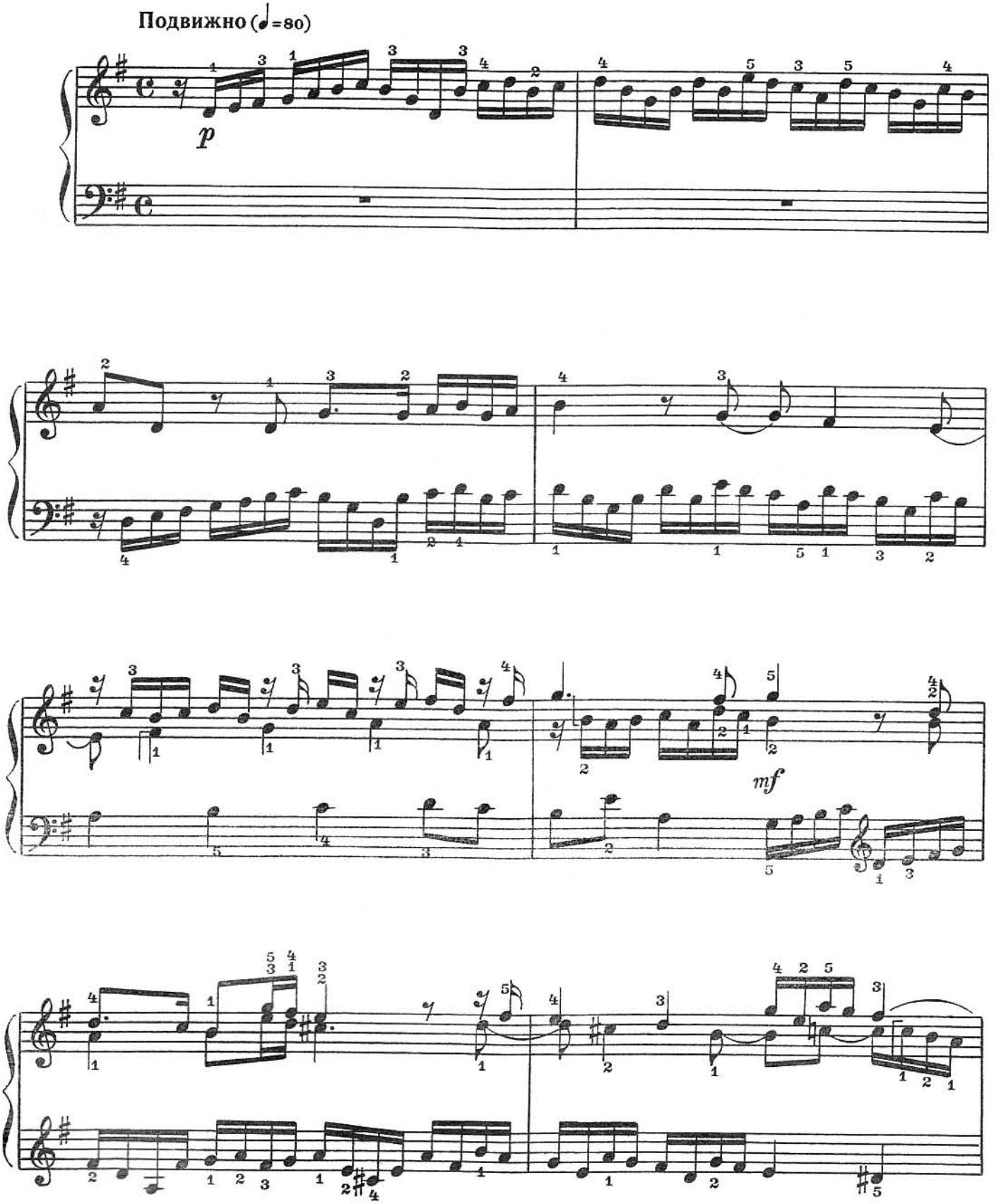


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

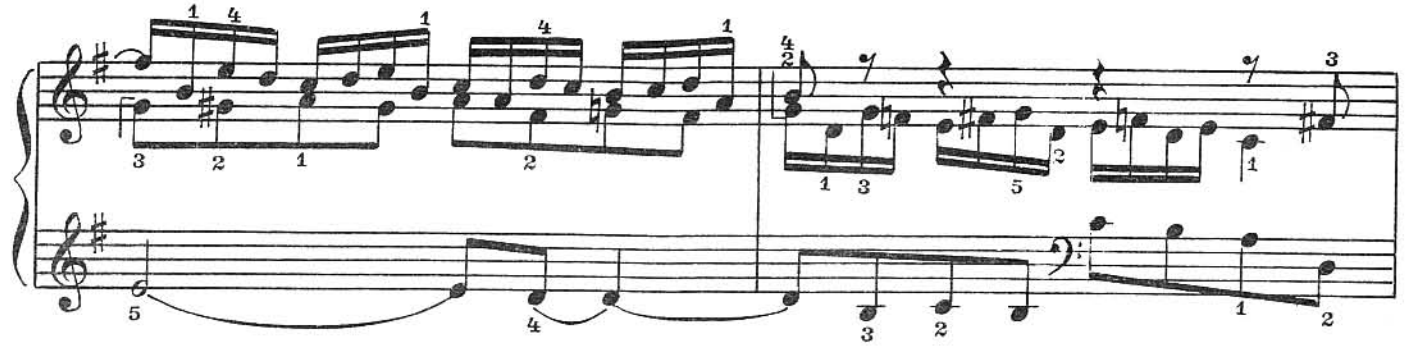


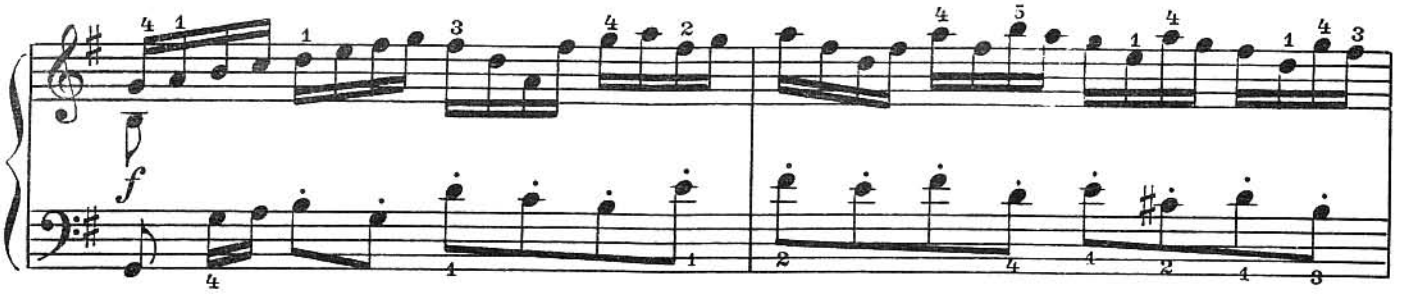
ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

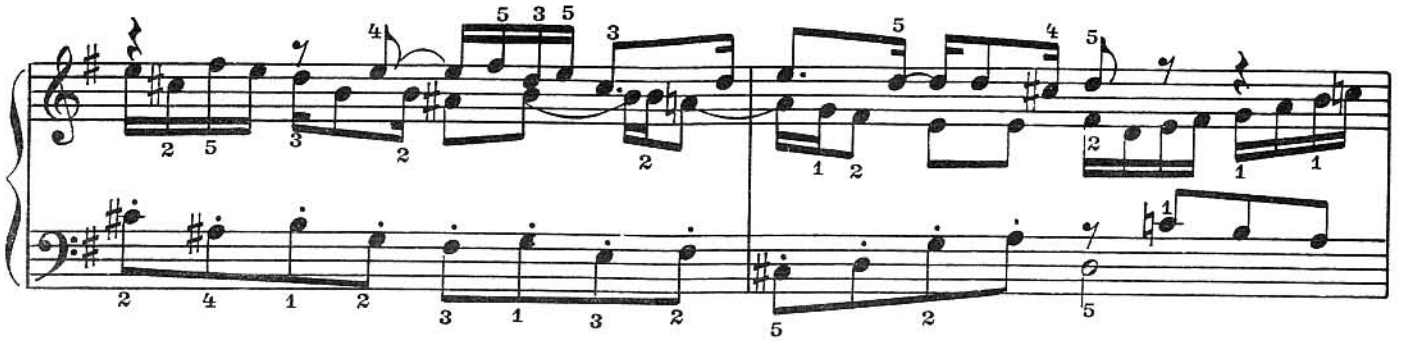
МАЛЕНЬКАЯ ФУГА

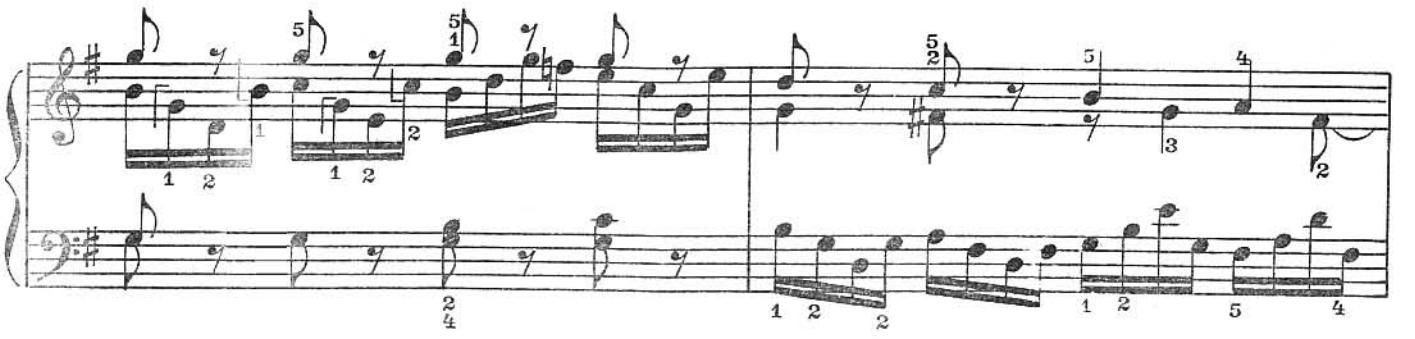


ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

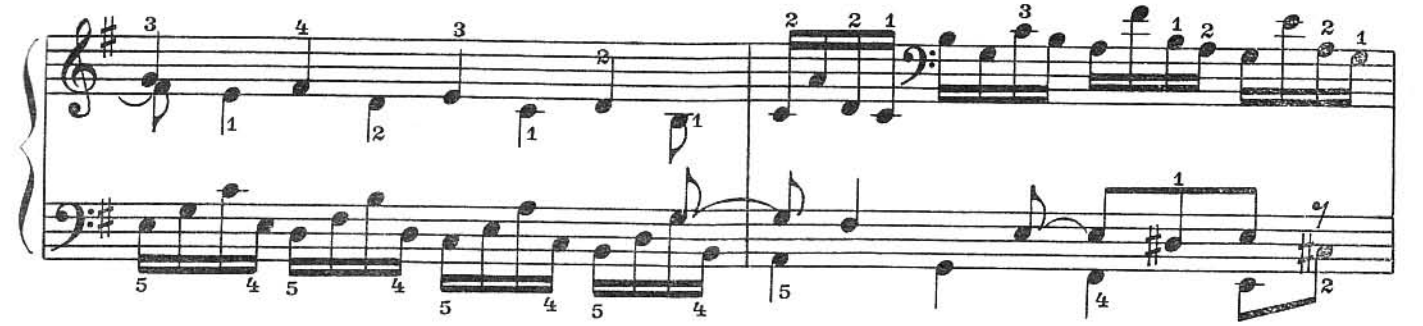


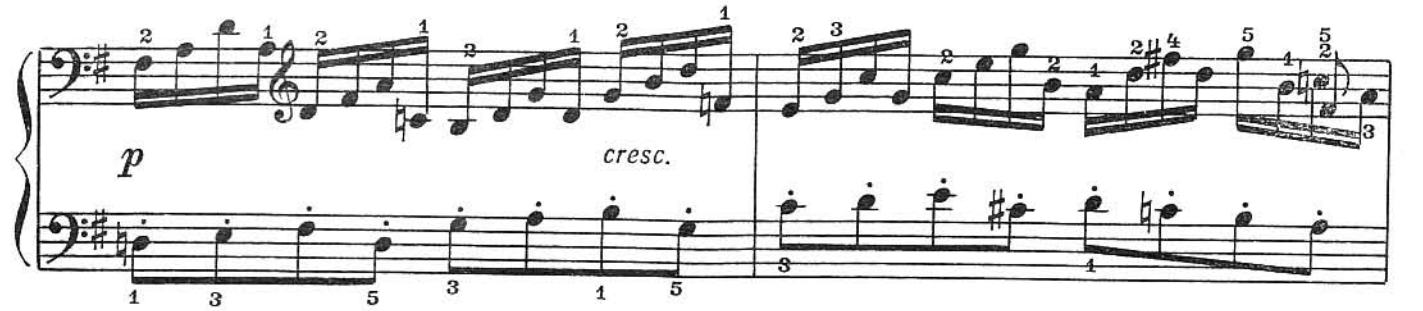


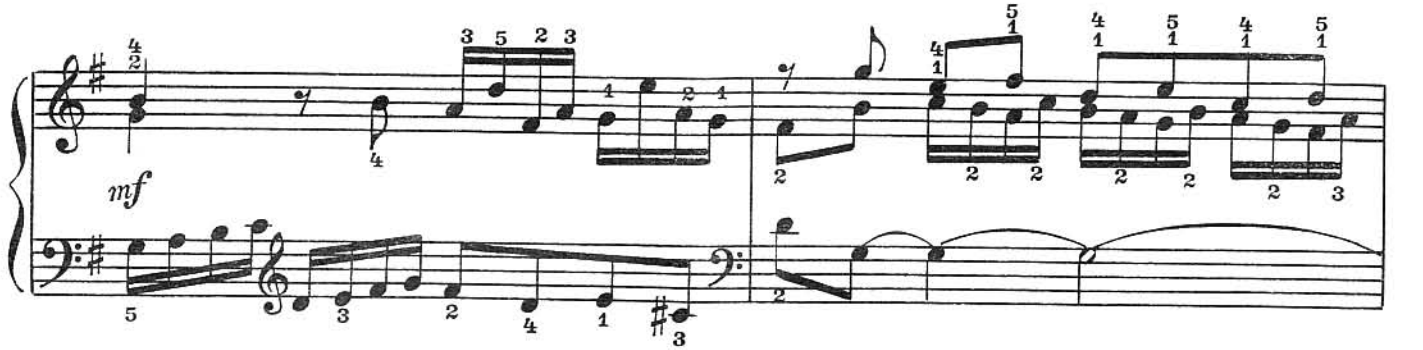


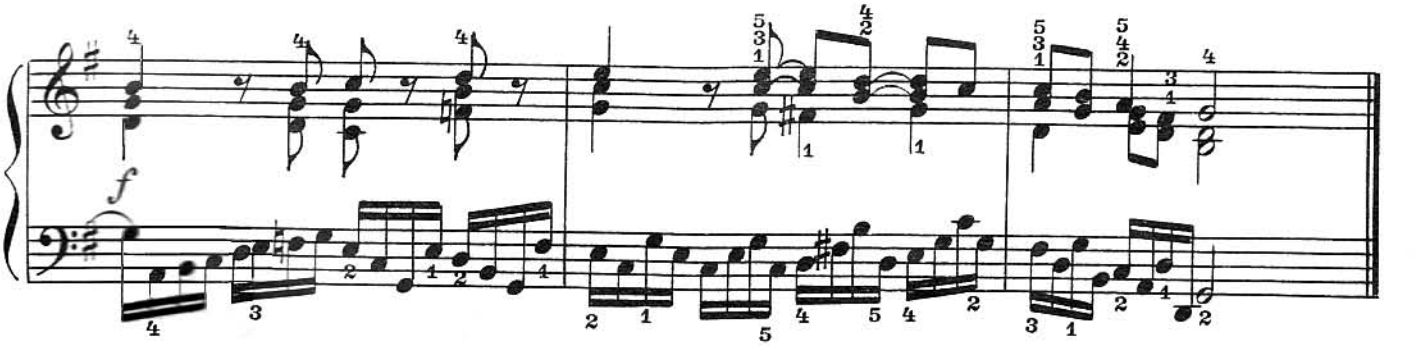


ONwww.RU Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru









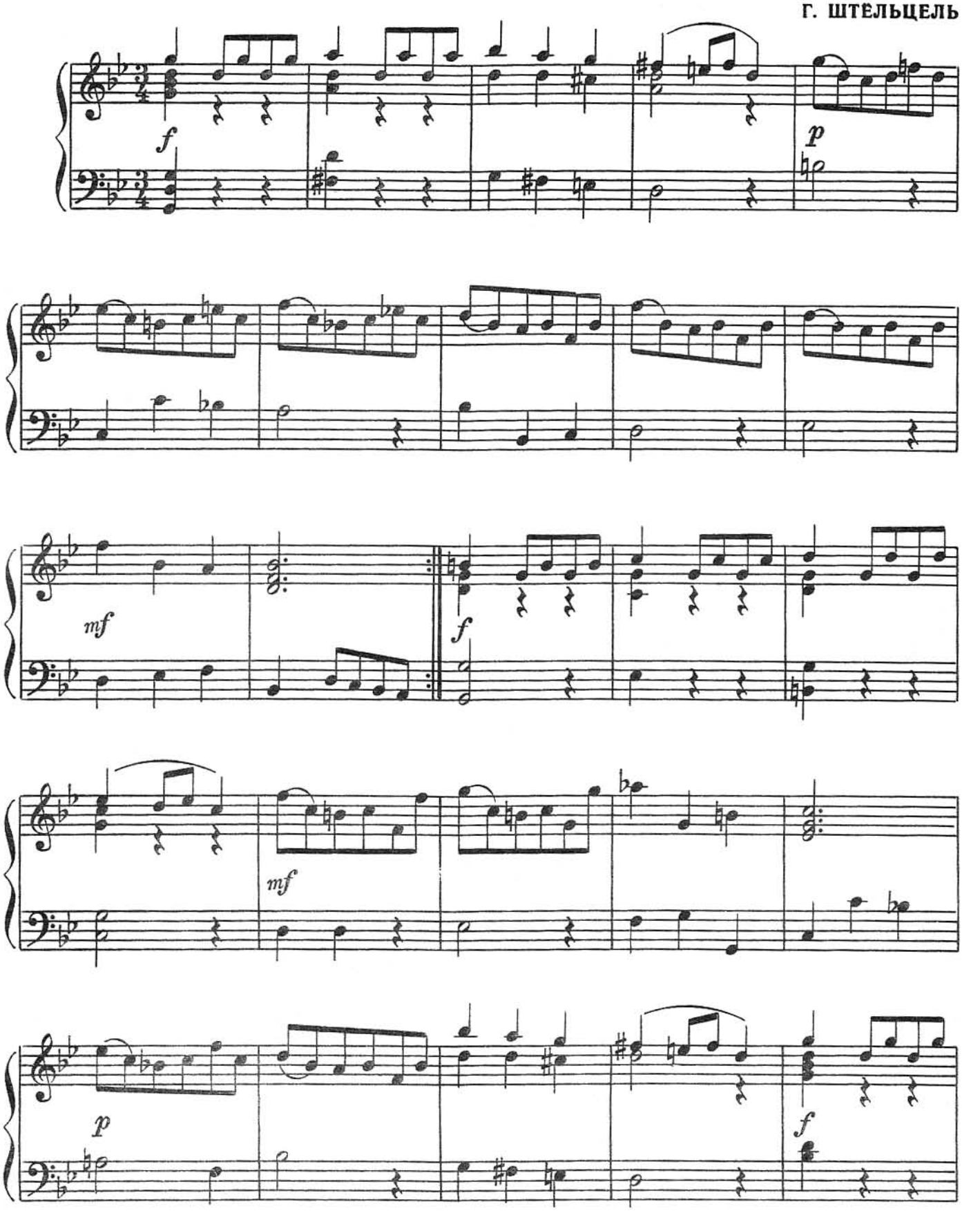
ONwww.RU
Портал - Музыкальные, хоровые и школы искусств Москвы - classON.ru

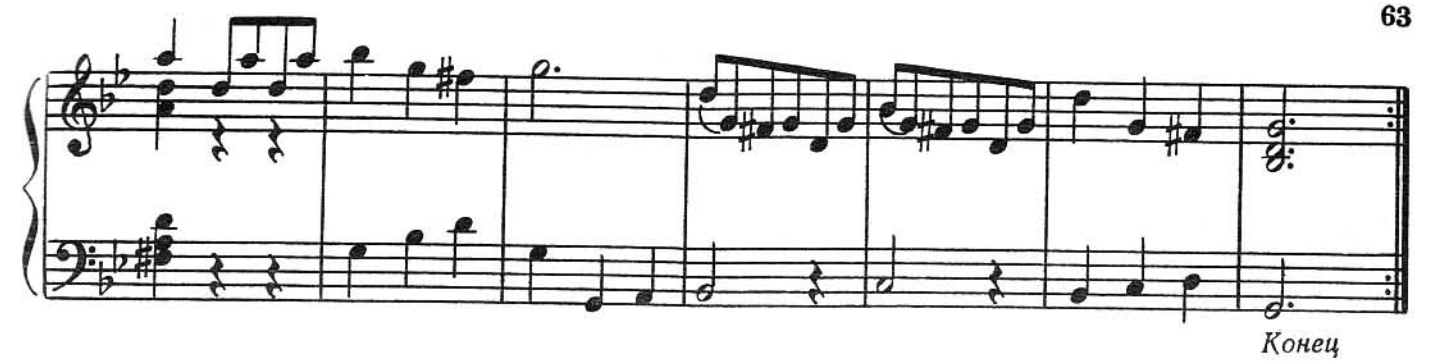
Добавление к прелюдии № 10 «Менуэт-трио»

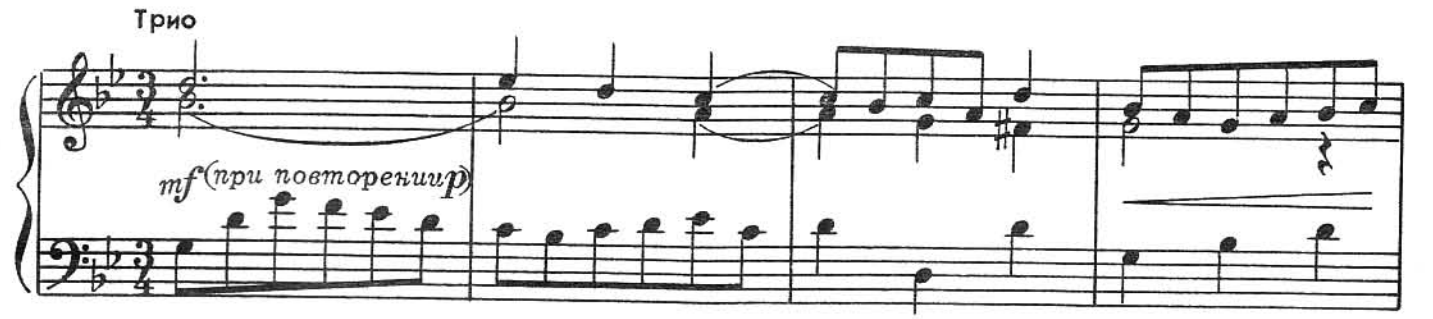
МЕНУЭТ

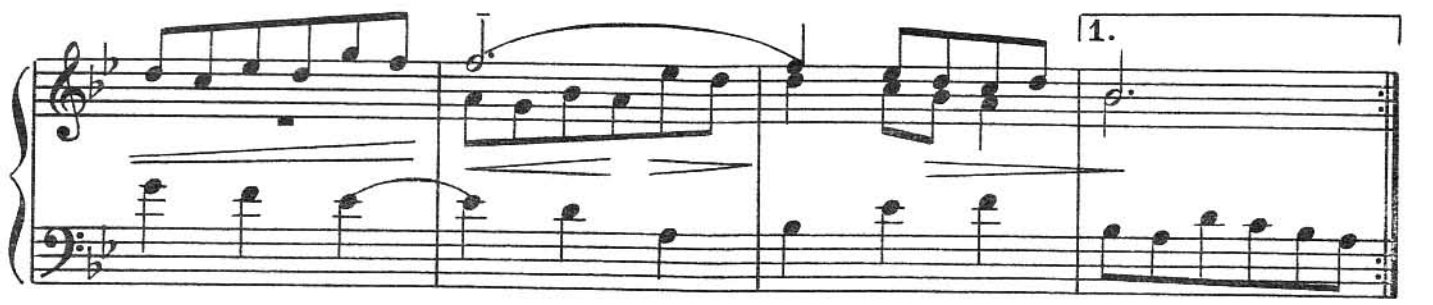
из сюиты соль минор

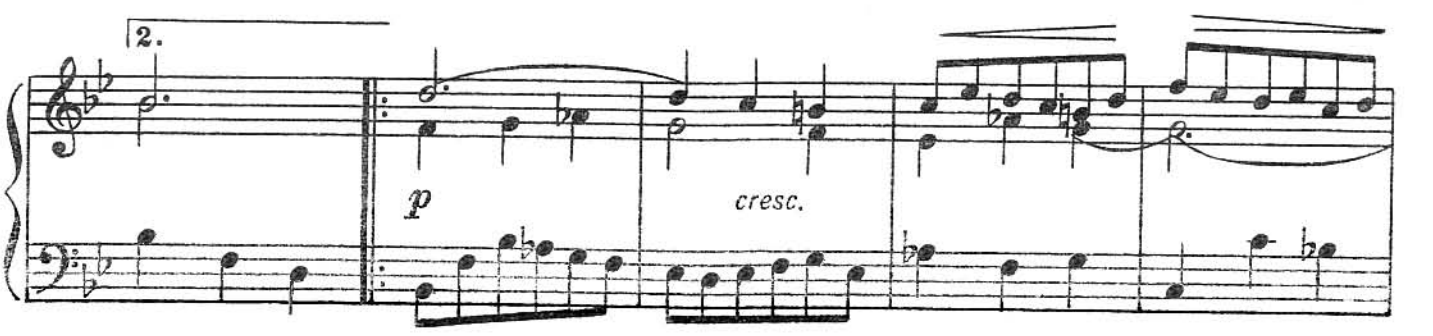
Г. ШТЕЛЬЦЕЛЬ

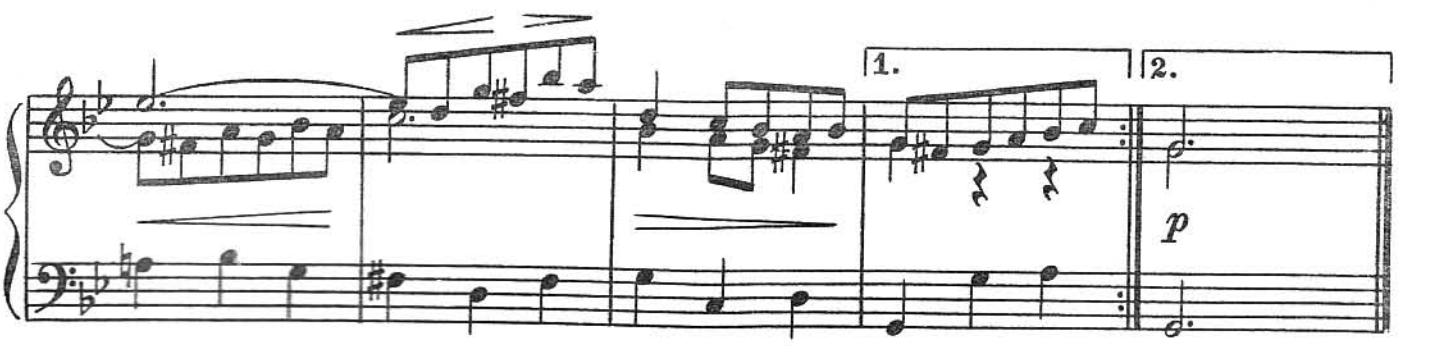












Менуэт с начала до слова «Конец»

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья 2
1. Двенадцать маленьких прелюдий 7
2. Шесть маленьких прелюдий 23
3. Маленькая двухголосная фуга до минор . . 34
4. Трехголосная фуга до мажор 36
5. Трехголосная фуга до мажор 38
6. Прелюдия и фугетта ре минор 40
7. Прелюдия и фугетта ми минор 44
8. Прелюдия и фуга ля минор 51

Приложение
Прелюдия соль мажор 54
Фугетта соль мажор 56
Маленькая фуга соль мажор 59
Менуэт (Штёльцель) 62

ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ

МАЛЕНЬКИЕ ПРЕЛЮДИИ
И ФУГИ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редактор *Н. Копчевский*
Техн. редактор *Г. Фокина*

Подписано в печать 14.04.83. Формат бумаги 60x90 1/8
Бумага офсетная № 2. Печать офсетная. Объем печ. л. 8,0. Усл. п. л. 8,0
Уч.-изд. л. 9,47. Тираж 100 000 экз. Изд. № 11457. Зак. № 1870. Цена 95 к.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

Б $\frac{5206010200 - 162}{026\ (01) - 83}$ 323 – 83