

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ

Н.С. СВИРИДЕНКО

СТИЛІСТИКА
ВИКОНАННЯ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
Й.С. БАХА

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК
ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»



Київ – 2017

УДК
ББК
С...

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 12 від 26 листопада 2015 року)

Рецензенти:

Степаненко М.Б., завідувач кафедри спеціального фортепіано НМАУ імені П.І. Чайковського, народний артист України, професор;
Станько А.В., професор ЛНМА імені М.В. Лисенка.

Свириденко Н.С.

Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й.С. Баха :
навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів /
Н.С. Свириденко / Київ. ун. ім. Б. Грінченка. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка,
2017. – 242 с.

Навчально-методичний посібник присвячено актуальним проблемам виконання старовинної музики та музики Й.С. Баха. Висвітлено сучасні підходи до формування техніки виконання, надано методичні рекомендації в галузі історії та теорії питання. Розглянуто проблему інтерпретації старовинної музики.

Для викладачів і студентів вищих навчальних закладів спеціальності «Музичне мистецтво».

УДК
ББК

© Свириденко Н.С., 2017
© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017

© Г. В. Брюханова, дизайн та верстка, 2017
Переклад з англійської та німецької А. Л. Сегал

ЗМІСТ

ЧАСТИНА I	
Розділ 1. ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВІДРОДЖЕННЯ МУЗИКИ СТАРОВИННИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	5
Історичні передумови формування автентичності виконання музики старовинних композиторів.....	5
Проблеми стилю у виконанні старовинної музики та творів Й.С. Баха.....	17
Розділ 2. ОСНОВНІ ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ У ВИКОНАННІ МУЗИКИ СТАРОВИННИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	33
Динаміка та артикуляція.....	33
Темп.....	34
Орнаментика.....	41
Нотні додатки: Й.С.Бах Маленькі прелюдії (Urtext)	
ЧАСТИНА II	
Розділ 1. ЙОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ	
КЛАВІРНА КНИЖЕЧКА ДЛЯ ФРІДЕМАННА БАХА	
З історії створення «Клавірної книжечки для Фрідемманна Баха».....	85
Зміст.....	90
Передмова.....	92
До методи.....	94
Нотний матеріал (Urtext)	
Післямова та звіт перевірки.....	157
Біографічні дані	
Вільгельм Фрідемманн Бах.....	159
Йоганн Хрестоф Ріхтер.....	161
Георг Філіпп Телеманн.....	162
Георг Генріх Штільцель.....	163
ЧАСТИНА III	
Розділ 1. ЙОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ	
НОТНИЙ ЗОШИТ ДЛЯ АННИ МАГДАЛЕНИ БАХ	
Деякі відомості про збірку «Нотного зошита для Анни Магдалени Бах»	167
Зміст.....	171
Передмова.....	172
Нотний матеріал (Urtext).....	175
Коментарі.....	230
Біографічні дані	
Анна Магдалена Бах.....	232
Крістіан Петцольд.....	233
Франсуа Куперен.....	234
Карл Філіпп Емануїл Бах.....	235
Йоганн Адольф Хассе.....	237
Георг Бьом.....	238
Італійські впливи Джованніні.....	239
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	240

ЧАСТИНА I

РОЗДІЛ I ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВІДРОДЖЕННЯ МУЗИКИ СТАРОВИННИХ КОМПОЗИТОРІВ

Історичні передумови формування автентичності виконання музики старовинних композиторів

В історії світової музичної культури спадок композиторів XVI–XVIII століть займає вагоме місце, але його шлях до сучасного сприйняття виконавцем і слухачем виявився непростим. Причиною «нерозуміння», або несприйняття, музики старовинних композиторів, так прийнято називати композиторів XVI–XVIII століть, у XIX столітті стало декілька чинників, а саме: зміна естетичних поглядів, коли стилістика бароко вичерпала себе, а докласичні стилі сформувалися у класичні, романтичні, тобто стилі XIX століття, а також зміна інструментарію, який більше відповідав прагненням нової доби. У першій половині XIX століття відбувається становлення нової культури в історії клавирного мистецтва, яке пов'язане з появою іншого, ніж клавесин, інструмента, з ударною дією механіки – піанофорте, назва якого у середині XIX століття трансформується у фортепіано.

Новий інструмент піанофорте – майже повністю витісняє з музичної практики клавесин. Деякі клавесини переробляють на піанофорте, але водночас відбувається інтенсивне виробництво інструментів нового типу, які спроможні, на відміну від клавесина зі скованою динамікою та щипковим видобуванням звука, мати гнучку динаміку, а згодом із розвитком конструкції інструмента і більш могутнє звучання, що цілком відповідало вимогам часу.

Творчість композиторів XIX століття спрямована на створення таких творів, які найкраще звучатимуть на нових інструментах – піанофорте, фортепіано, і які відповідають своєму часу.

Отже, старовинна музика на клавесині майже не виконується у XIX столітті, за винятком деяких випадків – І. Мошелес (Англія), Ч. Селмен (Америка), Е. Пауер (Австрія), Л. Дьємер (Франція). Але ці поодинокі випадки не створювали загальної картини існування клавесина та виконання старовинної музики у XIX столітті [81].

Проте музика Й.С. Баха продовжувала звучати у стінах церкви – це кантати на слова Філіппа Ніколаї (Philipp Nicolai) і Йоганна Франка (Johann Franck) «Jesu meine Freude» і «Schaemche dich, liebe Seele», які викликали захоплення Р. Шумана, коли він почув їх у виконанні Ф. Мендельсона на органі. Краса цієї музики настільки вразила відомих романтиків, що вони вирішили відтворити один із найвеличніших творів Й.С. Баха «Страсті за Матвієм», що відбулося 1829 року. Ця подія поклала початок процесу відродження музики Й.С. Баха, яке продовжується і нині [79].

У XIX столітті старовинна музика здавалася з чужинною як за духом часу, так і щодо виконання на фортепіано. Питання грати чи не грати старовинну музику, що постало перед виконавцем, було не єдиним. Для тих, хто вирішував грати, неминуче поставало питання «Як грати?». Аналіз багатьох редакцій, висловлювань музикантів, історичних фактів виявляє те, що домінувало прагнення знайти у старовинній музиці риси, які її наближають до сучасної (тобто романтичної), або навіть донести до неї ці риси [81, 33]. Прагнення зберегти вірність автору, твору, стилю, яке згодом увійшло в поняття аутентичного виконання, виникало рідше. Саме під впливом цього переконання великий піаніст XIX століття Антон Рубінштейн, метою якого було «ідеальне прагнення виконати твори в дусі автора» [59, 33], висловив програмну для всього відродження старовинного інструментарію думку про те, що «інструменти усіх часів мали звукові барви та ефекти, котрих ми на наших інструментах не можемо передати, що твори писалися для існуючих тоді інструментів і тільки на них могли отримати своє втілення...».

А. Рубінштейн висловив цю думку, коли практично відродження старовинної музики вже почалося. А. Рубінштейн свої «Історичні концерти» грав на сучасному йому інструменті (надавав перевагу роялям Я. Бекера), але наближаючись до виконавського стилю відповідного часу.



Двомануальне чамбало, майстер Ієроніmus Альбрехт Хасс,
Гамбург 1723 р.

Фактично, повертаючи до життя музику Й.С. Баха у XIX столітті, романтики привернули увагу сучасників до усієї старовинної музики. Але привернення уваги до творів, які свого часу виконувалися на клавесині, а у XIX столітті почали виконуватися на фортепіано, створювало враження виконання чогось недосконалого, яке програвало творам сучасників. У результаті таких спостережень і керуючись історичними поглядами, що формувалися у науковій доктрині щодо творів мистецтва, під впливом яскравих особистостей XIX століття – Й. Вінкельмана, Ж.-Ф. Шампольона та інших засновується і новий історичний погляд на твори музичного мистецтва. Представником такого погляду на клавесинне мистецтво XVI–XVIII століть є Арнольд Долмеч (Dolmetsch Arnold Eugene). Він став одним із перших у розробці наукового підходу вивчення старовинної музики – як відновлення манери автентичного виконання, так і конструкції автентичного інструментарію [45; 46; 53].

Традиція, що існувала до кінця XVIII століття у виконавській практиці клавесинної музики, була перервана. Враховуючи можливості донесення інформації про існування певних явищ у музичному мистецтві, зрозумілим є те, що носіями інформації можуть бути тільки літературні джерела та іконографія. Серед літературних джерел можна виокремити дослідження сучасників, спогади про враження від виконання, тодішню пресу, а також вивчення естетичних поглядів того часу.

Величезною заслугою А. Долмеча було те, що в той період, коли старовинна музика була майже зовсім вилучена з культурного обігу, лише принагідно згадуючись в об'ємних історичних дослідженнях, він наблизив творчість барокових композиторів до сучасників, відродив автентичне виконання та інструментарій, обґрунтував необхідність відродження шедеврів минулих епох.

Приклад А. Долмеча свідчить про кілька істотних тенденцій європейського культурно-мистецького життя кінця XIX – перших десятиліть XX століть.

По-перше, саме в цей час формується інтерес до відродження давньої музики і складаються об'єктивні передумови для її активного впровадження в широкую концертну практику.

По-друге, звертається увага на необхідність узгодження традицій барокової (ранньокласичної) естетики, втіленої в клавесинній музиці, як і в творах, призначених для інших інструментів тієї доби, в самій манері виконання. Вперше з усією гостротою постає

питання автентичної інтерпретації музики відповідно до задуму композитора і ціннісних критеріїв тієї епохи, коли вона була написана, а також її узгодження з художньо-естетичними віяннями нового часу.

По-третє, для реалізації цієї мети необхідно було відродити сам інструментарій, істотно відмінний від поширеного в останні двісті років. Тому закладаються основи т. зв. «реконструктивного інструментобудування», тобто виготовлення старовинних інструментів в сучасних умовах, але за давніми кресленнями.

Врешті, по-четверте, з'являються ґрунтовні праці, як естетичні, так і дидактичні та методичні, присвячені добароковій, бароковій та ранньокласичній музиці [94].

Зростання на початку XX століття інтересу до старовинної музики та вивчення творів композиторів XVI–XVIII століть стало основним важелем у процесі відродження клавесинного мистецтва. Але відбувалось воно дещо хаотично – відчувалася відсутність лідера, артиста світового рівня, який би не час від часу награв на клавесині, а присвятив своє життя цій справі. Такою постаттю стала Ванда Ландовська.

Започаткована нею діяльність по відродженню старовинної музики та загальної культури минулого знайшла підтримку у сучасників. Деякі принципи та ідеї, за які століття тому В. Ландовська повинна була боротися, сьогодні стали загальновизнаними.

Найвизначнішою подією у творчій біографії В. Ландовської-дослідниці було видання 1909 р. книги «Старовинна музика». Цей гострополемічний твір викликав сенсацію у середовищі музикантів. В. Ландовська писала його разом зі своїм чоловіком Анрі Лью. Поруч з книгою В. Ландовської та А. Швейцера в той час видаються й інші дослідження про Й.С. Баха та музику XVII–XVIII століть, що належать авторству А. Пірро, Ф. Вольфрума, Р. Роллана [44].

Для сучасного музиканта книга В. Ландовської «Старовинна музика» відкриває концепцію підходу до вивчення старовинної музики та проблем, що пов'язані зі стилістикою виконання та технічними засобами. Для В. Ландовської, автора книги «Старовинна музика», головною метою було заперечення ідеї прямолінійного векторно спрямованого прогресу в музиці. Романтики почали виконувати музику бароко у хибній уяві про стиль, від чого вона виглядала неприродно. Існуюче на той час уявлення прогресу в музиці не давало можливості підійти до цього матеріалу з позицій історизму, а відтак і вникнути у складові ознаки стилю бароко.



Арнольд Долмеч (Arnold Dolmetsch)
1858 – 1940

Підхід, у якому чітко формуються характерні риси стилю та методика їхнього осмислення, актуальні і тепер не тільки у класичному виконавстві, а й у виконанні творів Й.С. Баха на фортепіано. Вона обстоювала позицію про колоподібний принцип існування духовних цінностей, в тому числі й музичних артефактів, які слід приймати і сприймати відповідно до всього найширшого контексту часу їх створення. В. Ландовська постійно апелювала до висловлювань видатних мислителів, філософів, поетів, композиторів від Сенеки до Дебюссі, шукаючи підтвердження головній ідеї своєї художньої концепції: у музиці розвиток відбувається не прямим векторним шляхом, а діалектично адаптуючи все створене попередньо і на цій основі формуючи нові підходи. Те, що виникло в мистецтві попередніх епох, повинно залишитись в культурній свідомості у його чистоті і повноті, оскільки назавжди зберігає свою духовну самоцінність.

На актуальні питання щодо виконання музики бароко В. Ландовська у процесі своєї діяльності дала чіткі відповіді. На її думку, музика не підлягає безумовному і прямолінійно спрямованому прогресу, а відповідає своєму часу і оточенню. Сила звуку сама собою має другорядне значення, важливою є його якість та розумне застосування. Інновації музичної мови починаються не від романтиків, а завдячуючи багатом поколінням попередників. Темпи завжди відповідні задуму твору, а віртуозна гра є відображенням тривалого періоду історії музики. Будь-які інструменти відповідали своєму часу і спрямовувались на втілення творчого задуму, а тембральний компонент становив його істотну частку [42].

Стаття В. Ландовської «Произведения для клавесина Себ. Баха» була перекладена російською і опублікована 1907 р. у київському журналі «В мире искусств». У ній авторка доводить, що твори Й.С. Баха написані переважно для клавесина, а не органа чи клавикорда, як тоді вважали. В якості аргументу нагадує, що після смерті Баха в його оселі залишилися п'ять клавесинів і один спінет і жодного клавикорду, крім того відомо, що Бах за свого життя подарував своєму синові Йоганну Христіану три клавесини. Більшість творів Баха написані для двомануального клавесина з різними регістрами, тому на сучасному роялі їх виконувати неможливо. Призначення більшості творів Баха для клавесина і визначає манеру їх виконання [43].

В. Ландовська у своїх дослідженнях ставить деякі фундаментальні проблеми, наприклад, потребу докладного вивчення старовинних інструментів та ставлення до них сучасних виконавців, а також питання виконання орнаментики, темпів, впливу французького та італійського стилів на німецьку музику. Ці проблеми становлять центральне ядро її методично-історичних праць.

Від 1907 і до 1911 років В. Ландовська неодноразово відвідувала з концертами Україну, зокрема зазначимо, що її концерти, які влаштувало Імператорське Російське Музичне Товариство, відбулися у Києві, Одесі та Харкові.

Місцева преса надрукувала безліч рецензій на концерти В. Ландовської. Цінним історичним документом стала стаття Юса Міклашевського «Из прошлых веков», надрукована в журналі «В мире искусств». Незважаючи на те що барокова музика, як і її виконання Ландовською, вже знайшла відображення в музикознавчій літературі і в пресі, автор статті описує свої враження від гри В. Ландовської: «Вся игра ее исключительно пальцевая; она никогда не пользуется ударами всей рукой или же размахами кисти. Это – тонкое, безупречное чистое нанизывание ноток одну на другую, словно бисер на шелковую нить...» Ці захоплені відгуки свідчать про те, що концерти В. Ландовської були сенсаційними і справляли велике враження на слухачів [51].

У статті «Клавесиністка і піаністка В. Ландовська» Г. Курковський пише про твори, що виконувались В. Ландовською на концертах у Києві [39]. Незважаючи на доступний обширний репертуар, В. Ландовська цілеспрямовано розшукувала невідомі старовинні п'єси, по-новому прочитувала твори Ш. Шамбоньера, Ф. Куперена, Л. Клерамбо, Ж.-Ф. Рамо, Л. Дакена, Ж. Дандріє. В програмах концертів також прозвучала музика італійських композиторів Б. Паскуїні, Ф. Дуранте, Д. Скарлатті, П. Мартіні, німецька – Й. Пахельбеля, Й. Маттезона, Г. Генделя; англійська – Д. Булла, Г. Перселла. Проте ключове місце у програмах клавесиністки займала музика Й.С. Баха [39].

Визнання В. Ландовської вже на перших етапах її виконавської кар'єри свідчить про «слухний час» для відродження старовинної музики. Уже на початку ХХ століття вона стає вельми популярною, про неї друкується безліч матеріалів; без неї не відбувається жодний захід, присвячений старовинній музиці; вона виконала величезну кількість старовинної



Ванда Ландовська (Wanda Landowska)
1879 - 1959

музики на клавесині, вона створила власну школу клавесиністів.

Починаючи з 1920 р. її учні займають міцні позиції в клавесинному світі. Серед відомих: А. Елерс, Е. Харік-Шнайдер, К. Біттер, А. Пінкус-Лінде, М. Дрішнер, Г. Вертхайм – берлінські учні; Е. Вайс-Манн – з Гамбурга; Р. Джерлін – з Італії; І. Неф, А. Вішер, Ш. Коллер, А. Поте – з Швейцарії; Л. Уоллес – Англія; Е. ван де Віле – з Бельгії; М. де Лякур – з Франції; Ф. Мануель, Г. Уільямсон, П. Олдріг, С. Мерлоу, А. Уайтінг, Р. Кьорпатрік – із США [81].

Учні та послідовники В. Ландовської продовжили її справу. Естетичні засади, якими вона керувалася, перетворилися на наукові теорії, яких дотримуються виконавці нині. Головне, що старовинна музика стала невід'ємною частиною культури ХХ-ХХІ століть і при великому розмаїтті інших стилів музики вона займає свою нішу з багатим духовним світом, який сприяє вихованню наступних поколінь в традиціях високої культури.

Ванда Ландовська змогла створити свою власну філософію відродження клавесину, всупереч існуючим догматам стосовно старовинної музики. Блискучий розум, обізнаність у всіх видах мистецтва, філософії, історії мистецтв та надзвичайно яскрава художня натура, бездоганий смак та естетичне відчуття дозволили їй знайти необхідну доцільну позицію у відродженні старовинної клавесинної творчості. Безперечною є її заслуга в тому, що клавесин увійшов в культуру ХХ століття не тільки як відлуння доби розквіту цього інструменту в минулому, а і як сучасний інструмент. Вона ініціювала творчість своїх сучасників, видатних композиторів, на створення нової музики, яка ввійшла у звуковий простір сучасності. Діяльність В. Ландовської збагатила духовний світ сучасного людства.

Процес відродження старовинної музики, розпочатий у Західній Європі наприкінці ХІХ століття, охопив на початку ХХ століття Східну Європу, а після війни і Радянський Союз.

У другій половині ХХ століття остаточно затверджуються форми побутування в музичному житті камерного оркестру, камерної опери, камерної музики – ансамблевої та у сольному виконанні, у яких вагому роль відігравав клавір. За наявності клавесина партії клавіра виконувалися на клавесині, за його відсутності – на фортепіано, але в будь-якому разі від виконавця вимагалось певне володіння манерою або стильовим виконанням старовинної музики. За

відсутності спеціальної освіти у царині старовинної музики піаністи, які зазвичай трактували клавесин по-фортепіанному, не враховували специфіки не тільки інструмента, а й іншого типу осмислення нотного матеріалу.

Наслідки такого ставлення у грі в ансамблі чи оркестрі були негативними, бо втрачалась особлива тембральна колористика інструмента, що руйнувало образ музичного твору. Після таких спроб слухач залишався незадоволений почутим. Відсутність професіоналізму була відчутною, особливо порівняно із закордонними виконавцями.

У 70-ті роки ХХ століття у зв'язку з відродженням клавесина в СРСР почали з'являтися теоретичні дослідження про клавесинне мистецтво. Історією старовинних клавірних інструментів займалися такі видатні радянські музикознавці, як М. Друскін [28], М. Бражніков [10], І. Браудо [12], М. Копчевський [5], Ф. Равдонікас, І. Розанов [56]. Окремий інтерес виник до вивчення відомих праць та їх перекладів. Так, у 1973 р. був перекладений російською мовою трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» О.А. Серовой-Хортик [38] з теоретичним обґрунтуванням Ю.Н. Холопова. Багато перекладів з іноземних мов здійснив московський клавесиніст О. Майкапар. Його найвідомішою працею став переклад книги Ванди Ландовської «О музыке» (упор. Деніз Ресто) [42]. Старовинна музика виконується на фортепіано і клавесині в сольних програмах і в ансамблі з іншими інструментами, вокалом та камерними оркестрами.

В Україні питання вивчення старовинної музики набули актуальності тільки у 60-ті роки ХХ століття у зв'язку із прагненням вітчизняних вчених (О. Шреер-Ткаченко, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко та інших) відродити національну музичну спадщину. Разом з тим цей процес дав поштовх для подальшого осмислення старовинної музики у вимірах досягнень західноєвропейського інструментального виконавства, що сприяло появі у 70-80-х роках небагатьох наукових розвідок, присвячених питанням теорії та історії клавірного мистецтва (Ю. Вахраньов, Ю. Дикий, Н. Кашкадамова, Г. Курковський, М. Степаненко та інші) [16; 26; 31; 40; 73].

Творчості Й.С. Баха присвячено багато досліджень, що утворюють окрему галузь знань про творчість композитора. Музика Й.С. Баха розглядається в різних аспектах, серед яких у ХХ

столітті з'явилися дослідження, присвячені риториці та символіці. Питання про риторику та символіку у творах Й.С. Баха вперше поставив у своїй книзі «И. С. Бах» А. Швейцер та продовжив розробку цього питання Б. Яворський [88].

Основою концепції Б. Яворського є репрезентація філософії музики з погляду музиканта-виконавця, яка належить до нової теорії у музикознавстві ХХ століття. Основні тези теорії: дистанція у часі, стильові протиріччя діб створення (бароко), відродження (романтизм), тлумачення (ХХ століття), зміна інструментарію (клавесин – клавікорд – фортепіано), відсутність авторських вказівок у тексті та втрата авторського виконавства – і є тепер темою пошуків і примушують звертатися до основ музики як мистецтва.

Б. Яворський спирається на принцип музичної риторики, оскільки доба бароко пройшла під знаком музичної риторики – системи засобів виразності та прийомів, які ґрунтуються на принципі красномовства. С. Вартанов у своїй монографії «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова» робить наступний крок в удосконаленні вищезгаданих теорій, розглядаючи виконавство як комунікативну систему клавірної культури, поглиблює вчення про риторику Б. Яворського пошуками глибокого змісту твору, наповнюючи виконання багатством образів та відтінків настрою. Доба Відродження і особливо бароко, як стверджує автор, пройшли під знаком музичної риторики – системи виражальних засобів та прийомів, які зберегли своє значення і в наступних століттях. У творах Куперена і Рамо, Баха і Скарлатті відчутний нерозривний зв'язок принципів побудови твору – риторичної диспозиції та виражальних засобів [15]. Пошуками символіки в музиці Баха займаються В. Носіна та В. Медушевський [55].

Наприкінці ХХ століття збільшується кількість досліджень у царині вивчення старовинної музики, зокрема творчого доробку Й.С. Баха у збірці статей «И. С. Бах и современность», виданій до 300-ліття від дня народження композитора (м. Київ, вид-во «Музична Україна», 1985), а також з'являється низка статей у Науковому віснику НМАУ імені П. І. Чайковського К. Берденникової, М. Коваліноса, С. Серенко, О. Шадріної-Личак та інших авторів [8; 77; 78].

Відомі нам дослідження охоплюють загальний характер вивчення музичної спадщини Й.С. Баха,

але бракує, на нашу думку, роботи, що має реальне опрацювання нотного тексту клавірних творів Й.С. Баха, з яких починається вивчення його клавірних творів в освітньому процесі за навчальним планом. Саме на початковому етапі навчання необхідно сформулювати у свідомості студента правильний підхід до матеріалу твору, що є об'єктом вивчення.

Освіти з фаху «клавесин» ні в СРСР, ні в Україні не було, також офіційно не існувало закладів, які б могли проводити консультації, стажування чи майстер-класи. Потреби часу неухильно ставили проблеми вирішення цього питання. Першим закладом, який став проводити стажування з фаху «клавесин» із 1979 р. був Державний музично-педагогічний інститут ім. Гнесіних у Москві. Викладач цього інституту Ірина Михайлівна Іванова, щойно закінчивши стажування в Празі у викладача Музичної академії (Akademie Muzických umění) Зузани Ружичкової (Zuzana Ruzickova) [105] створила клас клавесина на кафедрі історії та теорії фортепіанного мистецтва за сприяння завідувача кафедри професора Олександра Дмитровича Алексеєва. Бажаючих займатися в класі клавесина було багато. Зазвичай вчитися в класі клавесина виявляли бажання піаністи. Для входження в специфіку гри на клавесині їм було необхідно змінити спосіб мислення, дотику до клавіші, чимало читати і в першу чергу праці В. Ландовської, а також слухати існуючі записи, здобувати загальну ерудицію в царині докласичного мистецтва, тобто глибоко вивчати стиль епохи, звертати увагу на все, що могло б дати більше інформації про добу клавесина. Проведення З. Ружичковою майстер-класу в Латвійській державній консерваторії імені Я. Вітола у травні 1979 р. стало першим на радянському просторі заходом із клавесинної тематики, що зробило вагомий внесок в освітній процес із вивчення старовинної музики та дало практичні навички гри на клавесині для охочих мати знання в цій царині.

Незважаючи на переконливі результати просвітницької діяльності В. Ландовської у цій галузі знань, все ж треба визнати, що багато музикантів і дотепер мало поінформовані про різні тенденції трактування та оцінки творів старовини. У країнах Західної Європи та Америки час від часу проводяться майстер-класи з вивчення музики Відродження та бароко, але для багатьох «непосвячених» ця музика і надалі залишається невідомою.


28 Апрель
 Концертный зал филармонии
 Начало в 19.30

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА
 Заслуженная артистка ЧССР, лауреат международных конкурсов



ЗУЗАНА РУЖИЧКОВА
 ПЛАВЕСИН
 Чехословацкая Социалистическая Республика

ПРОГРАММА
И.-С. БАХ
 Токката и фуга ре минор
 Токката и фуга до минор
 Токката и фуга ми минор
 Токката и фуга ре мажор
 Токката и фуга соль мажор
 Фантазия и фуга ля минор

Афіша концерту З.Ружичкової у Мінську

IX. mezinárodní letní mistrovské kursy
 IX. Международные летние курсы исполнительского мастерства
 IXth International Summer Master Courses
 IX. Internationale Sommer-Meisterkurse
 IX. cours internationaux magistraux d'été

Л М У
Л М У
Л М У
Л М У

PRAHA
 9. 7. - 21. 7.
 1978

Буклет Празької Музичної Академії з інформацією про проведення IX Міжнародних літніх курсів виконавської майстерності

ZUZANA
RUŽIČKOVÁ
harpsichord

The leading Czech harpsichordist, Czech Philharmonic soloist. Graduated from the Academy of Music and Dramatic Arts in Prague (studied piano with F. Rauch, harpsichord with Prof. O. Kredba). Winner of the international music contest in Munich in 1956. Has concertized in Europe, North America and Japan. Recordings made for Supraphon, Erato, Columbia and Nipon. Won the prize of the Ch. Cros Academy for recording J. A. Benda's Concerto, and the Grand Prix Supraphon in 1968 for a series of records entitled „The harpsichord in 16th to 18th century music“. In addition to the Prague course, she conducts a summer master course in Zurich.

Teaches in English, French and German.

REPERTOIRE

1. The works of J. S. Bach — originals only
2. Sonatas of D. Scarlatti
3. Modern Czech music of harpsichord:
 - V. Kalabis: Five canonic inventions for harpsichord
Sonata for violin and harpsichord
Concerto for harpsichord
 - L. Bárta: Sonata for harpsichord
 - J. Rychlík: Hommági gravicembalisticí
 - E. Hlobil: String quartet with harpsichord

Active students will prepare at one least one composition from each group lasting a total of 45 do 50 minutes.



О.Павлов, Л.Гаврилова, З.Ружичкова, І.Іванова, Н.Свириденко, Е.Габріелян

ЗУЗАНА
РУЖИЧКОВА
клавесин

Выдающаяся чешская клавесинистка, солистка Чешской филармонии. Окончила Академию изящных искусств в Праге (фортепиано у проф. Ф. Рауха, клавесин у проф. О. Кредбы). Победитель в международном музыкальном конкурсе 1956 г. в Мюнхене. Концертирует в Европе, Северной Америке и Японии. Наиграла много граммпластинок Супрафону, Эрато, Колумбия и Нивон. В 1961 году получила премию Академии Ч. Кросе за запись на граммпластинку концерта Й. А. Бенды, а в 1968 году получила Главный приз Супрафона за серию граммпластинок «Клавесин в музыке 16—18 столетий». Наряду с пражским курсом она руководит летним курсом исполнительского мастерства в Цюрихе. Курс ведет на английском, французском и немецком языках.

РЕПЕРТУАР

1. Произведения Й. С. Баха — только в оригинале
2. Сонаты Д. Скарлатти
3. Чешские современные произведения для клавесина:
 - В. Калабис: Пять канонических инвенций для клавесина
Соната для скрипки и клавесина
Концерт для клавесина
 - Л. Барта: Соната для клавесина
 - И. Рыхлик: Гоммаги гравиембалистичи
 - Е. Глобил: Смычковый квартет с клавесином

Активные курсанты подготовят из каждой группы не меньше одного произведения продолжительностью в 45—50 минут.



В.Даулудене, З.Ружичкова, Л.Гаврилова, В.Фролкін, Н.Свириденко, Ю.Андреевас



*М.Волк-Фальк, В.Фролкін, Е.Габріелян, В.Данкуте, Н.Свириденко, І.Іванова,
Ю.Андреевас, З.Ружичкова, Л.Гаврилова, В.Даулудене, З.Жюдайте*



*Л.Гаврилова, Е.Габріелян, В.Фролкін, В.Даулудене, З.Ружичкова, В.Данкуте,
І.Іванова, А.Калнциєма, Н.Свириденко, Ю.Андреевас, Т.Павлова, В.Михалюк*

Відома чеська клавесиністка Зузана Ружичкова (н. 1927 р.), сповідуючи ті самі принципи, якими керувалася В. Ландовська у своїй діяльності в осмисленні музики Й.С. Баха та інших старовинних композиторів, стала її послідовницею у цій справі.

Кар'єра З. Ружичкової як педагога розпочалася в Академії театрального мистецтва у 1951 р., але тільки після падіння комуністичного режиму в 1990 р. вона нарешті отримала звання професора. Виконавиця також створила клас клавесина в Музичній академії Братислави, куди була запрошена на посаду професора в 1978–1982 рр. За двадцять п'ять років З. Ружичкова давала майстер-класи в Цюріху, Штуттгарті, Кракові, Будапешті, Ризі і Токіо. Серед її учнів – Герда Лукшайте-Мражкова, Аніко Хорват, Барбара Довожу.

Після завершення концертної діяльності, яка тривала до 2002 р., З. Ружичкова зосередилася на суспільно-просвітницькій праці. Вона є президентом Фонду свого чоловіка – Віктора Калабіса, віце-президентом комітету Міжнародного конкурсу «Празька весна», не забуваючи про свій досвід під час війни, активно підтримує ініціативи Ханса Креза. З. Ружичкова також є учасником антивоєнного руху Терезин. З. Ружичкова відіграла важливу роль у створенні пам'ятника Фредді Хіршу, який врятував життя багатьох дітей з Терезина та Аушвіца.

Записи у виконанні З. Ружичкової музики Й.С. Баха, Іржи Антоніна Бенди та Франтишека Бенди отримали Гран-прі Академії Шарля Кро, а запис концерту Г. Перселла – нагороду Діапазон D'OR. Вона отримала Золотий диск фірми Супрафон (Supraphon), що підтверджує продаж 300 000 записів. У 1968 р. З. Ружичковій було присвоєне звання заслуженого артиста., 1981 р. – народного артиста, 2003 р. вона отримала дві важливі відзнаки: титул кавалера мистецтв «ET DES Lettres» від міністра культури Франції, а також медаль «За заслуги» – одну з найвищих відзнак Чеської Республіки. 2007 р. отримує премію від Чеської музичної ради, чеського відділення Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО, є також почесним членом декількох музичних організацій, в тому числі і Нового бахівського товариства (Neue Bachgesellschaft), британської Національної асоціації старовинної музики та чеського музичного товариства А. Дворжака.

З. Ружичкова однією з перших запровадила форму клавесинних майстер-класів. Цю ж форму З. Ружичкова запропонувала і у свій приїзд до

Риги 1979 р. На цей захід з'їхалися клавесиністи з Прибалтики, Росії, України, Молдови, Білорусі – вже відомі виконавці, а також початківці: Ельміра Габріелян, Ірина Іванова, Айна Калнциєма, Наталія Свириденко, Анна Станько, Валерій Михалюк, Медея Паніашвілі, Віргінія Дабкуте, Марія Волк-Фалк, Лариса Гаврилова, Юлюс Андреевас та інші.

Проводячи майстер-класи в Ризі З. Ружичкова обрала для занять «Маленькі прелюдії» Й.С. Баха. Кожному учаснику потрібно було грати одну з прелюдій почергово, а З. Ружичкова коментувала і показувала, аргументуючи свої тези. Майже всі учасники прилучились до виконання та конспектували її тези.

Докладно досліджуючи нотний матеріал, коментуючи його, усі присутні на майстер-класі могли його практично реалізувати та розвивати у майбутній своїй педагогічній та виконавській практиці. Матеріали майстер-класу, проведеного з Ружичковою у травні 1979 р. в Ризі, стали основою для створення цього дослідження. Саме цій темі і присвячена робота «Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й.С. Баха».

Проблеми стилю у виконанні старовинної музики та творів Й.С. Баха

Клавірна спадщина Й.С. Баха, яка виконувалася на клавесині чи клавикорді – клавійних інструментах, які існували за життя Баха, є вагомим частиною репертуару сучасних піаністів. Вона складається з «Клавірних вправ» (Klavierübung), Французьких та Англійських сюїт, Маленьких прелюдій, інвенцій, симфоній, «Добре темперованого клавіру» (Das Wohltemperierte Klavier), інших прелюдій та фуг, фантазій, капричю, сонат та токат, «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach), «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемманна Баха» (Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach), чотирьох канонів, «Мистецтва фуги».

Зауважимо, що із загальною назвою «клавір», яку вживають на позначення практично всіх клавійних інструментів, пов'язане деяке непорозуміння, що бере свій початок із XVII століття в Німеччині. В. Ландовська пояснює, що причиною для цього стало те, що в Німеччині слово «Klavier» вживалося для визначення всіх клавійних інструментів,

враховуючи орган, а також і до нот. Разом із тим клавесин мав декілька інших назв: Flügel (флюгель), Kielflügel (кільфлюгель), Clavicymbel (клавічембало) або Cembalo (італійське чембало). На перший погляд ці назви можуть означати різні інструменти, хоч ідеться про один і той самий інструмент – клавесин.

За нашого часу в Німеччині назви «флюгель» і «клавір» означають сучасний рояль. Непорозуміння в назві ще посилилися внаслідок неточного перекладу трактату К. Ф. Е. Баха «Досвід істинного способу гри на клавирі» (Versuch über die wahre Art das Klavier spielen), у результаті якого вимальовувалося нібито негативне ставлення автора до клавесина, хоча в оригінальному тексті він із захопленням ставиться до цього інструмента. Помилка сталася через примітку видавця Шиллінга, який висловлював упевненість у тому, що «якби Бах жив серед нас, то він би змінив своє ставлення». Отже, Шиллінг дозволив собі замінити деякі цінні міркування автора своїми власними та скрізь, де у Баха згадується Flügel (клавесин), він замінює його на piano (фортепіано), а клавикорд на pianino (піаніно). Оригінальне видання дуже рідкісне, а видання Шиллінга, на жаль, дуже поширене.

В інших виданнях-перекладах – англійських, французьких – також є неточності. В англійському І. Мітчелла слово «Flügel» перекладено як «клавішний інструмент», а у французькому перекладі біографії Баха Ф. Гренье перекладено слова з оригіналу «Flügel», «Clavicymbel», «Klavier» або «Clavesin» одним словом «клавикорд», а «Клавирні вправи» – «Вправи для клавикорда» та багато інших плутанин. У цьому разі ми вживаємо слово «клавір», об'єднуючи спадщину Й.С. Баха, яку за життя композитора виконували на клавесині або клавикорді, а тепер виконують на фортепіано – за неможливості виконати її на оригінальних інструментах.

Ключовою проблемою в опрацюванні цієї величезної клавирної спадщини є повернення її в сьогодення крізь відстань у 300 років у максимально правдивому відтворенні. Головним чинником у цьому процесі має бути розуміння стилю.

Величезну роль у розвитку музичної естетики відіграло поняття «музичний стиль». В європейській музичній літературі це поняття з'явилося у XVII столітті. Про стиль писали у зв'язку з формуванням різних жанрів музики: «камерної», «театральної», «сценічної» тощо. У цьому разі нами розглянуто клавесинний (клавирний) стиль Й.С. Баха. Сам

Бах написав на титульному аркуші «Зошита Анни Магдалени Бах»: «Антикальвінізм та християнська школа є також антимеланхолія», а на титульному аркуші «Клавирних вправ»: «Вправи для клавирного інструмента, що складаються з прелюдій, алеманд, курант, сарабанд, жиг, менуетів і інших галантних п'єс, – любителям для насолоди душі». «У музики лише одна мета, – казав Бах, – шанувати Бога та освіжати душу» [42, 94].

Для того щоб визначити стиль Баха, щодо всієї його творчості треба визнати, що ним завжди керувала людяність. Бах розумів усе, що знаходило відгук у його душі, і тому знаходить відгук у душі кожного, хто чує його музику. У музиці Баха є щось стійке, неминуще, що викликає прагнення слухати його знову, і це дає уявлення про вічне.

Клавесинний стиль Й.С. Баха сформувався як самостійне явище, але не без французького та італійського впливів. Й.С. Бах не лишив по собі теоретичних праць-досліджень про виконання своїх творів так, як це зробив його старший сучасник – Франсуа Куперен (Francois Couperin. 1668–1733) у трактаті «L'art de toucher le clavecin» («Мистецтво гри на клавесині»). Але, незважаючи на те, що у роботі розкриваються подробиці практичного втілення індивідуального стилю Ф. Куперена, все ж багато чого в ній є узагальненого щодо гри на клавесині, зокрема «ясність» і «чіткість» виконання на клавесині [58].

Якщо на клавесинний стиль Куперена впливає специфічна стилістика французького клавесина, то на клавесинний стиль Й.С. Баха впливає стилістика німецьких клавесинів, звучання яких більш зібране і концентроване, ніж оксамитово-обертонне звучання французьких клавесинів. Замість можливого збільшення сили звука у струнних інструментів, у клавесина, за словами Куперена, є інші переваги – «такі, як точність, чіткість, блиск і широта діапазону» [50, 31]. Саме ці переваги блискуче використовували майстри бароко у своїй клавесинній творчості. Бах шанував творчість Ф. Куперена, про що свідчить переписане Рондо (Les Bergeries) у «Нотний зошит Анни Магдалени Бах». У цьому ж зошиті серед шанованих Бахом композиторів є і Арія італійського композитора Джованніні.

Відчуваючи французькі та італійські впливи, Бах включає у другу частину Klavierübung Італійський концерт та Французьку увертюру.

Французькі сюїти Й.С. Баха названі так через подібність до французької школи, але Англійські сюїти та Партити також мають французьку стилістику.

Зауважимо, що сюїти, або «ORDRE» (упорядкованість), Ф. Куперена відрізняються від сюїт Баха і навіть від подібних творів своїх композиторів-співвітчизників.

Французьке клавирне мистецтво XVII – початку XVIII століть мало впливи двох традицій: лютевої та органної. Сюїти Куперена вийшли за межі загальноприйнятої форми. Саме через те, що вони були незвичайними, навіть у Франції, він називає їх також незвичною назвою «ORDRE», де поряд із звичними для сюїти танцями є нетанцювальні номери: «Косарі» (Les Meissonneurs), «Насолода» (Les Bergeriers), «Комаха» (Le Moucheron), «Легкий траур, або Три удовиці» (Le Petit deuil ou trios veuves) і багато інших. Побудова сюїт Куперена абсолютно вільна, і чим далі, тим вільнішою стає побудова сюїт, але і водночас монолітнішою за задумом.

Сам Куперен написав у передмові до першої збірки п'єс: «Створюючи усі ці п'єси, я завжди мав на меті задуманий сюжет (objet), який мені підказували різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям (idees). Мене, я сподіваюсь, позбавлять від пояснень» [50, 27].

Звернімося до трактату Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716), перевиданого 1717 року. По суті, це перша розгорнута методична праця з клавирного мистецтва, у якій зібрано та об'єднано окремі принципові міркування та практичні поради справжнього великого майстра. Трактат Куперена охоплює широке коло питань – естетичних, виконавських, педагогічних і розрахований на тих, хто вже грає на інструменті. Сама назва трактату означає «мистецтво торкатися клавирів» та доволі точно відображає манеру гри самого Куперена, його педагогічні принципи, основа яких полягає у «гнучкості та свободі пальців». Цей принцип цілком відповідає принципам Буало, «як легкості дотримуючись і чистоту зберігаючи, та в грубість не впадаючи» [50, 52] добре та вільно грати на клавирі.

Куперен не ставив за мету систематизувати виконавські та педагогічні принципи своїх співвітчизників-попередників. Сам він у передмові до другого видання своїх п'єс пояснює, що свій труд написав для того, щоб полегшити іншим виконання його п'єс у «потрібному стилі», і що цей труд «містить у собі, крім методичних вказівок, вісім прелюдій для усіх

вікових категорій виконавців» [50, 53]. Але за змістом його методика виявилася значно ширшою. Це означає, що у трактаті крім дидактичних настанов, які не втратили свого значення і до сьогодні, знайшли віддзеркалення й естетичні погляди Куперена. Естетичні погляди Куперена мали протиріччя: з одного боку, суворо регламентовані за Декартом, з другого – з елементами чуттєвого пізнання. Раціоналізм Декарта не заважав Куперену віддавати належне емоціям, почуттям. Невипадковим є і те, що в передмові до однієї зі своїх збірок п'єс (передмова до першої збірки 1716 року) він пише, що «п'єси ніжні, де в основі є почуття» [50, 54], йому значно приємніші, ніж п'єси, які є продуктом ratio. Ця позиція цілком збігається з подвійною природою естетичних поглядів Куперена.

Основною естетичною вимогою Куперена є «йти за розумом», яка помітно відображається в його основних настановах, викладених у трактаті. Іти за розумом означає, що треба навчитися мислити точно, послідовно та логічно, не слухати людей, що «вперто дотримуються старих правил», мати «достатньо ясні уяви» про свою справу та звільнитися від «хибних уяв». Часто Куперен вказує, у якому стилі, у якій манері слід виконувати ту чи іншу п'єсу, наприклад: «Daus le gout Burlesque» («У дусі бурлеску»), «Dans le gout polonais» («У польському стилі»), «Dam le gout de la Harpe» («У стилі арфи»), «Sur le mouvement de Berceuse» («У русі колискової») тощо. Можна стверджувати, що Куперен був першим, хто послідовно розробляв питання методики початкового навчання гри на клавирі [76].

Впливи Куперена в Німеччині відчувалися достатньо довго. 1749 р. про нього згадує Марпург, схвалюючи його трактат «Мистецтво гри на клавесині», а згодом публікує одну з його п'єс – «Le Reveil-matin» («Будильник»). Схвальні відгуки про Куперена робили і учні Й.С. Баха: Кірнбергер і Рейнхард, називаючи його «французьким Бахом». У листі Цельтера до Гете від 5 квітня 1827 р. автор прямо вказує на вплив Куперена на Баха, але скоріше як негативне явище, ніж позитивне: «Старий Бах – при усій своїй оригінальності – син своєї країни та свого часу і не зміг уникнути впливу французів, а саме Куперена: хоче показати себе галантним, і виходить те, чого не повинно було статися. Але чуже можна зняти з нього як тонкий шар піни, і тоді залишиться цінний зміст» [50, 70]. 1871 р. Брамс разом з Кризандером розпочинають редагування клавесинних п'єс Куперена (згодом

він ретельно та з любов'ю відтворив оригінальний текст) і видають першу частину творів Куперена (I, II зошит). 1887 р. Кризандер завершує разом з Брамсом другу половину (III, IV частини) клавесинних п'єс Куперена. У передмові до цих видань Брамс пише про Куперена як про одного з великих музикантів минулого, ставлячи його в один ряд із Бахом, Генделем і Доменіко Скарлатті («Скарлатті, Гендель і Бах – його учні» [50, 72]). 1905 р. Ванда Ландовська у своєму концерті виконує твори Куперена та починає пропагувати його твори.

Знайомство з італійською музикою у Баха відбулося ще в дитинстві, коли його, 10-річного сироту, відправили до Ордруфу, де жив його старший брат – Йоганн Кристоф – органіст, який став наставником у музичному вихованні молодшого брата. Саме там Бах у нічний час (за нез'ясованих причин, чому це йому було не дозволено робити вдень) під світлом місяця переписував ноти старих майстрів, серед яких були п'єси Керля (учня Каріссімі), Фробергера (учня Фрескобальді). Ніколи в житті Бах не перебував ні в Італії, ні у Франції, але таким чином ще дитиною ознайомився з італійською музикою через твори музикантів, які вчилися в італійських майстрів [79]. У ранній період (1709 рік) своєї творчості Бах написав оригінальний твір під назвою «Арія варійована в італійській манері», на створення якого вплинув вокальний стиль *Bell canto*, що панував на той час в Італії.

Пізніше Бах добре знав твори Легренці, Альбіноні, Кореллі, Марчелло і Вівальді, використовував їх теми, будував під їх впливом свої поліфонічні твори.

Жанр *concerto grosso*, створений в Італії, також приваблював Баха, особливо *Concerto Grosso* Вівальді, що став зразком для його творчості в цьому жанрі. Застосовуючи свої винаходи у поліфонічному письмі та збагативши гармонію, Бах розширив вівальдівську форму *concerto grosso*, але лишив незмінною структуру твору. Так, у результаті з'явилися неперевершені твори – Італійський концерт, Бранденбурзькі концерти та концерти для клавесина за Вівальді [29].

Й. С. Бах не був багатослівним і своїм сучасникам лишив крім декількох листів та присвят єдиний текстовий документ щодо інтерпретацій. Це передмова до інвенцій і симфоній (1723 рік), у якій він висловлює свою ідею: «Щира настанова, за допомогою якої шанувальникам клавіру, які прагнуть до навчання, вказується ясний спосіб не тільки навчитися

грати на два голоси, але й – при подальших успіхах – правильно і добре вправлятися з трьома облігатними партіями, у той же час не тільки отримувати гарні мелодичні винаходи, але й добре їх впроваджувати, а більше того – винайти співучу манеру гри і разом з тим смак до композиції. Виготовлено Йог. Себ. Бахом, великокняжим ангальт-кетенським капельмейстером 1723 р. від Христа» [4].

Ця настанова свідчить про італійські впливи на стиль Баха. Мистецтво *santabile* було притаманно італійській стилістиці, пов'язаній із мистецтвом співу та гри на струнно-смичкових інструментах, і це не було ідеєю лише Баха. Мистецтво *santabile* прагнуло саме до співучості та виразності у грі, до чого і прагнув Бах у своїй настанові. Визначення *santabile* дав у своєму «Словнику» учень Баха – Йоганн Готфрід Вальтер (Walter Johann Gottfried): «*santabile* відноситься до вокальної або інструментальної композиції, у якій кожен голос можна заспівати» [80]. Такого мислення у грі дотримувалися й інші сучасники Баха – Телеманн, Матезон. Але слід зауважити, що мистецтво *santabile* не має нічого спільного з проявами сентиментальності або надто піднесеного почуття пристрасності. Сутність мистецтва *santabile* полягає в тому, щоб у правильний спосіб виявити незалежність і красу мелодії, її виразність, що контролюється високою духовністю. Від виконавця вимагається побачити в нотному тексті і почути мелодію, яку треба майстерно фразувати.

У сучасній музичній практиці ці твори виконуються як на фортепіано, так і на клавесині. Враховуючи те, що фортепіано та клавесин є суттєво різними за конструкцією інструменти – з ударною дією механіки у фортепіано та щипковою у клавесина, який цілком відповідає естетиці музичного мислення доби Баха, виникає проблема виконання цієї музики сучасними засобами фортепіанної техніки.

Для входження в коло проблем, що виникають у зв'язку з цією темою, видається доцільним звернутися до збірки під назвою «Маленькі прелюдії та фугети» Й.С. Баха. Ця збірка незмінно використовується у педагогічному репертуарі. Збірка «Маленькі прелюдії та фугети» за життя Й.С. Баха не існувала, її упорядкував та видав у 1848 р. Фрідріх Конрад Гріпенкерль (F.C. Griepenkerl) – відомий німецький музикант, який видав чимало творів Й.С. Баха.

Серед численних циклічних форм, що є складовою творчого спадку Й.С. Баха, «Маленькі

прелюдії» вважається твором інструктивного характеру. До «Маленьких прелюдій» увійшли окремі п'єси різного типу, які були написані в навчальні зошити дружини – Анни Магдалени та дітей, зокрема Вільгельма Фрідемманна, з педагогічною метою. Ймовірно, що деякі з них були написані для задуманого циклу, але задум не було здійснено. До цього припущення можна вдатися, якщо проаналізувати інструментальну та вокальну спадщину Й.С. Баха, що тяжіє до циклічності.

До інструктивних збірників Баха, написаних поза циклом, відносяться: «Нотна книжечка Вільгельма Фрідемманна Баха», Інвенції, «Нотний зошит Анни Магдалени Бах». До збірки «Маленькі прелюдії та фугети» увійшли вісімнадцять прелюдій – дванадцять та шість, які були знайдені в одній старій копії і об'єднані під загальною назвою (французькою) – «Шість прелюдій для початківців, створено Йоганном Себастьяном Бахом» (BWV 933, BWV 934, BWV 935, BWV 936, BWV 937, BWV 938), а також чотири маленькі фуги /фугети/ (BWV 952, BWV 953, BWV 957, BWV 961) та три маленькі прелюдії та фугети (BWV 895, BWV 899, BWV 900), прелюдія та фугета BWV 870а, преамбула та фугета BWV 872а, преамбула BWV 875а, прелюдія та фугета BWV 901, прелюдія та фугета BWV 902, прелюдія II, BWV 902а, фугета 3. Прелюдії вперше були видані Йоганном Ніколаусом Форкелем (I. N. Forkel, 1749–1818) – першим біографом Баха.

У передмові до свого видання цього твору Гріпенкель писав: «Метою цього збірника є об'єднання в одному виданні найбільш легких інструктивних творів Й.С. Баха. Вони відтворені частково за рукописами автора, частково за матеріалами, де автографи були відсутні – за кращими старими копіями» [11].

«Саме в цих невеликих п'єсах виявляється неосяжна велич Баха. Він хотів написати прості вправи для початківців, а створив таку музику, зміст і дух якої такий, що хто хоча б раз зіграв її, вже не може забути, і до якої, подорослішавши, повертається, відшуковуючи все нові захоплюючі риси» [А. Швейцер «Йоганн Себастьян Бах». Изд. «Музыка», Москва, 1965, стр. 240].

У процесі виконання клавірної музики Баха виникає низка проблем та складнощів, пов'язаних зі стилістикою бароко. Композитори доби бароко були одночасно і виконавцями, тому у них не виникало потреби виписувати в нотах усі виконавські вказівки.

Бах був педагогом, і тому він виписує орнаментику у своїх рукописах, але інших виконавських вказівок немає.

У зв'язку з втратою у XIX столітті традицій виконання музики бароко та появою інтересу до старовинної музики починають знову видавати та виконувати музику Баха та інших старовинних композиторів. Відомі тогочасні редакції К. Черні та Г. Бюлова, у яких знайшли відображення риси класичного та ранньоромантичного мислення. Велика добірка творів старовинних композиторів, у тому числі і Й.С. Баха («Маленьких прелюдій») була видана на початку XX століття професором Саратовської консерваторії М. Пресманом у видавництві П. Юргенсона. Видання Йогансена від Санкт-Петербурзької консерваторії було видано під редакцією К. Лючга і містило три прелюдії Й.С. Баха; в той же час інші прелюдії вийшли друком у видавництві А. Гутхейля. Усі редакції рясно оснащені вказівками темпів, а також динаміки, штрихів та розшифровкою орнаментики.

Редакції Ф. Бузоні цікаві тим, що в нотному тексті виписані фразувальні ліги, штрихи – ті виконавські прийоми, якими користувалися майстри бароко, але орнаментика, яка вписана в тексті, не завжди точна.

Ферруччо Бузоні (Ferruccio Busoni, 1866–1924) виявляв цікавість до старовинної музики і у 1908 р. відвідав дім Долмеча у Кембріджі, де він захопився клавесинами. З листа Бузоні до дружини: «Він [Долмеч] виглядає як маленький фавн, з красивою головою, і живе в минулому: і в цьому минулому тільки виробництво інструментів. Він робить клавіри, клавесини і клавикорди. Клавесин <...> величний. Я відразу зробив з цього капітал, і, по-перше: ввести інструмент у [свою оперу] «Вибір нареченої» [Braubwahl] <...> і, по-друге, один екземпляр запрошений до Берліна. Вони чудові також і зовні <...>» [81, 78]. Клавесин, яким захопився Ф. Бузоні, був подарований йому щедрим керівником фірми Чиккерінг (після смерті Ф. Бузоні у 1924 р. був повернутий фірмі). Про рівень знань у бароковому мистецтві Ф. Бузоні свідчать деякі факти.

У 30-х роках XX століття виступав із концертами та жив у Німеччині Едвін Бодкі – музикознавець, піаніст і композитор, який у тому числі навчався і у Ф. Бузоні. 1932 р. концерт Е. Бодкі відвідав р. Кьорпатрік, який обмежився зауваженням про те, що «програма перевершила виконання» [81].

Ф. Бузоні реалізував свою ідею використати клавесин на початку другого акту опери «Вибір нареченої». У 1915 р. з'явився новий твір

Бузоні – «Сонатіна». Твір, навколо якого довгий час точилися суперечки щодо причетності його до гри на клавесині. Сам Бузоні ніколи не виступав як клавесиніст, відповідно, і не виконував свої твори на клавесині публічно. У словнику Гроува цей твір не відносять до клавесинних, хоча Л. Палмер включив «Сонатіну» до «Клавесинного репертуару XX століття». Ці факти свідчать про те, що Ферруччо Бузоні не був глибоким знавцем ані інструментів, ані творів бароко.

Постать Ф. Бузоні була суперечливою у світовому піанізмі кінця XIX – початку XX століття. У нього були як прихильники (Ф. Blumenфельд, М. Гнесіна, Б. Яворський), так і противники (прихильники іншого піаніста Й. Гофмана).

Ф. Бузоні здійснив транскрипції органних творів Й.С. Баха, які активно виконувалися радянськими піаністами у 20–30-х роках XX століття, до яких доволі критично ставилися відомі піаністи Т. Лешетицький та Г. Єсіпова. Водночас редакція «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, зроблена Ф. Бузоні, знаходить схвальне ставлення і входить у педагогічну практику, витіснивши редакцію К. Черні. Редагуванням творів Баха займалися і учні Бузоні – Е. Петрі та Б. Муджелліні. Редакція Ф. Бузоні і тепер залишається найкращою серед інших, але ми надаємо перевагу Urtext.

У 1959 р. було видано збірку «6 маленьких прелюдій Й.С. Баха» під редакцією професора Теодора Балана (Tehodor Balan) музичним видавництвом «EDITURA MUZICALA» (Румунія). За стилем редакція нагадує редакцію К. Черні: вказівки темпів з позначками метрону, акцентів і динаміки, аплікатури тощо.

Знайшла широке застосування сучасна (1960 року) редакція М. Кувшиннікова, у якій збережено авторський текст, часто надається розшифровка орнаментики, але з означенням темпів не завжди можна погодитися.

1961 р. вийшла друком збірка «18 маленьких прелюдій» під редакцією Лайоша Хернеді (Hegnadi Lajos) видавництва «ZENEMUKIADO VALLALAT», Будапешт (Угорщина). Редакція має також вказівки темпів та метрону, щоправда у дужках, як і динаміки та решту редакторських штрихів.

Редакція «Маленьких прелюдій» Зузани Ружичкової наближена до редакції «Інвенцій Баха» Ферруччо Бузоні в тому, що в ній є вказівки штрихів, фразування, але орнаментика виписана окремо, з розумінням стилю музики, що виконується, – не порушуючи лінії мелодії голосів, а доповнюючи її. Позитивним в редакціях Ф. Бузоні та З. Ружичкової є те, що вони доповнили текст вказівками тих виконавських прийомів, якими користувалися клавесиністи, але які раніше не писали в нотному тексті. Ферруччо Бузоні намагався зрозуміти клавесин. Темпи, які пропонує Ружичкова, – більш обгрунтовані.

Велика заслуга Ванди Ландовської, яка відродила виконання музики бароко на клавесині на початку XX ст. Саме в цей час починають озвучувати ідею, що нібито Й.С. Бах передбачав появу фортепіано і писав свої твори саме для цього інструмента. У зв'язку з цим у виконавській манері відбувається ігнорування традицій музики бароко. На що В. Ландовська наводить нібито у відповідь на цю ідею про ставлення Баха до означеного питання: «Чому б Баху брати на себе працю вгадувати смаки, які могли б панувати через декілька століть після його смерті? Він був консерватором. У той момент, коли в Німеччині почали залучатися до опери, він волів залишатися вірним своєму вченому контрапункту та смаку майстрів попереднього століття» [42, 25].

За нашого часу проблема виконання полягає в тому, що виконання повинно сприйматися сучасним слухачем і в той же час зберігати стиль доби бароко. Виконання повинно бути творчим не тільки щодо артикуляції, динаміки, темпу та орнаментики. Виконавець повинен знати школу та стиль композитора. Неможливо реконструювати точне виконання, тому що ми не маємо точно написаної музики. Словом важко змалювати музику – має значення сота доля секунди. Чи повинні ми домагатися аутентизму інтерпретації?

Як би ми не забажали опинитися у XVIII столітті, ми у XXI столітті. Безумовно, цікаво коли хтось намагається реконструювати виконання. Завдання сучасного виконавця – історично усвідомлювати виконання музики, але мислити сучасно.

ИЗДАНИЕ ИОГАНСЕНА. ПРИНЯТО С.-Петербургскою Консерваторією ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества. BIBLIOTHEQUE DES ŒUVRES CLASSIQUES ET MODERNES POUR LE PIANO révisées, doigtées et classées par ordre de difficulté PAR LE PROFESSEUR C. LÜTSCHEG.

Très facile.			35. Lisachors, a) Pleinte; b) Espiéglerie;	73. Lisachors, Etude mélodique (si b maj.)	256110* Kessler, Chaconnette de berceau . . .
1. Krause, 12 petits morceaux . . .	50		36. Clementi, Sonatine (ré maj.) op. 36 N 6.	5074. Clementi, Sonate (mi b maj.) 1-re Partie	50111. Jensen, Dryade, JkyDe . . .
1* Rudmann, Pièces instructives, cah. I . . .	50		37. Vogel, Le courrier . . .	5076. Kullak, Scherzo (ré maj.) . . .	40111* Kullak, Etude N 5 (si b maj.) . . .
2. Böck, Petite Sonatine N 1 . . .	50		38. Bertini, a) Bagatelle; b) Minuette . . .	5076* Bach, Deux préludes . . .	40 . . .
2* Vogel, Sérénades . . .	50		37* Altschofer, Deux chansons sans paroles . . .	Assez-difficile.	
3. Böck, 4 pièces enfantines . . .	50		38. Rabès, a) Scherzo; b) Feuille volante N 2 . . .	5076. Wolf, a) Canzonetta, b) Etude . . .	50112. Clementi, Sonate (si b maj.) 1-re Partie
4. Krause, 6 petits morceaux . . .	50		38* Krause, Sonatine (sol maj.) 1-re partie	5076* Wolf, Etude (sol min.) . . .	112* . . . (sol maj.) 1-re Partie
4* Rudmann, Pièces instructives, cah. II . . .	50		39. Lisachors, a) Au crépuscule; b) Le cœur-cillet; c) La violette . . .	5076* Wolf, Etude (sol min.) . . .	50115* Cromer, Sonate 1-re Partie (re min.)
5. Rabès, Fleurs mélodiques N 1, 2, 3, 4 . . .	50		39* Zeller, Trois petits morceaux . . .	5077. Clementi, Sonate (sol maj.) 1-re Partie	50116* Bach-Bülow, Fugate (si min.) . . .
6. Wolf, a) Berceuse; b) Une histoire . . .	50		40. Dussek, Sonatine (sol majeur) . . .	40	Difficile.
6* Rudmann, Pièces instructives, cah. III . . .	50		41. . . (la majeur) . . .	75116. Rheinberger, Prélude N 1, 2 . . .	60
7. Böck, Petite Sonatine N 2 . . .	50		41. . . (le mineur) . . .	40117. Reinecke, Gigas (re mineur) . . .	50
7* Rudmann, Pièces instructives, cah. IV . . .	50		42. Behr, a) Sérénade marocque; b) Mélodie	40117* Reinecke, Canto . . .	50
8. Rabès, Fleurs mélodiques N 5, 6, 7, 8 . . .	50		42* Reinecke, Tarantelle (re min.) . . .	40118. Jensen, Gavotte (si mineur) . . .	50
8* Reinecke, Scie: Etude, Rigodon, Air, Barle . . .	50		43* Jaksch, Chanson, Prière, Conte . . .	40119. Bach, Bourée (si min.) . . .	50
			42* Jaksch, Elégie, Scherzo . . .	40120. Bach-Bülow, Sarabande et Passepied, 7e	50
				50120. Jaksch, Tarantelle (sol min.) . . .	60
				40121. Rheinberger, a) Prélude N 6, b) Duetto . . .	40
				40122. Rheinberger, Prélude N 3, 4 . . .	50
				40123. Mayer, Sicilienne (sol min.) . . .	40
				40124. Kullak, Improvisé (re maj.) . . .	50
				125. Mayer, Trombone . . .	50
				50125. Weyde-Sain, Perpetuum mobile . . .	40
				40126. Lohner, Prélude et Toccata . . .	75
				40127. Bach, Prélude (si maj.) . . .	40
				40128. Dürs, Toccatte (re maj.) . . .	50
				129. Dussek, Sonate (sol maj.) 1-re Partie	75
				40129. Kullak, Scherzo (si majeur) . . .	40
				40130. Grieg, Sonate (si min.) 1-re Partie	60
				40131. Mendelssohn, Morceau caractéristique . . .	60
				40131* Scarlatti—Bülow, Sonate (re maj.) . . .	50
				40131* Scarlatti—Bülow, Minuette (sol maj.)	50
				40131* Scarlatti—Bülow, a) Sarabande (sol	50
				40131* Scarlatti—Bülow, b) Gigas (sol maj.)	50
				132. Beethoven, St. Géorgien, Romance . . .	40
				133. Field, Nocturne (la maj.) . . .	50
				134. Haydn, Sonate (si b maj.) . . .	75
				135. Bach, Bourée (la maj.) . . .	50
				136. Hindel, Concerto et Gigas (si min.) . . .	40
				137. Mayer, La papillone . . .	75
				138. Kalkbrenner, Sonate (la min.) . . .	1
				139. Clementi, Sonate 1-re Partie (ré maj.)	50
				140. Raff, Gigas (sol maj.) . . .	40
				141. Liszt, Toccata de ciakodra . . .	1
				142. Pflughaupl, Au rout . . .	85
				143. Janes, Stille Lube . . .	25
				144. Bach, Capriccio (ré min.) . . .	40
				145. Haydn-Sain, Adagio avec Variations . . .	40
				(si majeur) . . .	40
				146. Rheinberger, Prélude N 5 . . .	40
				147. Kullak, Le vent de soir, Etude . . .	75
				148. Raff, Introduction et Allegro sub-raise . . .	85
				149. Raff, Gavotte (la min.) . . .	60
				150. Lisachors, Rondo (sol maj.) . . .	85
				151. Bach, Prélude (sol min.) . . .	50
				152. Raff, Gavotte et roudon (si maj.)	40
				153. Raff, Sérénade . . .	60
				154. Seelig, Lorette . . .	75
				155. Herike, Dans le gondole . . .	50
				156. Morke, Taguaraire . . .	50
				157. Maschota, La loggierona . . .	85
				158. Hummel, Variations . . .	1
				159. Bach, Bourée (la min.) . . .	40
				160. van Ark, Improvisé à la Tarantelle . . .	75
				161. Wolf, Romanza . . .	50
				162. Jensen, Etude (si maj.) . . .	40
				163. Bach, Prélude (la maj.) . . .	60
				164. Bach, Gigas (la maj.) . . .	40
				165. Hindel, Prélude et fugue (la min.) . . .	50
				166. Hindel, Ouverture et fugue (si min.) . . .	50
				167. Jensen, Galois . . .	40
				168. Sandel, Au lac de Genève, Raracolla . . .	75
				169. Raff, Au soir . . .	50
				170. Hindel, La Bergeron harmonica . . .	50
				171. Raff, Au soir, Romance . . .	50
				172. Liszt, Consolation N 3 (re b maj.) . . .	40

PRÉLUDES.

№ 1.

J. S. Bach.

Собственность издателя

710

Металлография Э. Носке, Мал. Морская № 19.

Редакторські вказівки темпу, метронома (!), динаміки



ВЫБОРЪ ПЬЕСЪ,

составленный из произведений классических авторов, распределенных по степеням трудности и с обозначением правильной аппликатуры,

изданный под редакцією

Р. О. ГИЛЬ.

№	Степень I.	коп.	№	коп.
101.	{Haydn, J. Rondo }	40	144.	Corelli, A. Preludio. Allemanda 25
102.	{Mozart, W. Marche turque }	20	145.	Bach, J. S. Deux Préludes 25
103.	Haydn, J. Romanze. Serenade 30		146.	Bach, J. S. Gavotte. Menuet. Passepied. . . . 30
104.	Gluck, Chr. Air de ballet 20		147.	Bach, J. S. Gavotte. Bourrée 25
105.	Beethoven, L. Menuet de la Sonate op. 49 № 2 . 20		148.	Hässler, J. Rondo. C-dur 20
106.	Méhul, E. Romance: «Femme sensible» . . 20		149.	Bach, J. S. Bourrée. Gigue 30
107.	Hummel, J. N. Allegretto grazioso 20		150.	Bach, J. S. Menuet. Gavotte 25
108.	Beethoven, L. Adagio. Polonoise 25		151.	Pergolese, G. Air 20
109.	Hummel, J. N. Allegretto. Un poco Allegretto. 25		152.	Hässler, J. Scherzo. B-dur. 20
110.	Crétry, A. Gavotte 20		153.	Händel, G. Passacail de la VII Suite 25
111.	Méhul, E. La Chasse 20		154.	Händel, G. Allegro. Allemande 25
112.	{Haydn, J. Romance variée } 30		155.	Mozart, W. Célèbre Menuet 20
113.	{Mozart, W. Andante grazioso con variazione. } 30		156.	Corelli, A. Gavotte et deux Préludes 30
114.	Beethoven, L. Souvenir à Elise 30		157.	Martini, Padre. Prélude 25
115.	Haydn, J. Thème et variations 30		158.	Corelli, A. Adagio. Gavotta 25
116.	Hummel, J. N. Trois études 30		159.	Dandrieu, F. Les Tourbillons. Rondo 25
	Gossec, F. Gavotte № 1 20		160.	Corelli, A. Allegro. Adagio 25
			161.	Graun, C. Gigue 30
	Степень II.			Степень IV.
117.	Mozart, W. Menuet 20		162.	Bach, J. S. Fuga C-dur № 1 25
118.	Gluck, Chr. Gavotte 25		163.	Dandrieu, F. Le Coquet 20
119.	Hummel, J. N. Allegro op. 42 25		164.	Bach, J. S. Trois Invention à 2 voix 30
120.	Méhul, E. Gavotte légère 25		165.	Bach, J. S. Fuga X a 2 voci 20
121.	Dussek, J. L. Menuetto op. 20 № 1 20		166.	Bach, J. S. Allemande. Courante 25
122.	{Crétry, A. Tambourin } 30		167.	Boccherini, L. Menuett 25
123.	{Le Froid de Mereaux. Toccata } 30		168.	{Mattheson, J. Sarabande mit drei Variationen. }
124.	Gervais, Passacaille 25		169.	{Murschhauser, F. Aria pastorale Variata . . }
125.	Händel, G. Célèbre Largo 20		170.	Corelli, A. Preludio 25
126.	Pescetti, G. B. Presto 20		171.	{Couperin, F. Rondo }
127.	Lully, J. Gavotte en rondeau 20		172.	{Rameau, J. P. Deux Rigaudons }
128.	Méhul, E. Menuet 20		173.	Paradies, P. D. Presto 30
129.	Zipoli, D. Gavotte 20		174.	{Galuppi, B. Giga }
130.	Méhul, E. Sonate. I-re partie 30		175.	{Paradies, P. D. Presto }
131.	Hässler, J. Toccata 25		176.	Paradies, P. D. Presto 25
132.	Händel, G. F. Air. Le Forgeron harmonieux . 30		177.	Paradies, P. Toccata 25
133.	Hummel, J. N. Tyrolienne, variée. «An Alexis» 30			Степень V.
134.	Lully, J. Courante. Gigue 40		178.	Bach, J. S. Fuga C-dur. № 2 25
135.	{Kirnberger, J. Ph. Gavotte }		179.	Bach, Ph. Em. Allegro 25
136.	{Händel, G. Petite fugue } 30		180.	Bach, J. S. Trois Invention à 3 voix 30
137.	{Benda, C. Minuetto }		181.	Bach, J. S. Fuga a tre voci 30
138.	Muffat, G. Gigue 20		182.	Cherubini, L. Sonate 40
139.	Boccherini, L. Menuet célèbre 20		183.	Turini, F. Allegro molto 25
140.	Mouret, J. Bourrée 30		184.	Bach, J. S. Préludio et Fuga XVI 25
141.	Daquin, C. Le Coucou. Rondo 25		185.	Scarlatti, D. Sonate № 29. D-dur 25
142.	{Campra, A. Passepied } 25		186.	Scarlatti-Tausig. Pastorale 15
143.	{Destouches, A. Canaries } 25		187.	Bach, J. S. Préludio e Fuga II 25
	Gossec, F. Gavotte № 2 30		188.	Scarlatti-Frédéric, Capriccio 25
	Степень III.			
140.	Rameau, J. Le Tambourin. Gavotte 20			
141.	Bach, J. S. Trois Préludes 25			
142.	Hummel, J. N. Andantino 20			
143.	Bach, J. S. Trois Préludes 30			

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ

Москва, у А. Гутхейль,

поставщика Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА и комиссионера Императорскихъ театровъ.

Обкладинка видання «Маленьких прелюдій» Й.С. Баха XIX століття за редакцією р.О. Гілля

PRELUDIO I.

Allegretto gioioso. I. J. BACH.

Piano. *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

Редакторські вказівки темпу, динаміки

CLASICII MUZICII UNIVERSALE

J. S. Bach

6

PRELUDII MICI

Ediție îngrijită
de
prof. THEODOR BALAN

PIANO SOLO



EDITURA MUZICALA
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.

Обкладинка видання «Маленьких прелюдій» Й.С. Баха середини XX століття у Румунії

6

PRELUDIUM MICI

Allegro (♩ = 88)

J. S. Bach
1685-1750

Редакторські вказівки темпу, метронома, динаміки

18 KIS PRELUDIUM

18 KLEINE PRÄLUDIEN

J. S. BACH

(Moderato, $\text{♩} = 63$)

•Valamennyi ékesítés játékmódját lásd a csatolt szövegcszében:
•Die Spielart sämtlicher Verzierungen siehe im Text!

Copyright 1958 by Zeneműkiadó Vállalat, Budapest

Z. 1879
B

Редакторські вказівки надані в дужках



И. С. БАХ

МАЛЕНЬКИЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

МУЗГИЗ 1962

Обкладинка видання «Маленьких прелюдій і фуг» Й.С. Баха 1960 р.
під редакцією Н.Н. Кувшиннікова (Москва)

1. Дванадцять маленьких прелюдий

Редакция Н. Н. Кувшинникова

И. С. БАХ
(1685-1750)

В спокойном движении (♩: 104)

Музична партитура першої прелюдії, позначена «В спокойном движении (♩: 104)». Партитура складається з двох систем нот (скрипка та альт), позначена «I Ф-п.».

1) Редактор считает возможным опустить этот мордент.

М. 23481 г.

Редакторські вказівки російської термінології, метронома, динаміки

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ У ВИКОНАННІ МУЗИКИ СТАРОВИННИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Динаміка та артикуляція

Клавесин та клавикорд, на яких грали за часів Й.С. Баха, докорінно відрізняються за своєю конструкцією та динамічними можливостями від сучасного фортепіано. Попередники фортепіано мали скуту динаміку на противагу до гнучкої динаміки фортепіано. Для піаніста, який грає клавирні твори Баха, це означає, що він повинен продумати трактування твору, що виконується, відповідно до сучасного інструмента. Якщо клавирні поліфонічні твори, наприклад fuga, виконуються на клавесині, то тему грають в одному регістрі, а інші голоси – в інших регістрах та на різних мануалах. Ці комбінації не додають сили звучання. Кожний голос має своє звучання, але не сильне. Коли піаніст грає фугу на фортепіано, то іноді під час звучання всіх голосів воно досягає дуже голосного звучання, якого неможливо досягти на клавесині. У трактаті Куперена «Мистецтво гри на клавесині» можна знайти деякі судження щодо фразування та динаміки. Відома позиція Куперена про подібність музики до поезії або про практичну цінність теоретичних знань (гармонії, мелодії, ритму), а також відомі сентенції про музичну пунктуацію. У передмові до третьої збірки п'єс Куперен пише: «Ви знайдете у ній (збірці) новий знак – ’; він означає закінчення мелодії або фрази, і вказує на те, що закінчення однієї мелодії треба відокремити від початку наступної» [42].

У трактатах першої половини XVIII століття розроблялося питання виконання. Значну роль у розвитку німецької музичної естетики XVIII століття відіграла просвітницька естетика, яка боролася за створення національного музичного стилю. До цього напрямку німецької музичної естетики відносяться відомі німецькі музичні письменники та композитори: Йоганн Вальтер (J.J. Walther), Йоганн Маттезон (J. Mattheson), Фрідріх Марпург (F.W. Marpurg), Йоганн Шейбе (J.I. Scheibe), Христіан Шубарт (J.M. Schubart) [80].

У 1703 р. з'являється перший теоретичний твір Вальтера «Нотатки про творення музики», де автор пропонує ретельну класифікацію музики. Він відштовхується від традиційного розділення музики на тематичну та практичну. Практична музика складається з *musica modulatorica*, котра вчить мистецтву співу та гри на інструментах, а *musica poetica* розповідає про музичну творчість. Новим у цій роботі є розподіл термінів. Уперше розглядається поняття про стиль, яке

вживається на позначення як індивідуальної творчої манери виконавця, так і національного стилю, а також того чи іншого виду чи жанру в музиці. Вальтер був прибічником старої теорії афектів і в статті «Афект» повторює вчення про афекти Атаназіуса Кірхера (1601–1680): «Слово «афект» означає душевне переживання». Кірхер та інші визначають вісім станів афекту: любов, страждання, радість, гнів, співчуття, острах, бешкетування та здивування; всі ці почуття можуть бути зображені у музиці.

Однією з найзначніших постатей німецького Просвітництва є Йоганн Маттезон (1681–1764). У творчості Й. Маттезона щасливо поєдналися практичні знання музики з глибокими теоретичними знаннями та високим критичним пафосом. Критично-публіцистичні праці Й. Маттезона суттєво модифікують старе вчення про афекти. Воно стає засобом прояву емоційності та змістовності музики, її можливості відображати та передавати всі рухи життя душі людини.

Окрім вчення про афекти Й. Маттезон багато уваги приділяє проблемі співвідношення мелодії та гармонії, де надає перевагу мелодії і вважає за необхідне цей принцип впроваджувати у навчальному процесі. Особливої уваги заслуговує та обставина, що Й. Маттезон не обмежується розглядом мелодії з позиції музичної теорії. Разом з тим, він надає їй виразно-естетичну характеристику, вважаючи, що вона має характеризуватися чотирма властивостями: легкістю, ясністю, співучістю та красою. У зв'язку з цими вимогами Маттезон виводить 33 правила, створюючи своєрідну музичну поетику в дусі раціоналістичної естетики.

Поруч з мелодією та гармонією Й. Маттезон бачив у музиці ще один елемент – галантність. Ознайомлення з теоретичною спадщиною Маттезона може допомогти сучасному виконавцеві зрозуміти проблеми у виконанні та досягти найбільш наближеного до тогочасних аналогів.

Форкель підкреслює ясність, як основну ознаку мелодії. Карл Філіпп Емануїл Бах надає велике значення «натискуванню, зняттю з клавіші, прискоренню, відштовхуванню, вібрації, вгасанню, витримуванию, затриманню, руху вперед», способу звуковідтворення, про що йдеться в його праці «Досвід істинного способу гри на клавирі», де йдеться про

спосіб звуковідтворення. Крім того, К.Ф.Е. Бах зміг вирішити у своїй роботі багато проблем інтерпретації клавесинної, клавикордної та ранньої фортепіанної музики [6].

Працюючи над клавірними творами Й.С. Баха, треба пам'ятати, що сам автор майже ніде не проставляв свої динамічні вказівки. У своїх творах Бах застосовував лише три визначення динаміки, а саме: forte, piano – і тільки іноді – pianissimo. Вказівок crescendo, diminuendo, mp, ff, а також позначок для поступового посилення або зменшення звука – ніколи не застосовував.

Виконання творів Й.С. Баха не повинно бути ні легатним, ні стакатним, а живим і багато артикульованим.

Робота над клавірними творами Баха, у цьому випадку над «Маленькими прелюдіями», починається з фразування. Виконавець повинен чітко уявити собі, як вимовляється музична фраза. У зв'язку з цим, важливим є момент штриха або артикуляції. Дослідженням у цій тематиці є робота видатного органіста першої половини ХХ століття Ісайї Олександровича Браудо «Артикуляція». Браудо доводить, що артикуляція тісно пов'язана з динамікою. «Збільшення частини, що звучить, довжина якої вказана в тексті та зв'язаним із цим скороченням розміром цезур між тонами призводить до збільшення кількості звучання у одиницю часу. І навпаки – зменшення звучання частини, визначеної довжини ноти, збільшення цезур між тонами, зрівноважена зменшеної кількості звучання. Ці збільшення та зменшення кількості звучання можуть бути сприйняті як посилення та послаблення звучання» [11, 16]. Враження акценту або атаки тону може бути створено шляхом артикуляції. Звук після цезури – мовчання може бути сприйнятий як акцент. При виконанні творів Баха на фортепіано динаміка повинна бути спрямована на індивідуальне темброве забарвлення кожного голосу, так як відбувається розподіл звучання по регістрах на клавесині, де кожний голос повинен мати свою індивідуальну динамічну лінію, пов'язану з фразуванням. «Якщо декілька голосів різноманітно динамізованих таких чином звучать у одночасному поєднанні та протиставленні, тоді виникає полідинаміка, що значно сприяє ясному сприйняттю поліфонічного поєднання. Її дія буде тим глибшою, чим більше звертати увагу на дотримання розумної міри при виборі сили звучності і при розподілі збільшення та зменшення сили звука протягом п'єси» [11, 18].

Сила звучання, іноді перебільшена, можлива в музиці романтизму, але неприпустима в музиці бароко. Естетичні смаки першої половини

XVIII століття були сформовані під впливом грецької міфології, де за основу взяті поміркованість та ясність. У добі минулого вважався досконалим той виконавець, який володів мистецтвом туше.

Сучасний піаніст, вихований на звучанні фортепіано, часто вдається у виконанні творів Баха до звуку, яким щойно грав твір Шопена чи Ліста. Цьому виконанню не вистачає рівноваги і контрастів, легкого фразування та ясності. Міцлер, Форкель та Гербер із захопленням писали про бахівське туше. Ясність і точність, ритмічність і легкість робили його гручимось абсолютно унікальним. Гербер стверджував, що, незважаючи на свій серйозний характер, Бах був здатний сприймати веселощі та вишуканість. Ті п'єси, які зазвичай вважалися дуже складними, були для нього пустощами: він грав їх з такою досконалістю та легкістю, що вони здавалися не більш ніж простими мелодіями волинки; всі його пальці були однаково розвинуті і могли передавати найтонші нюанси.

Темп

Відсутність вказаних Бахом темпів у його творах примушує виконавця замислитися над пошуком темпу, який би відповідав задуму композитора. Щоправда, цей процес «полегшують» вказані редакторські темпи, але наявність їх поруч із розташованими в деяких випадках визначеннями метронома викликає подив. Хіба був за часів Баха у вжитку метроном? Можливо, у ті часи були інші критерії визначення темпів.

Чи існує єдиний темп, який може вважатися правильним?

У виконавській практиці немає ясності у виборі темпу. Фрескобальді у своїй передмові до «Токат» пише, що якщо багато орнаментики, дрібних нот, тоді темп повільний, а якщо фактура тексту проста, то треба грати швидше та рішучіше. Чим більше орнаментики та голосів, тим повільніший темп. Темп тоді можна вважати правильним, коли найскладніші за фактурою місця чітко прослуховуються. Межа швидкого темпу там, де музика втрачає ясність та не сприймається на слух. Вочевидь, вибір темпу повинен складатися із відчуття крайніх темпів [34].

Роздуми Куперена про темпи мають велике значення, тому що є одним із джерел наших знань про характер музичного ритму його часу. Ці міркування подано у Куперена на тлі протиставлення двох стилів: французького та італійського, характеру французької манери та відмінності від італійської. «Мені здається, – зауважує

Куперен, – що в нашій французькій системі писати ноти є ті ж недоліки, що й у нашому правописі. Ми пишемо по-іншому, ніж виконуємо, тому іноземці гірше грають нашу музику, ніж ми їхню. Італійці, навпаки, нотний запис музики роблять так, як їй треба виконувати» [50, 60]. Отже, проблема інтерпретації ритму французької музики є однією зі складних проблем виконавського мистецтва, що викликає суперечності до нашого часу. Помітними є також розбіжності між встановленим Купереном поняттям метру (розміру), який визначає кількість і рівний вимір тактів і темпоритму, і тим, що Куперен позначає терміном «каданс», і який, на його думку, визначає саму душу музики, її дихання та рух.

Тепер існує судження про те, що музика бароко виконувалася завжди повільно. Це пояснюють тим, що техніка інструментів була на такому рівні, який не давав змоги грати швидко. Якщо послухати Гольдберг-варіації та сонати Скарлатті, то можна сказати, що композитори не вважали так. Форкель стверджує, що Бах надавав перевагу живим темпам. Кванц визначав темпи за ударами серця – у нього були занадто швидкі темпи. Кванц говорив, що темп також залежить від акустики зали. Якщо пасаж в басу, то він повинен виконуватися повільніше. Темп пов'язаний також з формою та жанром. У визначенні темпу прелюдій спочатку треба з'ясувати, у якому жанрі вони написані. І тому темп прелюдій може бути швидкий або повільний. Кванц був представником німецької та італійської шкіл, тож його темпи не обов'язкові, тому що Бах був представником північно-німецької школи.

Щодо визначення темпу у творах Баха, то йому властива різноманітність рішень, яку можна спостерігати в музиці XVI–XVII століть. У самій природі бахівської теми лежить можливість різних прочитань, а від того і різних темпів. Важливим є і те, на якому інструменті будуть виконувати музику: клавесині, клавикорді, органі, фортепіано. Якщо на клавесині або органі, то на якому і з якими можливостями регістрів? Очевидно, що Бах міг доручати реалізацію своїх творів різним інструментам з різними можливостями звука, і тому його темпи містили у собі можливість різної реалізації. І тому поруч із різноманітним використанням тембрів у бахівських темах містилась можливість використання різних темпів. Але як усе ж таки визначити справжній правильний темп?

У Баха темпи можна визначити за жанром і фактурою. Серед прелюдій є прелюдії-преамбули імпровізаційного характеру; танці – алеманди та куранти. Куранта – наступна за традицією у класичній сюїті

після алеманди. На противагу до алеманди, яка є колективним танцем, куранта – сольний швидкий танець, що має тридольний розмір (3/2, 3/4, 3/8). Назва походить від французького слова courir – бігти, текти. Відомі різні типи куранти – італійські, французькі, німецькі [17].

Старовинні куранти французького походження згадуються з XVI століття, але найбільшого поширення танець досягає наприкінці XVII століття за часів Людовіка XIV. Кавалер і дама танцювали куранту, рухаючись по колу зали, кавалер тримав даму за кінчики пальців. Особливість танцю полягала в тому, що весь час відбувався рух уперед. В історичних джерелах так змальовано цей танець: чоловіки у XVI столітті не носили плетених панчох, і у придворні костюми як обов'язковий атрибут входили високі чоботи, які мали на колінах завороти з переплетіннями, ці завороти при певних рухах могли хвилеподібно коливатися. Саме цей хвилеподібний рух колінами кавалера, що нагадував коливання, плин води, за твердженням деяких дослідників, став причиною для назви танцю.

У початковому періоді форма куранти була спокійною, а з часом її темп ставав швидшим, більш легким і рухливим. За характеристикою Маттезона, що відображає стан куранти у бахівські часи, «у куранті є щось відважне, вимогливе, радісне, переконливе і водночас почуття надії» [80].

Куранти, що зустрічаються у сюїтах Баха, є розміром на 3/4, однак існують і різні варіанти метричної фігури у невизначеному коливанні розмірів 3/2 та 6/4.

Знайшли поширення такі куранти, у котрих мотив 3/8 починається з-за такту і охоплює ще три восьмих після тактової риси.

Серед курант Баха можна розрізнити три типи: італійську, французьку і німецьку. В італійській куранті закладено тип італійського інструментального танцю, енергійний, акцентований з перебігом акцентів у лінії верхнього голосу, що надає твору веселого, блискучо-яскравого характеру (прелюдія BWV 926).

Французький тип куранти відрізняється від інших наявністю складної за структурою мелодійної лінії та передбачає (для невказаної орнаментики) значну кількість орнаментики. Тональності або мінорні, або зі значною кількістю знаків альтерації. Темп таких курант повільніший, ніж курант італійського типу (BWV 930).

Німецького типу куранти простіші за фактурою нотного матеріалу, ніж французькі, але через просту мелодійну лінію можуть виконуватися трохи

скоріше, ніж французькі, але повільніше за італійські (BWV 941).

Куранта у XVIII столітті ще активно виконувалася. Незважаючи на в цілому рухливий характер усіх трьох типів курант, куранта завжди лишається танцем шляхетним і таким, який має певну велич.

У другій половині XX століття на теренах СРСР найчастіше зустрічаються редакції К. Черні та М. Кувшиннікова. У Західній Європі ці редакції невідомі, а німецькі та угорські видавці друкують ці твори Urtext, тобто зовсім без жодних редакторських вказівок – без зазначення темпів, ліг, динаміки.

Розташування прелюдій в Urtext-і не збігається із розташуванням у К. Черні та М. Кувшиннікова, але у бібліотеках та приватних колекціях у нас найчастіше в педагогічному процесі оперують нотним виданням під редакцією М. Кувшиннікова, яке в наш час більше відповідає задачам педагогіки, і тому приклади будуть наводитися саме за нумерацією цього видання.

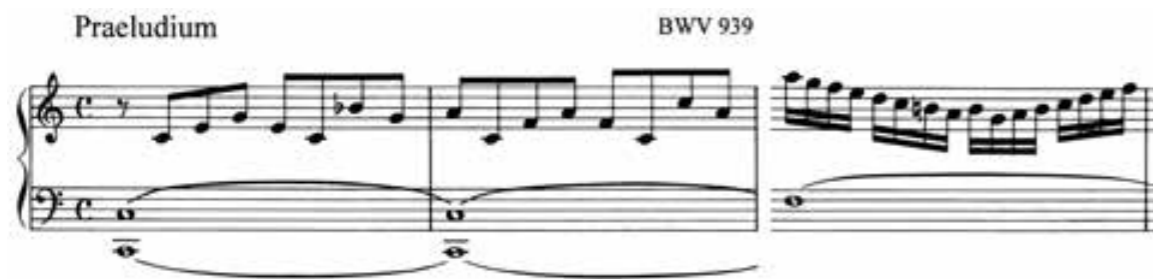
Перший блок прелюдій – «12 маленьких прелюдій для початківців». Саме за цією музикою Й.С. Баха студенти молодших курсів починають своє знайомство зі стилем бароко. І тому від професійності викладача залежить правильність подання цього матеріалу.

Прелюдія №1 До мажор (BWV 924) – проста за формою, складається з двох частин, де перша – преембупла з ясною та простою гармонією, прикрашеною традиційною орнаментикою. Лінія басу утворює мотиви, які перериваються цезурами у місцях найбільш широких інтервалів.

Друга частина – імпровізація, яка виконується достатньо вільно. Темп цієї прелюдії помірно швидкий.



Прелюдія №2 До мажор (BWV 939) – преембула, подібна до попередньої. Темп помірний, в якому добре чути мотиви. Третій від кінця такт – маленька каденція.



Прелюдія №3 До мінор (BWV 999). Відомо, що Й.С. Бах написав декілька творів для лютні. Це не означає, що їх треба виконувати на цьому інструменті. За часів Баха в клавесинах був лютневий регістр і тому ці твори виконувалися в цьому регістрі. Ця прелюдія також написана для лютні. При виконанні її на фортепіано треба намагатися досягти у швидкому темпі ясного звучання переходу гармонії. Темп цієї прелюдії – швидкий.



Прелюдія №4 Ре мажор (BWV 925) – написана в інструментальному жанрі, найбільш поширеному на той час – концерті гроссі. Темп – помірно швидкий, а характер умовних тутті – урочистий.



Прелюдія №5 Ре мінор (BWV 926) – куранта італійського типу, яка виконується у швидкому темпі з різним перебігом акцентів (на фортепіано) або різним перебігом групування 6-и вісімок – 2 по 3, 2 по 3, 1 та 5, 4 та 2 і так далі. В залежності від волі виконавця.



Прелюдія №6 Ре мінор (BWV 940) – ця прелюдія справжня драма. Мова речитативу з пунктирами, що загострюють драматизм теми. Це одна з найповільніших прелюдій.



Прелюдія №7 Мі-мінор (BWV 941) – куранта німецького типу з ясною та простою мелодією. Темп німецької куранти повільніший ніж в італійській. Широкі інтервали стримують рух.



Прелюдія №8 Фа >мажор (BWV 927) – преембула з ясною фактурою. Стрімкий рух 16-х та 8-х передається з руки в руку без зупинки до передостаннього такту. Останній такт із затакту. Фактично кода без суттєвої зміни темпу.



Прелюдія №9 Фа мажор (BWV 928) – подібна до прелюдії №4 Ре мажор (BWV 925). Це також кончерто гроссо, хіба що фактура його складніша за попередній концерт і тому темп її може бути більш стриманим.



Прелюдія №10 Соль мінор (Менует-тріо) з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідеманна Баха». В цьому збірнику №48 твір під назвою «Партита сеньора Штельтцельна», яка складається з Увертюри, Італійської арії, Буре, Менуету та тріо, написаного Й.С. Бахом. Тріо вирізняється серед музики Штельтцена і є дійсно маленьким шедевром. Темп його може бути трохи повільнішим за звичайний темп менуету через його мінорну тональність та вагомість нотного матеріалу.



Прелюдія №11 Соль мінор (BWV 930) – преамбула, яка написана в стилі куранти французького типу. Французький тип характерний тим, що фактура має ламану лінію з багатьма знаками альтерації та густо прикрашена орнаментикою. І тому темп такої куранти буде найправильнішим серед інших, але в межах рухомих темпів.



Прелюдія №12 Ля мінор (BWV 942). За текстом ця прелюдія випадає зі стилістики бахівського письма. Фактура її дуже не зручна. Темп може бути помірний.



Шість маленьких прелюдій

Прелюдію №1 До мажор (BWV 933) написано в жанрі інструментальної музики-симфонії в мініатюрі. Є всі ознаки оркестровості. Темп її – помірно швидкий, за характером – урочистий.



Прелюдія №2 До мінор (BWV 934) – куранта німецького типу. Темп – помірно швидкий.



Прелюдія №3 Ре мінор (BWV 935) – двоголосна інвенція. Темп – помірно швидкий.



Прелюдія №4 Ре мажор (BWV 936) – арія. Вокальний жанр часто зустрічається у клавірній музиці Й.С. Баха. «Арія, варійована в італійській манері» Ля мінор BWV 989, деякі середні частини клавірних концертів. Темп помірний.



Прелюдія №5 Мі мажор (BWV 937) – двоголосна інвенція. Виконується у швидкому темпі чітко та яскраво.



Прелюдія №6 Мі мінор (BWV 941) – двоголосна інвенція, темп – швидкий.



У всіх випадках темп залежить від гармонійно-строю твору. Якщо хроматична гармонія і часта зміна тональності, то темп буде повільним. За висловом професора Празької академії музики Зузани Ружичкової, гармонію треба «пережити».

Темп визначається змістом. Вибираючи темп твору, треба прислухатися до свого художнього смаку, творчої інтуїції, а також до аналогій.

Є переконання, що п'єси бароко повинні виконуватися в одному темпі. Фрескобальді пише, що частини токат повинні виконуватися у різних темпах.

У Прелюдії №1 До мажор (BWV 924), в наявності дві частини, друга, імпровізаційна, може виконуватися вільніше за першу частину. Мінорні та бемольні тональності виконуються повільніше. Це стосується прелюдій №6 (Ре мінор), №9 (Фа мажор), №12 (Ля мінор).

Музика бароко – музика драматична, і музика Баха – часто драма. Вона не повинна виконуватися в одному незмінному темпі, тож є необхідність зміни темпу. Вибір ритмічної формули вказує на кількість акцентів в кожному такті. Як це визначити? За гармонією та ритмічними змінами основи. Якщо багато гармонійних змін, то треба підкреслити кожен гармонію. Для визначення темпу необхідно орієнтуватися на жанрову основу кожної з прелюдій, які можна розподілити за приналежністю до основних музичних жанрів доби бароко: інструментального, вокального і танцювального. Чим більше акцентів, тим повільніший темп. Якщо акцентів мало, то темп повинен бути плинний. Помірні темпи витримувати значно складніше, ніж швидкі. Помірний темп вимагає повної самовитримки та самостійності пальців. Справжній поліфонічний стиль – стиль Й.С. Баха – не терпить застигості, адже вона вбиває музику.

Не слід забувати про те, що в музиці бароко не було вкрай повільних або надшвидких темпів. Швидкий темп мав певну стриманість, у якій можна

було почути мотивну побудову музичного матеріалу, а повільні темпи мали певний рух, у якому звук клавієси не згасав би і в якому мелодія мотиву прозвучала, не втративши ідеї.

Тепер вже ніхто достеменно не може стверджувати, яких темпів дотримувався Бах. Це означає, що ніхто з музикантів не може бути переконаним у близькості своїх настанов до виконавської традиції бахівської доби. Величезна спадщина майстрів минулого залучила наступні покоління до здібності сприйняття цієї спадщини і до інших критеріїв у оцінці цього матеріалу, це вже глибоко ввійшло у музичну свідомість, і цього не можна ігнорувати.

Відтворюючи традиції минулого, не можна забувати про час, який відділяє сучасних виконавців від творців цієї музики. У пошуках «правильного» темпу у творах Баха, на думку відомого органіста професора Л. Ройзмана, треба виходити з єдності трьох компонентів: характеру цього твору (як ми його розуміємо), можливостей виконавця і можливостей сучасного слухача. Тільки відносна гармонія між цими елементами може дати бажаний художній результат.

За часів, що минули після смерті Баха, кожне покоління прагнуло його уявити по-своєму. За цей час змінювався стиль виконання музики Й.С. Баха, а це означає, що й темпи, у яких виконувалися його твори.

А. Кройц, який здійснив у середині ХХ століття редакцію першої частини «Добре темперованого клавіру», у передмові стверджує, що за останні десятиліття темпи стали помітно повільнішими. Більшість інших музикантів вважає навпаки, що у сучасних виконавців спостерігається помітне тяжіння до більш швидких темпів.

Викладач, який працює з учнем над творами Й.С. Баха, на нашу думку, має починати роботу не з пошуків темпу, а з характеру твору, і добре опанувавши його, знайти зручний для учня темп, у якому йому було б зручно і переконливо відтворити свій задум.

У цьому разі педагогіка не повинна носити догматичний характер. Навряд чи за часів Баха темп визначали фізичною швидкістю послідовних звуків за одиницю часу, тобто темп тоді мало цікавив. Скоріше, була традиція щодо виконання певних жанрів.

Б. Яворський зауважує, що у музиці XVII – першої половини XVIII століття Allegro, Adagio, Largo, Andante, Vivo, Vivace вказують на загальний характер виконання, і що ці терміни визначають не темп, а скоріше, характер твору, тому що загальний характер був декламаційніший. Якщо це так, то не швидкість потоку звуків, а ясна структура мотивів, виразність фразування, рельєфність формоутворення побудови твору визначає темп [88].

Що означали терміни в добу Й.С. Баха? За своїм значенням вони були ближчими до визначень в італійській мові. Наприклад:

- Allegro означало активний характер, веселий настрій;
- Adagio, за тлумаченням Б. Яворського, що різні фігури – довгі, швидкі, пунктирні, легатні, уривчасті, мелодичні, фігураційні, пасажні тощо – повинні виконуватися спокійним приємним дотиком, зворушливо, проникливо. Adagio (дослівно) – зручно, тихо;
- Largo означало грати широко на великому диригенті, поєднуючи багато звуків у єдине ціле, протяжно;
- Andante, на противагу до Allegro, передбачає пасивний, споглядальний характер руху в ритмі спокійного кроку;
- Vivo та Vivace, які вписано авторами доби бароко в нотний текст, підкреслювали живий, жвавий настрій.

Винятком у цьому питанні можуть бути вказані самим Й.С. Бахом Presto і Lento, які наближені до сучасного розуміння темпів: Presto означало швидкий рух, Lento – повільний.

Можна погодитися з А. Швейцером у тому, що музика Й.С. Баха стає живою не завдяки темпам, а виключно фразуванню та декламаційній виразності.

Ще декілька яскравих прикладів, які наводить Л. Ройцман щодо темпу: «Про ступінь швидкості видобутих з інструмента звуків (темпу) так само безглуздо говорити ізольовано щодо «Хроматичної фантазії» Я.П. Свелінка (1562–1621) або до «Хроматичної фантазії і фуги» Й.С. Баха, так само, як актору встановити темп вимовляння монологу Гамлета «Бути чи не бути?». Знайти, визначити та закріпити потрібно

ту гаму почуття та стану, яка повинна залишити враження від цього поставленого «безсмертного» питання. Швидкість, з якою промовляється це питання, встановлюється сама по собі і щоразу – по-різному» [46, 204].

Орнаментика

Орнаментика є одним із найважливіших елементів у музиці бароко. Виконання орнаментики у старовинній музиці завжди було проблемним, навіть у часи її створення. Невипадковим є і той факт, що Франсуа Куперен, Фан-Філіпп Рамо і Й.С. Бах створили таблиці розшифровки своєї орнаментики. Це свідчить про те, що виконання орнаментики мало певні проблеми, і автори, щоб запобігти хибному виконанню, що може змінити авторську ідею, почали розшифровувати прийняті на той час позначки. Слід визнати, що у старих майстрів, особливо французьких, орнаментика була складнішою. Наприклад, у Ф. Куперена таблиця з 23 розшифрованих позначок, у Ж.-Ф. Рамо – з 14. Й.С. Бах мав меншу кількість орнаментики.

Серед музикантів-виконавців та викладачів зустрічаються різні підходи до виконання орнаментики у музиці старовинних композиторів. Певна їх частина вважає, що орнаментика в музиці XVII–XVIII століть була мистецтвом імпровізаційним, а тому виконувалася вільно, без дотримання жодних правил, єдиним критерієм повинен був слугувати особистий смак виконавця. Вони вважали, що вивчення старовинних першоджерел є справою більш музейного напрямку, ніж практичного, не пов'язану ні з виконавською, ні з педагогічною практикою, а тому і непотрібною.

Інші, яких більшість, вважають обов'язковим дотримання правил у виконанні орнаментики, доводячи їх до суворой обов'язковості, майже абсурду.

І та, й інша позиції – крайнощі. У першій позиції не вистачає порядку, у другій – свободи, якості, яка досягається довгою наполегливою працею. Доречно згадати слова К.Ф.Е. Баха: «Необхідна свобода виконання, яка виключає все рабське та механічне. З душею треба грати, а не дресировати її, як птаха» [6, 46]. Цей вислів може стати ключовою позицією для музикантів [6].

Але як цього досягнути? Це завдання для педагога, який повинен цьому навчити свого учня. Процес становлення музиканта-виконавця складний, і певному успіху в ньому можуть сприяти якісні редакції.

Виконання орнаментики автори старовинних трактатів XVII–XVIII століть надавали перевагу.

EXPLICATION DES AGRÉMENTS
ET DES SIGNES DE COUPERIN

ERKLÄRUNG DER VERZIERUNGEN UND ZEICHEN COUPERINS EXPLANATION OF THE ORNAMENTS AND SIGNS OF COUPERIN

La portée en haut présente la notation, celle en bas l'exécution. Die obere Notenzeile zeigt die Notierung, die untere die Ausführung. The upper music-line shows the notation, that below the execution

Pincé-simple, Pincé-double, Port de voix simple, Port de voix double, Port de voix coulée, Tremblement appuyé et lié, Tremblement ouvert, Tremblement fermé, Tremblement lié sans être appuyé, Tremblement détaché, Accent, Arpègement en montant, Arpègement en descendant, *Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque terns doit être plus appuyée*, Pincés diésés, et bémolisés, Pincé continu, Tremblement continu, Tierce coulée, en montant, Tierce coulée, en descendant, Aspiration, Suspension, Double, Double, Unisson

Edition Breitkopf

30477

Таблица орнаментики Ф. Куперена

Összehasonlító ékítéstáblázat
Comparative Chart of Grace Notes

Rameau eredeti ékítéstáblázata szerint
According to Rameau's Original Chart of Grace Notes

ugyanaz, szokásosabb barokk-kori jelzése
the same with more usual baroque signs

név name	jel sign	kivitel execution	
Cadence			
Cadence appuyée			
Double cadence			
Double			
Pincé			
Port de voix			
Coulez			
Pincé et port de voix			
Son coupé			
Suspension			
Arpegement simple			
Arpegement figuré			
Arpegement figuré			
Liaison			
Liaison			

NB. Rameau megoldásai mellőzik a ma szokásos triola, kvintola, stb. jelzését. A kottarészben, ahol megadom az ékítések kivitelezését, ezeket pótoltam. A megoldást csak tájékoztatásnak szabad tekinteni.

In his solutions Rameau disregards the at present usual indication of triplet and quintuplet etc. marks. These have been supplemented in the note part, where I make a suggestion for the grace notes. All solutions have to be regarded as information.

Таблица орнаментики Ж. - Ф. Рамо

Розділи, присвячені цьому питанню, за своїм обсягом іноді перевищували розділи всього трактату. Усі оригінальні таблиці та поради композиторів, що стосуються виконання орнаментики, повинні бути взяті виконавцем за основу, але не як остаточне правило, яке є вичерпним для оволодіння мистецтвом клавірної орнаментики старовинної музики.

Дослідники ґрунтовних теоретичних праць, наприклад, І. Гейніхен у книзі «Вчення про генерал-бас у зв'язку з мистецтвом композиції», обговорюючи питання виконання орнаментики, наполягав на тому, щоб виконавець сприймав поради авторів старовинних трактатів щодо виконання орнаментики, вказівки самих авторів як підґрунтя, а не як вичерпну схему, якої достатньо для опанування мистецтва клавірної орнаментики XVII–XVIII століть. Й. Маттезон у трактаті «Досконалий капелмейстер» («Der vollkommene Capellmeister», 1739) підкреслює, що добре виконання орнаментики (Manièrer) залежить не тільки від виконання простих правил, а й головним чином, від знання традицій, численних вправ і досвіду.

Наведені позиції дають розуміння складності задачі й те, що не тільки настанови самих авторів творів, а й знання стилю, традицій, художня інтуїція допоможуть виконавцеві знайти переконливу манеру виконання старовинної орнаментики.

У старовину інструменталіст, виконуючи будь-який твір, прикрашав його різноманітною орнаментикою за своїм смаком та бажанням. Приблизно з XVI століття композитори почали позначати орнаментикою умовними знаками і тим самим вказувати саме ті місця, де слід їх виконувати.

Ф. Куперен у передмові до свого збірника клавесинних п'єс (1722) наполягає на точному виконанні саме ним самим вказаних правил розшифровки орнаментики. Ніякого права виконавцям трактувати їх по-своєму Ф. Куперен не лишає і ніяких вольностей у цьому разі не бажає допускати. Він пише: «Ніхто не має права на довільну зміну авторських прикрас» [38].

У своєму трактаті Куперен намагався дати точні правила для розшифровки орнаментики. Цьому питанню він присвятив окремий розділ. У поєднанні з таблицею орнаментики, вміщеною Купереном до першого збірника клавесинних п'єс, цей розділ дає достатнє уявлення про особливості його орнаментики. Незважаючи на свій раціоналізм, Куперен вдається до протиріч. Помітно проявилися протиріччя у тлумаченні різноманітних видів одного з найбільш характерних

і улюблених ним port-de-voix. В окремих випадках Куперен позначив необхідну аплікатуру для більш зручного виконання орнаментики.

Бах також використовував досягнення Куперена в техніці орнаментики. Таблиця Баха подібна і до таблиць Куперена. Тривалий час точилися суперечки щодо того, перейняв Бах у Куперена свою аплікатуру чи прийшов до неї самостійно у процесі творчої практики.

Форкель вважає, що аплікатура Баха з використанням великого пальця склалася під впливом аплікатури Куперена. К.Ф.Е. Бах заперечує Форкелю. Швейцар наполягає на тому, що К.Ф.Е. Бах має рацію. Є різні точки зору з цього приводу, але зрозумілим є те, що Бах не тільки знав твори Куперена, а й ретельно їх вивчав. Якщо так, то очевидним є вплив Куперена на Баха. Аплікатура Куперена зв'язує традиції старої аплікатури – підкладання великого пальця – до перекладання його.

При ретельному розгляді досліджень про старовинну музику можна дійти висновку, що старофранцузька манера, яка мала широке поширення в Європі кінця XVII – першої половини XVIII століття почала поступово змінюватися на італійську манеру, так звану ломбардську.

Для старовинної французької манери було характерне так зване антиципирування прикрас, тобто виконання за рахунок вартості попередньої ноти.

Нова ломбардська манера проголосила субстрагування прикрас, тобто виконання їх за рахунок вартості головного звука, до якого вони відносяться. Така манера визнана і зараз. Цей спосіб («ломбардський») виконання став загальноприйнятим у європейських країнах, у тому числі й у Франції на початку XVIII століття. У XVIII столітті на позиціях субстракції орнаментики стоять і Ф. Куперен, і Й.С. Бах. Такої ж позиції дотримується і К.Ф.Е. Бах: «Усі виписані дрібними нотами манери (орнаментика) відносяться до наступної (тобто головної) ноти» [6, 48]. Традиції розшифровки орнаментики бароко дійшли до нас не точно. Отже, ця проблема є темою гострих дискусій і суперечок.

Якщо звернутися до теоретичних досліджень із цього питання, то виявиться, що існує багато розбіжностей як у сучасній літературі, так і в першоджерелах.

Існують правила, яких дотримувалися всі майстри бароко і які дають нам добре уявлення про традиції, але які не є догматичними. Кожне правило має вияток, і головний суддя – власний смак.

Знання основних законів музики може дати основу для правильного тлумачення запису орнаментики. Орнаментика ніколи не повинна протидіяти основним елементам музики. Орнаментика має мелодійне походження, що позначене традиційними для свого часу знаками. Маючи мелодійне походження, орнаментика має певне емоційно-виразне наповнення. Є пряма залежність виконання орнаментики від загального змісту основної мелодії, темпу.

Зрозумілим є вказане у французькій музиці поруч із означеною орнаментикою ще і текстове пояснення змістового наповнення виконання – «скорбота, плач». В інших випадках, коли треба підкреслити драматизм напрути або активну дію частини музичного твору, орнаментика посилює гармонійну жорсткість тексту.

Виконання орнаментики має дві сторони: виразне значення та технічну реалізацію на інструменті. Одна й та сама орнаментика має різне розшифрування, залежно від композитора і доби, у якій він жив. Музиканти доби бароко повинні були вміти виконувати усю написану композитором орнаментикою, а також і не написану.

Сучасний виконавець не дозволяє собі додавати орнаментикою не тому, що він не здатний цього зробити, а тому, що він не може взяти на себе таку відповідальність і не наважується цього зробити.

Існує припущення, що орнаментика часто застосовується в музиці бароко для того, щоб продовжити звук клавесина. Але орнаментика є не тільки у клавірній музиці, а і в органній, вокальній та інструментальній. Якщо музика бароко виконується на фортепіано, то не потрібно скасовувати орнаментикою, адже вона часто є головною ідеєю твору. Віртуозність виконавця визначається виконанням його орнаментики.

А Швейцар писав, що ми іноді повинні виконувати орнаментикою з вражаючою повільністю. Вочевидь, він мав на увазі темпи адажіо, де орнаментика повинна виконуватись серйозно [79].

Заслуговує на увагу та ретельний розгляд таблиця розшифровки орнаментики Й.С. Баха – єдиний документ, що залишив нащадкам автор. Цей документ розкриває погляди Й.С. Баха на виконання орнаментики. Таблицю було створено Й.С. Бахом для старшого сина Вільгельма Фрідемана, якому на час її створення у 1720 було 9 років.

Порівнюючи таблиці орнаментики, які були відомі на той час, можна помітити, що основою таблиці Й.С. Баха стала таблиця розшифровки орнаментики відомого французького композитора Жана Анрі

Д'Англабера (d'Anglebert, 1628–1691) з виданого у 1689 р. зошита клавесинних п'єс.

Порівняльний розгляд цих двох таблиць виявляє повну ідентичність. У цій ідентичності можна побачити єдність поглядів на виконання орнаментики у французькій і німецькій музиці XVII–XVIII століть.

Незважаючи на прихильність Й.С. Баха до французьких смаків, у його таблиці є і деякі особливості. З 35 видів орнаментики, що склалася у Франції наприкінці XVII століття, Й.С. Бах включив у свою таблицю тільки 13 видів: усі вони, крім мордента (перекресленого), мають спеціальні позначки, починаються з верхньої допоміжної ноти. Субстрагування орнаментики, що мало наприкінці XVII століття неприйняття серед противників і небагатьох прихильників, на початку XVIII століття на своєму боці отримало Ф. Куперена, а у Німеччині – Й.С. Баха.

Наступним висновком про рекомендовані Й.С. Бахом виконання орнаментики було те, що Й.С. Бах давав перевагу виконання орнаментики на ступенях діатонічної гами ладотональності цього фрагмента. Таблиця Й.С. Баха багато разів друкувалася у різних виданнях, але і тепер вона мало відома у музично-педагогічних колах [58].

Крім «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана Баха», Таблиця була надрукована Ф. Кризандером у передмові до його редакції Французьких сюїт Й.С. Баха, а також у книзі А. Швейцера та роботі В. Ландовської.

Згодом Таблицю друкували і в повному виданні «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» та «Хроматичної фантазії і фуги». Таблиця Й.С. Баха не вміщує усіх орнаментальних скарбів великого композитора-поліфоніста. Орієнтуватися тільки на цю таблицю було б недостатнім для повної розшифровки усіх передбачених Бахом орнаментів. Доповненням до цього документа повинно слугувати дослідження самої творчості композитора, у якій міститься значна кількість різної орнаментики, вписаної у нотний текст у розшифрованому вигляді.

Й.С. Бах одним із перших композиторів доби бароко почав вписувати орнаментикою у своїх творах повним текстом замість традиційних позначок.

Й.С. Бах як педагог вимагав, щоб навіть діти грали трель швидко й усіма пальцями. По-перше, орнаментика виконується у зв'язку з ритмікою та мелодією всього твору. По-друге, якщо орнаментика не має пояснень, то вона повинна виконуватися за усіма правилами тонального плану.

Чи записував Бах усю орнаментику? Й. Шейбе у 1737 році писав: «Бах випишував кожну прикрасу і тим самим він нібито затуманював красу мелодії» [99].

Що мав на увазі Шейбе?

Вочевидь, Бах заперечував застосування свободи імпровізації у своїх творах? Зараз це важко стверджувати.

У 1738 р. один з учнів Баха пише, що якщо би всі виконавці мали достатньо професіоналізму, щоб знати де і коли додавати орнаментику, то Баху не потрібно було б випишувати усі прикраси, не всі виконавці мають такий дар [99].

Наведемо теоретичне обґрунтування деяких видів орнаментики, які найчастіше зустрічаються у сучасній виконавській практиці, за ідеєю Л. Ройзмана [58].

Форшлаг. Й.С. Бах називав цей вид орнаментики «акцентом». Форшлаг позначається в нотному тексті сучасної нотації у вигляді маленької ноти перед головною нотою. У старовинній нотації форшлаг виглядає як маленька ліга перед головною нотою або між двома нотою. За часів Баха ще не було чіткого розмежування між форшлагами короткими і довгими. Довжина звучання форшлагів була різною, але у першій половині XVIII століття ще не існувало правила про те, що форшлаг віднімає від основної ноти половину часу звучання, якщо вона має рівні частини, а у разі нерівної частини – дві третини. Довжину звучання форшлагу у Баха слід визначати у кожному випадку окремо, зважаючи на характер, темп, фактуру твору. Зазвичай Й.С. Бах позначав дрібну ноту форшлагу вісімкою. Однак такий запис не завжди відповідав дійсній довжині форшлагу.

Виконання форшлагу за рахунок основної ноти не було узагальненим. Ознайомлення з творами Й.С. Баха виявляє, що композитор більше розшифровував форшлаг за рахунок довжини основного звука, але в деяких випадках – за рахунок попереднього. Форшлаг, що припадає на сильну долю, виконуються сильніше, ніж головний звук, до якого вони відносяться.

Трель в історичному минулому клавирного мистецтва починалася з головної ноти, але вже у XVI столітті з'явилася традиція перед початком трелі легко торкатися верхньої допоміжної ноти. У першій половині XVII століття, коли форшлаг почали виконуватися за рахунок основної ноти, ця коротка верхня допоміжна нота у трелі теж почала потрапляти на сильну долю. Для того щоб не втрачалось відчуття

основного тону у трелі, її завершували зупинкою на головній ноті. Довжина трелі могла варіюватися. У тому разі, коли трель має виписаний автором нахшлаг (завершення), її слід робити без заключної зупинки і впродовж усієї довжини ноти, над якою стоїть орнаментика.

У XVIII столітті у Франції та Німеччині існувало два способи виконувати трель: за таблицею Баха, перший має назву «акцент і трель», тобто форшлаг і трель, коли перший звук трелі трохі затримується, трель починається з головного звука і на ньому ж завершується у вигляді невеличкої зупинки; і другий спосіб, який не вказаний у таблиці Баха, але є в таблиці Д'Англабора, називається Tremblement appuye. Цей спосіб відрізняється від першого тим, що перший звук трелі після невеличкої зупинки заліковується з таким самим звуком, у результаті чого власне сама трель за ритмом звучить не знизу доверху, а зверху вниз.

У загальному правилі для всіх європейських шкіл XVIII століття у виконанні трелі з верхнього допоміжного звука можуть бути винятки:

- 1) якщо перед звуком, над яким позначено трель, уже є в нотному тексті верхній допоміжний звук, з якого повинна початися трель, то цей звук не потрібно повторювати двічі, і тоді трель починається з основного тону;
- 2) якщо позначено трель на першому звуці твору, то має сенс почати трель з основного тону;
- 3) якщо треба підкреслити в мелодії інтервал, що має драматургічний зміст для твору, то трель виконується з основного тону;
- 4) трель з основного тону зустрічається в музиці Й.С. Баха та італійських композиторів XVIII століття, яку треба починати з основного тону та впродовж усієї довжини ноти для оживлення ритму ноти, що повинна довго звучати, або для підкреслення органного пункту.

Довжина та ритмічна організація трелі бувають різними. За Ф. Купереном та Й.С. Бахом, організація трелі різна, але зазвичай вона повинна закінчуватися на основному тоні, при чому протяжність цього звука може бути різною і залежатиме від індивідуальної ситуації епізоду.

К.Ф.Е. Бах не визнає цієї зупинки на останній ноті та наполягає на виконанні трелі ритмічно в темпі, залежному від характеру твору, що підштовхує до висновку про те, що описана вище манера виконання трелі відмирає у другій половині XVIII століття.

Нахшлаг (завершення трелі). Нахшлагом називають елемент орнаментики, що завершує трель, якщо вона триває повну вартість основного тону. Нахшлаг слід виконувати виключно у разі, коли його виписано композитором. У літературі XVIII століття можна зустріти скарги на зловживання цим видом орнаментики. Надмірне використання нахшлагів примусило авторів музичних творів до точного визначення доречності їхнього використання. За часів Й.С. Баха звуки нахшлага виконувалися повільніше за трель, але у творах Й.С. Баха темп вказувався незалежно від темпу трелі.

Мордент перекреслений. Назва цього виду орнаментики походить від німецького слова «кусати». Його виконання ніколи не змінювалося і не викликало суперечностей. Виконується на півтону або на тон униз від основної ноти. У Франції застосовували «довгий» мордент, тобто мордент із подвійним числом звуків. У Німеччині та Італії такий вид морденту майже не зустрічається.

Застосовують для надання мелодії яскравості та гостроти. Виконання повинно бути швидким та чітким на ясно акцентованому першому з трьох звуків.

Мордент перекреслений завжди виконували за рахунок головного звука, над яким його позначено.

Мордент неперекреслений (Pralltriller) слід розглядати як коротку трель і виконувати подібно виконанню трелі з раптовою зупинкою після її початку, який починати рекомендовано з верхнього звука. Орнаментика повинна складатися з чотирьох звуків. Як виняток неперекреслений мордент може починатися і з головної ноти, і складатися із трьох нот.

У разі швидкого темпу та вимог чіткості виконання, може бути скорочення звуків цього орнаменту.

Шлейфер. Цю орнаментику за нашого часу застосовують у виконавській практиці менше за інші види.

У Франції шлейфер – coule sur une tierse – виконувався за рахунок того звука, перед яким він стоїть.

У Німеччині спостерігалось різне виконання – за рахунок попереднього, а також наступного звуків.

Шлейфер заповнює порожній інтервал між мелодійною лінією і має багато варіантів: як ритмічних фігур, так і самих інтервалів.

У Прелюдії №1 До мажор (BWV 924) короткий перекреслений мордент в лівій руці виконується як хроматичний, за винятком морденту в тактах 6, 15, де мордент верхній, неперекреслений.



У 3-му та 5-му тактах грається подвійний мордент з нахшлагом:



У 4-му такті допельшлаг з довгим мордентом виконується з верхньої ноти:



У Прелюдії № 2 До мажор (BWV 939) – в тактах 9, 10, 11 виконується короткий мордент в лівій руці:

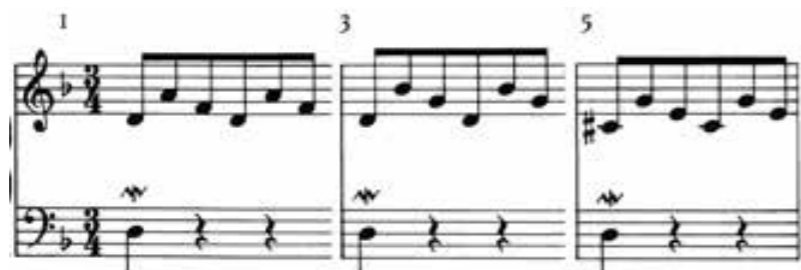


Прелюдія №3 До мінор (BWV 999) не має орнаментики.

Прелюдія №4 Ре мажор (BWV 925) – неперекреслений мордент у 14-му такті, виконується з верхньої ноти і є з'єднувальним між основними нотами голосу:



Прелюдія №5 Ре мінор (BWV 926) виконання короткого хроматичного морденту в лівій руці:



У 16-му такті короткий неперекреслений мордент у басу:



У правій руці в тактах 11, 12, 15, 21 – короткий перекреслений хроматичний мордент:



Рух вниз вісімок верхнього голосу в тактах 16, 18 з неперекресленим мордентом (виконання з основної ноти):



У такті 44-му неперекреслений мордент може виконуватися з верхньої ноти, тим самим він нібито забарвлює мелодичну лінію, яка прийшла до свого завершення:



У Прелюдії №6 Ре мінор (BWV 940) перекреслений мордент у правій руці в тактах 3, 6; в лівій руці – 2 та 5-й такти – грається як діатонічний. Помірно-повільний темп прелюдії впливає на стримане виконання цих орнаментик.



У Прелюдії №7 Мі мінор (BWV 941) у такті 10-му правої руки неперекреслений мордент виконується як трель, заповнюючи чверть з крапкою, і завершується наступною нотою.



Те ж саме у передостанньому такті прелюдії.



У Прелюдії №8 Фа мажор (BWV 927) немає орнаментики. Останній акорд виконується арпеджіато.

У Прелюдії №9 Фа мажор (BWV 928) короткий перекреслений діатонічний мордент у 16-му такті виконується з верхньої ноти.



У Прелюдії №10 орнаментик немає.

У Прелюдії №11 Соль мінор /BWV 930/ короткий перекреслений мордент в тактах 3, 17, 19, 21, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 39 виконується як хроматичний і з основної ноти.



У тактах 40, 42 – короткий перекреслений діатонічний мордент:



У тактах 11, 13, 15, 34 – короткий неперекреслений мордент:



У тактах 30, 32, 40 трель може виконуватися шістнадцятими, тридцять другими, а також шістдесят четвертими, залежно від віртуозності виконавця.



Шість маленьких прелюдій

У Прелюдії №1 До мажор (BWV 933) короткий перекреслений мордент у тактах 1, 2, 3, 9, 11 виконується як діатонічний:



У такті 4-му третя чверть верхнього голосу може виконуватися як неперекреслений мордент чи як групето до основної ноти:



У Прелюдії №2 До мінор (BWV 934) групето у тактах 2, 4:



У такті 32 – короткий хроматичний перекреслений мордент:



У прелюдії №3 Ре мінор (BWV 935) два види орнаментики – у такті 4 неперекреслений мордент з допельшлагом та у такті 23 довга трель, яка виконується з основної ноти:

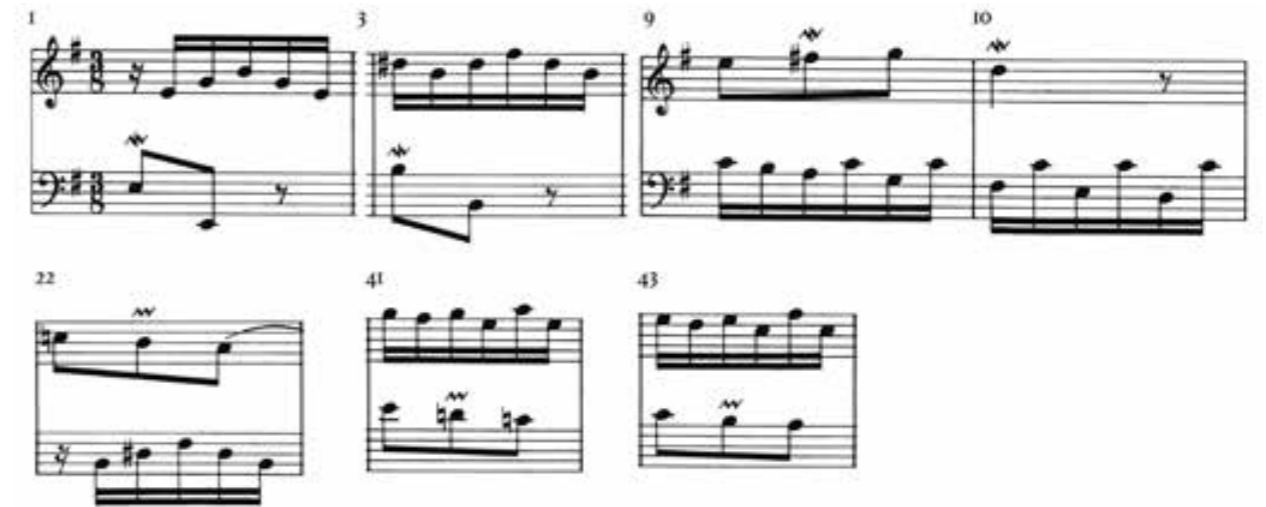


У Прелюдії №4 Ре мажор (BWV 936) орнаментики немає.

У Прелюдії №5 Мі мажор (BWV 937) у такті 10 короткий неперекреслений мордент (діатонічний) у такті 19 – групето:



У Прелюдії №6 Мі мінор (BWV 938) короткий перекреслений мордент у тактах 1, 3, 9, 10, 22, 41, 43 виконується як хроматичний.



У тактах 11, 13, 15, 22, 39, 41 короткий неперекреслений мордент може виконуватися як хроматичний, і як діатонічний:



Чи існують відмінності між виконанням орнаментики XVII–XVIII століть на клавирі та на струнних і духових інструментах, а також у вокальній музиці?

Якщо розглянути орнаментуку як характерний засіб вираження художником стилю певної доби, то можна заперечити відмінності, тому що орнаментика у цьому разі є загальною рисою стилю. Орнаментальне варіювання мелодії стосувалося будь-якого музичного твору, що виконувався на різних інструментах. Відмінність у виконанні орнаментики може полягати у різних технічних

можливостях інструментів і голосу, тому здебільшого існують загальні правила виконання орнаментики у музиці доби бароко.

Вокальна технологія була дещо відмінною від інструментальної і вносила в загальноприйняті норми деякі характерні риси, пов'язані з національними школами у виконанні орнаментики. Але ці відмінності мають не художні, а технічні міркування.

Об'єднана за стилістикою у виконанні орнаментики, що належить до цієї школи в певну історичну добу, не повинна сприйматися як стали явище.

Чи можливе виконання клавірних творів Й.С. Баха, зокрема «Маленьких прелюдій», на фортепіано, та чи буде це відповідати принципам стилю музики бароко?

Виконавська практика, за оцінками художньої критики, довела можливість цього. Вивчення особливостей стилістики бароко в музиці, доречно застосування засобів виразності, технічних можливостей для здійснення естетичних вимог може наблизити до ідеї композитора. Відомі видатні виконавці-піаністи музики бароко: Святослав Ріхтер, Глен Гульд, Самуїл Фейнберг, Едвін Фішер та багато інших.

Вивченню та розшифровці орнаментики у світовій музикознавчій літературі присвячено багато досліджень, серед них – представлені в книзі М. Друскіна «Клавірна музика Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Німеччини XVI–XVIII століть». Певне місце в проблемі орнаментики займає трактат П. Деніза (P. Denis) «Traite des agreements de la musique» (1782), а також робота Д. Тартіні «Правила для того, щоб навчитися добре грати на скрипці, що призначені для всіх музикантів, які співають або є інструменталістами». Серед праць XIX століття, присвячених розшифровці старовинної орнаментики, найбільш цінною та аргументованою є робота Едварда Даннройтера «Музична орнаментика» (Edward Dannreuther. Musical ornamentation, 1892–1895).

Об'ємна робота Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музиці» (Adolf Beyschlag «Die Ornamentik der Musik», 1953) містить у собі обширний матеріал і велику кількість прикладів, але поруч з тим звертає на себе увагу безліч протиріч, прояви суб'єктивізму та «несмаку». За висловленням Л. Ройзмана: «Нічим не підкріплені висновки, багато явно неправильного та абсолютно призволячого» [57].

Деякі роботи присвячено вивченню специфіки орнаментики різних національних шкіл, зокрема: Франції – П. Бруно «Traite des signes et agreements employes par les clavecinistes francisis» (1925), Передмова до першої збірки «Французької клавесинної музики» А. Юровського (1935); Англії – Передмова до «Вибраних клавірних творів Г. Перселла» Н. Голубовської (1954); Німеччини – Вступна стаття до видання «Вибраних творів» К.Ф.Е. Баха для фортепіано А. Юровського (1947).

Окремі роботи присвячено орнаментики Й.С. Баха, а саме: Х. Ерліха (H. Ehrlich «Die Ornamentik in Joh. Seb. Bachs Klavierwerken» (1898); А. Кройца (A. Kreutz «Die Ornamentik in J.S. Bachs Klavierwerken»; Е. Петрі «Передмови до видання п'яти сонат Й.С. Баха для клавіра» (1933).

У сучасних виданнях творів XVII–XVIII століть редактори намагаються розшифрувати орнаментики, зокрема ту, яка тепер майже не вживається на практиці та незнайома сучасному виконавцю. У підрядкових примітках іноді даються оригінальні зображення орнаментики для того, щоб у разі непогодження з розшифровкою редактора можна було виконати орнаментики за власним розумінням. Багато хто з редакторів розміщує в тексті авторські написання орнаментики, а розшифровку розміщує у примітках. Такий спосіб може бути найкращим.

Розуміння художньої ролі орнаментики, уважне оволодіння елементами виконавських навичок музикантів-клавірістів XVII–XVIII століть, накопичення значного досвіду у розшифровці та виконанні різноманітної орнаментики, підпорядкування всього технічного боку виконання будь-якого складного орнаменту до його виразної природи – основні задачі, що існують на шляху пізнання та вільного опанування стилістики виконання старовинної орнаментики.



KÖNEMANN MUSIC BUDAPEST

Johann Sebastian Bach

INVENTIONEN, SINFONIEN, KLEINE PRÄLUDIEN UND FUGHETTEN

URTEXT

FÜR KLAVIER
FOR PIANO
POUR PIANO

Kleine Präludien und Fughetten

6 kleine Präludien

aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

Præambulum

BWV 924

1.

Musical score for Præambulum (BWV 924) in C major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 7. The fourth system starts at measure 10. The fifth system starts at measure 13. The sixth system starts at measure 16. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Praeludium

BWV 926

2.

Musical score for Praeludium (BWV 926) in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 16. The fifth system starts at measure 21. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

26

31

36

40

43

Praeambulum BWV 927

3.

4

7

10

13

Praeambulum BWV 930

4.

7 2 4 2 1 5 2 1 5 4 3 1 2 3 5 4 3 1 2 3 5 4 3 1 5

13 5 5 4 4 5 2 4 5 3 2 1 4 2 1 2 4 5 1 2 3 5

19 2 4 2 1 2 4 5 1 2 3 5 2 4 2 1 5 1 2 5 4 3 5 2 3 5 2 1 5 2 1 5 4 3 5 2

25 1 4 2 3 5 1 3 1 2 1 5 1 2 3 5 2 1 4 1 2 4 2 1 3

31 1 2 4 2 1 3 1 2 3 5 4 3 2 3 5 4 3 2 4 2 1 5 1 2 4 2 1 5 1

37 2 4 2 1 5 1 2 4 2 1 5 1 3 5 5 3 5 2 3 2 4

Praeludium

BWV 928

5.

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

Praeludium

BWV 925 (W.Fr. Bach?)

6.

3

5

7

6 kleine Präludien

Musical score for the first five measures of a piece in D major, BWV 933. The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure numbers 9, 11, 13, 15, and 17 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Praeludium

BWV 933

Musical score for the first five measures of a piece in D major, BWV 933. The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure numbers 1, 3, 6, 9, 12, and 14 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece is in C major.

Praeludium

BWV 934

2.

Musical notation for BWV 934, measures 2-6. The piece is in G minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with a trill on the first measure and a fermata on the final measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Musical notation for BWV 934, measures 7-13. The right hand continues the melodic development with eighth-note patterns. The left hand maintains a steady accompaniment.

Musical notation for BWV 934, measures 14-20. The right hand features a series of eighth-note runs. The left hand continues with a simple accompaniment.

Musical notation for BWV 934, measures 21-26. The right hand has a more active melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for BWV 934, measures 27-33. The right hand features a trill on the final measure. The left hand accompaniment concludes the piece.

Musical notation for BWV 934, measures 34-40. The right hand has a melodic line with a trill on the final measure. The left hand accompaniment concludes the piece.

Praeludium

BWV 935

3.

Musical notation for BWV 935, measures 1-4. The piece is in G minor, 3/8 time. The right hand features a melodic line with a trill on the first measure. The left hand provides a simple accompaniment.

Musical notation for BWV 935, measures 5-9. The right hand continues the melodic development with eighth-note patterns. The left hand maintains a steady accompaniment.

Musical notation for BWV 935, measures 10-14. The right hand features a series of eighth-note runs. The left hand continues with a simple accompaniment.

Musical notation for BWV 935, measures 15-19. The right hand has a more active melodic line with some chromaticism. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for BWV 935, measures 20-24. The right hand features a trill on the final measure. The left hand accompaniment concludes the piece.

25

Measures 25-28 of a piano piece in B-flat major, 3/4 time. The right hand features a steady eighth-note melody, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

29

Measures 29-33 of the piece. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains a consistent accompaniment.

34

Measures 34-38 of the piece. The right hand melody becomes more active with sixteenth-note runs, while the left hand accompaniment remains steady.

39

Measures 39-43 of the piece. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

44

Measures 44-47 of the piece, concluding with a final cadence. The right hand melody ends with a half note, and the left hand accompaniment concludes with a few final notes.

Praeludium BWV 936

4.

Measures 4-6 of the Praeludium in D major, BWV 936. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a simple accompaniment.

7

Measures 7-11 of the Praeludium. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment remains consistent.

12

Measures 12-15 of the Praeludium. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

16

Measures 16-20 of the Praeludium. The right hand melody includes a grace note and a half note, while the left hand accompaniment continues.

21

Measures 21-24 of the Praeludium, concluding with a final cadence. The right hand melody ends with a half note, and the left hand accompaniment concludes with a few final notes.

26

31

35

39

44

Praeludium

BWV 937

5.

3

5

7

9

11

13

15

17

19

Praeludium

BWV 938

6.

5

9

13

17

21

25

30

35

40

45

6 kleine Präludien

aus der Sammlung Johann Peter Kellners

Praeludium

BWV 939

1.

4

7

10

13

Praeludium

BWV 940

2.

3.

5.

7.

9.

Praeludium

BWV 941

3.

5.

9.

13.

18.

Praeludium

BWV 942

4.

4

7

10

12

15

Praeludium

BWV 943

5.

6

11

17

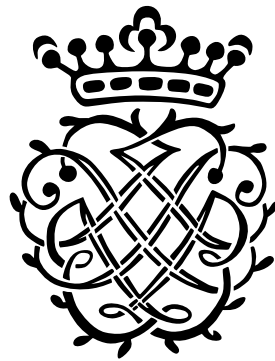
23

Musical score for page 80, measures 29-53. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of six systems of two staves each. The right hand features a melodic line with various ornaments and phrasing, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 29, 35, 41, 47, and 53 are indicated at the start of their respective systems.

Praeludium BWV 999

Musical score for page 81, measures 6-19. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of six systems of two staves each. The right hand features a melodic line with various ornaments and phrasing, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 6, 4, 7, 10, 13, 16, and 19 are indicated at the start of their respective systems.

ЧАСТИНА II



ЙОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
КЛАВІРНА КНИЖЕЧКА
для ФРІДЕМАННА БАХА

ПЕРЕДМОВА АВТОРА



Б. Деннер. Йоганн Себастьян Бах із синами. 1717 р.

«Клавірна книжечка для Фрідеманна Баха» має велике методичне значення серед інструктивних збірок Йоганна Себастьяна Баха і дає уяву про педагогічні принципи великого композитора. На початку XVIII століття нотодрук ще не досяг широкого розповсюдження, і характерною особливістю «Клавірної книжечки для Фрідеманна Баха» стало її створення під час занять із сином. П'єси вносилися у збірку систематично, у міру проходження матеріалу, що дає можливість простежити за методом викладання Й.С. Баха.

Під час занять музикою спочатку вчитель записував у книжку вправу для учня, яку він повинен був вивчити, а потім учень дописував завдання, тим самим закріплюючи у пам'яті твір і виховуючи в собі вміння зосередитися. Завдячуючи цьому методу ведення занять, збереглося багато творів Й.С. Баха, які за життя композитора не були виданими, а лише після його смерті учнями, які свого часу переписували їх та зберігали у своїй пам'яті.

На перших сторінках «Клавірної книжечки» Й.С. Бах дає інформацію про необхідні для тодішнього музиканта знання – назви нот у скрипковому ключі, а також про систему ключів, в яких на той час записувалися ноти: верхній рядок зазвичай у сопрановому ключі, а не скрипковому, як тепер, інші голоси – у мецо-сопрановому, альтовому, теноровому та інших, назви нот у цих ключах. Особливий інтерес являє собою таблиця орнаментики з розшифровкою. Ця таблиця згодом друкувалася і в інших виданнях Й.С. Баха – «Нотному зошиті Анни Магдалени Бах», «Інвенцій» та інших. З часів Й.С. Баха орнаментика була невід'ємною частиною музики, і мистецтву виконувати орнаментуку вчилися з перших кроків занять гри на клавирі. Бахівська таблиця не оригінальна, а запозичена з трактату французького композитора і теоретика Д'Англабера і відображає лише деякі найбільш прості та ті, що часто зустрічаються у німецькій музиці, прикраси. Вивченню грати орнаментуку швидко та в особливій манері приділяли на заняттях музики велику увагу. Із спогадів другого сина Й.С. Баха Карла Філіппа Емануїла Баха відомо [6, 72], що починалися заняття з вивчення орнаментики, і коли гра задовольняє елементарні вимоги відповідні здібностям і віку, тоді можна було перейти до п'єс. П'єси вчили спочатку без орнаментики, а потім разом з нею.

Перші п'єси «Книжечки» присвячені виконанню орнаментики і закріплюють теоретичні приклади, що містяться в таблиці. Після теоретичної частини «Книжечку» продовжує п'єса

під назвою «Аплікаціо» з ретельно виписаною автором аплікатурою і присвячена опрацюванню гамоподібних рухів і гри численної орнаментики, в т.ч. і трелі 4-5 пальцями. Запропонована аплікатура є зразком застосування перекладання пальців. Подібна п'єса була записана невідомим автором у Люнебурзькій табулятурі другої половини XVII століття. Можна припустити, що Й.С. Бах міг ознайомитись з цією п'єсою під час навчання у Люнебурзькій гімназії. Така аплікатура була характерна для того часу, а перший палець майже не застосовувався при грі на клавирі [5].

Методика Й.С. Баха в роботі над постановкою руки для володіння особливим туше описана в статті «До методи» редактора першого видання в Німеччині 1927 р. «Клавірної книжечки» Германа Келлера. З наведеного опису можна дійти висновку, що методика Й.С. Баха в цьому напрямку ґрунтувалася на давніх традиціях, які тривали довгий час у Німеччині і не враховували особливостей дитячої психології, але Й.С. Бах, імовірно, розуміючи негативні наслідки її, шукав своїми власними педагогічними методами позитивний шлях до успіху.

Після довготривалих виснажливих вправ у «Книжечці» з'являлися легкі і розважальні вправи, які давали учневі повне психологічне розвантаження, але після них йшли ще складніші. Всі ці твори він (Й.С. Бах) писав прямо на заняттях. Серед таких – Прелюдії, які потім ввійшли до «Добре темперованого клавіру», але у складніших версіях.

Згодом у «Книжечці» з'являються твори інших композиторів – Й.К. Ріхтера, Г.Ф. Телеманна та Г.Г. Штільцеля. Оскільки основний принцип бахівської педагогіки полягав у розумінні необхідності музичного виховання на високохудожніх зразках, він переписував у сімейні клавирні книги твори найбільш шанованих ним композиторів-сучасників або старших, яких вважав достойними уваги. Тепер ці імені для сучасних педагогів та учнів маловідомі і тому наводимо біографічні дані про композиторів, чий твори містяться у «Клавирній книжечці».

Крім сюїтних циклів вищезгаданих композиторів – Й.К. Ріхтера, Г.Ф. Телеманна та Г.Г. Штільцеля в «Клавирній книжечці» містяться твори Й.С. Баха – прелюдії, триголосна fuga та два великих цикли п'єс – преамбули та фантазії, які є ранніми варіантами двоголосних інвенцій та триголосних симфоній.

Зі змісту «Клавирної книжечки» ми дізнаємося про шлях, яким пройшов Фрідеманн Бах, долаючи складнощі тодішньої школи. У Й.С. Баха, крім

Фрідеманна були інші сини, з якими він також займався музикою, та багато інших учнів, серед яких був Людвіг Антон Руст, що запам'ятався тим, що у тринадцятирічному віці грав напам'ять усю першу частину «Добре темперованого клавіру». Зі слів К. Ф. Е. Баха відомо, що Й.С. Бах вважав шкідливим тримати учнів на занадто легких п'есах – через це вони будуть лишатися на одному місці. Значно кращим є, коли вчитель поступово привчає своїх учнів до більш складних творів.

Перший біограф Й.С. Баха – І. Н. Форкель, будучи добре знайомим з обома старшими синами Й.С. Баха, пише про методи зацікавлення, якими користувався вчитель до своїх учнів – він програвав п'єсу, яку вони повинні були вивчити, відразу спочатку і до кінця і потім казав, що так це повинно звучати. Такий метод мав величезний вплив – учень відразу чув ідеально виконаний твір, який полегшує труднощі при вивченні і спрямовує осмислення твору у правильний бік. Важливість слухового образу з самого початку підкреслювали у майбутньому видатні музиканти багатьох поколінь.

«Клавірна книжечка» створювалася з 1720 до 1726 рр. Розташування творів у «Книжечці» та самі твори представляють наукову цінність та можуть принести велику практичну користь. У своїх простих

версіях вони доступні учням середніх класів дитячих музичних шкіл та студентам інших музичних навчальних закладів різного рівня.

Історія «Клавірної книжечки» після земного шляху її володаря описана у Післямові редактором першого німецького видання Германом Келлером 1927 р. Друге видання відбулося 1929 р. (таке саме). Факсимільне видання рукопису (знаходиться з 1932 р. у США, в бібліотеці Іельського університету), було здійснено у США відомим дослідником і виконавцем старовинної музики Ральфом Кьорпатриком: Johann Sebastian Bach. Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Edited in 1959. Yale University Press.

Повний опис рукопису та ретельна аргументація викладених висновків міститься у додатках (Kritischer Bericht) до академічного видання «Клавірної книжечки»: Bach J. S. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie V. Band 5. Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Herausgegeben von Wolfgang Plath. Leipzig, 1963.

В СРСР вперше «Клавірна книжечка» була видана під назвою «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» у 1975 р. під редакцією Н. Н. Копчевського видавництвом «Музика» (Москва). В Україні «Клавірна книжечка для Фрідеманна Баха» ніколи не видавалася.

Н. С. Свириденко



JOHANN SEBASTIAN BACH
KLAVIERBÜCHLEIN
FÜR FRIEDEMANN BACH



ЙОХАН СЕБАСТЬЯН БАХ
КЛАВІРНА КНИЖЕЧКА
ДЛЯ ФРІДЕМАНА БАХА

Clavier - Büchlein.

100

Wilhelm Friedemann Bach.

angefangen in
Eöben den
22. Januar
No. 1720.

JOHANN SEBASTIAN BACH
KLAVIERBÜCHLEIN
FÜR FRIEDEMANN BACH

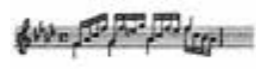
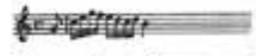
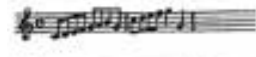
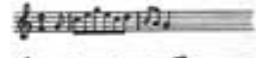

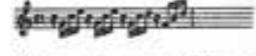

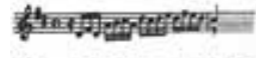

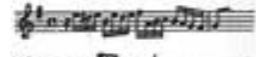
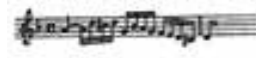
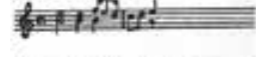
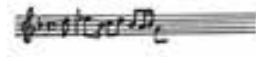
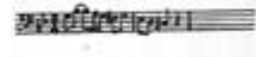
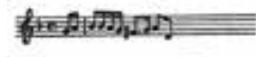
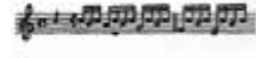


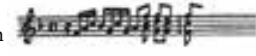

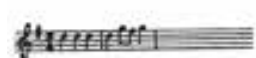


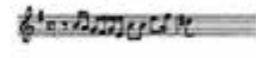
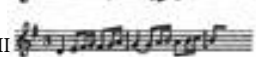
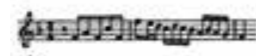
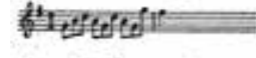




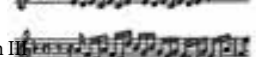
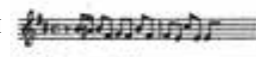
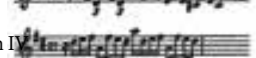


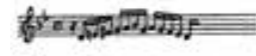
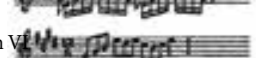
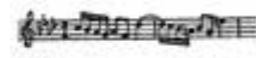
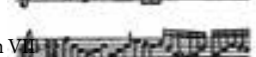

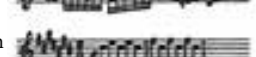
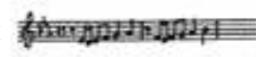



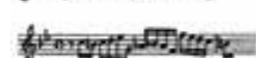
Herausgegeben von
Hermann Keller

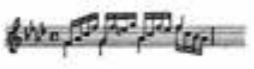
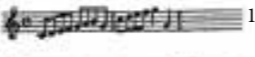



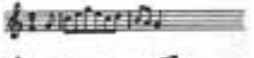

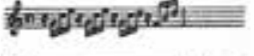
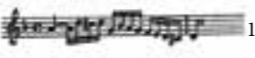


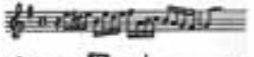
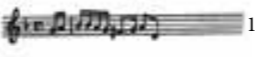
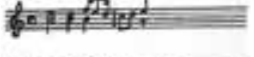
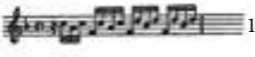
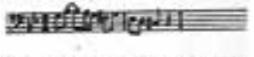

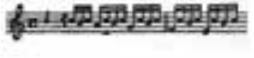
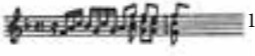




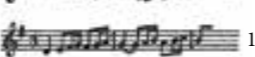
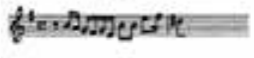
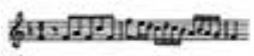

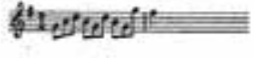

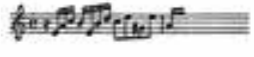
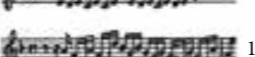

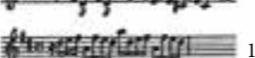
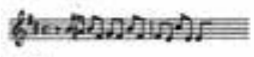




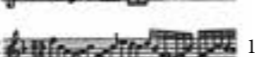
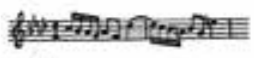

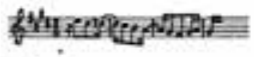

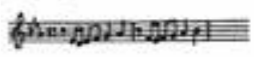





BÄRENREITER - AUSGABE 140
BÄRENREITER - VERLAG KASSEL UND BASEL

INHALTSVERZEICHNIS

З М І С Т

Geleitwort	92	24. Präludium 	116
Zur Methode	94		
Originaltitel des Werkes	96	25. Pièce pour le Clavecin composée par J. C. Richter	
Erklärung der Schlüssel	97		
Erklärung der Erzierungen	98	a) Allemande 	117
1. Applicatio 	101	b) Courante 	118
2. Praeambulum 	101	26. Präludium C-dur 	119
3. Wer nur den lieben Gott läßt walten 	102	27. Präludium D-dur 	119
4. Präludium II 	102	28. Präludium e-moll 	120
5. Jesu, meine Freude 	103	29. Präludium 	121
6. Allemande 	103	30. ohne Titel 	121
7. Allemande 	104	31. Fuge a 3 	121
8. Praeambulum 	104		
9. Praeambulum 	105	Fünfzehn zweistimmige Inventionen	
10. Präludium 	105	32. Praeambulum I a 2 	122
11. Menuett I 	106	33. Praeambulum II 	123
12. Menuett II 	106	34. Praeambulum III 	124
13. Menuett III 	107	35. Praeambulum IV 	124
Elf Präludien aus dem „Wohltemperierten Klavier“		36. Praeambulum V 	125
14. Präludium I 	107	37. Praeambulum VI 	126
15. Präludium II 	108	38. Praeambulum VII 	127
16. Präludium III 	109	39. Praeambulum VIII 	128
17. Präludium IV 	109	40. Praeambulum IX 	129
18. Präludium V 	110	41. Praeambulum X 	130
19. Präludium VI 	111	42. Praeambulum XI 	131
20. Präludium VII 	112	43. Praeambulum XII 	132
21. Präludium VIII 	113	44. Praeambulum XIII 	133
22. Präludium IX 	114	45. Praeambulum XIV 	134
23. Präludium X 	115	46. Praeambulum XV 	135

Передмова	93	24. Прелюдія XI 	116
До методи	95		
1. Аплікатура 	101	25. П'єси для клавесина Й.К. Ріхтера	
2. Преамбула 	101	Алеманда 	117
3. Хто лиш себе своєму Богу довіряє 	102	Куранта 	118
4. Прелюдія II 	102	26. Прелюдія До мажор 	119
5. Ісусе, друже мій 	103	27. Прелюдія Ре мажор 	119
6. Алеманда 	103	28. Прелюдія Мі мінор 	120
7. Алеманда 	104	29. Прелюдія 	120
8. Преамбула 	104	30. Без назви 	121
9. Преамбула 	105	31. Триголосна fuga 	121
10. Прелюдія 	105	П'ятнадцять двоголосних інвенцій	
11. Менует I 	106	32. Преамбула I у 2, 	122
12. Менует II 	106	33. Преамбула II 	123
13. Менует III 	107	34. Преамбула III 	124
Одинадцять прелюдій з «Добре темперованого клавіру»		35. Преамбула IV 	124
14. Прелюдія I 	107	36. Преамбула V 	125
15. Прелюдія II 	108	37. Преамбула VI 	126
16. Прелюдія III 	109	38. Преамбула VII 	127
17. Прелюдія IV 	109	39. Преамбула VIII 	128
18. Прелюдія V 	110	40. Преамбула IX 	129
19. Прелюдія VI 	111	41. Преамбула X 	130
20. Прелюдія VII 	112	42. Преамбула XI 	131
21. Прелюдія VIII 	113	43. Преамбула XII 	132
22. Прелюдія IX 	114	44. Преамбула XIII 	133
23. Прелюдія X 	115	45. Преамбула XIV 	134
		46. Преамбула XV 	135

11 кв 73

Zum erstenmal wird hier ein Notenbuch Johann Sebastian Bachs der Öffentlichkeit übergeben, dem eine mehr als gewöhnliche Bedeutung zukommt, das nicht nur, wie die beiden Notenbücher der Anna Magdalena Bach (und das von Leopold Mozart für den sechsjährigen Wolfgang angelegte) in erster Linie dem Liebhaber oder Forscher etwas Zusagen hat, sondern das berufen erscheint, in der lebendigen Musik unserer Zeit einen ihm gebührenden Platz einzunehmen: Das Klavierbüchlein, das Bach im Jahre 1720 für seinen, damals neunjährigen, ältesten und Lieblingssohn Friedemann angelegt hat.

Es ist eigentlich kein „Büchlein“, sondern ein recht statliches Klavierbuch mit etwa 70 Stücken, und die meisten daraus sind uns wohlbekannt: kleine Präludien, zwei- und dreistimmige Inventionen, Präludien, dies später in das Wohltemperierte Klavier kamen, daneben aber auch wenig Bekanntes und ein paar fremde Stücke. Seine Bedeutung beruht daher nicht nur im Inhalt, sondern noch mehr in dessen Anordnung: schon Spitta hat erkannt, daß wir hier einen von Bach selbst aufgestellten Lehrgang des Klavierspiels, eine Klavierschule Bachs vor uns haben; unbegreiflich, daß es als Ganzes bis heute ungedruckt geblieben war!

Bach beginnt mit Erklärung der Noten, der Schlüssel, der Verzierungen, denen sofort kleine zusammenhängende Übungsstücke folgen. Also ein Unterricht vom ersten Anfang an, aber nach unseren Begriffen ein Unterricht mit Siebenmeilenstiefeln! Es müssen selbst bei Friedemann rein technische Übungen voraus- und nebenhergegangen sein; welcher Art diese waren, darüber sind wir durch Schüler Bachs unterrichtet, und der Leser wird gebeten, den Abschnitt „Zur Methode“ (S. 7 ff.) aufmerksam zu lesen.

Man weiß, wie bei Bach technische und geistige Unterweisung untrennbar verbunden waren, und so müssen wir uns auch das Klavierbüchlein als während des Unterrichts an Friedemann entstanden denken. Es ist daher nicht nach einem bestimmten, vorgefaßten Plan angelegt, wie das Leopold Mozarts, das in abgetrennte Lektionen zerfiel, sondern hat den Reiz von etwas lebendig, und daher unregelmäßig Gewordenem. Bisweilen (Nr. 50) scheint es mehr Skizzenbuch des Vaters als Aufgabenbuch des Sohnes gewesen zu sein: 5 sorgfältig, fast kalligraphisch sind die ersten Eintragungen, aber ob sich Friedemann durch die handschriftliche Wirrnis der letzten Eintragungen (der dreistimmigen Inventionen) hindurchgearbeitet hat, muß dahingestellt bleiben.

Immerhin ist ein planmäßiges Fortschreiten vom Leichten zum Schwereren deutlich erkennbar: den eigentlichen Übungsstücken folgen Ausruhstückchen, wie die beiden Allemanden (Nr. 6 und 7), von denen ich nicht glaube, daß Bach sie komponiert hat, und die drei Menuette (Nr. 11–15); von den nun folgenden elf

Präludien des Wohltemperierten Klaviers (z. T. mit interessanten Abweichungen von den späteren Texten) stehen die ersten acht, meist zweistimmig, mit Recht an dieser Stelle; die folgenden drei (Nr. 22–24) bringen zu der erworbenen Geläufigkeitstechnik das Gegengewicht im gebundenen Spiel. Die Allemande und Courante (beide sind inhaltlich identisch) von J. C. Richter (Nr. 25) sind vielleicht der abgezogenen Sechzehntel wegen aufgenommen worden. Die nächsten Eintragungen (Nr. 26–30) wirken etwas planlos. Nr. 31 ist bezeichnenderweise die einzige Fuge im Klavierbüchlein, flüssig, und polyphon nicht schwer. Nun folgen, als Praeambula bezeichnet, die zweistimmigen Inventionen in einer charakteristischen, von Bach später aufgegebenen Reihenfolge: auf den leitereigenen Stufen aufsteigend (c-dur, d-moll, e-moll, f-dur, g-dur, a-moll, h-moll) absteigend auf den Versetzungszeichen benötigten Stufen (b-dur, a-dur, g-moll, f-moll, e-dur, d-dur, c-moll). Nach diesem strengen Studienwerk folgen wieder Erholungsstücke: drei Suitensätze in a-dur (Nr. 47), die nach den Feststellungen von Werner Danckert in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Februarheft 192 g) als ein Werk Telemanns anzusehen sind, und eine nicht unbedeutende Suite in g-moll von Stöltzel (Nr. 48), zu deren Menuett Bach das bekannte, reizende Trio geschrieben hat. Als Schluß, alle vorausgegangenen Stücke an Schwierigkeit übertreffend, stehen die dreistimmigen Inventionen (Fantasien betitelt), in derselben charakteristischen Reihenfolge wie die zweistimmigen: die letzte (c-moll) fehlt, weil das Buch zu Ende war.

Unvollständig sind elf Eintragungen, fünf davon ließen sich leicht nach ihrer, aus späteren Sammlungen Bachs bekannten Gestalt ergänzen (Nr. 17, 20, 23, 24 und 6a) die Ergänzung der anderen hat der Herausgeber unternommen, um sie für die musikalische Praxis zu retten (Nr. 5, 1, 25 a und b, 28 und 30). Nr. g erschien schon 19x4 in der Neuen Musikzeitung, die übrigen stehen hier zum ersten Male. Alle weiteren textkritischen Angaben sind im Nachwort (S. 12g ff.) zu finden.

So möge denn das Klavierbüchlein in die Welt hinausgehen und freundliche Aufnahme finden! Wie Bach es aufgefaßt haben wollte, zeigt die Überschrift über dem ersten Stück: In Nomine Jesu — Im Namen Jesu — und in seiner Generalbaßlehre (Kap. 2) schreibt er: „... und soll, wie aller Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüts sein. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Musik — sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.“ Wie groß war doch dieser Mann, der seine tiefsten Werke zu pädagogischen Zwecken schrieb und andererseits kleine Übungsstücke in unvergänglichen Formen faßte und dem alle musikalische Harmonie nur ein Abglanz und Symbol der göttlichen gewesen ist!

Verше ця нотна збірка Йоганна Себастьяна Баха була опублікована в Німеччині 1927 р. під редакцією Германа Келлера видавництвом Кассель і Базель Беренрайтер (Bärenreiter – Verlag Kassel und Basel). Значення цієї збірки надзвичайно не тільки для аматорів та дослідників творчості Й. С. Баха (як і обох зошитів Анни Магдалени Бах та збірки, упорядкованої Леопольдом Моцартом для свого шестирічного сина Вольфганга) ще й тому, що це важлива праця, яка може посісти значне місце у музиці нашого часу: «Клавирна книжечка», яку Бах упорядкував у 1720 р. для свого тоді ще дев'ятирічного старшого та найулюбленішого сина Фрідемманна.

Проте ця збірка, взагалі-то, не «Книжечка», а посправжньому переконлива клавирна книга, в якій міститься 70 творів, більшість яких нам добре відомі: маленькі прелюдії, дво- та триголосні інвенції, прелюдії, котрі пізніше ввійшли до «Добре темперованого клавіру», а також низка менш відомих та пара чужих творів. «Її значення не тільки у змісті творів, які вона включає, а й більшою мірою у її призначенні: ще Шпітта визнавав, що перед нами упорядковане самим Бахом вчення гри на клавирі, клавирна школа Баха; незбагненно, як це до сьогоднішнього часу залишалося ненадрукованим!» Так зауважив Г. Келлер у своїй передмові до видання 1927 року.

Свою збірку Бах розпочинає з роз'яснення нот, ключів, орнаментики, які відразу супроводжуються маленькими взаємопов'язаними вправами. Від самого початку цей урок у нашому розумінні проходив у дуже швидкому темпі. Для Фрідемманна урок супроводжувався суто технічними вправами; що саме це були за вправи, ми дізнаємося від учнів Баха, а також читачам пропонується уважно ознайомитися з розділом «Про методи» (с. 7 ff.).

Відомо, що у Баха технічні настанови були невід'ємними від духовних, тому «Клавирну книжку» ми маємо сприймати як таку, що створювалася у процесі занять з Фрідемманном. Вона не була упорядкована за заздалегідь продуманим планом так, як розподілена на окремі уроки книжка Леопольда Моцарта, однак має чарівність чогось живого і через те виглядає дещо несистематично відносно побудови номерів. Іноді (№ 30) вона здається скоріше альбомом для замальовок батька, ніж книгою для завдань сина; перші записи зроблені акуратно, майже каліграфічно, однак, чи розібрався Фрідемманн у написаних від руки заплутаних останніх записах (триголосні інвенції), залишається невідомим.

Тим не менш планомірне просування від легкого до складного вгадується: за творами для вправ слідують твори для відпочинку, наприклад, дві алеманди (№ 6 та № 7), про які можна припустити, що вони не належать авторству Баха, та три менуети (№ 11–13); з наступних одинадцяти прелюдій «Добре темперованого клавіру» (частково з цікавими відхиленнями від

більш пізнього тексту) правомірно на цьому місці стоять перші вісім, в основному двоголосні; наступні три (№ 22–24) надають вже досягнутій віртуозності певного протиріччя в цілісному виконанні (мається на увазі або більш легатний штрих, або об'єднання декількох голосів у одній руці). Алеманда і куранта (за характером ідентичні) Й. К. Ріхтера (№ 25) вписані сюди, ймовірно, через урізані шістнадцяті (як приклад того, що можна писати з шістнадцятими – дрібно та заплутано, або вісімками – крупніше та простіше). Наступні записи (№ 26–30) плану виглядають дещо хаотичними. № 31 – це власне єдина поліфонічно та віртуозно не складна fuga в «Клавирній книжці». Далі, як зазначено у преамбулі, йдуть двоголосні інвенції в типовому порядку, від якого Бах пізніше відмовився: на домінуючих ступенях – наростання (до мажор, ре мінор, фа мажор, ля мінор, сі мінор) та на необхідних знаках альтерації – спад (сі бемоль мажор, ля мажор, соль мінор, мі мажор, ре мажор, до мінор). Після цього серйозного твору йдуть знову твори для відпочинку (імовірно, йдеться про твори, які написані з суто художньою метою) – три частини сюїти в ля мажорі (№ 47), які, за твердженням Вернера Дамлerta, в музикознавчому журналі (випуск лютого 1925 року), виглядають як твори Телеманна, одна нескладна сюїта в соль мінорі Штільцеля (№ 48) та менует, до якого Бах написав відоме чудове тріо. На завершення, перевершуючи за складністю всі попередні твори, знаходяться триголосні інвенції (під назвою «Фантазії») у тому ж характерному порядку, що й двоголосні; остання (до мінор) відсутня, тому що книга закінчилася.

Незавершеними залишилися одинадцять записів, п'ять з яких вдалося легко закінчити за відомою формою Баха з його пізніших збірок (№ 17, 20, 23, 24 та 62); інші були впорядковані редактором заради збереження їх для музичної практики (№ 5, (25a та в, 28 та 30). № 5 з'явився вже в 1914 року у «Новій музичній газеті», решта публікується у цьому виданні вперше. Інші текстові критичні дані знаходяться в кінці видання (с. 125 ff.).

Тож ця «Клавирна книжка» все-таки повинна вийти в світ і отримати дружній прийом! Напис над першим твором демонструє те, як власне Бах хотів, щоб цю книгу розуміли і сприймали: In Nomine Iesu – В ім'я Ісуса; і в його вченні про генерал-бас (розділ 2) він писав: «... Як і вся музика, генерал-бас не повинен мати іншої мети, аніж славу Божу і відновлення душі; якщо цьому не слідувати, то це вже не справжня музика, а лиш пекельний шум і просторікування». Наскільки величним був цей чоловік, що з педагогічною метою писав свої найглибші твори та маленькі вправи, вміщуючи їх у неперевершені форми, і для якого музична гармонія стала відображенням та символом божественного!

ZUR METHODE

Über den Lehrgang Johann Sebastian Bachs berichtet uns Forkel¹⁾: „Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags zu lehren“. Diese höchst interessante Beschreibung von Joh. Seb. Bachs Art, Klavier zu spielen,

lautet²⁾: „Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbeygezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: i. daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2. Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordem Theil des Tasten abgleitet. 5. Beym Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können“. Als Vorteile dieser Handhaltung führt Forkel an: „1. Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht.

Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2. Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Übertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschläge der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre... 5. Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton-armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können.

Alles dieß zusammengenommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in

den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vordem Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nichtmehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.“ Um diesen Anschlag zu lernen, mußten die Schüler „mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze³⁾ für alle Finger bey der Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und säubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Übungen loskommen, und seiner Überzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine, zusammen hängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Übungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beydeschrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Übung aller Manieren (Verzierungen) in beyden Händen verbunden“⁴⁾.

Zu keiner Zeit könnte eine Neuherausgabe dieses in der Geschichte der Musik einzig dastehenden Lehrgangs auf so viel Verständnis rechnen, wie heute, da man sich allenthalben bemüht, von dem Mechanismus des Klavierspiels loszukommen, Technik durch Geist zu überwinden. Seit langem schon beginnt man einzusehen, daß der Sitz der Technik nicht in den Fingern, sondern im Kopf ist; daß es sinnlos ist, was Czerny vorgeschrieben hatte und von Tausenden befolgt worden war, eine Etüde 10 – 20 mal in schnellem Tempo herunterzuspielen, um sie zu lernen, sondern daß es auf die Deutlichkeit und Schärfe der im Gehirn aufbewahrten und beständig reproduzierbaren Erinnerungsbilder ankommt. Am Schluß des ersten Theils der großen Klavierschule von Lebert und Stark ist der Schüler noch nicht bis zur c-dur-Tonleiter gelangt! Hier ist die Abtrennung der Technik vom Geist restlos durchgeführt, — mit derselben ertötenden Konsequenz, mit der sich die Musiktheorie, zerfallend in Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, früher ängstlich von jeder Berührung mit der Praxis fernhielt. Noch heute haben wir an den üblen Folgen dieses Systems zu leiden,

aber immer nachdrücklicher wenden wir uns dagegen. Es ist meine Überzeugung, daß Czerny, Cramer, dementi, die, unbeschadet ihrer musikalischen Größe eben doch die eigentlichen Urheber der Klavierseuche im 19. Jahrhundert gewesen sind, heute ihre Rolle ausgespielt haben; ich halte für unerlässlich nur die Etüden von Chopin, — und bis dahin führt Bach, wenn man dem Klavierbüchlein das Wohltemperierte Klavier (mit Auswahl, aber aus beiden Teilen!), und die drei Teile der Klavierübung folgen läßt³¹⁾. (Natürlich soll man nicht bloß Bach spielen, — aber alles andere, Haydn, Mozart, Beethoven, die Romantiker zähle ich nicht in diesem strengen Sinn zu den Studienwerken.)

Was aber führt, zum Klavierbüchlein? Von allen, mir bekannten Elementar-Klavierschulen ist mit Auszeichnung die von August Halm zu nennen (erweiterte Neubearbeitung im Bärenreiter-Verlag), die am ehesten eine Klavierübung im Bach'schen Sinn darstellt. Sie führt gerade bis zu der Stufe, wo man mit dem Klavierbüchlein anfangen kann. Nebenher rate ich jedem, auch dem fortgeschrittensten Spieler, den Tribut an die Technik durch konzentrierteste Übungen abzutragen, als deren wichtigste ich folgende (von Chopin schon benutzte) nenne: die Hand liegt leicht auf den Tasten (Rechte Hand auf g" bis d", linke H. auf F bis c); alles ist entspannt; ein Finger hebt sich (nicht zu hoch!), schlägt an, läßt die Taste zurückgehen, ohne sie zu verlassen; nun eine kleine Entspannungswelle durch Ann und Hand, dann wieder heben usw.; so 5 – 10 mal unter angespannter geistiger Konzentration.

Noch ein paar Worte über Bachs Fingersatz: bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts war der Daumen beim Untersatz fast ausgeschlossen, und der fünfte sehr vernachlässigt gewesen. Diese alte Applikatur lehrt Bach noch im ersten, Applicatio, d. h. Fingersatzübung, überschriebenen Stückchen; uns Heutigen ist es eine gute Vorübung für das polyphone Spiel, das ein Übersetzen des 3. über den 4. Finger öfters verlangt. Im übrigen aber hat Bach stets den Daumen für Unter- und Übersatz gebraucht,

und Bachs eigenhändiger Fingersatz zu Nr. 9 ist ganz nach den noch heute geltenden Grundsätzen entworfen.

Da das Klavierbüchlein durch diese Ausgabe zu lebendigem Dasein erweckt werden möchte, habe ich von einer reinen Textausgabe Abstand genommen (für die wissenschaftliche Benützung verweise ich auf den Anhang) und Fingersatz, sowie die notwendigsten Angaben über Zeitmaß, Stärke usw. zugefügt; wo nichts anderes angegeben ist, sind also alle Zeichen über den reinen Notentext hinaus unverbindliche Vorschläge des Herausgebers.

Im einzelnen bemerke ich über das Tempo: es wird bei Bach meistens viel zu schnell genommen. Die üblichen Metronomisierungen (besonders der Czerny'schen Ausgaben) sind oft geradezu ein Verbrechen am Geist dieser Musik, die sangbar gespielt werden soll. Die Dynamik tritt bei diesen Stücken noch durchaus in den Hintergrund. Es ist nie Veranlassung, im ersten Takt noch piano, im zweiten schon forte zu spielen, wie Czerny so oft vorschreibt. Man suche die Grundfärbung jedes Stücks; — wie sie sich dann in den Schattierungen eines lebendigen Ausdrucks zu verändern hat, kann ja im Notenbild doch nicht angegeben werden. Am wichtigsten ist die Frage der Phrasierung und der Artikulation. Zu deren ausführlichem Studium verweise ich auf mein Buch: „Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach, mit 342 Notenbeispielen“²⁾. Von einer Bezeichnung der Artikulation habe ich im allgemeinen abgesehen und auch dieses Ausdrucksgebiet dem Ermessen des Spielers überlassen; dagegen habe ich in den Fällen, in denen mir eine Meinungsverschiedenheit ausgeschlossen erschien, die musikalisch-gedankliche Sinngliederung, die „Phrasierung“ im eigentlichen Sirm des Worts, durch die unauffälligen kleinen Trennungsstriche²³⁾ auszudrücken versucht. So möge der Spieler die Freude und das Glück der Freiheit empfinden, aus den magischen Symbolen der musikalischen Notation lebendige Musik erstehen zu lassen, ohne am Gängelband einer durchgeführten Bezeichnung durch diese Landschaft gehen zu müssen H. K.

1) J.N. Forkel, Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Neudruck im Bärenreiter-Verlag, Seite 58.

2) Ebenda, Seite 29 f. 7

3) Wohl nicht Stücke, sondern kurze Übungen.

4) Ebenda Seite 58 f.

1) Der erste enthält die 6 Partiten (1731), der zweite das Italienische Konzert und die französische Ouvertüre (1735), der dritte Orgelwerke und der letzte die Goldbergvariationen (1742).

2) Im Bärenreiter-Verlag

3) Die ich dankbar Th. Wiehmayers instruktiven Ausgaben entnehme.

ДО МЕТОДИ

Про шлях викладача Йоганна Себастьяна Баха написав Форкель у своїй книзі «Життя, мистецтво та творчість Й.С. Баха»: «Спочатку я хочу дещо сказати про його уроки гри на клавирі. Перше, що він пояснював – це те, як торкатися пальцями клавіш, навчав мистецтву дотику». Цей надзвичайно цікавий процес гри на клавирі Себастьяна Баха описаний у цій книзі: «Згідно з настановами Себастьяна Баха рука над клавіатурою повинна знаходитися в такому положенні, щоб п'ять пальців згиналися, утворюючи пряму лінію на клавіатурі, і потрапляли кожним пальцем на найближчу клавішу, а для натиску на клавішу зберігалася мінімальна відстань і пальці були наготові для легкого руху. Така позиція рук означала, що:

- жоден палець не опуститься на клавішу чи (як це іноді трапляється) безконтрольно не впаде, а торкнеться її лише за одним точним відчуттям внутрішньої сили і з чітким володінням руху;
- сила тиску на клавіші повинна бути однаковою і саме такою, щоб палець піднімався не прямо над клавіатурою, а щоб через поступове відведення пальця назад його кінчик повернувся назад у площину руки, зісковзуючи з передньої частини клавіші;
- при переході від однієї клавіші до іншої сила та тиск, з якою перший звук було утворено, переходить на найближчий палець у найшвидшому темпі, так що обидва тони не будуть ані відірвані один від одного, ані звучатимуть злито».

Переваги такої позиції рук Форкель наводить далі: «1. Зігнуте положення пальців сприяє легкості кожного руху. Таким чином, можна уникнути ударів, збивання та шуму під час виконання, що доволі часто трапляється з прямими чи недосить зігнутими пальцями. 2. Відведення кінчиків пальців, що призводить до швидкого переходу сили одного пальця до іншого, утворює найвищий ступінь виразності в звучанні окремих тонів, так що будь-який уривок, що виконується в такій манері, звучить неперевершено, звивисто та цілісно, ніби кожен тон – це перлина... 3. Завдяки плавним, рівномірним рухам кінчиків пальців по клавішах, кожній струні відведено достатньо часу для вібрації; таким чином, звучання тону не лише покращується, але й подовжується, і тому ми можемо грати наспівуючи та зв'язно, навіть на такому бідному на тони інструменті, як клавикорд. Все це разом, крім того, має велику перевагу в тому, що ми не втрачаємо силу через марне напруження та обмеженість рухів. Насправді кажуть, що Себастьян Бах грав настільки легко та плавно рухаючи пальцями, що це ледве можна було помітити. Лише перші суглоби пальців рухаються; рука залишається округленою навіть в найскладніших уривках гри; пальці злегка підняті над клавішами, трохи більше, ніж при трельному виконанні,

і коли один палець залучений у гри, то інші залишаються в своїх позиціях. Інші частини його тіла ще менше беруть участь у гри, як і у будь-якого виконавця, чия рука не є досить легкою. «Щоб навчитися так грати, учні повинні були кілька місяців тренувати свої пальці на невеличких фрагментах (а не на цілих творах), досягаючи виразного та чистого виконання. Упродовж цих декількох місяців жодну із вправ не можна було пропустити, а перехід від однієї вправи до іншої відбувався щонайменше через 6–12 місяців. Коли виявлялося, що хтось із учнів вже мало не втрачав терпіння, він [Бах] люб'язно писав маленькі, зв'язні твори, які поєднували в собі вправи. Таким чином, було створено 6 коротких прелюдій для початківців та 15 двоголосних інвенцій, які він писав під час уроків, дбаючи лише про поточні потреби учнів на той момент. Проте в результаті він перетворив їх на прекрасні, вражаючі маленькі шедеври. З цією вправою для тренування пальців, чи то в окремих фрагментах, чи то в спеціально написаних коротких творах, була пов'язана вправа стосовно прикрас мелодії (орнаментики) для обох рук».

Нова публікація єдиного на той час в історії музики курсу навчання гри на клавирі не змогла б отримати більшого схвалення, аніж сьогодні, оскільки повсюди намагаються відійти від системи гри, що має на меті опанування техніки через розум. Вже давно почали помічати, що техніка пов'язана не з пальцями, а з головою; немає значення, що Черні наказував (і йому слідували тисячі) програвати етюд по 10 чи 20 разів у швидкому темпі, щоб його вивчити, оскільки це впливало на чіткість та ясність збережених та послідовно відтворюваних у пам'яті образів. Наприкінці першої частини великої клавирної школи Леберта та Штарка учень ще не досягав гами до мажор! Техніка від розуму тут цілком відокремлені – з тією самою непорушною наполегливістю, з якою в музичній теорії (що раніше уникала будь-якої взаємодії з практикою) тримаються осторонь один від одного гармонія, контрапункт та морфологія. Навіть сьогодні ми страждаємо від наслідків цієї системи, проте дедалі більше виступаємо проти неї. Я переконаний, що Черні, Крамер, Клементі, які, незважаючи на свою музичну велич, все-таки були засновниками клавирної епідемії в XIX столітті, сьогодні вже відіграли свою роль; лише етюди Шопена я вважаю незамінними, і сюди ж належить Бах зі своїм «Добре темперованим клавиром» (обидві частини) та трьома частинами вправ для фортепіано. Звичайно, це не означає, що потрібно грати тільки Баха, але всіх інших, як наприклад, твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, романтиків, я не відношу до наукових творів у повному розумінні цього слова.

Але що призвело до створення «Клавирної книжечки»? Перед усім серед мені відомих навчальних посібників основ гри на фортепіано маю відзначити книгу Августа Хальма (нове видання

видавництва Беренрайтер), що найвірогідніше і віддзеркалює клавирну практику в розумінні Баха. Саме вона і призвела до створення «Клавирної книжечки». До того ж я раджу всім, в тому числі і досвідченим виконавцям, удосконалювати свою техніку гри через вправи, що сприяють найбільшій концентрації уваги. Серед них найважливішими є такі (що використовувалися вже починаючи від Шопена): руки легко лежать на клавішах (права рука – від «соль 2 ок.» до «ре 3 ок.», ліва рука – від «фа вел. ок.» до «до мал. ок.»); тіло розслаблене; палець піднімається (не зависоко!) і, натискаючи клавішу, дозволяє їй відійти назад, не відпускаючи; лише маленьке зусилля руки й кисті, потім знову підйом і т.д.; в такому порядку 5–10 разів із особливою внутрішньою зосередженістю.

Ще декілька слів про аплікатуру Баха: до початку XVIII століття великий палець руки в аплікатурі був майже відсутній, а п'ятий – звичай нехтувався. Цю стару аплікатуру Бах застосовував ще у своїх перших тренувальних вправах, у переписаних фрагментах творів. На сьогодні це – хороша вправа для розминки в оволодінні поліфонічним стилем, що вимагає перекладання третього пальця через четвертий. Втім, Бах постійно використовував великий палець для накладання та підкладання, і власна аплікатура Баха в Симфонії № 9 вже цілком відповідає правилам сьогодення.

Оскільки «Клавирна книжечка» завдяки своїй публікації була пробуджена до життя, я відмовився від суто текстового видання (для наукового використання маю посилення в додатку) та додав аплікатуру і

необхідні відомості про темп, інтенсивність тощо. Ті частини, де є лише нотний текст з усіма його позначками, залишилися поза увагою видавців.

Зокрема, звернемо увагу на темп: найчастіше темп у Баха занадто швидкий. Загальноживана метрономізація (особливо у виданнях Черні) найчастіше вступає у протиріччя з духом музики Баха, що виконується в співочій манері. Динаміка є основою цих творів, однак не є підставою для того, щоб у першому такті грати піано, а вже одразу в другому переходити до форте, як це часто зазначає Черні. Важливим є пошук основного звукового забарвлення в кожному творі, проте у нотному образі видається неможливим передати те, як це забарвлення потім змінюється у відтінках яскравого музичного вираження.

Найважливішими є питання фразування та артикуляції. Детальне дослідження цих питань проведено у моїй книзі: «Музична артикуляція, зокрема Й.С. Баха, з 342 нотними прикладами». В цілому визначення артикуляції я до уваги не брав, так само, як і не враховував спектр вираження думок виконавців. Натомість у тих випадках, коли розбіжності думок здавалися подоланими, я намагався виразити музично-сміслову членування, «фразування» в істинному розумінні цього слова за допомогою непомітних маленьких рисок. Таким чином виконавець зможе відчутти радість і щастя свободи, створивши живу музику з магічних символів музичної нотації, не блукаючи у просторах запропонованих визначень.

Герман Келлер



(1) **Claves signatae:** derer sind dreyerley. Die erste arth sieht also aus, wie folget, und heißt g eingestrichen, oder 2-fußthon.



(2) Die andere arth, sieht folgendermaßen aus, und hat einen 4 fachen Sitz, als:



Wo nun solches Zeichen stehet, da ist die Note, so auff eben dieser Linie stehet, 3 Fuß c oder ein eingestrichenes c. Wie folget:



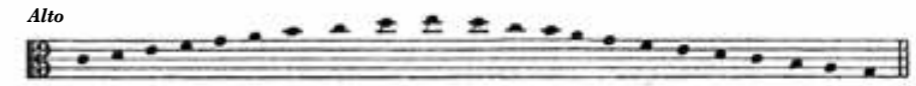
(1) **ВИЗНАЧЕННЯ КЛЮЧІВ:** ключі бувають трьох типів. Перший виглядає наступним чином і вказує на g першої октави




(2) Другий тип виглядає наступним чином і має чотири позиції:

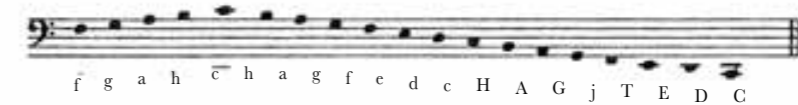
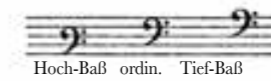


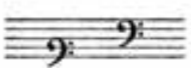
нота на тій лінійці, на якій стоїть цей знак, означає c першої октави

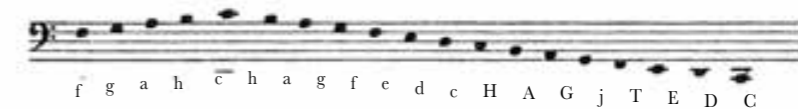


Die dritte Arth sieht also aus  und hat einen 3 fachen Sitz: Wobey zu mercken, daß die note, so auff eben

dieser Linie zu finden, wo das Zeichen stehet, f heißet.



Третій тип (ключів)  і зустрічається в трьох позиціях: зауважимо, що нота, яка розташована на тій лінійці, на якій розміщений звук, означає f малої октави



НОТНИЙ МАТЕРІАЛ

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße manieren artig zu spielen, andeuten:

Trillo mordant trillo und mordant cadence doppelt-cadence idem

Anmerkung des Herausgebers: Die Verzierungen in der Klaviermusik der Zeit Bachs sind für den leichten Anschlag des Clavichords und den präzisen des Cembalos bestimmt. Auch klanglich kommen sie nur auf diesen Instrumenten zur Geltung; unsere heutigen Instrumente gehen schwerer und klingen zu dumpf. Eine saubere Ausführung dieser Verzierungen ist daher in manchen Fällen nur dem Virtuosen möglich und auch er wird in vielen Fällen z. B. statt des oben erklärten Trillo mit den einfachen Pralltriller (♯♯♯) üben. Zieht man noch die große Unregelmäßigkeit und Willkür in Betracht, mit der Bach im „Klavierbüchlein“ gegenüber späteren Fassungen (z. B. der Inventionen) mit den Verzierungen umspringt, so möchte man dem Spieler den Rat geben, Verzierungen, über die er zu stolpern fürchtet, lieber wegzulassen. Ph. E. Bach¹⁾ stellt es jedem frei, je nach Geschicklichkeit weitläufigere Manieren einzumischen; wir werden im Gegenteil heute eher vereinfachen müssen.

1) Im „Versack über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ 1759 (S. 47).

Пояснення різних знаків, які позначають в тексті для посилення манери та виразності виконання:

Trillo mordant trillo und mordant cadence doppelt-cadence idem

doppelt cadence und mordant idem accent steigend accent fallend accent und mordant accent und trillo idem

ПРИМІТКА РЕДАКТОРА: орнаментика у клавірній музиці часів Баха призначена для точного туше на клавішу клавесина. Лише на цьому інструменті вони гарно звучать, наші сучасні інструменти важчі і звучать приглушено. Чисте виконання цієї орнаментики підвладне лише віртуозу і в більшості випадків виконується простою треллю з ударом замість вищезгаданої трелі (Trillo) (♯♯♯). Привертає увагу велика безладність і довільність, з якою Бах у «Клавірній книжечці» на протидію пізнішим виданням (наприклад «Інвенцій») перебільшує вимоги до орнаментики, що хочеться дати пораду виконавцеві, що орнаментика, через яку він боїться збитися, краще опустити! Бах дає можливість на свій розсуд поєднувати виконавські манери, які раніше мусили спрощувати, ми ж сьогодні робимо навпаки.

I * N * I

Аплікатио

1. Applicatio

1. Аплікатура

Andante
f legato

Ruhig
p

(Bachs Fingersatz; zu den Verzierungen vergl. Anm. S. 14)
Bärenreiter-Ausgabe 140

2. Praeambulum

2. Преамбула

Ruhig
p

cresc.

f al fine

3. Wer nur den lieben
Gott läßt walten

3. Хто лиш себе
своєму Богу довіряє

Adagio

Musical score for 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' in G major, 3/4 time. The score is in two systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Adagio'. The piece features a simple, hymn-like melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

4. Präludium II

4. Прелюдія II

Andante

Musical score for 'Präludium II' in G major, 3/4 time. The score is in two systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Andante'. The piece features a simple, hymn-like melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

5. Jesu, meine Freude

5. Ісусе, друже мій

Adagio

Musical score for 'Jesu, meine Freude' in G major, 3/4 time. The score is in two systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Adagio'. The piece features a simple, hymn-like melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Anm.: Takt 9 letztes Viertel bis Schluß sind vom Herausgeber ergänzt

6. Allemande

6. Алеманда

Allegro moderato

Musical score for 'Allemande' in G major, 3/4 time. The score is in two systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece features a simple, hymn-like melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Anm.: Die klein-gedruckten Noten sind vom Herausgeber ergänzt

7. Allemande

7. Алеманда

Ann.: Bruchstück, von Takt 8, 2. Hälfte ab vom Herausgeber ergänzt

8. Praeambulum

8. Препамбула

9. Praeambulum

9. Препамбула

Ann.: Der Fingersatz in diesem Stück ist von Bach selbst; es ist (außer der „Applicatio“) das einzige Klavierstück überhaupt, zu dem wir einen Fingersatz Bachs kennen!

10. Praeludium

10. Прелюдія

11. Menuet I

12. Menuet II

13. Menuet III

11. Menuet I

11. Менует I

12. Menuet II

12. Менует II

13. Menuet III

13. Менует III

Одинадцять прелюдій з «Добре темперованого клавіру»

14. Praeludium I

14. Прелюдія I

Musical score for Praeludium II, measures 1-16. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

15. Praeludium II

15. Прелюдія II

Allegro

Musical score for Praeludium II, measures 17-32. The tempo is marked *Allegro*. The score continues with the eighth-note accompaniment and the treble melody.

16. Praeludium III

16. Прелюдія III

Andante

p

Musical score for Praeludium III, measures 1-16. The tempo is marked *Andante* and the dynamic is *p*. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, featuring a more complex rhythmic pattern in the treble.

17. Praeludium IV

17. Прелюдія IV

Vivace

leggero

Musical score for Praeludium IV, measures 1-16. The tempo is marked *Vivace* and the dynamic is *leggero*. The score is in 2/4 time, key of D major, featuring a light and lively character.

Andante
p

18. Praeludium V 18. Прелюдія V

Moderato
p sempre

19. Praeludium VI 19. Прелюдія VI

Allegretto pastorale

22. Präludium IX

22. Прелюдія IX

Andante
legato
espr.

Musical score for Präludium IX, Op. 28, No. 22 by Frédéric Chopin. The score is in G major, 4/4 time, and consists of 16 measures. It features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante' and the articulation is 'legato' with 'espr.' (expressive) dynamics.

23. Præludium X

23. Прелюдія X

Largo

Musical score for Præludium X, Op. 28, No. 23 by Frédéric Chopin. The score is in E-flat major, 4/4 time, and consists of 16 measures. It features a slow, expressive melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Largo'.

24. Praeludium XI

24. Прелюдія XI

Sostenuto *legato*

25. Pièce pour le Clavecin

composée par J. C. Richter

25. П'єси для клавесина

композиція Й.К.Ріхтер

Allemande

Алеманда

Courante
Vivace

Куранта

Ann: Die 5 letzten Takte sind vom Herausgeber ergänzt.

26. Praeludium C dur

26. Прелюдія До мажор

Andante

27. Praeludium D dur

27. Прелюдія Ре мажор

Moderato

28. Präludium e moll

28. Прелюдія Мі мінор

Sostenuto

Amn. Von Takt 11 ab vom Herausgeber ergänzt.

29. Praeludium

29. Прелюдія

Grave

30.

30. Без назви

Sostenuto

Amn. Die klein- gedruckten Noten sind vom Herausgeber ergänzt.

31. Fuge a 3

31. Триголосна фуга

Allegro
leggero

32. Praeambulum 1 a 2

32. Преамбула 1 у 2

Moderato

33. Praeambulum II

33. Преамбула II

Vivace

34. Praeambulum III

34. Препамбула III

Allegro

Musical score for Praeambulum III, measures 1-12. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes.

35. Praeambulum IV

35. Препамбула IV

Vivace
leggero

Musical score for Praeambulum IV, measures 1-12. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes.

Musical score for Praeambulum III, measures 13-24. The score continues from the previous block, maintaining the 2/4 time and one sharp key signature. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes.

36. Praeambulum V

36. Препамбула V

Vivace
f
leggero

Musical score for Praeambulum V, measures 1-12. The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns including triplets and sixteenth notes.

37. Praeludium VI

37. Прелюда VI

Moderato

38. Praeludium VII

38. Прелюда VII

Moderato

39. Praeambulum VIII

39. Преамбула VIII

Andante
p legato

40. Praeambulum IX

40. Преамбула IX

Vivace

41. Praeambulum X

41. Препамбула X

Moderato

The musical score for Praeambulum X is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Moderato' and a dynamic marking of 'mf'. The piece is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score consists of ten staves of music, each with a treble and bass clef. The melody is primarily in the right hand, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

42. Praeambulum XI

42. Препамбула XI

Allegro

The musical score for Praeambulum XI is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The piece is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score consists of ten staves of music, each with a treble and bass clef. The melody is primarily in the right hand, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and some chords. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

43. Praeambulum XII

43. Преамбула XII

Moderato

Musical score for Praeambulum XII, Moderato. The score is in 3/8 time and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked 'Moderato'.

44. Praeambulum XIII

44. Преамбула XIII

Allegro

Musical score for Praeambulum XIII, Allegro. The score is in 3/8 time and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has two flats (Bb, Eb). The music is more rhythmic and active than the previous piece, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'Allegro'.

45. Praeambulum XIV

45. Препамбула XIV

Vivace

46. Praeambulum XV

46. Препамбула XV

Andante
p legato

47^a Allemande

(Georg Philipp Telemann (1681-1767))

Musical score for Allemande in G major, BWV 47a by Georg Philipp Telemann. The score is in 3/4 time and consists of 18 measures. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by its rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

47^a Алеманда

(Георг Філіп Телеманн (1681-1767))

47^b Courante47^b Куранта

Musical score for Courante in G major, BWV 47b by Georg Philipp Telemann. The score is in 3/4 time and consists of 18 measures. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by its rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

47: Gigue

47: Жига

Presto

Musical score for Gigue, Op. 47, No. 1 by J.S. Bach. The score is in G major, 3/8 time, and consists of 16 measures. It features a lively, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Presto'.

48. Partia di Signore Steltzeln

48. Партіта Й.Г. Штільцеля

Ouverture
Grave

Vivace

Grave

Vivace

Fine

Musical score for Partita for Anna Magdalena, BWV 1004, by J.S. Bach. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 100 measures. It is divided into four sections: an Overture (measures 1-16), a Vivace section (measures 17-64), a Grave section (measures 65-88), and a final Vivace section (measures 89-100). The tempo markings are 'Overture Grave', 'Vivace', 'Grave', and 'Vivace'. The score features complex textures with multiple voices in both hands, including a prominent bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a 'Fine' marking.

Air Italien
Allegro *leggero* Італійська арія

Bourée
Allegro Буре

Menuett Менуетт

Menuet Trio di J.S. Bach Тріо до менуету Й.С.Баха

(Piano) *a.c.* *a.c.* *(Menuett D.C.)*

49. Fantasia I a 3

49. Фантазія I на 3

Moderato

50. Fantasia II

50. Фантазія II

Andante

51. Fantasia III

51. Фантазія III

Sostenuto

p esp.

52. Fantasia IV

52. Фантазія ІV

Allegro

Musical score for Fantasia IV, measures 1-12. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and slurs.

53. Fantasia V

53. Фантазія V

Allegro

Musical score for Fantasia V, measures 1-12. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and slurs.

54. Fantasia VI

54. Фантазія VI

Moderato

16

55. Fantasia VII

55. Фантазія VII

Moderato

16

56. Fantasia VIII

56. Фантазія VIII

Andante

Musical score for Fantasia VIII, Andante. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The tempo is marked 'Andante'.

57. Fantasia IX

57. Фантазія IX

Allegro

Musical score for Fantasia IX, Allegro. The score is in 3/4 time and A major. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by a fast, rhythmic eighth-note accompaniment in the bass and a more active melodic line in the treble. The tempo is marked 'Allegro'.

58. Fantasia X

58. Фантазія Х

Moderato

The score for Fantasia X is written in 3/8 time and marked Moderato. It consists of ten systems of two staves each. The bass line provides a consistent eighth-note accompaniment, while the treble line features a melodic line with various ornaments, slurs, and dynamic markings. The key signature has one flat.

59. Fantasia XI

59. Фантазія ХІ

Adagio

p legato

The score for Fantasia XI is written in 3/8 time and marked Adagio. It consists of ten systems of two staves each. The music is characterized by a slow, flowing melody in the treble and a supporting bass line. The first system includes the marking *p legato*. The key signature has one flat.

60. Fantasia XII

60. Фантазія XII

Moderato

Musical score for Fantasia XII, Moderato. The score consists of nine systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble with various ornaments and slurs.

61. Fantasia XIII

61. Фантазія XIII

Andante

Musical score for Fantasia XIII, Andante. The score consists of nine systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/8. The music is characterized by a slower tempo and features wide intervals and sustained notes in the treble, with a rhythmic accompaniment in the bass.

Allegro

NACHWORT UND REVISIONSBERICHT

Das Autograph des Klavierbüchleins — ein Pappband in Klein-Querformat mit 71 Blättern — ging von Friedemann, wahrscheinlich während seiner Hallischen Zeit, an seinen weitläufigen Vetter Johann Christian Bach¹⁾ (1745-1814) über, dem es vielleicht ebenfalls als Klavierschule gedient hat, von da an den Musikdirektor Kötschau in Schulpforta, der auf der Voratzseite folgenden Eintrag machte:

Dieses Buch ist eine Seltenheit, denn es ist von dem gr. S. Bach geschrieben, und aus dem Nachlasse des verstorbenen sog. Clavier-Bachs auf dem Pädag. zu Halle, nebst vielen Bachschen und andern Musikalien und Bildern aus der B. Familie von mir im Jahre 1814 gekauft worden.

Von da aus kam das Büchlein in den Besitz der Familie Krug (Naumburg, dann Freiburg i. Br.), wo es sich heute noch befindet. Dem jetzigen Besitzer, Herrn Siegfried Krug in Pasing bei München, sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt für die Liebenswürdigkeit, mit der er mir das Buch zur Einsicht und zur textkritischen Vergleichung zur Verfügung stellte.

Die Echtheit des Autographs kann wohl nicht ernsthaft in Zweifel gestellt werden. Nach Dörffels Ansicht sind von Bachs Hand geschrieben die Nr. 1 bis 5, 31, 40-46, 48 (das Trio), und 49 bis Schluß. Ein Kriterium für die Echtheit der Eintragungen kann also aus der Handschrift nicht gezogen werden, denn gerade unter den mutmaßlich nicht von Bachs eigener Hand geschriebenen Stücken sind solche, deren Echtheit absolut feststeht (z. B. Nr. 8-10, 19-24), neben

¹⁾ Nicht mit J. S. Bachs gleichnamigem Sohn zu verwechseln!

Der folgende Revisionsbericht bezieht sich im wesentlichen auf Abweichungen unserer Lesart mit dem Text in der Ausgabe der Bachgesellschaft:

Nr. 1: Verzierungen im Takt 5 (auf c²) und 8 (auf h¹) fehlen in B. A.
Nr. 2: Takt 15, letzte Note fis¹ (nicht f¹). Takt 11 ff. G nicht durchweg gebunden.


Nr. 3: Takt 2 der „accent“ — fehlt in B. A. Schlußakkord ohne e¹.

Nr. 5: Takt 4 auf cis² ♯, nicht ♯.


Nr. 7: bei 1. ♯, nicht ♯; in Takt 5 ♯ ergänzt.

Nr. 8: Takt 4 g (nicht f, wie Bischoff, Ed. Steingraber, für richtig hält).

Nr. 10: Takt 21 c¹ fehlt.

Nr. 19: Die spätere Lesart von Takt 14  ist glatter.

Nr. 14: Das erste Präludium des Wohltemperierten Klaviers gibt uns hier Rätsel auf: am Ende der Seite (nach Takt 11) ist

die Fortsetzung so  angedeutet,

also wie in der späteren endgültigen Fassung; diese Fortsetzung ist aber nicht befolgt. Takt 5 und 7 sind eingeschaltet, Takt 8 — 11 stehen auf radiertem Grund, — also stand dieses berühmte Stück keineswegs von Anfang so mühelos da, wie es uns erscheint!

Nr. 15, 16 und 18 entsprechen der sog. Forkelschen Gestalt einiger Präludien des Wohltemperierten Klaviers.

Nr. 17: von Takt 19, 2. Viertel, ab nach der Forkelschen Gestalt ergänzt.

zweifelhaften, wie Nr. 6 und 7. Wohl aber kann man annehmen, da die elf unvollendeten Stücke unten auf der Seite einfach aufhören, daß hier nicht der Entwurf aufhört, sondern (aus einem nicht ersichtlichen Grunde) die Abschrift, so daß es sich im Klavierbüchlein um Eintragungen aus Konzepten Bachs handelt, bei denen es dann wenig zu sagen hat, ob Bach selbst oder eine andere Hand sie vorgenommen hat. Keine Abschriften sind aber natürlicherweise die ersten Seiten des Notenbuchs mit ihrer fast kalligraphischen Schrift und wohl die letzten Eintragungen (von 49 an), die oft nur schwer zu entziffern sind. Der Inhalt des Klavierbüchleins ist in Band 45 der Ausgabe der Bachgesellschaft summarisch mitgeteilt, und es sei hier auf den dort gegebenen Revisionsbericht hingewiesen. Unsere Ausgabe folgt genau dem Text des Autographs, jedoch unter Ausschaltung der alten Schlüssel — Bach schreibt stets im oberen System den Sopranschlüssel vor (nur Nr. 6 und 7 haben Violinschlüssel) und verwendet gelegentlich auch Alt- und Tenorschlüssel —, ferner sind die Versetzungszeichen nach heutigem Gebrauch verwendet: im Autograph gelten sie nur für die Note, vor der sie stehen, und werden im Verlauf des Taktes wiederholt. Dagegen sind die Stücke, die Bach nicht in modernem moll, sondern kirchentonartig (dorisch transponiert) notiert hat, so belassen worden: Nr. 6, 7 und 9 mit nur einem b, Nr. 15 und 46 mit zwei b als Vorzeichnung. Wo Bogen stehen sind sie original; Punkte und alles sonstige sind Zutaten des Herausgebers.

Nr. 19: Der Bogen über die zwei gis (Takt 10) fehlt vielleicht aus Versehen.

Nr. 20: von Takt 14, 2. Viertel, ab ergänzt.

Nr. 21: Abweichungen von der endgültigen Fassung im Wohltemperierten Klavier in den Takten 1, 8, 16, 17, 24, 54, 55, 62, 99 und 101 (gis fehlt), (eis¹, nicht cis¹) und 104. Takt 74 gis, nicht fis.

Nr. 22: Viel weniger Verzierungen als im Wohltemperierten Klavier. Takt 18 fehlt ♯ vor h¹. Versehen?

Nr. 23: ergänzt von Takt 36 ab. Takt 10 letztes Achtel deutlich d¹, — Kühnheit oder Schreibfehler für c¹? Takt 13 1. Viertel es¹ fehlt. Takt 15 fehlt ♯ vor c¹ aus Versehen. Takt 17 fehlt b vor f¹ aus Versehen. Takt 18 deutlich 7 Sechzehntel im Baß.

Nr. 24: Von Takt 18, 3. Viertel ab ergänzt. Abweichungen vom Wohltemperierten Klavier in Takt 6, 7, 14 und 15. Takt 4 ♯ ergänzt. Takt 10 ♯ vor d ergänzt.

Nr. 25: Takt 3, 4. Achtel g¹ (nicht f¹). Takt 17, vier Achtel a¹, Schreibfehler für g¹. Courante, 2. Teil, Takt 15, Baß 3. Viertel ♯ (nicht ♯).

Nr. 26: Takt 12, im 3. Viertel fis² (nicht f²).

Nr. 27: Takt 2/5, Bogen cis² fehlt.






Nr. 28: Takt 8/9, Bogen ergänzt.

Nr. 29: in Takt 2, 3. Viertel vertauscht B. A. Alt und Sopran. In Takt 4 sind die ♯ vor gis¹ und fis¹, in Takt 5 das ♯ vor fis¹ (1. Viertel), Takt 4 das ♯ vor g¹ ergänzt.

Nr. 30: an Stelle der 2 letzten Takte steht im M.S. durchgestrichen:



ПІСЛЯМОВА ТА ЗВІТ ПЕРЕВІРКИ

- Nr. 51: Takt 18, 5. Viertel, h¹ (nicht a¹).
 Nr. 52: Abweichungen vom Text der Inventionen Text 20 u. 21 (nicht 21 u. 22).
 Nr. 54: ebenso in Takt 17—18 (nicht: 16—18) (dort Takt 17—20) (nicht: dort Takt 16—21).
 Nr. 55: Nach Takt 16 wurden in den Inventionen 4 Takte eingeschaltet.
 Nr. 57: Abweichungen Takt 15—17 (dort Takt 16—22). Takt 19, 8. Sechzehntel h¹, nicht d².
 Nr. 40: Takt 4, 5. Achtel dis¹ (nicht a¹). Takt 18, 12. Sechzehntel cis² (nicht fis²).
 Nr. 41: Takt 5, 2. Achtel b¹. Takt 17, 1. Viertel  (nicht ) Takt 21 bis Schluß abweichend.
 Nr. 42: Takt 10, 4. Sechzehntel es² (nicht e²). Takt 12, vorletztes Sechzehntel as (nicht a). Takt 16, der seltene Fall eines von Bach ausgeschriebenen ∞!
 Nr. 45: Abweichungen im 2. Teil, Takt 10, 12, 14 (Versetzungszeichen) 30, 38, 39, 40.
 Nr. 44: Abweichungen in Takt 14 und 18 (Versetzungszeichen) und Takt 32 (Verzierungen). Takt 20, ♯ vor A ergänzt.
 Nr. 45: Abweichend in Takt 46 und 58. Takt 28, g¹, nicht gis¹.
 Nr. 47a: Takt 5, ∞, nicht ∞, Takt 10, letzte Note ein Kl. B. h¹ (statt e²).
 Nr. 47c: Takt 5 die 7 ergänzt. Takt 16, letztes Achtel a¹. Takt 18 kein h¹ im Akkord. 2. Teil, Takt 9, kein g² im 2. Akkord. Takt 45 kein cis².
 Nr. 49: Abweichungen vom Text der dreistimmigen Inventionen in Takt 5, 9, 15 (e²), 18, 20.
 Nr. 50: ebenso in Takt 2, 16 (Achtel d²), 19 (♯ vor b¹ im 3. Viertel fehlt).
 Nr. 51: ebenso in Takt 5, 16, 18 (Sopran letzte Note kein ♯), 51—54, 59.
 Nr. 52: ebenso in Takt 4, 5, 16—22 (Baß).
 Nr. 53: ebenso in Takt 15, 22—25, 27—30.
 Nr. 54: ebenso in Takt 37, 38, 39.
 Nr. 55: ebenso in Takt 4, 11, 26 () statt , 15 (Baß a), 18 (Baß h) 29 (Baß).
 Nr. 56: ebenso in Takt 19 Alt g a b, (getreuer, aber dissonanter als a b c¹); Takt 21 (f¹ nicht c²). Takt 5, A, nicht As.
 Nr. 57: Abweichungen in Takt 8, 13, 15.
 Nr. 58: Abweichungen in Takt 1, 2 (Baß), 6, 21 (Alt Achtel d¹, nicht e¹), 47, 50, 51 (kein as), 52, 54 (es), 57 (Baß), 58 (♯ ergänzt), 65—65 nur 2 stimmig, 70.
 Nr. 59: Abweichungen in Takt 12 (hier orthographisch richtiger bebe statt a, analog fes in Takt 14); Takt 15 ♯ vor g¹ ergänzt; Takt 14, Alt rhythmisch anders, Takt 17/18 Baß (hier logischer!), Sopran Takt 19 entsprechend Alt Takt 14; Takt 20 Baß, 2. Achtel g; Takt 25 eses, Takt 27 bebe; Takt 25 Alt, 5. Viertel ; Takt 26 ♯ vor c² ergänzt.
 Nr. 60: Abweichungen in Takt 22 (Baß), Takt 27 (das ♯ steht erst beim 4. Achtel), 38.
 Nr. 61: ganz ohne die späteren Verzierungen (nur Takt 6 steht eine); Takt 17 und 18 wurden später durch vier neue Takte ersetzt. Weitere Abweichungen Takt 11, 14, 21, 24.
 Nr. 62: ergänzt von Takt 13 ab. Takt 9, 5. Viertel, Alt 2 Achtel fis¹ fis.

Hermann Keller

Stuttgart, Juli 1927



Октавний спінет у корпусі, Південна Німеччина, 1640 р.

Рукопис клавірної книжечки – картонна палітурка з 71 сторінкою малого альбомного формату – перейшов від Фрідеманна з гальського часу до його далекого кузена Йоганна Крістіана Баха (1743–1814), якому, можливо, це послужило клавірною школою, де місцевий директор музики зробив наступний запис: ця книга – рідкість, тому що в неї вписані С. Бахом номери і вона належить до клавірної спадщини Баха і поруч з іншими надбаннями та предметами музичної культури та картинами куплена мною в сім'ї Баха 1814 року.

Звідси книжка перейшла у власність сім'ї Круг (Krug) (Наубмбург, потім Фрайбург), де вона і знаходиться.

Нинішньому власнику пану Зігфріду Кругу в Пасінгу біля Мюнхена треба було б щиро подякувати за люб'язність, з якою він мені надав можливість користуватися книжечкою для перекладу та порівняння.

В автентичності рукопису можна не сумніватись. На думку Дюрфеля, рукою Баха написані № 1–5, 31, 40–46, 48 (тріо), 49 і до кінця.

Критерій автентичності записів не можна визначити по почерку, тому серед ймовірно не Бахом написаних п'єс є такі, автентичність яких абсолютно встановлена (напр. № 8–10, 19–24), сумнівні № 6 і 7. Очевидно можна погодитись, що 11 незакінчених п'єс внизу на сторінці просто закінчуються, але не закінчуються задум (з невідомої причини), особливо копія і про це говориться в кінці записів з концепцій Баха, з яких не можна остаточно сказати, Бах це зробив власноруч чи хтось інший. Звичайно, перші сторінки «Клавірної книжечки» з їхнім каліграфічним шрифтом і останні записи (49), які важко розшифрувати – не копії. Зміст книжечки опублікований в томі 45 видання товариства Баха: це вказано в звіті перевірки. Наше видання точно передає текст рукопису за винятком старих ключів – Бах пише постійно у верхньому рядку у старій ключовій системі – сопрановому ключі (лише № 6, 7 мають скрипковий ключ) і іноді використовує альтовий і теноровий ключі – далі використані знаки переносу згідно із сучасними правилами використання: в рукопису вони підходять для ноти, перед якою вони стоять, і протягом такту повторюються. На противагу цього є частини, які Бах написав не в сучасному мінорі, а в церковній тональності (дорійського ладу), так залишені № 6, 7 і 9 з одним бемолем, № 15, 46 з двома бемолями як розмаїття. Де стоять ліги – це оригінал, крапки і все інше – доповнення видавця.

Наступний звіт перевірки стосується в основному розбіжностей тлумачення тексту під редакцією товариства Баха:

№ 1: Орнаментика в такті 5 c2 і 8т. на h відсутні в В.А.

№ 2: Такт 15 остання нота fis (не f).

№ 3: Такт 2 «акцент» в В.А. заключний акорд без e1.

№ 5: Такт 4 на cis2 M, не m.

№ 7: При 1 репрізі q, а не qk, в такті 3 ä доповнено

№ 8: Такт 4 g (не f, як пишеться у Бішофа, а g, як написано Ед. Стайнгребера).

№ 10: Такт 21 c1 відсутнє.

№ 12: Пізніше частини такту 14 стало більш рівним, без зупинок.

№ 14: Перша прелюдія «Добре темперованого клавіру» має гололомку в кінці сторінки (після 11 такту), тому запропоновано продовження, як у пізнішій останній редакції, бо цього продовження не було. Такт 5 і 7 включені, такти 8–11 підтерті ластиком, отже, цієї відомої частини не було з самого початку, як нам здається.

№ 15, 16 і 18 відповідають виданню Форкеля деяких прелюдій «Добре темперованого клавіру».

№ 17: З такту 19 дві чверті доповнено з видання Форкеля.

№ 19: Ліга через два соль-діези (такт 20) відсутня, можливо, помилково.

№ 20: З такту 14 дві чверті доповнюються.

№ 21: Розбіжності в останній редакції «Добре темперованого клавіру» в тактах 1, 8, 16, 17, 24, 54, 55, 62, 99 і 101 (gis відсутній), (eis1, не cis1) і 104. Такт 74 gis, не fis.

№ 22: Набагато менше орнаментики, ніж у «Добре темперованому клавіру». Такт 18 відсутній # перед h1. Випадково?

№ 23: Доповнений тактом 36. Такт 10 в останньої вісімки чітке d1, – сміливість чи помилка для c1? Такт 131. Четвертка es1 відсутня. Такт 15 відсутній p перед c1 через неухважність. Такт 17 відсутній b перед f1 через неухважність. Такт 18 чіткі 7 шістнадцятих у басі.

№ 24: Такт 18, 3 чверті доповнено. Розбіжності «Добре темперованого клавіру» в тактах 6, 7, 14 і 15. Такт 4-й доповнений m. Такт 10 p перед d додано.

№ 25: Такт 3, 4 – вісімка g1 (не f1). Такт 17 – чотири вісімки a1, помилка для g1. Куранта, друга частина, такт 15, бас 3, ä e (не q).

№ 26: Такт 12 в три чверті fis2 (не f2).

№ 27: Такт 2/3 – ліга cis2 відсутня.

№ 28: Такт 8/9 – ліга додана.

№ 29: В такті 2, три чверті переплутано з В.А. – альт і сопрано. В такті 4 # перед gis1 і fis1, в такті 5 # перед fis (1.чверть), такт 4 n перед g1 доповнено.

№ 30: На місті 2 останніх тактів стоїть в М.С. перекреслено.

№ 31: 18, 3. Чверть, h1 (не a1).

№ 32: Відхилення від текст інвенцій текст 20; 21 (не 21 і 22)

№ 34: Так само в тактах 17, 18 (не 16–18) (там такт 17–20)(не: там так 16–21).

№35: Після такту 16 включені в інвенції 4 такти.

№ 37: Розбіжності і неточності тактів 15–17 (там такт 16–22). Такти 19, 8 шістнадцята h1, не d2.

№ 40: Такти 4, 3 восьма dis1 не a1, такти 18, 12, 16, cis2 (не fis2).

№ 41: Такти 5, 2 вісімка b1. Такт 17, одна чверть (не чотири шістнадцяті), такт 21 до кінця відрізняється Т.

№ 43: Відхилення у 2 частині, такти 10, 12, 14 (знаки альтерації 30, 38, 39, 40).

№ 44: Відхилення в тактах 14 і 18 (знаки альтерації) і такт 32 (орнаментика). Такт 20, n перед А доповнений.

№ 45: Розбіжності в такті 46 і 58. Такт 28, g1, не gis1.

№ 47а: Такт 3, М, не m, Такт 10, остання нота КС. В. h1 (замість e2).

№ 47с: Такт 3 доповнено ä. Такт 16, остання шістнадцята a1. Такт 18 немає h1 в акорді, 2 частина, такт 9 не g2 в 2 акорді. Такт 43 немає eis2.

№ 49: Розбіжності з текстом триголосних інтенцій в тактах 5, 9, 13 (e2), 18, 20.

№ 50: Так само в тактах 2, 16 (вісімка d2), 19 (n перед b1 в 3, чверть відсутня).

№ 51: Так само в такті 3, 16, 18 (у сопрано перед останньою нотою немає #), 31–34, 39.

№ 52: Так само в тактах 4, 5, 16–22 (бас).

№ 53: Так само в тактах 15, 22–25, 27–30.

№ 54: Так само в тактах 37, 38, 39.

№ 55: Так само в тактах 4, 11, 26 (не ек, а х), 15 (бас а), 18 (бас h), 29 (бас).

№ 56: Так само в такті 19 альт g а b (точніше, але дисонантніше як а b c1). Такт 21 (f1 не c2), такт 5, А, не As.

№ 57: Розбіжності в тактах 8, 13, 15.

№ 58: Розбіжності в тактах 1, 2 (бас), 6, 21 (альт. вісімка d1, не e1), 47, 50, 51 (не as), 52, 54 (es), 5, 7(бас), 58 (n доповнено), 63–65 лише двохголосний, 70.

№ 59: Розбіжності в такті 12 (тут орфографічно правильніше bebe замість а, аналогічно fes в такті 14); такт 13 b перед g1 доповнено; такт 14, альт за ритмом інший, такт 17/18 бас (тут логічніше!), сопрано такт 19 відповідно альту у такті 14; такт 20 бас, 2 вісімки g; такт 25 eses, такт 27 bebe; такт 25 альт три чверті; такт 26 b перед c2 доповнено.

№ 60: Розбіжності в такті 22 (бас), такті 27 (# стоїть спочатку чотирьох вісімок), 38.

№ 61: зовсім без пізніших прикрас (орнаментики) (лише у такті 6), такти 17 і 18 були замінені пізніше через чотири нових такти. Інша орнаментика у тактах 11, 14, 21, 24.

№ 62: доповнено з такту 13 такти 9, 3. Чверть у альті на 2 вісімки fis1 fis.

БІОГРАФІЧНІ ДАНІ

ВІЛЬГЕЛЬМ ФРІДЕМАНН БАХ



Вільгельм Фрідемманн Бах (1710-1784) був старшим з чотирьох синів великого Йоганна Себастьяна. Кожен з них залишив по собі значний слід в історії музики, хоча вони й були між собою дуже різні, не лише як музиканти, але і як індивідууми та особистості.

Батько вважав Вільгельма Фрідемманна найталановитішим зі своїх синів. Це для нього він склав знаменитий зошит вправ для початківців у вивченні гри на клавесині, коли хлопцеві було всього 10 років. Він назвав цей збірник «Klavierbuchlein

fur Wilhelm Friedemann Bach» і розпочав ним низку шедеврів, які до сьогодні є недосяжними вершинами музичної творчості в цілому і в клавесинній літературі зокрема, хоча Бах скромно називав їх «вправами». Це були знамениті імпровізації, сюїти, партити, варіації Голдберга тощо. Більшу роль цього циклу в освіті та розвитку музикантів всіх народів світу складно уявити.

Йоганн Себастьян сам навчав своїх синів музиці і складав для них ці чудесні музичні «вправи» або



Клавікорд у корпусі, Німеччина, II половина XVII століття

«підручники». Але в першу чергу він думав про свого первістка. Покладав на нього великі надії та дуже ним пишався.

Дійсно! Невдовзі, ще молодою людиною, Вільгельм Фрідеманн прославився видатним талантом в мистецтві імпровізації на органі. Йшов стопами свого батька, і, на думку деяких сучасників, а може, й самого Йоганна Себастьяна — перевершив навіть батька. Особливо це відноситься до коротких контрапунктичних форм, тобто найважчих для освоєння в імпровізації. Також складав багато творів в різних формах. Отже, це були: кантати (21), симфонії (9), концерти (3), тріо (5), сонати (3), твори органної музики (19) та фортепіано (43, не рахуючи 12 полонезів), і навіть опера (незакінчена).

На жаль, Вільгельм Фрідеманн не виправдав надій батька і багатьох інших видатних сучасних музикантів. Він успадкував від батька прекрасні музичні і художні здібності, але не успадкував характеру. Він був слабкою людиною, фантастом, який плодив химери, безвідповідальним і непостійним, ніби вічно молодим, вічно потребуючим допомоги. Вільгельм був «романтиком бароко», як його називають німецькі історики і теоретики, схильним до пороків, важким для оточення, хоча ніхто ніколи не заперечував, що він великий художник.

Звичайно, про нього піклувалися, йому пропонували дуже високі посади органіста у великих церквах. 23-річним юнаком він отримав таку посаду в церкві Св. Софії в Дрездені, і насилу протримався там 14 років (1733-1747), потім переїхав на таку ж посаду в Галле, на якій залишався протягом сімнадцяти років, тобто до 1764 р. Цей 31-річний період відносно і неспокійної стабільності був одночасно періодом найбільш плідної композиторської і виконавчої діяльності.

Але потім «романтичні» мрії перемогли. Він вже не хотів до кінця життя обіймати жодну із запропонованих йому постійних посад. Весь час блукав, постійно мав матеріальні проблеми, рятував себе різними способами, які можна назвати щонайменше «дивними». На цю тему написано навіть пригодницький роман, дуже у свій час популярний.

Щоправда, після від'їзду з Галле в 1765 р. він створив чудовий цикл 12 полонезів (Zwölf Polonoisen) на фортепіано, але це вже був останній його твір. Протягом наступних 19 років він здебільшого був мандруючим органістом, якого впізнавали і запрошували все рідше й рідше, якому було все важче здобувати засоби для існування, який все більше й більше стає занедбаним і покинутим.

У цих мандрівках він відвідав також університетське місто Геттінген, де зупинився на кілька місяців. Жив там тоді і Йоганн Микола Форкель (1749–1818), історик, теоретик, виконавець, композитор і видатний педагог, який вже мав авторитет в університетському середовищі. Форкель був сліпо відданий сім'ї Бахів, а особливо він любив Йоганна Себастьяна.

Скориставшись перебуванням Вільгельма Фрідеманна в Геттінгені, він брав у нього уроки та під його керівництвом розробив цикл з 12 полонезів. Форкель старанно записував всі зауваження майстра з виконання, описав його спосіб гри на клавирі. Робив він це все не лише для власного задоволення, але і для свого блага та блага своїх багатьох учнів. Таким чином, з'явився рукопис Форкеля як авторизована пізніше Вільгельмом Фрідеманном версія 12 полонезів.

Після від'їзду з Геттінгену протягом наступних 11 років життя Вільгельма Фрідеманна було постійним скочуванням на дно бідності та занепаду, що завершилось у Берліні сумною смертю в повному занедбанні у 1784 р.

Всі сини Йоганна Себастьяна Баха в певному розумінні були музичними спадкоємцями батька. Однак жоден не зміг витримати ваги усієї спадщини або ж власним надбанням перевершити її. Ніхто інший цього теж не зробив. Але кожен з них прийняв свою власну частку спадщини, і кожен по-своєму, відповідно до своїх здібностей збагатив цю частку.

Друга половина XVIII століття є свідком повільної, але рішучої відмови від досі пануючого клавесина на користь фортепіано. З часом до цілковитого панування фортепіано призведе повне покриття молотків повстю замість м'якої шкіри, що легко зношувалась, і заміни дерев'яної рами на металеву, що дозволить потужнішу натяжку струн і незмірно посилить обсяг і глибину звуку фортепіано. Всього цього було досягнуто на початку XIX століття. Але ще Йоганн Себастьян при дворі Фрідріха Великого грав на піанофорте Готфріда Зільбермана. А вже у 1770 р. ще підлітком Моцарт вихваляв за свою співучість фортепіано Штейна з віденською механікою і фортепіано лондонської компанії «Broadwood» з англійською механікою, які були у широкому вжитку. Вільгельм Фрідеманн грав на ньому із задоволенням, а Форкель пише, що гра його була «елегантна, делікатна і приємна». Цілком природно, що Вільгельм Фрідеманн, маючи до послуг абсолютно новий, інший інструмент і захоплюючись новими художніми можливостями, які цей інструмент давав виконавцю, вирішив скласти свій цикл полонезів «für das Pianoforte» (для фортепіано), а не «für Klavier» (для клавесина).

Тому не дивно, що Форкель, слухаючи виконання цих полонезів їхнім творцем, прийшов у захват і попросив майстра навчити новим правилам виконання, а потім старанно ці правила записав. Це підтвердив нотаткою на власноруч створеній копії першого видання рукопису Вільгельма Фрідеманна, яка звучить так: «12 полонезів Вільгельма Фрідеманна, який цей спосіб був переданий Вільгельмом Фрідеманном Бахом Форкелю, а через Форкеля його учням».

Саме цю копію було випущено через рік після смерті Форкеля (1819) з передмовою і за редакцією Ф. Гріпенкерля в Bureau de Musique von C. E. Peters (sic!) під № 1505 вартістю 20 грошів [98].

ЙОГАНН КРИСТОФ РІХТЕР



Йоганн Крістоф Ріхтер (народився 15 липня 1700 р. в Дрездені; помер 19 лютого 1785 р. в Дрездені) був видатним німецьким органістом і композитором. Він жив у своєму рідному місті протягом усього свого професійного життя, ставши придворним органістом у 1727 р. і залишаючись на цій посаді протягом більше 50 років. У 1750 р. його обов'язки були розширені та включали напрямок придворних послуг протестантів, а в 1760 р. він був призначений капельмейстером. Нічого не відомо про освіту Ріхтера, окрім того факту, що аристократія Дрездену відправила його в Італію в 1716 р. для збагачення його музичного світогляду. У 1726 р. Август I (Сильний), курфюрст Саксонії і король Польщі, звелів Йоганну Ріхтеру навчитися грати на панталеононі, винаході Панталеоона Гебенштрайта, – великому та тонально вражаючому музичному інструменті, схожому на цимбали, що

був найулюбленішим у дрезденського придворного цимбаліста. Ріхтер також став основним виконавцем на іншій інструментальній новинці, створеній Гебенштрайтом, – порцеляновому металофоні.

Й. Ріхтер став широко відомим органістом та написав інструментальну музику й опери: «Il re pastore» (лібрето – Metastasio) і «Opera drammatica per festeggiare il gloriosissimo giorno natalizio», виконані в Дрездені у 1764 р. Друга опера, створена на честь дня народження Марії Антонії, можливо, є музикою на слова театральної постановки Metastasio «Azione teatrale il natal di Giove». Також збереглися «Concerto con echo» в 15 частинах (DLB), тріо для двох клавесинів і баса (BSB) та ансамбль танців (BSB). Цього композитора іноді плутають з дрезденським гобоїстом Йоганном Христіаном Ріхтером (1689–1744) [104].

ГЕОРГ ФІЛІПП ТЕЛЕМАНН



Георг Філіпп Телеманн (1681, Магдебург – 1767, Гамбург) – німецький композитор. Рано проявив музичні здібності і в 12 років написав оперу за зразком ліричної трагедії Ж.Б. Люлі. Успіхи його як композитора та виконавця були настільки значними, що вже 1704 р. йому запропанували посаду органіста в Лейпцизі. Згодом він служив придворним капельмейстером у Ейзенасі (з 1708 р.), потім переселився до Франкфурта-на-Майні (1712 р.), а з 1721 р. став диригентом оперного театру у Гамбурзі, де і прожив до кінця життя.

З невідомих причин після смерті Й. Кунау Телеманн відмовився від запропанованої йому посади кантора церкви св. Фоми в Лейпцизі, і цю посаду, як відомо, зайняв Й.С. Бах.

За більш як 70-річне творче життя Телеманн лишив по собі помітні досягнення в усіх музичних жанрах – французькому клавесинному стилі, а також оперній та скрипковій школах Італії,

характерних рисах німецької опери, особливостях польської народної музики після відвідання Кракова.

Телеманн виявив свою високу ерудицію та талант, заснувавши 1723 р. в Лейпцизі музичний критичний журнал «Der getreue Musik – Meister», а також став ще в студентські роки керівником студентського хорового товариства «Collegium musicum». Слава Телеманна була надзвичайною, його визнавали першим серед німецьких музикантів того часу; сучасники вважали, що він перевершив Баха і Генделя.

Телеманн лишив величезну спадщину, зокрема – 40 опер, більш як 600 увертюр, 44 пасіона, 6 ораторій, 15 мес, кантати, сюїти, серенади, тріо-сонати, 12 річних циклів кантат і мотетів (включно з 3000 вокальних номерів із супроводом), концерти для скрипки, флейти та ін.

Програмна музика – сюїта «Дон Кіхот», увертюра «Музика на воді», «Застольна музика» та ін. [14].

ГЕОРГ ГЕНРІХ ШТЬОЛЬЦЕЛЬ



Готфрід Генріх Штільцель – композитор, капельмейстер, теоретик епохи німецького бароко. Штільцель був також досвідченим німецьким стилістом, який написав чимало поетичних текстів для своїх вокальних творів.

Готфрід Генріх Штільцель народився 13 січня 1690 р. в містечку Грюнштедтель, неподалік м. Шварценберг, що входило до складу району Рудні Гори. Його батько, органіст в Грюнштедтелі, дав йому першу музичну освіту: саме батько навчив Штільцеля грати на клавирі. Коли Готфрід було тринадцять років, його направили на навчання в Шнееберг, де він опановував музику під керівництвом кантора Христіана Умлауфта, колишнього студента Йогана Кунау. Через кілька років його прийняли в гімназію в Гері, де він в подальшому займався музикою під егідою Емануеля Кегеля, директора придворної капели. Деякі з його педагогів мали вузьке уявлення про музику і намагалися відвернути від неї увагу

Готфріда. Проте, окрім захоплення поезією та ораторським мистецтвом, Штільцель дедалі більше поглиблював свій інтерес до музики.

У 1707 р. він став студентом богослов'я в Лейпцизі. У місті було багато можливостей для розвитку музичного таланту: міська опера знову відкрилася незадовго до приїзду Штільцеля, який дуже полюбляв її відвідувати. Він познайомився з Мельхіором Гофманом, тогочасним музичним керівником у церкві Нойкірхе (Neukirche) і диригентом у музичному товаристві Колегіум Музікум (Collegium Musicum). Удосконалюючи своє мистецтво під керівництвом Гофмана, Штільцель також був його переписувачем, згодом почавши писати самостійно. Спочатку Гофман представляв ці композиції як свої власні, однак поступово всі дізналися, що Штільцель є справжнім автором творів.

У 1710 р. Готфрід відправився в Бреслау, що в Сілезії, де в 1711 р. була виконана його

перша опера «Нарцис» (Narcissus) за власним лібрето. Повернувшись в Галле після двох років перебування в Сілезії, він створив опери «Валерія» (Valeria) і «Троянди та шипи кохання» (Rosen und Dornen der Liebe). У 1713 р. він створив ще дві опери за власним лібрето – «Артемісія» (Artemisia) і «Оріон» (Orion), прем'єра яких відбулася в Наумбурзі.

Наприкінці 1713 р. Готфрід Штільцель відправився в Італію, де познайомився з композиторами Йоганом Давідом Хайніхом і Антоніо Вівальді у Венеції, Франческо Гаспаріні у Флоренції і Антоніо Бонончіні у Римі. Налагодивши з видатними композиторами зв'язки, Штільцель забезпечив собі вихід у міжнародний світ музики. Повернувшись через рік, він провів деякий час в Інсбруку та подорожував через Лінц до Праги, де працював протягом майже трьох років (1715–1717). Після того він нетривалий час значився капелмейстером в Байроїті і Гері.

У 1719 р. Штільцель одружився з Крістіаною Кнауер. У них було дев'ять синів і одна донька. Три сини померли в молодому віці. 24 листопада 1719 р. він вступив на посаду капелмейстера при дворі в Готі, де до кінця життя працював на герцогів Саксен-Гота-Альтенбурзьких Фрідріха II і Фрідріха III, щотижня складаючи по кантаті. Готфрід Штільцель також працював учителем музики та письменником, написавши декілька теоретичних праць з музики.

У 1739 р. Штільцель став членом Товариства Музичних Наук Лоренца Крістофа Міцлера, створив кантату і написав трактат про речитатив, який був опублікований у XX столітті під назвою «Трактат речитативу» (Abhandlung vom Recitativ).

В останні два роки життя стан здоров'я у Штільцеля був поганий, він страждав від слабоумства. Деякі з рукописів Штільцеля були продані, щоб покрити витрати на лікування. Він помер 27 листопада 1749 р. в Готі у віці майже 60 років. Міцлер надрукував некролог Готфріда Штільцеля в четвертому томі своєї Музичної бібліотеки, установи Товариства Музичних Наук. Цей некролог був другим з трьох, поряд з некрологом Йоганна Себастьяна Баха, який став третім.

За життя Штільцель мав чудову репутацію: Лоренц Крістоф Міцлер оцінював його нарівні з Бахом. Йоган Матезон згадував його серед «розсудливих вчених і великих майстрів музики» свого століття. Безліч поетичних текстів, що вирізнялися досить високою якістю, Штільцель складав сам для своєї вокальної музики. Його музика міцно увійшла в ази фортепіанної педагогіки завдяки кільком п'єсам, включеним в «Нотний зошит Анни Магдалени Бах».

Серед найбільш значущих робіт Штільцеля: чотири концерто grosso, безліч симфоній, а також концерт для гобоя д'амур. Його опери «Диомеда», «Нарцис», «Валерія», «Артемісія» і «Оріон» не збереглися до нашого часу [107].



Grundriss der Lust Hofbau von Sr. Königl. Hoheit. Herzog Johann August, wie solches eine halbe Meile von Christianen Anno 1718 erbauet worden

ЧАСТИНА ІІІ



Йоганн СЕБАСТЬЯН БАХ
НОТНИЙ ЗОШИТ
ДЛЯ АННИ МАГДАЛЕНИ БАХ



Сім'я Й.С. Баха (Т.Э. Розенталь)

ДЕЯКІ ВІДОМОСТІ ПРО ІСТОРІЮ «НОТНОГО ЗОШИТА ДЛЯ АННИ МАГДАЛЕНИ БАХ

Важливим у творчій біографії, а можливо, і особистому житті Йоганна Себастьяна Баха є два нотних зошити Анни Магдалени Бах. Створення цих двох збірок тісно пов'язано з подіями в особистому житті Й.С. Баха.

27 травня 1720 р. помирає його дружина Марія Барбара, полишивши його самотнім з двома синами – Вільгельмом Фрідеманном та Карлом Філіппом Емануїлом. На той час Й.С. Бах жив у Кетені і працював у князя ангальт-кетенського Леопольда при його дворі капелмейстером. 3 грудня 1721 р. у церковній книзі придворної церкви князя Леопольда з'являється запис про те, що Йоганн Себастьян Бах, місцевий великокняжий капелмейстер, удівець, заручений за княжим наказом з дівцею Анною Магдаленою, молодшою донькою Йоганна Каспара Вюлькена, саксо-вейсенського трубача.

Беручи до уваги той факт, що Анна Магдалена була співачкою і могла навчати дітей музиці Й.С. Бах з цією метою створює збірки для музикування вдома.

Перший «Нотний зошит» датований 1722 р., другий – 1725 р. у Лейпцизі, куди він переїжджає з сім'єю 1723 р.

Другий «Нотний зошит» представлено у цьому посібнику за виданням, що відповідає оригіналу Г. Хенле.

У повному обсязі зміст «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» вперше був виданий 1906 р. у Празі під редакцією Р. Батки. Це видання, за свідченням дослідників другої половини ХХ ст., було невдалим через численні помилки в тексті, так само, як і здійснені згодом перевидання, які також містили багато неточностей.

У виданнях, що були здійснені 1950 р. під редакцією Г. Келлера та 1957 р. під редакцією Г. фон Дадельсена у Лейпцизі, відтворено бахівський текст ідентичний оригіналу.

Угорське видання EDITIO MUSICA Budapest «Нотного зошита» Urtext під редакцією Імре Сулюка (Sulyok Imre) 1976 р. включає лише частину оригіналу.

У Радянському Союзі «Нотний зошит» видавався декілька разів, з яких видання під редакцією Л. Ройзмана заслуговує на увагу, але редакторські вказівки щодо темпів, динаміки відображають традицію, що склалася під

впливом поглядів на виконання старовинної музики у ХІХ ст.

Це видання було відтворено у союзних республіках Радянського Союзу на національних мовах та російською, в тому числі в Азербайджані 1963 р. та Україні (декілька разів).

Видання Г. Хенле (G. Henle Verlag) початку ХХІ ст. відтворює видання Вольфганга Шмідера (Wolfgang Schmieder) за переліком BWV зібрання творів Й.С. Баха 1999 р., Баден. Це видання повністю відтворює зміст оригіналу «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» 1725 р.

До збірки ввійшли твори для клавіру невідомих авторів, Крістіана Петцольда (Christian Petzold), Франсуа Куперена (Francois Couperin), Й.С. Баха, К.Ф.Е. Баха, твір «Для Бьома», можливо, написаний самим Г. Бьомом (G. Böhm), Й.А. Хасце (I.A. Hasse).

Серед авторів вокальної музики – Й.С. Бах, Г.Г. Штільцель (G.H. Stölzel), невідомі автори, Джованніні (Giovannini).

Арії та хорали були призначені Бахом для виконання в домашньому колі родини. До арій «Коли беру я свою люльку» та Джованніні додається переклад текстів українською мовою М. Стріхи. Арія Г.Г. Штільцеля «Будь поруч зі мною» стала згодом темою Арії з варіаціями (Гольдберг-варіації).

За традицією, що виникла у Німеччині першої половини ХVІІІ ст., сольні та хорові твори друкували на двох нотних станах, не виділяючи в окремий рядок вокальну партію (№12, 13а, 13б, 20а, 25, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 42).

Коментарі у кінці збірки роз'яснюють деякі розбіжності у прочитанні видань та оригіналу. Імена композиторів, авторів цієї збірки, стали майже забутими та тепер невідомими, так само, як і біографія Анни Магдалени, другої дружини Й.С. Баха, тому їх біографії та портретні зображення розміщені наприкінці «Нотного зошита».

Вивчення змісту «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» є цікавою подорожжю в минуле музичної культури світової культурної спадщини людства, яка відтворює коло інтересів сім'ї Баха, методику музичних навчань і наближає сучасне покоління до розуміння сутності великого композитора – батька та вчителя.

Н.С. Свириденко

J. S. Bach

Urtext

Notenbüchlein
für Anna Magdalena Bach

Notebook for Anna Magdalena Bach

G. Henle Verlag



349



Позитив, майстер Готфрід Фрітцише, Німеччина, XVII століття

Inhalt

BWV = Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis, Wiesbaden 1990*

Vorwort

	Seite		
(1. Partita a-moll BWV 827)		23. Marche BWV Anhang 127	196
(2. Partita e-moll BWV 830)	175	24. Polonaise BWV Anhang 128	197
3. Menuet BWV Anhang 113	176	25. Aria <i>Bist du bei mir</i> BWV 508	
4. Menuet BWV Anhang 114	177	1. Vokalfassung	197
5. Menuet BWV Anhang 115	178	2. Klavierfassung	200
6. Rondeau BWV Anhang 183	181	26. Aria aus <i>Goldberg-Variationen</i> BWV 988	202
7. Menuet BWV Anhang 116		27. Solo per il Cembalo BWV Anhang 129	204
8. Polonaise	182	28. Präludium aus <i>Wohltemperiertes Klavier I</i>	
a. Fassung BWV Anhang 117a	183	BWV 846	206
b. Fassung BWV Anhang 117b	183	29. Polonaise BWV Anhang 130	208
9. Menuet BWV Anhang 118	184	(30. Französische Suite d-moll BWV 812)	
10. Polonaise BWV Anhang 119		(31. Französische Suite c-Moll BWV 813)	
11. Choral <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i>	185	32. Satz in F-dur BWV Anhang 131	209
BWV 691		33. Aria <i>Warum betrübst du dich</i> BWV 516	209
12. Choral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	185	34. Rezitativ <i>Ich habe genug</i> und Arie	
BWV 510		<i>Schlummert ein, ihr matten Augen</i> BWV 82	210
13. Choral <i>Gib dich zufrieden und sei stille</i>	185	35. Choral <i>Schaff's mit mir, Gott</i> BWV 514	216
a. Fassung BWV 511	185	36. Menuet BWV Anhang 132	216
b. Fassung BWV 512	185	37. Aria di Giovannini <i>Willst du dein Herz mir</i>	
14. Menuet BWV Anhang 120	185	<i>schenken</i> BWV 518	
15. Menuet BWV Anhang 121	185	1. Vokalfassung	217
16. Marche BWV Anhang 122	185	2. Klavierfassung	218
17. Polonaise BWV Anhang 123	190	(38. Aria <i>Schlummert ein, ihr matten Augen.</i>	
18. Marche BWV Anhang 124	191	Siehe Nr. 34)	
19. Polonaise BWV Anhang 125	192	39. Choral <i>Dir, dir, Jehova, will ich singen</i>	
20. Aria <i>So oft ich meine Tobackspfeife</i>		BWV 299	218
a. Fassung BWV 515	193	40. Choral <i>Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen</i>	
b. Fassung BWV 515a	193	BWV 517	220
c. Gedicht <i>Erbauliche Gedanken eines</i>	193	41. Aria <i>Gedenke doch, mein Geist, zurücke</i>	
<i>Tobackrauchers</i>		BWV 509	
21. Menuet fait par Mous. Böhm	193	1. Vokalfassung	220
22. Musette BWV Anhang 126	195	2. Klavierfassung	223
		42. Choral <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> BWV 513	224
		43. Gedicht <i>Ihr Diener, werte Jungfer Braut</i>	
		(Faksimile)	225
		44. Generalbassregeln (Faksimile)	226
		45. Generalbassregeln (Faksimile)	227
		Bemerkungen · Comments · Remarques	228

(1. Партіта ля мінор BWV 827)	174	23. Марш BWV додаток 127	196
(2. Партіта мі мінор BWV 830)	174	24. Полонез BWV додаток 128	197
3. Менует BWV додаток 113	175	25. Арія «Будь поруч зі мною»	
4. Менует BWV додаток 114	176	а. Вокальна версія	198
5. Менует BWV додаток 115	177	б. Версія для клавіру	200
6. Рондо BWV додаток 183	178	26. Арія з Гольдберг-варіацій BWV 988	202
7. Менует BWV додаток 116	181	27. Соло для чембало BWV додаток 129/204	
8. Полонез		28. Прелюдія «Добре темперованого	
а. Редакція BWV додаток 117а	182	клавіру» I BWV 846	206
б. Редакція BWV додаток 117б	183	29. Полонез BWV 130	208
9. Менует BWV додаток 118	183	(30. Французька сюїта ре мінор BWV 812)	
10. Полонез BWV додаток 119	184	(31. Французька сюїта до мінор BWV 813)	
11. Хорал «Хто довіряє себе люблячому		32. Твір у фа мажорі BWV додаток 131	209
Богу» BWV 691	185	33. Арія «Чому твоя душа сумує й плаче»	
12. Хорал «Будь задоволеним й		BWV 516	209
смиренним» BWV 510	185	34. Речетатив «Який же я багатий та	
13. Хорал «Будь задоволеним й		Арія «Смерть прийшла, закрились	
смиренним...»		очі» BWV 82	210
а. Редакція BWV 511	186	35. Хорал «Відаєш ти, Господи» BWV 514/216	
б. Редакція BWV 512	187	36. Менует BWV додаток 132	216
14. Менует BWV додаток 120	187	37. Арія Джованніні BWV 518	
15. Менует BWV додаток 121	188	а. Вокальна версія	217
16. Марш BWV додаток 122	189	б. Версія для клавіру	218
17. Полонез BWV додаток 123	190	(38. Арія №34)	
18. Марш BWV додаток 124	191	39. Хорал BWV 299	218
19. Полонез BWV додаток 125	192	40. Хорал «У вічній любові Твоїй,	
20. Арія «Коли беру я свою люльку»		Творцю» BWV 517	220
а. Редакція BWV 515	193	41. Арія «Мій дух над цвинтарем	
б. Редакція BWV 515 а.	193	усе згадає» BWV 509	
в. Вірш «Життєдайні міркування		а. Вокальна версія	220
курця»	193	б. Версія для клавіру	223
21. Менует для пана Бьома	195		
22. Мюзет BWV додаток 126	195		

42. Хорал «О вічність» BWV 513	224
43. (Я) Ваш слуга, дорога діва	
наречена (факсиміле)	225
44. Правила генералбасу (факсиміле)	226
45. Правила генералбасу (факсиміле)	227

Vorwort

Aus der engeren Familie Johann Sebastian Bachs sind drei Notenbücher überliefert, die gemeinhin Klavier- oder Notenbüchlein genannt werden und eine Art musikalischer Stammbücher darstellen: das Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach (1720) und die beiden Notenbücher von 1722 und 1725 für Anna Magdalena Bach. Das in dieser Ausgabe vorgelegte Notenbüchlein von 1725 ist im Original ein besonders aufwändig ausgestattetes Bändchen im Querformat mit pergamentüberzogenem Einband und Goldschnitt. Es trägt die vergoldeten Initialen A.M.B. 1725. Das Notenbüchlein ist ein Geschenk Johann Sebastians für seine als Sängerin ausgebildete junge Frau Anna Magdalena, die er 1721 in zweiter Ehe geheiratet hatte.

Bach selbst eröffnet den Band mit der Reinschrift der großen Partiten in a-moll BWV 827 und e-moll BWV 830. Im Anschluss daran folgen dann in zufälliger Anordnung Beiträge verschiedener Schreiber und Komponisten; dazwischen sind immer wieder Kompositionen Bachs eingestreut. Viele kleinere Klavierstücke und Choral- und Liedbearbeitungen stammen von zeitgenössischen Komponisten und den Söhnen Bachs. Diese Beiträge sind durchweg im neuen musikalischen Stil des Nachbarock und der Vorklassik gehalten und spiegeln den gegenüber den Kompositionen J. S. Bachs veränderten musikalischen Geschmack der Zeit wieder. Vieles war sicherlich für den Hausgebrauch der Sängerin Anna Magdalena bestimmt, anderes mag im Zusammenhang mit der musikalischen Erziehung der Kinder zu sehen sein. So werden zum Abschluss des Notenbüchleins (Nr. 44 und 45) die wichtigsten Regeln zur Ausführung des Generalbasses aufgeführt. Neben Anna Magdalena treten als Schreiber auf: Johann Sebastian bei Nr. 1, 2, 20b, 21 und 39; Carl Philipp Emanuel bei Nr. 16 bis 19; Anonymus I Nr. 12; Anonymus II Nr. 20 und 32; Anonymus III Nr. 37; Anonymus IV Nr. 44. Außer den schon erwähnten Partiten ist der Eintrag zweier französischer Suiten Johann Sebastians, d-moll BWV 812 und c-moll BWV 813 – letztere nur im Frag-

ment -, hervorzuheben. Die Partiten und Französischen Suiten nehmen hinsichtlich Umfang und spieltechnischem Anspruch eine Sonderstellung im Notenbüchlein ein. Wir verzichten in dieser Ausgabe deshalb auf den Abdruck und verweisen auf die bereits separat erschienenen Henle-Ausgaben der „Sechs Partiten“ und der „Französischen Suiten“.

Hauptquelle ist das oben beschriebene Original des Notenbüchleins, das unter der Signatur P 225 in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin aufbewahrt wird. An einigen Stellen ist die Quelle im Laufe der Zeit nahezu unleserlich geworden. Hier ließ sich der Text mit Hilfe älterer Ausgaben ermitteln. Zur Korrektur von Schreibfehlern und Klärung fragwürdiger Lesarten wurden bei einigen Stücken weitere Quellen zum Vergleich herangezogen. Über Besonderheiten der einzelnen Kompositionen, Autorschaft. Quellen – situation und Lesarten geben die Bemerkungen am Ende des Bandes Auskunft. In Klammern gesetzte Zeichen fehlen in der Quelle.

Bei den Liedern, Chorälen und Arien sind in der Quelle lediglich Sopran und Bass notiert. Ergänzende Mittelstimmen ebenso wie die Aussetzung des Basses bei verschiedenen Nummern sind in unserer Ausgabe im Kleinstich hinzugefügt. Der Begleitsatz zu Nr. 34 (Rezitativ „Ich habe genug“ und Arie „Schlummert ein“) lehnt sich an den Orchestersatz der Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 an. Die Lieder 25, 37 und 41 werden in unterschiedlichen Fassungen abgedruckt. Für den Gesangsvortrag ist der Solostimme ein selbstständiger Begleitsatz unterlegt; für den reinen Klaviervortrag wird ein Satz angeboten, bei dem die Melodie in der rechten Hand des Klaviers geführt wird.

Zur Ausführung der Verzierungen vergleiche man die Zusammenstellung der wichtigsten Zeichen, so wie sie .I. S. Bach selbst im Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach (Library of the Yale School of Music, Yale University, New Haven, Connecticut, USA) niedergeschrieben hat (siehe Seite VII).

*München, Frühjahr 1985
Ernst-Günter Heinemann*

Передмова

З дружньої сім'ї Йоганна Себастьяна Баха передані три нотні книжки, які зазвичай називаються клавірними або нотними книжками і являють собою вид сімейної музичної книги: «Клавірна книжка Вільгельма Фрідемманна Баха» (1720) та обидві «Нотні книжки» 1722 і 1725 років для Анни Магдалени Бах. Запропонована в цьому виданні нотна книжка 1725 р. в оригіналі виглядає особливо розкішно оздобленим томиком у альбомному форматі з покритою пергаментом палітуркою та золотим обрізом. На титульній палітурці тиснення золотом ініціалів – А. М. В. 1725. Нотна книжечка є подарунком Й.С. Баха для молодої дружини Анни Магдалени, яка мала вокальну освіту, з якою він вступив у свій другий шлюб 1721 р.

Бах сам розпочав том з чистовика великих партит – a-moll BWV 827 і e-moll BWV 830. Після них розташовані у випадковому порядку твори різних переписувачів та композиторів, серед яких вставлені знов композиції Баха. Багато маленьких клавірних п'єс та обробок хоралів та пісень належать композиторам того часу та синам Баха. Ці твори суцільно витримані в новому музичному стилі – післябароковому та передкласичному і відображають у протилежність до творів Й.С. Баха зміну музичного смаку часу. Багато з цих творів було призначено для домашнього музикування співачки Анни Магдалени, інші можна розглядати у зв'язку з музичним вихованням дітей. Так, у кінці нотної книжки (№ 44 та 45) наведені важливі правила для виконання побудови генерал-баса. Поруч з Анною Магдаленою фігурують такі автори: Йоганн Себастьян Бах у № 1, 2, 20в, 21 та 39; Карл Філіпп Емануїл у № 16-19; Анонім I в № 12; Анонім II у № 20 та 32; Анонім III у № 37; Анонім IV у № 44. Крім вже згаданих партит є внесення двох французьких сюїт Йоганна Себастьяна d-moll BWV 812 та c-moll BWV 813 – остання тільки в фрагменті, про що вказано.

«Партіти» та «Французькі сюїти» займають особливе місце в нотній книжці відносно обсягу та вимог до виконавської техніки. Тому ми відмовляємося в цьому виданні від друку цих творів і посилаємося на вже окремі видані видавництвом Хенлі «Шість партит» та «Французьких сюїт».

Головним джерелом видання є вже вищезмальований оригінал нотної книжки, який зберігається у Державній берлінській бібліотеці пруського культурного надбання під сигнатурою P 225. У деяких місцях через плин часу першоджерело стало майже нечитаним. В таких випадках текст був розпізнаний за допомогою більш старих видань. Для коригування помилок друку та тлумачення спірних варіантів прочитання в деяких творах були залучені для порівняння інші джерела. Про особливості деяких композицій, авторства, ситуації з джерелом і варіантами прочитання дається довідка у Додатках в кінці тому. Поставлені у дужки знаки відсутні у першоджерелі.

В піснях, хоралах і аріях у оригіналі записані лише сопрано та бас.

Додаткові середні голоси, так само як і перенесення баса у різних номерах, додані у нашому виданні дрібним шрифтом. Партія супроводження у № 34 (речитатив «Ich habe genug» і арія «Schlummert ein») ґрунтується на партії оркестру кантати «Ich habe genug» BWV 82. Пісні 25, 37 та 41 надруковані у різноманітних варіантах. Для вокального виконання виписана самостійна партія супроводження; для чистого клавірного виконання запропонована партія, в якій мелодія вписана в правій руці.

Для виконання орнаментики порівнюється добір основних знаків орнаментики за «Клавірною книжкою Вільгельма Фрідемманна Баха» (Бібліотека йельської школи музики, йельський університет, Нью-Хейвен, Коннектикут, США) див. VII ст.

*Мюнхен, початок 1985 року.
Ernst-Günter Haynemann*


НОТНИЙ МАТЕРІАЛ

P. 224  (25 von Adlar)

Clavier-Büchlein
für
Anna Magdalena Bach

 B 

*Alle (oder nur die
höch. Klänge dem
Klavier zu hören)* } *as D. Krieger*



Автограф титульної сторінки оригіналу

MENUET

Komponist unbekannt
BWV Anhang 113

МЕНУЕТ

Невідомий автор
BWV Додаток 113



*) Siehe Bemerkungen. *) See Comments. *) Cf. Remarques.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1983 by G. Henle Verlag, München

MENUET

Christian Petzold
BWV Anhang 114

МЕНУЕТ

Крістіан Петцоль
BWV Додаток 114

Musical score for Menuet BWV Anhang 114 by Christian Petzold. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 32 measures. It is written for piano in a grand staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a low G and a D, providing a harmonic foundation. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and slurs. The piece concludes with a final cadence in G major.

MENUET

Christian Petzold
BWV Anhang 115

МЕНУЕТ

Крістіан Петцоль
BWV Додаток 115

Musical score for Menuet BWV Anhang 115 by Christian Petzold. The score is in E-flat major, 3/4 time, and consists of 32 measures. It is written for piano in a grand staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The bass line starts with a low E-flat and a Bb, providing a harmonic foundation. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and slurs. The piece concludes with a final cadence in E-flat major.

RONDEAU

Les Bergeries
François Couperin
BWV Anhang 183

РОНДО

Насолода
Франсуа Куперен
BWV Додаток 183

6.

(16)

20

24

27

30

33

MENUET

Komponist unbekannt
BWV Anhang 116

МЕНУЕТ

Невідомий композитор
BWV Додаток 116

*) Siehe Bemerkungen. *) See Comments. *) Cf. Remarques.

Musical score for BWV Anhang 117b, measures 35-40. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment.

POLONAISE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 117a

ПОЛОНЕЗ

Невідомий композитор
BWV Додаток 117А

Musical score for BWV Anhang 117a, measures 1-4. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand has a complex melodic pattern with many ornaments and fingerings, while the left hand has a simple accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117a, measures 5-8. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand continues with its intricate melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117a, measures 9-12. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand features a series of ornaments and fingerings, while the left hand has a steady accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117a, measures 13-16. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand continues with its melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

POLONAISE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 117b

ПОЛОНЕЗ

Невідомий композитор
BWV Додаток 117б

Musical score for BWV Anhang 117b, measures 1-4. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand has a complex melodic pattern with many ornaments and fingerings, while the left hand has a simple accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117b, measures 5-8. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand continues with its intricate melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117b, measures 9-12. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand features a series of ornaments and fingerings, while the left hand has a steady accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 117b, measures 13-16. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand continues with its melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

MENUET

Komponist unbekannt
BWV Anhang 118

МЕНУЕТ

Невідомий композитор
BWV Додаток 118

Musical score for BWV Anhang 118, measures 1-4. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand has a simple melodic line, while the left hand has a steady accompaniment.

Musical score for BWV Anhang 118, measures 5-8. The piece is in G major, 3/4 time. The right hand continues with its melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment. The score includes first and second endings.

POLONAISE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 119

ПОЛОНЕЗ

Невідомий композитор
BWV Додаток 119

CHORAL

Wer nur den lieben Gott läßt walten

J.S. Bach
BWV 691

ХОРАЛ

Хто довіряє собі люблячому Богу

Й.С. Бах
BWV 691

Choral

Gib dich zufrieden und sei stille

BWV 510

Хорал

Будь задоволеним й смиренним

BWV 510

Gib dich zufrieden und sei stille Будь задоволеним й смиренним

J.S. Bach И.С. Бак
 BWV 511 BWV 511

13a.

Gib dich zufrieden und sei stille Будь задоволеним й смиренним

J.S. Bach И.С. Бак
 BWV 512 BWV 512

13b.

MENUET

Композист unbekannt
 BWV Anhang 120

МЕНУЕТ

Невідомий композитор
 BWV Додаток 120

14.

MENUET

Komponist unbekannt
BWV Anhang 121

МЕНУЕТ

Невідомий композитор
BWV Додаток 121

MARCHE

C.Ph.E. Bach
BWV Anhang 122

МАРШ

К.Ф.Е. Бах
BWV Додаток 122

POLONAISE

ПОЛОНЕЗ

C.Ph.E. Bach
BWV Anhang 125

К.Ф.Е. Бах
BWV Додаток 125

19.

ARIA

АРИЯ

So oft ich meine Tobackspfeife
BWV 515

Коли беру я свою дольку
BWV 515

20a.

20b.

20c.')

20c.')

Erbauliche Gedanken eines Tobackrauchers

So oft ich meine Tobacks-Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so gibt sie mir ein Trauerbild –
und füget diese Lehre bei,
daß ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Ton und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht.
Auch ich muß einst zur Erde werden –
sie fällt und bricht, eh ihr's gedacht,
mir oftmals in der Hand entzwei,
mein Schicksal ist auch einerlei.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben,
sie bleibet weiß. Also der Schluß,
daß ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muß.
Im Grabe wird der Körper auch
so schwarz, wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet,
so sieht man, wie im Augenblick
der Rauch in freier Luft verschwindet,
nichts als die Asche bleibt zurück.
So wird des Menschen Ruhm verzehrt
und dessen Leib in Staub verkehrt.

Wie oft geschieht's nicht bei dem Rauchen,
daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,
man pflegt die Finger zu gebrauchen.
Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O, macht die Kohle solche Pein,
wie heiß mag erst die Hölle sein?

Ich kann bei so gestalten Sachen
mir bei dem Toback jederzeit
erbauliche Gedanken machen.
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land, zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

*) Der Text findet sich auf einem dem Notenbüchlein später beigegebenen Blatt.

*) The text is to be found on a leaf subsequently added to the "Notenbüchlein".

*) Le poème se trouve sur un fiche ajouté plus tard au «Notenbüchlein».

Життєдайні міркування курця

Щораз, як люльку набиваю
Собі я добрим тютюном,
Щоби тривога недобрі зграї
Пахким прогнати дурманом,
До мене думка поверта:
Я сам – неначе люлька та!

Бо люльку зліплено із глини,
Із глини виліплено й нас!
І тільки порох від людини
Залишиться, як виб'є час.
А доля людська теж така:
Мов люлька глиняна, крихка.

Нова ця люлька – чиста й біла,
Немов дитина в сповитку:
Та білина людського тіла
У чорнім згине мертвяку,
Так від золи і люлька ця
Чорнішає в руках курця.

Я, розкуривши люльку, бачу,
Як тане у повітрі дим
І нам лишиться на остачу
Лиш купка з попелом брудним,
Так само все, чого досяг,
Колись обернеться на прах.

Я часто пальцем нетерпляче
Тютюн гарячий натискав
І, ним попикшися добряче
Щоразу сам себе питаю:
Коли від люльки гаряче,
То в пеклі ж як вогонь пече?

Про це я згадував щоразу,
Коли розкурював її;
І вмить із втіхи на відразу
Думки мінилися мої.
Тому й на суші, на воді
Куріння я клянчу тоді.

З німецької переклав Максим Стріха



Johann Sebastian Bach.

MENUET

fait par Mons. Böhm
Georg Böhm?

21.

MUSETTE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 126

22.

МЕНУЕТ

для пана Бьома
Георг Бьом?

МЮЗЕТ

Невідомий композитор
BWV Додаток 126

MARCHE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 127

МАРШ

Невідомий композитор
BWV Додаток 127

23.

Musical score for March, BWV Anhang 127, measures 1-5. The score is in G minor, 3/4 time, and features a simple melody with some triplets and fingerings.

Musical score for March, BWV Anhang 127, measures 6-10. The melody continues with more complex rhythmic patterns and fingerings.

Musical score for March, BWV Anhang 127, measures 11-14. The piece includes trills and more intricate melodic lines.

Musical score for March, BWV Anhang 127, measures 15-19. The melody features a trill and continues with rhythmic complexity.

Musical score for March, BWV Anhang 127, measures 20-22. The piece concludes with a final melodic phrase and a trill.

24.

Musical score for Polonaise, BWV Anhang 128, measures 1-5. The score is in G minor, 3/4 time, and features a melody with triplets and fingerings.

POLONAISE

Komponist unbekannt
BWV Anhang 128

ПОЛОНЕЗ

Невідомий композитор
BWV Додаток 128

Musical score for Polonaise, BWV Anhang 128, measures 6-10. The melody continues with triplets and fingerings.

Musical score for Polonaise, BWV Anhang 128, measures 11-14. The piece includes trills and more intricate melodic lines.

Musical score for Polonaise, BWV Anhang 128, measures 15-19. The melody features a trill and continues with rhythmic complexity.

Musical score for Polonaise, BWV Anhang 128, measures 20-24. The piece concludes with a final melodic phrase and a trill.

Bist du bei mir

I. Vokalfassung

G.H. Stölzel
BWV 508

Будь поруч зі мною

I. Вокальна версія

Г.Х. Штільцель
BWV Додаток 508

25.

Bist du bei mir, geh ich mit Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner

25. 26. 27. 28. 29. 30. 31.

7.

Ruh, zum — Ster - ben und zu mei - ner Ruh. Bist du — bei — mir, geh ich mit

7. 8. 9. 10. 11. 12.

13.

Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh, zum — Ster - ben und zu mei - ner Ruh.

13. 14. 15. 16. 17. 18.

19.

Ach, wie ver - gnügt wär so mein En - de, es drück - ten —

19. 20. 21. 22. 23.

24.

dei - ne schö - nen Hän - de mir — die ge - treu - en Au - gen zu. Ach, wie ver -

24. 25. 26. 27. 28.

29.

gnügt wär so mein En - de, es drück - ten — dei - ne schö - nen —

29. 30. 31. 32. 33.

34.

Hän - de mir — die ge - treu - en Au - gen zu. Bist du — bei — mir, geh ich mit

34. 35. 36. 37. 38. 39.

40 *tr*
 Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh, zum — Ster - ben und zu mei - ner Ruh.

Bist du bei mir

2. Klavierfassung

G.H. Stölzel
 BWV 508

Будь поруч зі мною

2. Версія для клавіру

Г.Х. Штільгельц
 BWV Додаток 508

25. Bist du bei mir, geh ich mit Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner

7. Ruh, zum — Sterben und zu mei - ner Ruh. Bist du bei mir, geh ich mit

13. *tr*
 Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh, zum — Sterben und zu mei - ner Ruh.

19. Ach, wie ver - gnügt wär so mein En - de, es drück - ten

24. dei - ne schö - nen Hän - de mir — die ge - treu - en Au - gen zu. Ach, wie ver -

29. gnügt wär so mein En - de, es drück - ten dei - ne schö - nen Hän - de mir —

35. die ge - treu - en Au - gen zu. Bist du - bei - mir, geh ich mit

40. *tr*
 Freu - den zum Ster - ben und zu mei - ner Ruh, zum — Sterben und zu mei - ner Ruh.

ARIA

J.S. Bach
BWV 988

26.

АРИЯ

Й.С. Бах
BWV 988

15

19

23

27

31

SOLO PER IL CEMBALO СОЛО ДЛІА ЧЕМБАЛО

C. Ph. E. Bach
BWV Anhang 129

К.Ф.Е. Бах
BWV Додаток 129

Allegro

27.

6

11

16

21

27

Detailed description: This page contains the first system of the musical score, starting at measure 27. It features two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro'. The music consists of six systems of two staves each. Measure numbers 27, 6, 11, 16, 21, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings.

32

37

42

47

52

57

Detailed description: This page contains the second system of the musical score, starting at measure 32. It features two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The music consists of six systems of two staves each. Measure numbers 32, 37, 42, 47, 52, and 57 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings.

PRÄLUDIUM

J.S. Bach
BWV 846

ПРЕЛЮДИЯ

Й.С. Бах
BWV 846

28.

*) Siehe Bemerkungen. *) See Comments. *) Cf. Remarques.

18.

21.

24.

27.

30.

33.

POLONAISE

J.A. Hasse
BWV Anhang 130

ПОЛОНЕЗ

Й.А. Хассе
BWV Додаток 130

29.

30. Französische Suite BWV 812

31. Französische Suite BWV 813

(Siehe Vorwort. See Preface. Cf. Préface.)

Komponist unbekannt
BWV/Anhang 131

Невідомий композитор
BWV Додаток 131

32.

ARIA

Komponist unbekannt
BWV 516

АРІЯ

Невідомий композитор
BWV Додаток 516

33.

Wa - rum be - trüb - st du dich und beu - gest dich zur Er - den, mein
Du sorgst, wie will es doch noch end - lich mit dir wer - den, und

sehr ge - plag - ter Geist, mein ab - ge - mat - ter Sinn? Wirst du dich nicht recht
fäh - rest ü - ber Welt und ü - ber Him - mel hin.

fest in Got - tes Wil - len grün - den, kannst du in E - wig - keit nicht wah - re Ru - he fin - den.

REZITATIV UND ARIE

РЕЧЕТАТИВ ТА АРІЯ

J.S. Bach
BWV 82

И.С. Бах
BWV 82

Recitativo

34.

Ich ha-be ge-nug! Mein Trost ist nur al-lein, daß Je-sus mein und ich sein ei-gen möch-te

4

sein. Im Glau-ben halt ich ihn, da seh ich auch mit Si-me-on die Freu-de je-nes Le-bens

7

schon. Laßt uns mit diesem Man-ne ziehn. Ach! möchte mich von meines Leibes Ket-ten der Herr er-retten! Ach!

11

wä-re doch mein Abschied hier, mit Freu-den sagt ich, Welt, zu dir: Ich ha-be genug!

Aria

Schlum-mertein, ihr mat-ten Au-gen, fal-let sanft und se-lig zu, schlum-

5

-mert ein, schlum-mert ein, schlum-mertein, ihr mat-ten Au-gen, fal-let sanft und

10

se-lig zu. Schlum-mert ein, ihr mat-ten Au-gen, fal-let sanft und

15

se-lig zu, fal-let sanft und se-lig zu.

19
Welt, ich blei - - be nicht mehr hier —, hab ich doch kein

22
Teil an dir, das der See - len könn - te tau - gen,

25
das der See - len könn - te tau - gen, Welt, ich blei - be nicht mehr hier, hab ich

28
doch kein Teil an dir, das der See - len könn - te tau - gen.

31
Schlum - mert ein —, schlum -

35
- mert ein, schlum - mert ein, schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen,

39
fal - let sanft und se - lig zu, schlum - mert ein, ihr

43
mat - ten Au - gen —, fal - let sanft und se - lig zu —

47
fal - let sanft und se - lig zu. Hier muß ich das

51
E - lend bau - en, a - ber dort, dort werd ich schau - en sü - Ben Frie - den, stil - le Ruh -

56
hier muß ich das E - lend bau - en,

61
a - ber dort, dort werd ich schau - en sü - Ben Frie - den, stil - le Ruh -

66
-, sü - Ben Frie - den, stil - le Ruh. Schlummertein, ihr mat - ten Au - gen, fal - let sanft und

71
se - lig zu, schlum - mert ein, schlum - mert ein, schlummertein, ihr mat - ten Au - gen.

76
fal - let sanft und se - lig zu. Schlum - mert ein, ihr mat - ten Au - gen -

81
-, fal - let sanft und se - lig zu. fal - let sanft und se - lig zu.

Schaff s mit mir, Gott

Відаш ти, Господи

Komponist unbekannt
BWV 514

Невідомий композитор
BWV 514

35.

Schaff's mit mir, Gott, nach dei - nem Wil - len, dir sei es al - les heimge - stellt.
Du wirst mein Wün - schen so er - fül - len, wie's dei - ner Weis - heit wohlge - fällt.

Du bist mein Va - ter, du — wirst mich ver - sor - gen, dar - auf hof - fe ich.

MENUET

МЕНУЕТ

Komponist unbekannt
BWV Anhang 132

Невідомий композитор
BWV Додаток 132

36.

ARIA DI GIOVANNINI

АРІЯ ДЖОВАННІНІ

1. Vokalfassung
BWV 518

1. Вокальна версія
BWV 518

37.

1. Willst du dein Herz mir schen - ken, so fang es — heim - lich an, daß
2. Be - hut - sam sei und schwei - ge und trau - e — kei - ner Wand, lieb'
3. Be - geh - re kei - ne Blik - ke von mei - ner — Lie - be nicht, der
4. Zu frei sein, sich er - ge - hen, hat oft — Ge - fahr ge - bracht. Man

3

un - ser bei - der Den - ken nie - mand er - ra - ten kann. Die Lie - be muß bei bei - den all -
in - ner - lich und zei - ge dich au - ßen — un - be - kannt. Kein Arg - wohn muß du — ge - ben, Ver -
Neid hat vie - le Strik - ke auf un - ser — Tun ge - richt. Du mußt die Brust ver - schlie - ßen, halt
muß sich wohl ver - ste - hen, weil ein — falsch Au - ge wacht. Du mußt den Spruch be - den - ken, den

6

zeit ver - schwie - gen sein, drum schließ die größ - ten Freu - den in dei - nem Her - zen ein.
stel - lung nö - tig ist, ge - nug, daß du —, mein Le - ben, der Treu' ver - si - chert bist.
dei - ne Nei - gung ein. Die Lust, die wir — ge - nie - ßen, muß ein Ge - heim - nis sein.
ich zu - vor ge - tan: Willst du — dein Herz mir schen - ken, so fang es — heim - lich an.

ARIA DI GIOVANNINI

АРИЯ ДЖОВАННІНІ

2. Klavierfassung
BWV 518

2. Версія для клавiру
BWV 518

37. 1. Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an, daß

un-ser bei-der Den-ken nie-mand er-ra-ten kann. Die Lie-be muß bei bei-den all-

zeit ver-schwie-gen sein, drum schließ die größ-ten Freu-den in dei-nem Her-zen ein.

38. Arie „Schlummert ein“ (Siehe Nr. 34. See No. 34. Voir N° 34.)

(38. Арія № 34)

CHORAL

ХОРАЛ

J.S. Bach
BWV 299

J.C. Bach
BWV 299

39. 1. {Dir, dir, Je-ho-va, will-ich sin-gen, denn, wo ist
Dir, will-ich mei-ne Lie-der brin-gen, ach! gib mir

1. {Dir, dir, Je-ho-va,
Dir, will ich mei-ne

6 so ein sol-cher Gott wie du?} daß ich es tu' im Na-
dei-nes Gei-stes Kraft dar-zu,

11 -men Je-su Christ, so wie es dir durch ihn ge-fäl-lig ist.

2. Zueh mich, o Vater, zu dem Sohne,
damit dein Sohn mich wieder zieh zu dir.
Dein Geist in meinem Herzen wohne,
und meine Sinnen und Verstand regier,
daß ich den Frieden Gottes schmeck und fühl
und dir darob im Herzen sing und spiel.

3. Verleih mir, Höchster, solche Güte,
so wird gewiß (mein) Singen recht getan;
so klingt es schön in meinem Liede,
und ich bet dich in Geist und Wahrheit an;
so hebt dein Geist mein Herz zu dir empor,
daß ich dir Psalmen sing im hören Chor.

4. Denn der kann mich bei dir vertreten
mit Seufzern, die ganz unaussprechlich sind,
der lehret mich recht gläubig beten,
gibt Zeugnis meinem Geist, daß ich dein Kind
und ein Miterbe Jesu Christi sei,
daher ich: Abba, lieber Vater, schrei.

8. Wohl mir, ich bitt in Jesu Namen,
der mich zu deiner Rechten selbst vertritt.
In ihm ist alles Ja und Amen,
was ich von dir in Geist und Glauben bitt.
Wohl mir, Lob dir! itzt und in Ewigkeit,
daß du mir schenkest solche Seligkeit.

5. Wann dies aus meinem Herzen schallet
durch deines heiligen Geistes Kraft und Trieb,
so bricht dein Vaterherz und waltet
ganz brünstig gegen mir für heißer Lieb,
daß mir's die Bitte nicht versagen kann,
die ich nach deinem Willen hab getan.

6. Was mich dein Geist selbst bitten lehret,
das ist nach deinem Willen eingericht'
und wird gewiß von dir erhöret,
weil es im Namen deines Sohns geschieht,
durch welchen ich dein Kind und Erbe bin
und nehme von dir Gnad um Gnade hin.

7. Wohl mir, daß ich dies Zeugnis habe,
so bin ich voller Trost und Freudigkeit
und weiß, daß alle gute Gabe,
die ich verlange, erlange jederzeit,
die gibst du und tust überschwenglich mehr,
als ich verstehe, bitte und begehrt.



Йоганн Себастьян Бах

Хорал

Тобі, Єгово, я співаю!
 Чи є ще де другий Бог, як Ти?
 Нехай для Тебе спів лунає,
 Щоб дав мені силу все знести;
 Щоб я зробив це іменням Христа,
 В якому воля Твоя пресвята.

Наблизь до Сина, мене, Отче,
 Щоб знову до Тебе Син привів.
 Хай дух Твій вічно бути схоче
 Моїх володарем почуттів;
 Запанував щоб в душі супокій,
 Лине до Тебе благальний спів мій.

Даруй, о Боже, сю щедроту,
 Співати, як треба, Ти навчай;
 Красу і правду всю достоту
 У звуки натхненні вкласти дай!
 Щоб спів мій нісся в височину,
 В оселю просто Твою прясну.

Бо він – посол мій в височинах
 Небесного царства, де Твій дім;
 У молитвах він безупинних
 Дає мені чадом бути Твоїм.
 Мені спасіння дарує Ісус!
 Мій Отче, слався! Спаси від спокус!

Як з глибу серця спів зринає,
 Щоб сповнити волю пресвяту,
 То серце Отче мене приймає,
 І дух мій стрічає на льоту.
 Ти не відмовиш моїм молитвам,
 Які Твоєю шлю волею сам.

Твій Дух навчає молитовно
 Благати того лиш, що Ти дав;
 Ти це почувеш безумовно,
 Молитись, бо так Твій Син навчав.
 Я через Нього дитина Твоя,
 Всіма дарами наділений я.

Велику втіху з цього маю,
 І радість безмежна у душі;
 Я знаю: всього, що прохаю,
 Мені Ти уділиш без межі!
 Багато більше мені Ти даси,
 Аніж прохав я в минулі часи.

Йменням Ісуса шлю благання,
 Що сів одесную при Тобі;
 Він – віха перша і остання,
 Моя він розрада у журбі.
 Господу слава нині й навік,
 Що нас на щастя вічне прирік!

З німецької переклав Максим Стріха

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen У вічній любові Твоїй, Творцю

BWV 517

BWV 517

40.

Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, wenn ich in deiner Liebe ruh.
 Ich steige aus der Schwermuts Höhlen und eile deinen Armen zu.

9

Da muß die Nacht des Trauerns scheiden, wenn mit so angenehmen Freuden

17

die Liebe strahlt aus deiner Brust. Hier ist mein Himmel schon auf Erden,

25

wer wollte nicht vergnügen werden, der in dir findet Ruh und Lust.

ARIA

I. Vokalfassung
 Komponist unbekannt
 BWV 509

АРИЯ

I. Вокальна версія
 Невідомий композитор
 BWV 509

41.

Ge -

5

den - ke doch, mein Geist, zu - rük - ke ans Grab und an - den Glock - ken - schlag,

9

da man - mich wird zur - Ruh be - glei - ten, auf daß ich - klüg - lich

13

ster - ben mag. Schreib die - ses - Wort in

17

Herz und Brust, ge - den - ke, daß du - ster - ben muß.

ARIA

2. Klavierfassung
Komponist unbekannt
BWV 509

АРІЯ

2. Версія для клавіру
Невідомий композитор
BWV 509

41.

Ge -

5

den - ke doch, mein Geist, zu - rük - ke ans Grab und an - den Glock - ken - schlag,

9

da man - mich wird zur Ruh - be - glei - ten, auf daß ich klüg - lich

13

ster - ben mag. Schreib die - ses Wort in

17
 Herz und Brust, ge - den - ke, daß du ster - ben mußst.

O Ewigkeit, du Donnerwort
 BWV 513

O вічність
 BWV 513

42.
 O — E - wig - keit, du Don - ner - wort, o — Schwert, das durch die
 O — E - wig - keit, Zeit oh - ne Zeit, ich — weiß vor gro - ßer

5
 See - le bohrt, o An - fang son - der En - de. Mein ganz er -
 Trau - rig - keit nicht, wo ich mich hin - wen - de.

10
 schrock - nes Her - ze hebt, daß mir die Zung am Gau - men klebt.

43.

*Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin
 Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin
 Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin
 Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin
 Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin
 Ich bin ein weisse Jungfer
 Weil ich zu jung bin*

*Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter
 Capito dicitur propter*

Ex Libr. Regis Berlin.

43. Hochzeitsgedicht (in der Handschrift Anna Magdalenas).
 43. (Я) Ваш слуга, дорога діва наречена

44.

123
 Ein höchst nützliche Regeln vom General Bass. 9: 4. 2. d. fallen
 Die Scala der 3. Maj. ist, solang 2. die in yachter Teil, 3. die in yachter, 4. die in yachter, 5. die
 yachter 6. die in selbst Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil. ferner fließt die 9. die
 die 3. die in yachter Teil, 4. die in yachter Teil, 5. die in yachter Teil, 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 2. die in yachter Teil, 3. die in yachter Teil, 4. die in yachter Teil, 5. die in yachter Teil, 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 3. die in yachter Teil, 4. die in yachter Teil, 5. die in yachter Teil, 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 4. die in yachter Teil, 5. die in yachter Teil, 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 5. die in yachter Teil, 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 6. die in yachter Teil, 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 7. die in yachter Teil, 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 8. die in yachter Teil, 9. die in yachter Teil.
 Die 9. die in yachter Teil.

45.

124
 Einige Regeln vom General Bass.

(1) Jede Zahl Note hat ihren eignen Accord, in sich einen eignen Harmonie,
 der unterschied.

(2) Der eigen Harmonie Accord eines fundamental Note besteht aus
 der 3. 5. 7. 8. NB. Von diesen 4. Regeln Specibus, lässt sich keine
 andere die 3. ändern, als selbst groß und klein ändern kann, daser
 major und minor genannt wird.

(3) Ein unterschied Accord besteht daraus, dass über einer fundamental
 Note andere Species, als die ordinären besteht.
 als: $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{8}{6}$, etc.

(4) Ein 4. oder 5. über der Note allein, bedeutet das 2. die 3. major
 und die 3. die 3. minor zu sein, die andere beiden Species
 aber nicht haben.

(5) Eine 6. alleine, wie auch die 8. alleine stellen den ganzen Accord
 dar.

44. Einige höchst nötige Regeln vom Generalbaß (anonymer Schreiber).
 44. Правила генерал-басу (факсиміле)

125

(6) Eine 6. alleine, wird begleitet auf dem niedrig auf: 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

45. Einige Regeln vom Generalbaß (in der Handschrift Anna Magdalenas).
 45. Правила генерал-басу (факсиміле)

Bemerkungen

A = *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*; o = oberes System; u = unteres System; T = Takt(e)

Nr. 1 und 2:

Hier nicht abgedruckt, da bereits separat erschienen; vgl. die Henle Ausgabe „Sechs Partiten“.

Nr. 4:

8 u: 1. Achtel in A irrtümlich e.

Nr. 5:

27 o: Letztes Achtel in A e².

Nr. 6:

aus: Fr. Couperin, *Second Livre de pièces de Clavecin*, Paris 1717, Erstausgabe.

1 o: Bei den drei letzten Noten fehlt in A ein Balken.

4: Die hier irrtümlich gesetzten Schlussfermaten gehören zu T 8.

21 u: 3. B in A irrtümlich als Achtel notiert.

25 o: Achtelpause auf 2. Zählzeit; Schreibfehler.

27 u: 6. Sechzehntel in A als g verschrieben.

28 u: 6. Sechzehntel f nach Erstausgabe; in A fälschlich d.

46 o: Vorschlag e² nach Erstausgabe; in A irrtümlich d.

48 o: Vorschlag g¹ nach Erstausgabe; in A a¹.

Nr. 7:

24 o: Da in A kein \sharp , fraglich ob d² oder dis².

30 o: In A 1. Viertel a¹; Schreibfehler.

Nr. 8a und b:

Unterschiedliche Fassungen derselben Polonaise.

Nr. 8a:

3 o: Vorschlag in A e²; wohl verschrieben.

4 o: Vorschlag in A als Achtel notiert; vgl. aber T 60.

13 o und 16 o: Vorschläge in A versehentlich als Sechzehntel notiert.

Nr. 8b:

13 o: Vorschlag in A irrtümlich als Sechzehntel notiert; siehe aber T 14.

Nr. 10:

3 o: Vorletztes Achtel in A d².

Nr. 11:

Die Choralbearbeitung steht als Reinschrift von der Hand J. S. Bachs bereits im *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. In einigen Fällen sind die Verzierungszeichen in A ungenau gesetzt. Hier wurde nach dem *Clavierbüchlein* berichtigt.

Nr. 12:

Satz der Außenstimmen: unbekannt. Die Weise geht zurück auf: *Harmonischer Liederschatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch von Johann Balthasar König*, 1738. Text: Paul Gerhardt.

1: Falsche Taktvorzeichnung 3 in A.

Nr. 13a und b:

Zwei voneinander abweichende Fassungen, deren zweite wohl aus Gründen der günstigeren Lage für die Singstimme um eine kleine Terz tiefer gesetzt ist (andere Melodie als in Nr. 12). Der Text stammt von Paul Gerhardt (13b in A ohne Text).

Nr. 13a:

5 o: \flat vor es² fehlt (in A steht nur ein \flat als Generalvorzeichnung).

Nr. 16–19:

Nr. 19 stammt nachweislich von Carl Philipp Emanuel Bach (*Sonata per il Cembalo solo di Sig^o C. P. E. Bach*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Sig. Cod. ND VI 3191 fol. angeb. Ms. 10). Da Nr. 16–18 in A von C. Ph. E. geschrieben sind und stilistisch mit Nr. 19 übereinstimmen, dürften sie ebenfalls von ihm komponiert sein.

Nr. 19:

19 u: 4. Achtel in A irrtümlich e.

Nr. 20a und b:

Komponist ist vielleicht Gottfried Heinrich Bach. In der transponierten Version 20b (Sopran und Text in der Handschrift von Anna Magdalena) ist der Bass von J. S. Bach neu erfunden und dazugeschrieben. Der Text ist in verschiedenen Flugblättern und Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts überliefert.

Nr. 20a:


9 u: Erste Note in A b; wohl verschrieben.

Nr. 21:

In A überschrieben *Menuet fait par Mons. Böhm*. Da mehrere Komponisten mit Namen Böhm in Frage kommen, ist nicht sicher, ob der bekannte Komponist Georg Böhm gemeint ist.

Nr. 24:

In A ohne Titelbezeichnung.

3 o: 3. Viertel in A verschrieben 

Nr. 25:

Text: Herkunft unbekannt. Trotz Generalvorzeichnung Es-dur in A notiert der Schreiber irrtümlich gemäß Generalvorzeichnung B-dur; folglich fehlt durchweg das Auflösungszeichen vor a.

25 u: Letzte Note in A As; wohl Schreibfehler.

27 u: 2. Note in A es¹; verschrieben.

Nr. 26:

Die Aria ist das Thema der Goldbergvariationen (E = Erstdruck als Klavierübung Teil IV bei Balthasar Schmid, Nürnberg o.J. o.Pl.Nr.; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin). Die Abschrift der Anna Magdalena unterscheidet sich vor allem in Einzelheiten der Verzierungsbezeichnungen von der Erstausgabe. Die inkonsequente Notierung der Achtel- und Sechzehntelvorschläge entspricht A.

11 u: h nach E; in A als d¹ verschrieben.

12 o: Letzte Note e² nach E; in A d².

16 o: Haltebogen d²-d² nach E; fehlt in A.

19 u: h und a nach E; in A Reihenfolge a und h.

22 o: Punktirtes Sechzehntel und Vorschlag – beide dis² – nach E; in A irrtümlich cis².

Nr. 27:

Die Abschrift in A ist eine Frühfassung des 1. Satzes der Cembalosonate Es-dur, Wq 65.7, von C. Ph. E. Bach.

21 o: In A irrtümlich \flat statt \sharp vor a¹.

25 o: Zweiunddreißigstelbalken bei 5. Note fehlt in A.

61 o: \natural in A über es¹; vgl. aber T 19.

Nr. 28 (in A Nr. 29; um unnötiges Blättern zu vermeiden, mit dem folgenden Stück ausgetauscht):


Die in A fehlenden T 16–20 wurden nach dem Autograph des Wohltemperierten Klaviers, 1. Band, der Quelle P 415 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin), ergänzt.

14 o: Vorletzte Note in A g¹; Schreibfehler.

23 u: 1. Achtel in A als g verschrieben.

Nr. 29 (in A Nr. 28):

2, 8, 12 und 28 o: In A stehen Achtelvorschläge vor den Halbenoten; vgl. aber T 4, 16, 18, 20 und 24 o.

21/22 o: 1. Viertel in A notiert unkorrekt ; vgl. jedoch T 23, 1. Viertel.

Nr. 30 und 31:

Hier nicht abgedruckt, da bereits separat erschienen; vgl. die Henle-Ausgabe „Französische Suiten“. – Die Suite in c-moll liegt in A vollständig vor, die Suite in e-moll bricht in T 18 der Sarabande ab.

Nr. 32:

8 u: A undeutlich; vgl. aber T 9.

Nr. 33:

Herkunft des Textes unbekannt.

Nr. 34:

Entstammt der Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 (Textdichter unbekannt), deren autographe Partitur P 114 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin) zur Textkritik herangezogen wurde. Die Arie ist in A in zweifacher, gegenüber der Kantate leicht gekürzter und von Es-dur nach G-dur transponierter Niederschrift als Nr. 34 und 38 wiedergegeben, wobei Nr. 38 auf P 114 fußt. Nr. 34 notiert in der Arie lediglich die Singstimme, Nr. 38 (ohne Rezitativ) bricht im Sopran in T 60 der Arie ab und im Bass nach T 28. Wir geben das Rezitativ nach Nr. 34 und die Arie nach Nr. 38 wieder, wobei der Sopran nach Nr. 34 und der Bass nach P 114 ergänzt werden.

Rezitativ:

7 u: Nr. 34 notiert cis¹ und fis¹; Transpositionsfehler.

Aria:

19 u: 6. Achtel in A (Nr. 38) irrtümlich e.

29 u: Bis einschließlich T 67 nach P 114 ergänzt.

30 o: Sopran nach Nr. 34; in Nr. 38



46 o: Fermate in Nr. 38 über Pause; vgl. aber T 16 und P 114.

60 o: Bis einschließlich T 67 nach Nr. 34 ergänzt.

Nr. 35:

Text von Benjamin Schmolck.

5 u: Originale GB-Bezeichnung auf ein $\frac{5}{7}$.

9 und 16: In A stehen wohl versehentlich Wiederholungszeichen.

9 u: Bezeichnung auf drei in A $\frac{7}{2}$.

Nr. 37:

Der Titel *Aria di Giovannini* lässt zwei Annahmen zu. *Giovannini* als italienische Verkleinerungsform für Johannes könnte J. S. Bach als Komponisten ausweisen. Die Bachforschung jedoch zweifelt Bachs Autorschaft erheblich an. Gemeint sein könnte auch der zeitgenössische Komponist Giovannini. Aber auch hiergegen sprechen wichtige historische und musikalische Argumente. – Der Text findet sich auf zahlreichen Flugblättern des 18. Jahrhunderts.

4 und 8: Wiederholungszeichen in A; wegen Strophenform des Textes sinnlos.

Nr. 38:

Siehe Bemerkung zu Nr. 34.

Nr. 39a und b:

Melodie: J. S. Bach; Text Bartholomäus Crassellus. Im Notenbüchlein sind zwei Fassungen niedergeschrieben. Nr. 39a ist die Reinschrift des Chorals von der Hand Johann Sebastian Bachs. Jede Stimme wird auf einem eigenen System notiert; es ist jeweils der Text der ersten Strophe unterlegt. Nr. 39b: Abschrift desselben Chorals von der Hand A. M. Bachs; hier sind lediglich die Außenstimmen Sopran und Bass notiert, der Text aller 8 Strophen ist wiedergegeben. Wir verzichten auf die getrennte Wiedergabe von 39a und b und bieten den Notentext von 39a im Klaviersatz; alle Textstrophen sind gemäß 39b aufgeführt.

Nr. 40:

Der Komponist des Satzes der Außenstimmen ist unbekannt. Die Melodie hat

Ähnlichkeit mit Nr. 12 des Notenbüchleins; überliefert in verschiedenen Gesangbüchern der Zeit. Text: Wolfgang Christoph Dreßler.

19: Text in A *meiner*.

Nr. 41:

Textdichter unbekannt. Verschiedene Korrekturen sowie die Generalbassziffern T 13–15 stammen von anderer Hand.

4 o: In A Haltebogen zum es² T 5; Schreibfehler.

Nr. 42:

Satz der Außenstimmen von J. S. Bach; die Melodie stammt von Johann Schop und Johann Crüger.

9 o: 1. Note in A a¹; Schreibfehler.

Nr. 43:

Hochzeitsgedicht; von Anna Magdalena selbst eingetragen.

Nr. 44 und 45:

Knappe Zusammenstellung der wichtigsten Regeln zur Ausführung des Generalbasses (Nr. 44 von Anonymus IV, Nr. 45 von Anna Magdalena geschrieben).

Коментарі

A = Нотна книжечка для Анни Магдалени Бах; v = верхній нотоносець; n = нижній нотоносець; T = такт (u).

№ 1 і 2:

Тут не надруковано, оскільки вже існує окрема публікація; див. видання Хенле «Шість партій».

№ 4:

8 н: Перша восьма нота в А випадково подається як нота до.

№ 5:

27 в: Остання восьма нота в А подана як до².

№ 6:

Взято з: Ф. Куперен *Second Livre de pièces de Clavecin*, Париж, 1717, перше видання.

1 в: В останніх трьох нотах відсутня тактова риса в А.

4: Випадково тут вжиті фінальні фермати належать до Т 8.

21 н: Третя нота сі б¹ в А випадково подана як восьма нота.

25 в: Восьма нота зупиняється на другому ударі; опечатка.

27 н: Шоста 16-та нота в А неправильно написана як соль.

28 н: Шоста 16-та нота фа згідно з першим виданням; помилково подана як ре в А.

46 в: Форшлаг до² згідно з першим виданням; помилково подано як ре в А.

48 в: Форшлаг соль¹ згідно з першим виданням; в А ля¹.

№ 7:

24 в: Оскільки в А немає знака беккару, виникає питання, що мається на увазі: ре² чи ре^{#2}.

30 в: Перша четвертна нота в А має бути ля¹; опечатка.

№ 8a і b:

Різні версії того ж самого Полонезу.

№ 8 а:

3 в: Форшлаг до² в А; імовірно, опечатка.

4 в: Форшлаг в А позначено як восьма нота; проте, див. Т 60.

13 в і 16 в: Форшлаг випадково позначені як шістнадцяті ноти.

№ 8 б:

13 в: Форшлаг в А випадково позначені як шістнадцяті ноти; див. Т 14.

№ 10:

3 в: Передостання восьма нота в А має бути ре².

№ 11:

Ця версія хоралу з'являється як чистовий варіант, написаний рукою Й.С. Баха, в «Клавірній книжечці для Вільгельма Фрідеманна Баха». У низці прикладів орнаментика в А неправильно розставлена. Тут виправлено згідно з «Клавірною книжечкою».

№ 12:

Автор музики побічної партії невідомий. Мелодія належить до книги Йогана Бальтазара Кьоніга *Harmonischer Lieder-Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch*, 1738. Текст: Пауль Герхардт.

1: Неправильне позначення такту 3 в А.

№ 13a і b:

Дві версії мають відхилення одна від одної. Друга перенесена на мінорну терцію нижче, що, ймовірно, зроблено з метою досягнення прийнятної рівня звучання голосу (інша мелодія, ніж в № 12). Слова належать Паулю Герхардту (13b в А – без слів).

№ 13а:

5 в: відсутня б¹ перед мі б² (в А подається лише одна б¹ як основний знак ключа).

№ 16–19:

Очевидно, що № 19 написана Карлом Філіппом Емануїлом Бахом (*Sonata per il Cembalo solo di Sig. К.Ф.Е. Бах*, збережена в державній та університетській бібліотеках у Гамбурзі). Оскільки № 16–18 в А написані К.Ф.Е. Бахом та стилістично узгоджуються з № 19, вони також належать до його авторства.

№ 19:

Четверта восьма нота в А випадково позначена як нота до.

№ 20a і b:

Композитором цього номеру, можливо, є Готфрід Генріх Бах. В транспонованій версії 20b (сопрано і текст написані рукою Анни Магдалени Бах) бас по-новому відтворений та доданий Й.С. Бахом. Текст відтворюється в різних збірках та книжкових палітурках XVIII та XIX століття.

№ 20а:

9 н: Перша нота в А подається як сі б¹; ймовірно, опечатка.


№ 21:

Заголовок Менуету в А *Menuet fait par Mons. Böhm*. Зважаючи на

існування кількох композиторів на ім'я Бьом (Böhm), точно невідомо, чи в назві твору ім'я відноситься до видатного Георга Бьома.

№ 24:

Відсутній заголовок в А.

3 в: Третя четвертна нота в А неправильно написана: .

№ 25:

Текст: походження невідоме. Незважаючи на загальне позначення мі б¹ мажор в А, автор випадково позначив її сі б¹ мажор, пропустивши таким чином знак альтерації ля б¹.

25 н: Остання нота в А подана; як ля б¹; очевидно, опечатка.

27 н: Друга нота в А подана як мі б¹; помилка.

№ 26:

Ця арія утворює тему Варіацій Гольдберга (Е= перше видання, вперше надруковано як вправа для клавіру; Частина IV Бальтазаром Шмідом Нуремберзьким, дата та номер картки відсутні; Державна бібліотека пруського культурного спадку в Берліні). Копія Анни Магдалени має відмінності від першого видання, перш за все стосовно деталей орнаментики. Невідповідне позначення форшлага восьмої та 16-ї ноти відноситься до А.

11 н: Нота сі відповідно до Е; в А помилково позначено як ре¹.

12 в: Остання нота мі² згідно з Е; в А подається ре².

16 н: Ліга ре²– ре² згідно з Е; в А ліга відсутня.

19 н: ноти сі і ля відповідно до Е; в А подано у порядку ля, потім сі.

22 в: Пунктирна 16-та нота і форшлаг – обидва ре^{#2} згідно з Е; в А помилково подається до^{#2}.

№ 27:

Копія в А – це рання версія першого руху Сонати в мі б¹ мажор для клавесина, Wq, 65, 7, К.Ф.Е. Бах.

21 в: Перед ля¹ в А помилково стоїть б¹ замість #.

25 в: Тактова риса 32-ї ноти відсутня в 5-й ноті в А.

61 в: Знак вібрато з'являється над мі б¹ в А; див. Т 19.

№ 28 (в А № 29; переставлено місцями цей та наступний твори, щоб уникнути непотрібного гортання сторінок):

Відсутні в А Т 16–20 були додані відповідно до оригіналу «Добре темперованого клавіру», Том 1, джерело Р 415 (Державна бібліо-


тека пруського культурного спадку, Берлін).

14 в: Передостання нота в А подана як соль¹; опечатка.

23 н: Перша восьма нота в А помилково подається як соль.

№ 29 (в А № 28):

2, 8, 12, 28 в: В А форшлаг восьмої ноти з'являються перед півнотами; див. Т 4, 16, 18, 20, 24 в.

21/22 в: Перша четвертна нота в А неправильно позначена ; детальніше див. Т 23, перша четвертна нота.

№ 30 і 31:

Тут не надруковано, оскільки вийшла окрема публікація. Див. видання Хенле «Французькі сюїти». Сюїта в ре мінор подана повністю в А, проте сюїта в до мінор обривається в Т 19 сарабанди.

№ 32:

8 н: А не чітко зображено; див. Т 9.

№ 33:

Походження тексту невідоме.

№ 34:

Взято з кантати «Ich habe genug» («Який же я багатий») BWV 82. Автор слів до цієї кантати невідомий, оригінальна партитура якої (Р 114 – Державна бібліотека пруського культурного спадку, Берлін) викликала суперечності з текстологічної точки зору. Арія відтворена двічі в А, трохи скорочена порівняно з версією кантати і транспонована від мі б¹ мажор до соль мажор – № 34 і 38 відповідно, № 38 відноситься до Р 114. В арії № 34 обмежується репродукцією вокальної партії, а в № 38 (без речитативу) обривається в Т 60 сопрано і після Т 28 басу. Ми подали речитатив згідно з № 34 і арію відповідно № 38; № 34 використали для завершення

сопрано, а Р 114 – для басу.


Речитатив:

7 н: В № 34 подано до^{#1} і фа^{#1}. Помилка в транспозиції.

Арія:

19 н: Шоста восьма нота помилково подана як нота мі в А (№ 38).

29 н: Завершено, включаючи Т 67, відповідно до Р 114.

30 в: Сопрано згідно з № 34; в № 38 подається такий запис нот: 


46 в:

Фермата в № 38 з'являється над паузою; див. Т 16 і Р 114.


60 в: Завершено, включаючи Т 67, відповідно до № 34.

№ 35:

Слова: Бенджамін Шмольк.

5 н: Оригінальна нумерація генерал-басу на першому такті .

9 і 16: В А зустрічаються повтори знаків; ймовірно, неухважність.

9 н: нумерація на третьому такті в А .

№ 37:

Заголовок твору «Aria di Giovannini» має два припущення. Giovannini (італійське зменшувальне ім'я від Йоганн) може відноситися до композитора Й.С. Баха, хоча авторство Баха досить гостро обговорювалося та піддавалося сумнівам науковцями. Ім'я також може стосуватися сучасного композитора Джованніні. Проте тут знову виникає низка важливих музичних та історичних протиріч щодо цього припущення. Цей текст було знайдено на численних друкованих листівках XVIII століття.

4 і 8: Повтори в А; виглядає нелогічно, зважаючи на форму куплету в тексті.

№ 38:

Див. коментар до № 34.

№ 39a/39b:

Мелодія: Й.С. Бах; слова: Бартоломеус Краселіус. В «Нотній

книжечці» подано дві версії. № 39a – це чистовий варіант хоралу, написаного рукою Й.С. Баха. Кожна партія записана на окремому нотоносі, а нижче подані відповідно слова першого куплету. № 39b: копія того ж самого хоралу рукою А.М. Бах. Тут подано лише мелодичні лінії сопрано і баса, слова усіх восьми куплетів не наведені. Ми вирішили не подавати № 39a і № 39b окремо, а надрукували нотний текст № 39a для фортепіано; усі куплети хоралу подані у відповідності з № 39b.

№ 40:

Композитор музики на слова (лише побічні партії) невідомий. Мелодія схожа на № 12 «Нотної книжечки»; твір з'являється в різних збірках гімнів того періоду. Слова: Вольфганг Крістоф Дреслер.

19: Слово в тексті в А *mein*.

№ 41:

Автор слів невідомий. Різні виправлення та нумерація генерал-басу в Т 13–15 зроблені іншою рукою.

4 в: В А подається ліга до мі б² в Т 5; опечатка.

№ 42:

Музика побічних партій написана Й.С. Бахом; мелодія належить Йогану Шопу та Йогану Крюгеру.

9 в: Перша нота в А подана як ля¹; опечатка.

№ 43:

Весільна поезія; написана рукою Анни Магдалени Бах.

№ 44 і 45:

Короткий список найважливіших вказівок щодо виконання генерал-басу; автор № 44 – Анонімус IV; № 45 написаний Анною Магдаленою.

БІОГРАФІЧНІ ДАНІ

АННА МАГДАЛЕНА БАХ



Анна Магдалена народилася 22 вересня 1701 р. у м. Цайці, Курфюршестві Саксонія, у музичній родині. Її батько, Йоганн Каспар Вільке (Johann Caspar Wilcke), зробив кар'єру при дворах Цайца та Вайсенфельса. Її мати Маргарета Єлизавета (народжена Лібе, Margaretha Elisabeth Liebe) була донькою органіста. Про її музичну освіту мало відомо. Імовірно, що Бах вперше почув її спів при дворі Кетена, де служив капелмейстером. Анна Магдалена була найнята співачкою в Кетені 1721 року.

Бах одружився з 20-річною Анною Магдаленою 3 грудня 1721 року, через 17 місяців після смерті першої дружини Марії Барбари. У цьому шлюбі народилося 13 дітей, але 7 з них померли в ранньому дитинстві. Незважаючи на сімейні клопоти, Анна Магдалена не полишила спів і після одруження. Відомо, наприклад, що вона співала в 1729 р. на похороні князя Леопольда [3].

Шлюб вважався щасливим, зокрема і завдяки спільному захопленню подружжя музикою. Анна Магдалена регулярно асистувала чоловікові, записувала нотами його гри. Бах, в свою чергу, написав декілька присвячених дружині

композицій, передусім два «Зошити для Анни Магдалени Бах» 1722 та 1725 рр.

Під час проживання в Лейпцизі Анна Магдалена організовувала постійні музичні вечори, на яких вся сім'я співала і грала для гостей. Дім Бахів надовго став музичним центром Лейпцига.

Крім музики, Анна Магдалена захоплювалася садівництвом [4]. Після смерті чоловіка в 1750 р. в сім'ї почалися конфлікти між синами, і невдовзі вони роз'їхалися. З Анною Магдаленою залишилися дві молодші дочки (Йоганна Кароліна та Регіна Сусана) і пасербиця Катарина Доротея. Сини та пасинки продовжували підтримувати із залишеною сім'єю формальні стосунки, але не надавали матеріальної підтримки. Це робило Анну Магдалену залежною від могутніх можновладців міста, які з плином часу все рідше нагадували про себе [5].

Анна Магдалена Бах померла 27 лютого 1760 р. Через повну відсутність грошей та іншої підтримки тих, хто міг би взяти на себе витрати на поховання, Анна Магдалена Бах була похована в безіменній могилі на цвинтарі для жебраків при церкві св. Іоанна в Лейпцизі. Церква та оточуючі її будівлі, а також цвинтар були зруйновані при бомбардуванні авіації 1945 р. [100].

ДЕЯКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

КРІСТІАН ПЕТЦОЛЬД



Крістіан Петцольд (1677–1733) – німецький композитор і органіст. Активно займався музикою переважно в Дрездені, Німеччині, досягнувши високої репутації протягом свого життя, але його творів збереглося мало. Визнання Крістіана отримав у 1970-ті рр. завдяки відомому Менуету соль мажор (Minuet in G major), раніше приписуваному Йоганну Себастьяну Баху, однак авторство якого насправді належить Петцольду. Жвава мелодія була використана в 1965 р. у поп-музичному хіті «Концерт закоханого» («A Lover's Concerto») американської групи The Toys (Іграшки).

К. Петцольд народився в містечку Вайсіх поблизу Кьонігштайну в 1677 р.. Точна дата народження невідома. З 1703 р. Петцольд працював органістом у церкві Святої Софії (Sophienkirche) в Дрездені, а в 1709 р. він став придворним камерним композитором та органістом. Він активно займався музичною творчістю, даючи концертні тури, які надали можливість побувати в Парижі (1714) і Венеції (1716). У 1720 р. Петцольд написав твір для освячення нового органа Зільбермана у церкві Святої Софії; схожий твір він також представив у Рьоті, неподалік Лейпцига, де був побудований ще один орган Зільбермана. Петцольд також займався викладанням, до його

учнів належить Карл Генріх Граун. Нічого не відомо про обставини смерті Петцольда. Дата зазвичай подається як 2 липня 1733 року.

Сучасники ставилися до Петцольда з великою шанною. Йоганн Маттезон і Ернст Людвіг Гербер високо оцінювали його талант, вважаючи Крістіана «одним з найвідоміших органістів» і «одним з найприємніших церковних композиторів того часу». Проте лише деякі з праць Петцольда збереглися донині. Його найкраще пам'ятають завдяки кільком менуетам, які були скопійовані в 1725 р. в «Нотну книжечку» Анни Магдалени Бах, укладену Анною Магдаленою Бах та її чоловіком Йоганном Себастьяном Бахом [103].

Вибрані твори:

Вокальні: Кантата «Meine Seufzer, Meine Klagen» («Мої зітхання, мої страждання»).

Ансамбль: Три тріо-сонати.

Інструментальні соло:

Дві партитури для альтя соло д'амур;

Recueil de 25 concertos pour le clavecin (1729), збірка 25 творів для клавесина;

Orgeltabulatur (1704), постанови хоралу для органа;

11 фуг для органу або клавесина; сюїта і декілька творів для клавесина.

ФРАНСУА КУПЕРЕН



Франсуа Куперен (1668–1733) – французький композитор, клавесиніст і органіст. Визнання та шану мав за життя і був названий Купереном Великим. Яскравий представник династії музикантів, придворний клавесиніст короля Франції Людовіка XIV. Увійшов в історію музичної культури як неперевершений майстер клавесинної музики кінця XVII – першої третини XVIII ст. Грунтуючись на досягненнях видатних композиторів другої половини XVII ст. – Жана Батіста Люлі та Аркаджело Корелі, які являли своєю творчістю французькі та італійські традиції, Куперен спромігся їх блискуче об'єднати у своїй творчості, лишаючись разом з тим носієм французької культури. Створив багато творів у різних жанрах, але визнання отримав в першу чергу як композитор, що створив неперевершені твори для клавесина. Ще за життя Куперен опублікував майже усі свої клавесинні твори.

Куперен мав свій власний стиль в музиці, який не був обмежений існуючими художніми течіями. Стилiстичні обрiї його творчості щодо форми побудови композиції наближали до традицій класицизму, а вишукана форма подачі матеріалу, ювелірна обробка деталей, складна орнаментика позиціонувалися як прояви естетики рококо. Незважаючи на досконале володіння мистецтвом гри на органі та маючи звання королівського органіста, Куперен давав перевагу клавесину. Клавесин був його улюбленим інструментом, на якому він грав, за свідченням його сучасників, істинно досконало. 1702 р. Куперен стає придворним клавесиністом і вчительом у королівській родині. Через хворобу 1730 р. він іде з посади, лишаючи на ній свою доньку Маргариту-Антуанету, яка також була видатною клавесиністкою, про гру якої збереглося чимало захоплених відгуків.

Спадщина Куперена різножанрова – органі меси, тріо-сонати, концерти, мотети, але центральне місце у його творчому спадку належить творам для клавесина (близько 250 п'єс). Куперен запропонував своєрідну структуру, що об'єднує різножанрові твори – ПОСЛІДОВНОСТІ (ORDRE), на кшталт сюїт, 27 з яких розміщені у чотирьох томах. Куперен лишив по собі цінну теоретичну спадщину – трактат «Мистецтво гри на клавесині» 1717 р. («l'art de toucher le clavecin»), в якому вміщено методичні вказівки щодо виражальних засобів гри, аплікатури, орнаментики.

Твори Ф. Куперена були відомі у багатьох європейських країнах, їх шанували Бах та Гендель. Й.С. Бах знав сучасну йому французьку музику і виконання орнаментики будував під значним впливом французької традиції.

У Німеччині початку XVIII ст. французька культура знайшла неабияке розповсюдження – у Саксонії існувала так звана Лицарська академія, де звучала французька музика і відбувалися вистави Мольєра французькою мовою. У замку герцога Брауншвейського Вільгельма Ернста в місті Целлі виконувалася французька музика, яка вражала слухачів, у т.ч. і К.Ф.Е. Баха, чимось зовсім новим для тих місць. Капела герцога складалася з французьких музикантів. У перші два десятиліття XVIII ст. Ф. Куперен вже опублікував більшу частину своїх творів для клавесина. У своїх творах для клавесина Ф. Куперен досяг надзвичайної виразності звучання клавесина. Саме за цю властивість музики Ф. Куперена, на думку Е.Л. Гербера, яку він висловив у своєму «Історико-біографічному словнику музикантів» (1790) «особливо цінував і рекомендував своїм учням великий Себастьян Бах» [14].

КАРЛ ФІЛІПП ЕМАНУїЛ БАХ



Карл Філіпп Емануїл Бах (1714–1788) – другий з 5 синів Йоганна Себастьяна Баха та Марії Барбари Бахто, відомий як «берлінський» або «гамбурзький» клавесиніст Бах. Виразник стилю «бурі та натиску», що виник у німецькій літературі.

К.Ф.Е. Бах народився у Веймарі 8 березня 1714 р. У десятирічному віці вступив до школи Святого Фоми у Лейпцизі, де у 1723 р. його батько став кантором школи та хору Св. Фоми. Після завершення навчання у школі 1731 р. вивчав юриспуденцію в університетах Лейпцига та Франкфурта-на-Одері (1735 р.). Після отримання 1738 р. у віці 24 років ступеня юриста, відмовився від подальшої кар'єри юриста і повністю присвятив себе музиці. У цьому ж році за рекомендацією Сільвіуса Леопольда Вайса вступає на службу до кронпринца Пруссії Фрідріха II, а після його коронації стає членом королівського двору, чому сприяли його композиторська творчість та неперевершена гра на клавесині (сонати присвячені Фрідріху та герцогу Вюртемберзькому). 1749 р. К.Ф.Е. Бах переїжджає до Берліна, де він зосереджується на композиторській творчості, в якій найбільше відчувається вплив його батька. В цей період ним створено близько 200 сонат для клавіра, а також Магніфікат «Великоднева кантата», 10 симфоній, концерти для клавесина, гобоя, флейти та віолончелі з оркестром, щонайменше 3 томи пісень, декілька світських кантат та інші твори. Твори К.Ф.Е. Баха сповнені винахідливості та непередбачуваності, насичені широким спектром емоцій. Його фундаментальна теоретична праця про гру на клавірних інструментах «Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen» («Досвід правильного способу гри на клавірі») на той час (1780) вже була тричі видана і

принесла йому відомість педагога та теоретика гри на клавірних інструментах. Ця праця мала великий вплив на подальший розвиток клавірного мистецтва і стала основою методик Муціо Клементі та Йоганна Батіста Крамера.

1786 р. К.Ф.Е. Бах переїжджає до Гамбурга де стає директором музики, замінивши на цьому посту Г.Ф. Телеманна, свого хресного батька. Поступово основним напрямком його творчості стає церковна музика – ораторія «Ізраїльтяни у пустелі», 20 пасюнів, 70 кантат, літаній, мотети, а також інші твори на духовну тематику.

Карл Філіпп Емануїл Бах помер у Гамбурзі 14 грудня 1788 р. Похований у крипті церкви Святого Міхаїла у Гамбурзі.

У другій половині XVIII ст. К.Ф.Е. Бах був дуже відомим, його слава перевершила славу батька, який на той час був майже забутий. Музика К.Ф.Е. Баха мала вплив на творчість Гайдна, Моцарта та Бетховена. Відомості про його творчість збереглися в основному через його клавірні сонати, які вплинули на розвиток сонатної форми і які суттєво відрізнялися від творів італійської та віденської шкіл та стали зразком для наступних поколінь.

Незважаючи на те що саме ім'я К.Ф.Е. Баха було у XIX ст. забуто, вплив його музичного стилю відчувався у творчості композиторів передкласиків, а також романтиків.

Відродження музики К.Ф.Е. Баха почалося з середини XX ст. у зв'язку із загальним процесом відродження старовинної музики та виданням повного зібрання його клавірних сонат, які і тепер вражають своєю надзвичайною красою та вишуканістю, яка витримала перевірку часом поруч зі спадщиною його геніального батька [101].



Адольф фон Менцель. Флейтовий концерт у Сан-Сусі. Карл Філіпп Емануїл Бах акомпанує Фрідріху Великому.

ЙОГАНН АДОЛЬФ ХАССЕ



Йоганн Адольф Хасе (J.A.Hasse, 1699–1783) – німецький композитор, співак та педагог доби бароко та класицизму, представник сентименталізму та стилю бароко. Був другом відомого поета та лібретиста П'єтра Метестазіа, писав опери на його сюжети.

Й.А.Хасе походить з родини династії відомих німецьких музикантів – його прадід, Петер Хасе був відомим органістом, учнем Я.П. Свелінка і належав до фундаторів північнонімецької органної школи, дід Ніколаус, також органіст, продовжив справу свого батька та був відомим на всю Німеччину музикантом. Незважаючи на органні уподобання своїх предків, Й.А. Хасе віддав перевагу композиції і став відомим як автор опер, що зробив великий внесок у розвиток опери-серія, а також є одним із засновників комічної опери, ще до Перголезі.

Й.А. Хасе розпочав музичну кар'єру 1718 р. у Гамбурзькій опері, де виконував тенорові оперні партії

1719 р. став капельмейстером у Брауншвейзі, де розпочав 1721 р. діяльність композитора, написав оперу «Антіон». 1722 р. переїжджає до Італії (Неаполя), де вчиться у Ніколи Порпори, а потім у Алессандро Скарлатті. За свідченнями відомого англійського історика музики XVIII ст. Чарлза Берні «Скарлатті полюбив його з першого разу і з того часу завжди ставився до нього з батьківською добротою». З 1727 р. Хасе служив

капельмейстером у Венеціанській консерваторії Інкурабілі.

1730 р. одружився з оперною співачкою Фаустиною Бордоні і цього ж року отримав запрошення на посаду придворного капельмейстера у Дрездені, яку він прийняв у липні наступного року. За час його керування капела набула слави кращого оркестру Європи. Для Дрезденського оркестру писали музику Зеленка, Теллеманн, Вівальді, Кванц та інші відомі композитори. Цю посаду разом з періодичними поїздками до Італії він займав до 1764 року. Потім Й.А. Хасе працював у Відні, куди змушений був переїхати через лихо, що спричинила Семирічна війна у Дрездені, та пов'язане з нею падіння інтересу до музики при саксонському дворі, а згодом, 1773 р. він переїхав у Венецію, де помер 16 грудня 1783 р. та був забутий.

Інтерес до композитора виник 1820 р. після публікації його біографії, яку написав Ф.С. Кандлер. У творчому доробку композитора 60 опер у традиційному для Італії стилі опера-серія (opera-seria) (приблизно по 2 опери на місяць). Він використовував лібрето опер, поруч з П. Метестазіо, найвідоміших його сучасників – Апостола Дзено, Стефано Палавіччїні, Джовані Пасквіні та інших. В цьому ж стилі Хасе продовжував свою оперну творчість і в Німеччині. Значна частина творів була втрачена під час Семирічної війни та бомбардування Дрездена союзниками під час Другої світової війни. Й.С. Бах високо цінував Хасе [106].

ГЕОРГ БЬОМ



Георг Бьом (G. Böhm, 1661–1733) – німецький композитор і органіст. Відомий своїм впливом на розвиток музичної форми хоральної партії та впливом на творчість Йоганна Себастьяна Баха. Представник північно-німецької органної школи.

Георг Бьом народився у місті Гоєнкірхен у Тюрингії. Його батько, Бальтазар Бьом, був органістом місцевої церкви та першим його вчителем музики. Освіту отримав у Єнському університеті.

З 1693 р. оселився у Гамбурзі, який на той час був важливим культурним центром Німеччини. Завдяки відкриттю 1678 р. одного з перших у Німеччині оперних театрів у Гамбурзі, італійська музика набула широкого поширення та впливу на німецьке музичне мистецтво. За час перебування Бьома у Гамбурзі, окрім роботи органіста, він поглиблює своє вміння гри на органі у відомого німецького органіста – Йоганна Адама Райнкена. 1697 р. помирає Христіан Флор, органіст церкви Святого Іоана Хрестителя у Люнебурзі, і Г. Бьом попросився на цю посаду, зважаючи на те, що постійної роботи у нього на той час не було. Г. Бьом був одружений і мав 5 синів. З 1698 р. служив церковним органістом у Люнебурзі, де найбільший вплив мала французька музика.

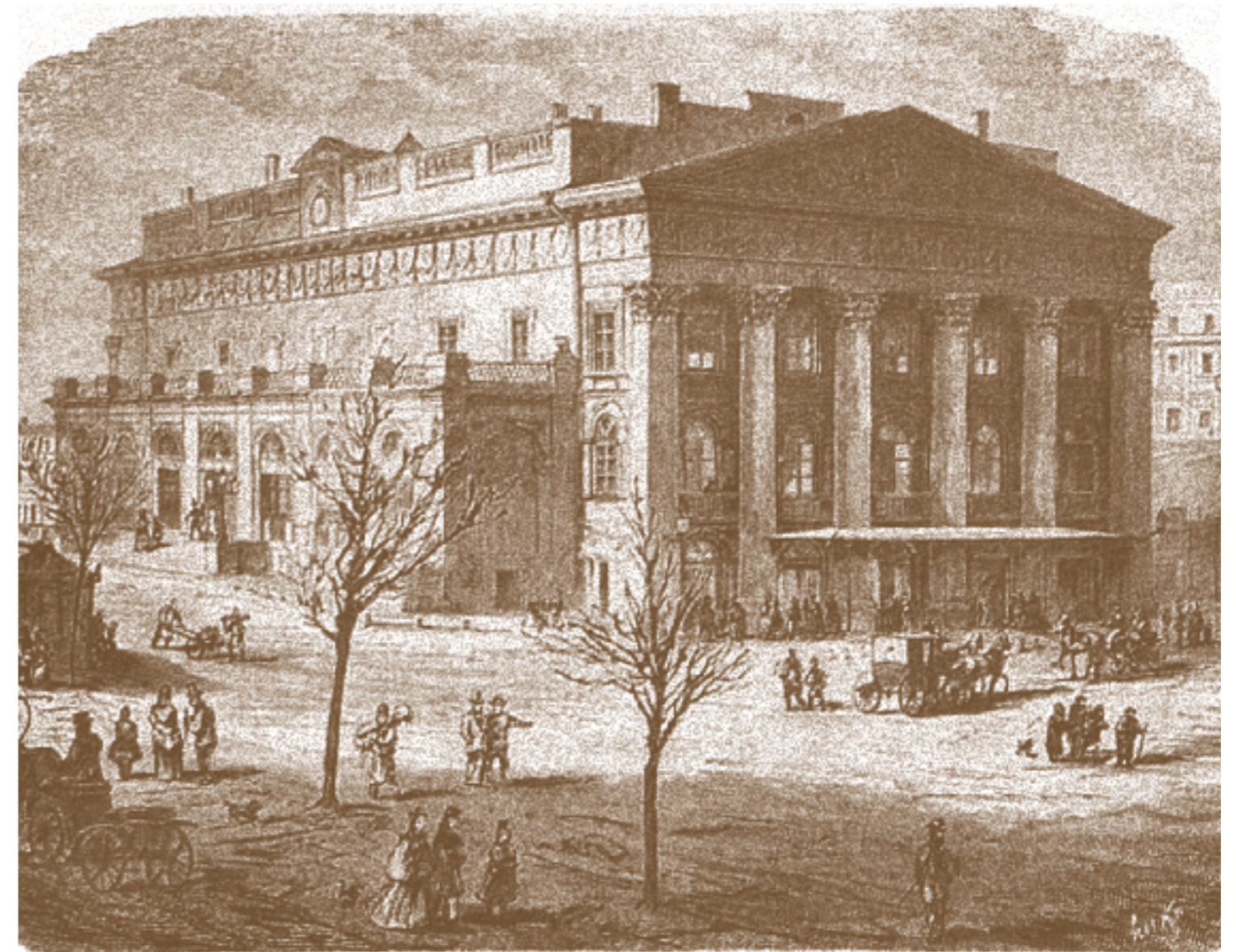
Г. Бьом прослужив органістом люнебурзької церкви Св. Іоана до самої смерті 1733 р.

Г. Бьом відомий своїми творами для органа та клавесина – прелюдії, фуґи, партії. Багато творів

можна грати на різних інструментах – органі, клавесині, клавикорді, в залежності від наявності інструментів. Музиці Г. Бьома притаманний індивідуальний стиль – «фантастичний», стиль, в основі якого є імпровізація.

Найбільшим внеском Г. Бьома у північно-німецьку клавірну спадщину стали хоральні партії – твори, що складаються з декількох варіацій на мелодію хоралу, його вважають засновником цієї музичної форми. Також він писав по декілька партій різної довжини у різних тональностях. Інші композитори того часу, в тому числі і Й.С. Бах, також писали партії і вчилися цьому у Г. Бьома. Партії Г. Бьома можна грати успішно як на органі, так і на клавесині, при записі твору, відтвореному на двох нотоносцях, а не на трьох. Виконавець музичного твору на органі, для якого зазвичай запис робиться на трьох нотоносцях, повинен на свій розсуд вибрати голоси для педального регістру. Г. Бьом – один з видатних північнонімецьких майстрів добахівського періоду. Є імовірність того, що Й.С. Бах під час свого перебування у Люнебурзі вчився у Бьома, тому що вплив Бьома відчувається в органних композиціях Баха того періоду. Безперечно, факти життя обох композиторів свідчать про те, що вони були знайомі, що підтверджує факт продажу щойно надрукованих партит Баха у Г. Бьома у Люнебурзі. Із спогадів К.Ф.Е. Баха (лист К.Ф.Е. Баха до Н. Форреля) відомо, що Й.С. Бах захоплювався творами Бьома [102].

ДЖОВАННІНІ



Оперний театр у Гамбурзі XVII ст.

У XVII ст. в європейських країнах розгортається боротьба за національний стиль у музиці. Основна дискусія з цього питання точилася навколо французького та італійського музичних стилів.

Не менш ніж у Франції дискурс про музичний стиль відбувався і у Німеччині. Найяскравіше національний стиль проявився у вокальній музиці та опері.

Один з перших оперних театрів у Німеччині був відкритий у Гамбурзі 1678 р. В цей час з'являються і перші німецькі оперні композитори – Р. Кейзер, І. Кунау.

Але більшість німецьких музичних центрів були у руках італійських музикантів і композиторів, що приїжджали до Німеччини в надії на підтримку придворної знаті, серед якої була розповсюджена мода на італійську музику. Поклоніння перед усім італійським було настільки сильним, що німецькі

музиканти часто змінювали свої імена на італійські, а деякі видавали себе за італійських віртуозів.

Ім'я Джованніні не міститься у переліку композиторів XVII та XVIII ст. серед італійських композиторів. Згадка про Джованніні є у виданні «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» у Александра Майкапара, де він пише, що Джованніні (Govannini) – італійський композитор, який прожив декілька років у Німеччині. Відомі його сім німецьких пісень, які були видані у збірках вокальних творів Йоганна Фрідріха Графа (1741, 1743). Творчості Джованніні притаманний вишуканий стиль, що виказує його прихильність до анакреонтичної поезії, в музиці це виражалось вишуканістю та строкатістю складної орнаментики у вокальних партіях його творів створених у стилі італійської канцонетти [47].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики : Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения до середины XIX века / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1967. – 137 с.
2. Алексеев А.Д. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма : учеб. пособие для консерваторий / А.Д. Алексеев ; Московская консерватория им. П.И. Чайковского. – М. ; Л. : [б. и.], 1952. – 252 с. – (Труды кафедры истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано; вып. 1) .
3. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.
4. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Классика-XXI, 2005. – 280 с.
5. Бах И.С. Избранные произведения для клавира. Вып. 1 : с предисл. / коммент. Н. Копчевского. – М. : Музыка, 1978. – 144 с. – С. 140-143.
6. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К.Ф.Э. Бах. – СПб : Earlymusic, 2005. – 169 с.
7. Бах и современность : [к 300-летию со дня рождения] : сб. ст. / составитель Н.А. Герасимова-Персидская. – К. : Муз. Україна, 1985. – 159 с. – (в пер.) : Б. ц.
8. Берденникова К.М. Мотеты И.С. Баха / К. Берденникова. – С. 111-123
9. Бондаренко Т.О. Динамическое равновесие мелодического и гармонического начал в музыке И.С. Баха как фактор воспитания слуха / Т. Бондаренко. – С. 136-148.
10. Бражников М.В. Фортепиано : [науч.-попул. очерк] / М. Бражников. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1982. – 69 с.
11. Браудо И.А. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 196 с.
12. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1976. – 151 с.
13. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И.А. Браудо. – изд. 2-е – Л. : Музыка, 1979. – 72 с.
14. Булчевский Ю. Старинная музыка: [словарь-справочник] / Ю. Булчевский, В. Фомин. – Л. : Музыка, 1974. – 144 с.
15. Варганов С. Концепция в фортепианной интерпретации : под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова : [монография] / С. Варганов. – М. : Композитор, 2013. – 582 с.
16. Вахраньов Ю.Ф. Клавир і клавирна музика на Україні середини XVII – першої чверті XIX ст. в історичних та літературних матеріалах / Ю.Ф. Вахраньов // Музична Харківщина / упоряд. П. Калашник, Н. Очеретовська. – Х. : 1992. – С. 159-175.
17. Ваш Ю.В. Танцювальний світ епохи бароко у клавирній музиці Франсуа Куперена / Ю.В. Ваш // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – К., 2010. – № 3 (9). – С. 172-175.
18. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики : сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных; Министерство культуры РСФСР ; Управление учебных заведений. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1976. – 287 с. – (Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных; 24).
19. Герасимова-Персидська Н. На фестивалі й конгресі в Польщі / Н. Герасимова-Персидська // Музика. – К., 1969. – С. 35-36.
20. Герасимова-Персидська Н. Нові тенденції в українській музичній освіті: Європейський контекст / Н. Герасимова-Персидська // Музична освіта в Україні: сучасний стан, проблеми розвитку : матеріали наук.-практ. конф. – К. : Акад. мистецтв України, 2001. – С. 23-25.
21. Герасимова-Персидська Н. Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П.І. Чайковського / Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук // Академія музичної еліти України: історія та сучасність. – К., 2004. – С. 317-321.
22. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985. – 143 с.
23. Голубовская Н. Предисловие / Н. Голубовская // Избранные клавирные сочинения Г. Перселла. – М., 1954.
24. Государственный академический камерный оркестр России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
25. Грубер Р. История музыкальной культуры / Р. Грубер. – М.; Л., 1941. – Т. 1, Ч. 2. – 514 с.
26. Дикий Ю. Інтонація клавирних творів Й.С. Баха / Ю. Дикий // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства / [ред. та упоряд. А.Й. Корженевського]. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 70-81.
27. Директор 11 Международного фестиваля камерной музыки Баха Айна Калнциема [Электронный ресурс] : – Режим доступа : <http://www.music.lv/bach-festival/default.asp>.
28. Друскин М. История зарубежной музыки : учебник для консерватории. / М. Друскин. – [2 изд.] – Вып. 4. : Вторая половина XIX: Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания. – М. : Музыка, 1963. – 582 с.
29. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 379-406.
30. Зенаишвили Т. Клавесин эпохи И.С. Баха и «Гольдберг-вариации» на английском типе клавесина XVIII века / Т. Зенаишвили // Старинная музыка. – 2006. – № 1-2 (31-32). – С. 8-15.
31. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавирно-струнных інструментах / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 1998. – 299 с.
32. Конен В.Д. История зарубежной музыки : учебник для консерваторий / В.Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 3. : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – 527 с.
33. Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке / Валентина Джозефовна Конен. – М. : Музыка, 1968. – 294 с.
34. Копчевский Н. Предисловие / Н. Копчевский // Избранные клавирные сочинения Дж. Фрискобальди. – М. : Музыка, 1983. – 95 с.
35. Котлінська Л.Г. Особливості розшифровки орнаментики в клавирних творах Й.С. Баха : метод. рек. / Л.Г. Котлінська ; Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2005. – 26 с.
36. Крастинь В. Об исполнении клавирной музыки Баха на фортепиано / В. Крастинь // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – Л. : Музыка, 1965. – С. 7-31.
37. Кунау Й. Музыкальный шарлатан: Речь против музыки / Йоганн Кунау // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М., 1971. – С. 226.
38. Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине / Франсуа Куперен. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
39. Курковський Г. Клавесиністка і піаністка Ванда Ландовська / Г. Курковський // Питання фортепіанного виконавства. – К., 1983. – С. 79-89.
40. Курковський Г. Про виконання фортепіанної музики французьких клавесиністів / Г. Курковський // Питання фортепіанного виконавства. – К., 1983. – С. 89-101.
41. Курковський Г. Спадщина Феруччо Бузоні / Г. Курковський // Питання фортепіанного виконавства. – К., 1983. – С. 71-78.
42. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска ; [сост. и перевод с англ. Дениз Ресто]. – М. : Радуга, 1961. – 437 с.
43. Ландовска В. Произведения для клавесина Себ. Баха / В. Ландовска // В мире искусств. – 1907. – № 20-21. – С. 10-12.
44. Ландовска В. Старинная музыка: пренебрежение к старинным мастерам. Сила звучности. Стил. Исполнение. Виртуозы. Меценаты в музыке / В. Ландовска [Ванда Ландовска при сотрудничестве Г. Лев-Ландовского]. – М. : Б.П. Юргенсон, 1913. – 133 с.
45. Лившиц М. Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения : [собр. сочин. в 3 томах] / М. Лившиц. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – Т. 2. – 113 с.
46. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А.Ф. Лосев. – М. : Музгиз, 1960. – 303 с.
47. Майкапар А. Бах И.С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: (1725): для фортепиано /А.Майкапар, ред. и вступ.слово. – Челябинск : МРІ, 2006. – 111 с.
48. Маркус С.А. История музыкальной эстетики: с середины XVII до начала XIX века / С. Маркус. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1959. – 316 с.
49. Маркус С.А. История музыкальной эстетики / С. Маркус. – Т. 2 : Романтизм и борьба эстетических направлений / С. Маркус. – М. : Музыка, 1968.
50. Мильштейн Я. Франсуа Куперен: его время, творчество / Я. Мильштейн // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М. : Музыка, 1973. – С. 76-118.
51. Миклашевский И. Из прошлых веков / И. Миклашевский // В мире искусств. – 2007. – № 20-21. – С. 13-14.
52. Москалец О. Бах зазвучав в оригіналі / О. Москалец // Вечірній Київ. – 1997. – 19 грудня.
53. Музей Жан-Франсуа Шампольона в Фижаке [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ville-figeac.fr/Culture/Musee/culture_musee_intro.htm
54. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / [сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова; ред. Н.Г. Шахназарова]. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
55. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» / В.Б. Носина. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – 54 с.
56. Розанов И.В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов / И.В. Розанов. – СПб. : Лань, 2001. – 448 с.
57. Ройзман Л. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов / Л. Ройзман // Ройзман Л. Очерки по методике обучения игре на фортепиано: [в 2-х т.]. – М., 1965. – С. 95-125.
58. Ройзман Л. Этюды о практической педагогике : клавирное творчество И.С. Баха в вопросах и ответах / Л. Ройзман // Методические записки по вопросам

- музыкального образования: [в 2-х т.]. – М. : Музыка, 1979. – С. 184–223.
59. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители: разговор о музыке / А.Г. Рубинштейн. – М. : Муз. изд-во П. Юргенсона, 1891. – С. 157, 160.
 60. Рубинштейн А.Г. О редактировании классиков / А.Г. Рубинштейн // Рубинштейн А.Г. литературное наследие: [в 3-х т.] ; сост., текст. подготовка, коммент. и вступит. статья Л.А. Баренбойма]. – М. : Музыка, 1982. – Т. 1. – С. 56.
 61. Свириденко Н.С. Ванда Ландовська та її відкриття старовинної музики (до 130-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті) / Н.С. Свириденко // Мистецтвознавчі записки. – К., 2010. – Вип. 17. – С. 267–273.
 62. Свириденко Н.С. Відродження старовинної музики у ХІХ ст. / Н.С. Свириденко // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – 2010. – Вип. 14. – С. 219–231.
 63. Свириденко Н.С. Історичні аспекти осмислення музичної культури ХVІІ–ХVІІІ ст. / Н.С. Свириденко // Вісник ДАКККіМ. – К., 2010. – № 3. – С. 118–125.
 64. Свириденко Н.С. Клавесинна школа Рюкерсів (Нідерланди) / Н.С. Свириденко // Професійна підготовка та інноваційні процеси у навчально-виховних закладах : зб. наук. пр. – Харків, 2004. – С. 148–156.
 65. Свириденко Н.С. Книга Ванди Ландовської «Старовинна музика» / Н.С. Свириденко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2010. – Вип. 24. – С. 324–332.
 66. Свириденко Н.С. Піанофорте – фортепіано (PIANOFORTE) Бартоломео Крістофорі та його винахід / Н. Свириденко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2003. – Вип. 11. – Ч. 1. – С. 130–137.
 67. Свириденко Н.С. Піанофорте (PIANOFORTE) в Німеччині ХVІІІ ст. / Н.С. Свириденко // Культура і сучасність. – К., 2005. – № 1. – С. 113–119.
 68. Свириденко Н.С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних професійних інструментів в Україні: рояль Йоганн Шанц Національного музею історії України / Н.С. Свириденко // Мистецтвознавчі записки. – К., 2008. – Вип. 13. – С. 207–213.
 69. Свириденко Н.С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних професійних інструментів в Україні: піанофорте Йоганн Шанц з колекції НМІУ / Н.С. Свириденко // Тематичний збірник наукових праць НМІУ. – К., 2009. – Ч. 2. – С. 137–144.
 70. Свириденко Н.С. Фортепіано (PIANOFORTE) в Англії та Франції (від виникнення до ХХ ст.) / Н.С. Свириденко // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 142–151.
 71. Сікорська Н. Редагування клавірної музики бароко у французьких антологіях ХІХ ст. / Н. Сікорська // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2010. – Вип. 3 (8). – С. 159–171.
 72. Степаненко М. Інструментальна музика / М. Степаненко, Б. Фільц // Історія української музики. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 283–318.
 73. Степаненко М. Клавир в історії музичної культури України ХVІ–ХVІІ ст. / М. Степаненко // Українська музична спадщина / [заг. ред. М. Гордійчука]. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 17–45.
 74. Степаненко М. Клавирне мистецтво України (ХVІ – початку ХІХ ст.) / М. Степаненко // Українська фортепіанна спадщина : хрестоматія / [упоряд. М. Степаненко]. – К., 1983. – С. 25–26.
 75. Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в дольсенковский период : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Степаненко Михаил Борисович ; Киев. гос. конс. им. П.И. Чайковского. – К., 1989. – 22 с.
 76. Французская клавесинная музыка [Ноты] / ред.-сост. А. Любимов. – М. : Музыка, 1988. – 71 с.
 77. Шадріна-Личак О. Авторська аплікатура в безтактових прелюдіях Ж.Ф. Дандрійо: до проблеми вивчення автентичного стилю клавесинного виконавства / О. Шадріна-Личак // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 61 – С. 194–199.
 78. Шадріна-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними школами / О. Шадріна-Личак // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 41. – С. 55–61.
 79. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 724 с.
 80. Шестаков В. От этоса к аффекту / В. Шестаков. – М. : Музыка, 1975. – 350 с.
 81. Шекалов В.А. Возрождение клавесина: Европа и Америка : [монография] / В. Шекалов. – СПб. : Наука; САГА, 2008. – 255 с.
 82. Шекалов В. Ванда Ландовская и возрождение клавесина / В. Шекалов. – СПб. : Канон, 1999. – 336 с.
 83. Шекалов В. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс : авторефер. дис. ... докт. искусств. : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Шекалов Владимир Александрович. – СПб., 2009. – 35 с.
 84. Шекалов В. Возрождение клавирной музыки и клавесина в России / В. Шекалов // Музыковедение. – 2008. – № 2. – С. 9–14.
 85. Шекалов В.А. Новая жизнь старинной музыки : методические рекомендации лектору / В.А. Шекалов. – Л. : Знание, 1990. – 18 с.
 86. Шуман Р. Письма (1817–1840) / Р. Шуман. – М., 1970. – 402 с.
 87. Шекалов В.А. Старинная музыка в начальной школе : методическая разработка и материалы / В.А. Шекалов. – Л. : ЛГПИИ им. А.И. Герцена, 1989. – 70 с.
 88. Яворский Б. Избранные труды / Б. Яворский. – М. : Сов. композитор, 1987. – Т. 11, Ч. 1. – 366 с.
 89. Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik / A. Beyschlag [изд. 2]. – Leipzig, 1953.
 90. Busoni F. Briefe an seine Frau / F. Busoni. – Erleben – Zurich – Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. – S. 208–209.
 91. Campbell, Margaret. Dolmetsch Arnold / Margaret Campbell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians . Vol. 5 / S. Sadie, J. Tyrrel. – New York : Grove Oxford University Press, 2001. – 356 p.
 92. Donington R. : The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch (Halsemere, 1932) – 187. – 98 p.
 93. Dannreuther E. Musical ornamentation / E. Dannreuther. – London, 1892–1895. – V. 1–2.
 94. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Minola, NY : Dover Publications, Inc. 2005. – 518 p. : 19 cm (Handbooks of Musicians).
 95. Heinemann Ernst – Gunter. Vorwort. Notenbuchlein fur Anna Magdalena Bach, I.S.Bach / G. Henle Verlag 349. BWV = Wolfgang Schmieder, Bach – Werke – Verzeichnis, Wiesbaden 1990. – 58 p.
 96. Keller Hermann. Geleitwort. Zur Methode. Iohann Sebastian Bach Klavierbuchlein fur Friedemann Bach. Barenreiter – Verlag Kassel und Basel, 1927. – 127 p.
 97. Palmer L. Celebrating the Centennial of Wanda Landowska's Secretary: Momo. – USA : August, 1997 – p. 14–15.
 98. Woytowicz Boleslaw. W.F. Bach 12 polonezow na fortepian / polskie wydawnictwo muzyczne. 1968 – p. 39.
 99. Архів Н. Свириденко. Виступ З. Ружичкової на конференції клавесиністів. – Рига, 1979 [рукопис].
 100. Бах Анна Магдалена [Електронний ресурс] – Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Бах,_Анна_Магдалена
 101. Бах Карл Філіпп Емануїл [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.google.com.ua/>; Википедія https://ru.wikipedia.org/wiki/Бах_Ф_Э
 102. Бьом Георг [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.google.com.ua/>; <https://uk.wikipedia.org/wiki>
 103. Петцольд Крістіан [Електронний ресурс] – Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Петцольд,_Кристиан
 104. Ріхтер Йоганн Крістоф [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://de.wikipedia.org>.
 105. Ружичкова Зузана [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.jsbestyen.org/ruzickova/>
 106. Хассе Йоганн Адольф [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.google.com.ua/>; https://ru.wikipedia.org/wiki/Хассе,_Иоганн_Адольф
 107. Штільцель Готфрід Генріх – Режим доступу : [Електронний ресурс] [https://ru.wikipedia.org/wiki/Штільцель,_Готфрід_Генріх](https://ru.wikipedia.org/wiki/Штільцель,_Готфрід_Генрих)
 108. Ruzickova Zuzana [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.jsbestyen.org/ruzickova/>

Наукове видання

Наталія Сергіївна Свириденко

СТИЛІСТИКА ВИКОНАННЯ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
Й.С. БАХА

Навчально-методичний посібник
для студентів вищих навчальних закладів
спеціальності «Музичне мистецтво»

За зміст та якість поданих матеріалів відповідає автор

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності, директор видавництва М.М. Прядко
Відповідальна за випуск А.М. Даниленко

Підписано до друку 00.00.2017 р. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк. 0,00. Обл.-вид. арк. 00,0. Наклад ?? пр. Зам. № 0-00.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДКН№ 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й автора. Порухення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.