

В історії світової музичної культури феномен Йоганна Себастьяна Баха не має рівних: жоден композитор не зробив такого впливу на творчість, виконання, дослідницьку думку, на становлення національних композиторських шкіл, як цей великий митець.

Мистецтво Й. С. Баха стало однією з головних зв'язуючих ланок, що поєднують різноманітні національні музичні культури, тяга до розуміння його музики об'єднує все людство.

Багатогранність бахівського мистецтва підтримує високий рівень його актуальності: кожна післябахівська епоха знаходила те своє, близьке, спільне, якому надавала імпульсу для розвитку. В історії музики важко віднайти ім'я композитора, творчості котрого б не торкнувся геній Баха. Неповторні у своєму багатстві мелодії, динаміка ритмів, енергія форм руху, логіка імітаційних побудов, сміливість гармонічних послідовностей і модуляційних зворотів, величавість та мудра простота його музики спонукає захоплюватися нею, даруючи насолоду і впокорення.

Саме з музикою Й. С. Баха робить перші кроки у високе мистецтво маленький музикант, нею ж звіряється майстерність найбільших виконавців.

У класі фортепіано вивчення клавірних творів Й. С. Баха становить невід'ємну частину процесу формування творчої особистості. П'єси з нотної книжечки А. М. Бах, маленькі прелюдії та фуги, інвенції знайомі всім учням з початкового етапу навчання гри на фортепіано. Педагогічна спрямованість цих творів відповідала самому укладу музичного життя бахівської епохи. Домашнє музикування займало в цей час більш значне місце у порівнянні з концертною практикою. Спостерігаються випадки, коли інструктивні ідеї надихали Баха на створення величних творів. Дійсно, в нотні книжечки, які склалися для Анни Магдалени Бах, для Вільгельма Фрідемана Баха, включені поряд з маленькими п'єсами танцювального характеру і „Французькі сюїти”, і партити. Педагогічним цілям відповідають також 15 двоголосних й 15 триголосних інвенцій.

Збірник „Маленькі прелюдії та фуги”, на відміну від згаданих вище, був укладений не автором – його упорядкував і видав у 1848 році Ф. Гріпенкрель, відомий німецький музикант, котрий здійснив публікацію клавірних творів Й. С. Баха у співпраці з К. Черні та Д. Ройцшем.

„12 маленьких прелюдій” зібрані в єдиний цикл з „Нотного зошита Вільгельма Фрідемана Баха” (№№ 1, 4, 5, 8, 9, 11) та рукописного збірника, що належав І. Келльнеру (№№ 2, 3, 6, 7, 12). Тріо соль мінор, написане Й. С. Бахом до Менуету із Партити Г. Штельцеля, було використане Ф. Гріпенкрелем як Прелюдія №10. При розташуванні цих п'єс упорядник використав висхідну ступеневу діатонічну систему (C, c, D, d, e, F, f, a).

У пропонованих нижче методичних рекомендаціях основний акцент робиться на особливостях, які відрізняють одну прелюдію від іншої, на тих рисах, що роблять їх характерними та неповторними.

Наступні „Шість прелюдій” з другого зошита базуються на тотожних стильових принципах та композиторських технічних прийомах. З огляду на це, аналіз даних прелюдій опущений.

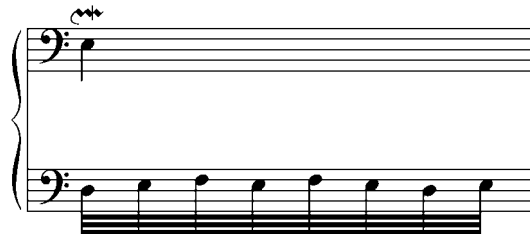
Прелюдія № 1 C dur

Ця п'єса написана в типово прелюдійній фактурі та носить спокійний споглядальний характер, тому при виконанні темп варто вибирати наближений до *moderato*. Вона складається з чітко окреслених двох частин – власне з прелюдії як такої та каденції. Основний тематизм проходить в партії лівої руки, який організовується в метричну одиницю, що дорівнює половинній тривалості.

Для артикуляційної чіткості четвертних нот рекомендується штрих *portamento*, оскільки вони оздоблені багатою орнаментикою. Всі морденти варто виконувати з альтерованим нижнім тоном (в деяких редакціях, зокрема

К. Черні, М. Копчевського, Л. Гернаді альтерація опущена), а *doppelt cadence* и *mordent* наступним способом:

Приклад 1



Для відчуття цілості партію лівої руки можна тренувати окремо: штрихом, наближеним до *legato*. Це сприятиме відтворенню характеру цієї п'єси.

Поліфонічності цій, на перший погляд, гомофонній прелюдії надає прихована поліфонія фігурацій, котрі супроводжують партію лівої руки, увиразнюючи її гармонічне забарвлення. Кожен останній звук фігурації творить прихований мелодичний голос. Для кращого його виявлення учнем рекомендується пограти таку вправу:

Приклад 2



Першу частину цієї прелюдії варто трактувати як фразу з наскрізним розвитком, тому динаміка має бути витримана в межах однієї гучнісної шкали, а інтонування четвертих у лівій руці та їх правильна метрична організація додасть потрібної гнучкості та мікродинаміки. Каденція носить віртуозний характер, що передбачає посилення динаміки. В ході квартолей виразно

Прелюдія №3 c moll

Ця п'єса являє собою приклад гомофонної музики. Деякі дослідники вважають, що вона написана для лютні (старовинний струнно-щипковий інструмент). Зважаючи на те, що тональність c moll у творчості Й. С. Баха носить доволі драматичний характер, темп цієї прелюдії повинен бути *con moto*, наближений до *allegro*. Як і попередня, ця прелюдія написана у формі з наскрізним типом розвитку із потактовою зміною гармонії. Значна кількість тональних відхилень, чергування дисонуючих гармоній з консонуючими являються формотворчим елементом цієї прелюдії. Тому при її вивченні доречно пограти текст прелюдії акордами, зібравши всі звуки фігураційної фактури в єдине ціле. Це допоможе відчувати логіку гармонічного руху по горизонталі, а також відкоригувати динамічні нюанси в силу напруження тієї чи іншої гармонії.

При виконанні необхідно дотримуватися чітко проартикульованої гри, точного пальцевого звуковидобування. Хід мотиву в лівій руці бажано виконувати штрихом поміж *legato* і *staccato* (*portamento*), опираючись при цьому на бас, який повинен бути знятим точно на другій долі такту. Мотив правої руки також варто чітко артикулювати, відштовхуючись від другої квартолі – така координація рухів правої та лівої руки сприятиме активному характеру та єдності темпоритму твору.

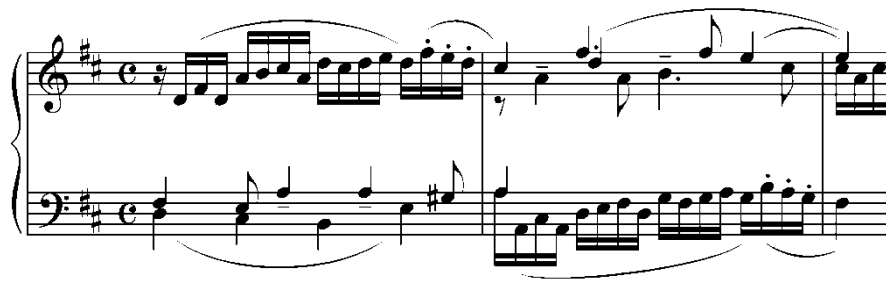
Прелюдія №4 D dur

Незважаючи на насиченість фактури, ця прелюдія повинна звучати ясно та легко, весело і жваво в темпі, наближеному до *allegretto*. Вона повністю побудована на імітаційній поліфонії, де яскраво виразними є три основні голоси, що по чергово озвучують тематичний матеріал. Тому головним завданням у цій п'єсі є тембральне та штрихове розмежування цих голосів. Компо-

зитор надає перевагу затактовій природі мотивів (початок зі слабкої долі і завершення на сильну), ця прелюдія не є винятком.

Квартолі шістнадцятих, що складають тематичне зерно, варто інтонувати та чітко „промовляти” під час гри. Для підкреслення легкості характеру останню квартоль в такті можна виконувати м’яким *staccato*, це допоможе у філіруванні звуку і уможливить прихід в сильну долю без акценту. Інші голоси теж необхідно урізноманітнити штрихами. Синкопований голос виконувати *tenuto*, маркуючи кожен синкопу, а голос, який співпадає з долями такту – *quasi legato*:

Приклад 5



Динаміка цієї прелюдії визначена тричастинністю форми, яка виразно прослідковується. Експозиція п’єси представлена проведенням тематичного зерна різними голосами, які необхідно тембрально урізноманітнити звуковим туше, а також позначити кожен вступ імітації, дещо атакуючи артикуляційно.

Розробковий розділ являється кульмінаційним, тому варто посилити динаміку, на більш напружений та виразний рівень.

Останні чотири такти становлять невелику коду, яку необхідно відтінити більш тихим та умиротвореним звучанням.

Прелюдія №5 d moll

Є останньою з трьох (№1 C dur та №3 c moll) п’єс з типово прелюдійною фактурою, основою якої є гармонічна фігурація. Можна погодитися з редактором Л. Гернаді, котрий визначив характер цієї прелюдії як *serioso*.

Виконання цієї п'єси вимагає стриманості та внутрішнього зосередження. Темпова амплітуда може коливатися від *andante con moto* до *moderato*, а метричною одиницею являється один такт. Гармонічні фігурації вісімок потребують спеціальної уваги піаніста, позаяк мають виконуватися наспівно, отже повинні бути глибоко інтоновані помотивно. Важливою є третя доля такту – своєрідна організаційна арка до першої, яку бажано брати глибоко, але м'яко. Четвертні тривалості зазвичай виконуються штрихом *non legato*.

Домінуючим звучанням цієї п'єси є різноманітні нюанси ріано, окрім каденції, яка виконується віртуозно і більш яскраво.

Відомі нам редакції „Маленьких прелюдій” (М. Кувшинніков, Л. Гернаді, К. Черні, Е. Дохнані, А. Регер) мають розбіжності щодо виконання орнаментики в цій п'єсі. Найбільш переконливою в цьому питанні є редакція Л. Гернаді, який пропонує такі варіанти розшифрування мелізмів:

Приклад 6

В 44-му такті *trillo* варто виконувати одразу з верхньої допоміжної ноти, оскільки перед основною стоїть тон тієї ж висоти.

Прелюдія №6 d moll

Ця мініатюра є високо поетичним взірцем образної сфери музики Й. С. Баха. Написана в імпровізаційній манері з використанням всіх типів поліфонічного письма, вона передбачає з одного боку, глибокі внутрішні по-

Прелюдія №7 e moll

Найголовнішою навичкою клавіриста, за відомим висловом Й. С. Баха, було виховання співучої, зв'язної гри *cantabile*. Це був ідеал часу і про нього писалося в тодішніх трактатах. Композитори вимагали співучості в інструментальному виконанні. Ця прелюдія є взірцем власне такої гри. Основою фактури є затактові фрази та мотиви, що супроводжуються довгими за тривалістю звуків підголосками. У доволі спокійному виконавському темпі необхідно уникати наголошення та акцентування сильних долей. В тактах 3–6 присутній підголосковий хід синкопованих секст, які ведуть свій, незалежний від основного тематичного матеріалу, розвиток. При загальному *crescendo* ці сексти бажано виразно філірувати в міру їх напруження та розв'язання.

Приклад 9



Характер прелюдії вимагає використання гнучкої, пластичної мікродинаміки.

Прелюдія №8 F dur

Характер цієї п'єси святковий, веселий, рухливий з елементами танцювальності. Для підкреслення активності пульсації метроритмічною одиницею необхідно вибрати четвертну – це дасть змогу виявити необхідний темп, що може коливатися від *allegretto* до *allegro ma non troppo*.

Важливо чітко артикулювати другу та четверту долі такту, які в конкретному випадку зовсім не є слабкими. Гармонічні фігурації, викладені шість-

надцятими, зазвичай виконуються *non legato*, а вісімки – *staccato*. Можливий варіант штрихового урізноманітнення в тактах 5–7, що додасть ознак танцювальності:

Приклад 10



Зважаючи на характер музики, динамічна палітра має бути яскравою, виразною і контрастною, тому доречним є використання мануальної динаміки: перші чотири такти витримати на звучанні *forte*, п'ятий такт почати із *subito piano*, в тактах 8–10 можна використати ефект співставлення *forte – piano*:

Приклад 11



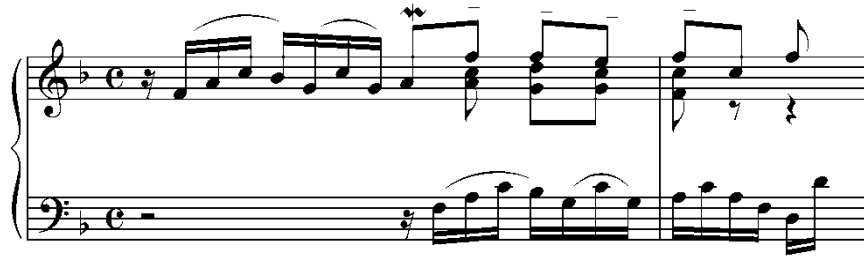
Оскільки завершується прелюдія ствердно, то виправданим та логічним буде використання в кадансовому звороті *poco allargando*.

Прелюдія №9

Ця прелюдія побудована на жанрових засадах *Concerto grosso*, тобто на чергуванні та протиставленні звучання *tutti – soli*.

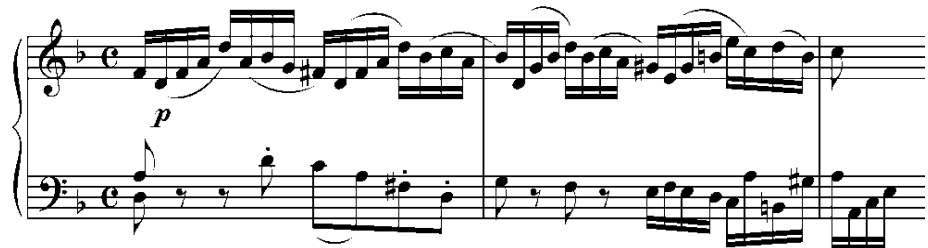
Характер її святковий, урочистий; нюансу рішучості додає і початковий мотив, що виражений інтервалом оспіваної кuartи:

Приклад 12



Відповідно до жанру фактура п'єси є насиченою, об'ємною в епізодах *tutti* та більш прозорою в частинах *solì*. Ця особливість вимагає чіткої, роздільної артикуляції як коротких тривалостей, так і довгих. Важливими є детальні прийоми артикуляційної вимови мотивів, які розкривають особливості мелодичної будови теми на всіх етапах розвитку твору.

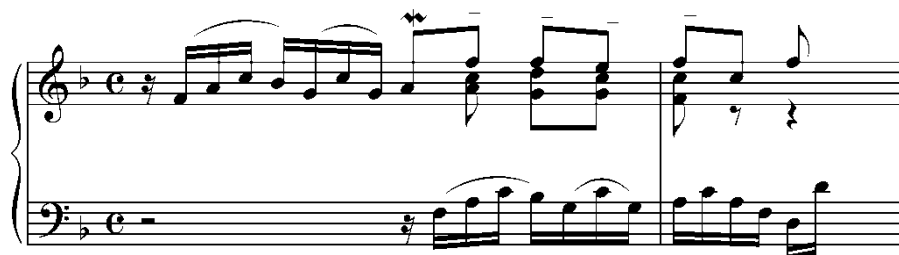
Приклад 13



Зазначена низка складових – характер музики, фактура, артикуляція – впливає на вибір темпу. В різноманітних редакціях дослідники схиляються все ж до *moderato*, а не *allegro*, що цілком виправдано.

Образна сфера прелюдії дозволяє використовувати доволі багату штрихову палітру. Наприклад, завершальне акордове тематичне зерно варто виконувати *tenuto*:

Приклад 14



В епізодах *soli* бажано залучити більше *legato* в різноманітних його проявах:

Приклад 15

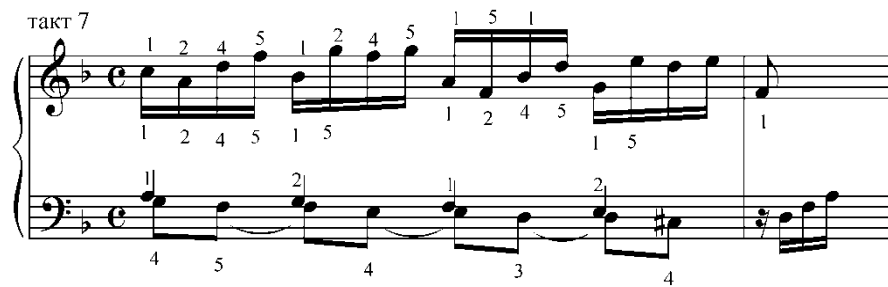
Приклад 16

Приклад 17

Будова цієї п'єси архітектонічна і епізоди з контрастною динамікою в ній обумовлені законами жанру, тому часті зміни динаміки недоречні, і певний нюанс гучності необхідно витримувати довго.

Вибір аплікатури повинен враховувати природу мотиву, хід якого не має бути порушеним:

Приклад 18



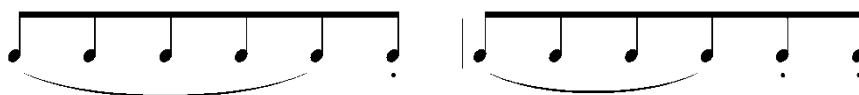
Прелюдія №10 g moll

У багатьох редакціях ця прелюдія позначена як Менует-тріо, що був написаний Й. С. Бахом як середня частина менуету Г. Штільцеля. При виконанні необхідно зважати на цей факт, оскільки перенасичення штриха *legato* провокує зайву ліризацію, позбавляючи п'єсу танцювального елемента. Прелюдія лаконічна, написана у формі періоду, передбачає обов'язкове виконання з повторами обох речень, використовуючи при цьому іншу динаміку, тембри, штрихи тощо.

У тридольному розмірі Менуету важливим є тяжіння третьої долі в першу – обидві мають бути вагомими, в той час коли друга доля виконує зв'язуючу функцію.

Щоб підкреслити жанрову танцювальність, варто скористатися творчою уявою та привнести різноманітні варіанти артикуляційної вимови у гру восьмими тривалостями:

Приклад 19



Прелюдія №11 g moll

Ця п'єса чудова своєю глибокою художньою виразністю, яка досягається способом ведення діалогу поміж тембрально різними основними голо-

сами. Якщо верхній – наближений до звучання альту, то нижній – дає густину віолончельного колориту.

Спокійний та виважений, благородний характер музики дає підстави для темпової градації між *andante* та *moderato*. При артикулюванні цієї прелюдії першість надається майстерності зв'язної співучої гри. Попри загальну плинність восьмих тривалостей варто звернути увагу на дві особливості:

- 1) друга восьма кожної четвертої тривалості не може бути проігнорована, – її необхідно якісно інтонувати;
- 2) в цьому, на перший погляд, одноголосі існує прихована поліфонія, яка виявляється шляхом деталізованого розчленування мотивів.

Приклад 20

Прелюдія наскрізь пронизана орнаментикою, яка несе в собі функцію не тільки як прикрашальний елемент окремого звуку, а як повноправна деталь візерунку мелодичної канви. Отже, морденти та трелі важливо органічно вплітати і виконувати їх мелодизовано:

Приклад 21



Приклад 22

такти 30-32.

Динаміка прелюдії впливає із тембрального забарвлення голосів. Необхідно використати всі можливості детальної (мікро-) гучності, що передбачає „оживлення окремих мелодичних ліній засобами щонайдрібніших градацій, згинів та відтінків звуку, наближених до співу людського голосу. Коли декілька голосів, різноманітно динамізованих таким чином, звучать в одночасному поєднанні й протиставленні, то виникає полідинаміка, яка сприяє ясному відтворенню поліфонічної композиції” (Л. Ляндсгоф).

Прелюдія №12 a moll

За реєстром Ф. Гріпенкреля, котрий опублікував „Маленькі прелюдії” у 1848 році, 12-та є завершальною в циклі. Тематизм цієї п’єси побудований на композиційному прийомі – творцем якого і є Й. С. Бах – використання трионових та півтонових інтонацій в тональній музиці. Для темперованого строю клавірних інструментів інтервал малої секунди є найменшим і дуже близьким, та при використанні на інструментах з нетемперованим строєм ця відстань може бути доволі об’ємною.

Бахівські теми побудовані на поступових півтонових інтонаціях є носіями скорботних, печальних образів. Тому, беручи це до уваги, темп твору необхідно вибрати помірний для виразного інтонування та досягнення співучої гри.

Фігурація тріолі, використана в різноманітних варіантах, складає поліфонічну тканину, де один з голосів є рухомим, а інший – витриманим на *ostinato* (іноді обидва голоси тріольної фактури є рухомими).

Приклад 23

Варіант А.
такт 1.



Варіант В.
такт 9.



Варіант С.
такт 13-14.



Наближеність голосів прелюдії один до одного вимагає тембрального та динамічного розмежування, щоб надати можливості горизонтального розвитку кожного з них.

Виразна гра цієї п'єси на *legato* (окрім каденції, яка вимагає більш чіткого артикуляційного розчленування), інтонування інтервалів, використання гнучкої динамічної пластичності допоможе досягнути внутрішньої зосередженості та спокою при виконанні.

Список використаних джерел

1. Друскин М. С. Клавирная музыка / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1960. – 280 с.
2. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : Музыка, 1998. – 214 с.
3. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи / Т. Ливанова. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – 231 с. – (Ч. 1. Симфонизм).
4. Носина В. О символике „Французских сюит” И. С. Баха / В. Носина // Б. Яворский. Сюиты Баха для клавира. – М. : Классика-XXI, 2006. – С. 67–151.
5. Органова Т. Английская верджинельная музыка: проблемы формирования инструментального мышления : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Органова Т. – М. : РГИ им. Гнесиных, 1994. – 18 с.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
7. Fuller D. Suite / D. Fuller // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. – P. 665.