

Міністерство культури та інформаційної політики  
Міністерство освіти та науки  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики  
Кафедра спеціального фортепіано

**Добровенко Ольга**

**Клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха  
у дидактичному вимірі**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво  
Профілізація – Фортепіано

**Бакалаврська робота**

*Науковий керівник –*  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Соланський Степан Степанович**

*Рецензент –*  
старший викладач  
кандидат мистецтвознавства  
**Наталія Іванівна Мартинова**

**Львів - 2021**

## **Зміст**

<b>Вступ.....</b>	<b>3-6</b>
<b>Розділ I. Інтерпретаторські підходи при виконанні барокової клавірної музики.....</b>	<b>7-8</b>
1.1. Особливості класико-романтичного та автентичного виконання .....	9-13
1.2. Питання вибору інструменту.....	14-17
<b>Розділ II. Дидактичне спрямування клавірних творів Й. С. Баха.....</b>	
2.1. Збірки «Маленькі прелюдії і фуги», «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», двоголосні інвенції та симфонії у педагогічному вимірі.....	18- 22
2.2. Редагування клавірних творів Й. С. Баха.....	23-26
2.3. Особливості виконання поліфонічної музики за уртекстом.....	27-33
<b>Розділ III. Робота над клавірними творами Й.С. Баха у музичних навчальних закладах зарубіжжя.....</b>	<b>34-41</b>
<b>Висновки.....</b>	<b>42-45</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>46-48</b>

## Вступ

**Актуальність дослідження.** Багатогранність бахівського мистецтва зумовлює високий рівень його актуальності, позаяк кожна наступна епоха знаходить своєрідні імпульси для його виконавського тлумачення та дослідницького розвитку.

Питання інтерпретації музики Й.С. Баха досліджувалось багатьма вченими. Специфіка музичної інтерпретації вимагає переосмислення як образно-стильового компоненту композиторського письма, так і розуміння сутності музики німецького Кантора в контексті сучасності.

Новітні дослідження життєтворчості композитора значно розширюють попередні уявлення, адже багатовекторність концепцій світового бахіанства зумовлює множинність інтерпретування в різних ділянках (виконавстві, музикології тощо).

При виконанні клавірних творів Й.С. Баха інтерпретатор, з одного боку, має широке поле для польоту творчої фантазії, а з другого - повинен дотримуватися закономірностей, відповідно до стилістики епохи Бароко.

Багато виконавців трактують клавірні твори Й.С. Баха з позиції романтичного підходу. Принагідно слід зазначити, саме в добу Романтизму відбулось відродження та спалах інтересу до творчості цього генія німецького Бароко.

В сьогоденні часто твори Й.С. Баха виконуються на автентичних інструментах, у приміщеннях, з відповідною акустикою. Спостерігається повернення до витоків його творчості, дослідження її зв'язків з більш ранніми традиціями та іншими національними школами, повертаються з небуття його невідомі, або маловідомі твори.

Актуальність означеної бакалаврської роботи пов'язана з методологічно-дидактичними завданнями сучасних інтерпретаторів під час виконання клавірних творів Й.С. Баха, враховуючи співіснування традицій класико-романтичного, автентичного виконання, акцентуючи множинність редакцій,

питання уртексту, вибору інструменту та ін. Актуальність розвідки пов'язана також і з постановкою дидактичних векторів сучасних педагогів при вивченні творів Й.С. Баха з учнями ДМШ та музичних студій при коледжах, враховуючи зарубіжний педагогіко-методологічний досвід та ключові моменти інтерпретаційних підходів при виконанні клавірних творів композитора.

**Мета роботи** – проаналізувати методи при вивченні клавірних творів Й.С. Баха у зарубіжній педагогіці.

**Завдання роботи :**

- 1) порівняти особливості класико-романтичної та автентичної традицій виконання бахівської клавірної музики;
- 2) дослідити клавірну творчість Й.С. Баха у педагогічному аспекті;
- 3) зробити порівняльний аналіз редакцій клавірних творів Й. Баха;
- 4) з'ясувати специфіку виконання клавірних творів Й.С. Баха за уртекстом;
- 5) порівняти особливості виконання клавірних творів Й.С. Баха на клавесині та на сучасному фортепіано;
- 6) проаналізувати інтерпретацію старовинної музики на автентичних інструментах;
- 7) дослідити закордонні методи викладання при вивченні творів Й.С. Баха.

**Об'єктом дослідження** є клавірна музика Й.С. Баха.

**Предмет дослідження** – педагогіко-методологічні завдання при вивченні клавірних творів Й.С. Баха.

**Матеріалом дослідження** є збірки «Маленькі прелюдії і фуґи», «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», двоголосні інвенції та симфонії.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано комплексне поєднання різних методів, серед яких пріоритетними стали: *аналітичний* – для здійснення об'єктивного аналізу досліджуваних процесів; *герменевтичний* – для вірного тлумачення й розуміння аналізованих явищ; *типологічний* – для вивчення концептуальних засад методико-педагогічної діяльності в аспекті обраної проблематики; *дослідницький* – у відборі теоретичного матеріалу; *джерелознавчо-пошуковий* – з метою опрацювання зарубіжної методичної

літератури та аналізу корпусу наукових джерел задля їх упорядкування та створення узагальнень; *компаративно-ретроспективний* – для порівняння попереднього педагогічного досвіду та новітнього. Крім того, *історико-типологічний метод* використано для дотримання послідовності під час опису досліджуваного явища, у підведенні підсумків дослідження застосовано *метод синтезу*.

**Теоретична база дослідження** містить науковий доробок українських та зарубіжних вчених, серед яких пріоритетними стали праці Н. Арнокура, А. Швейцера, Е. Курта, Й. Форкеля, Г. Фергюсона, Е. Бодкі, Р. Грубера, М. Копчевського, М. Лобанової, В. Протопопової, І. Браудо, Я. Мільштейна, С. Шабалтіної та ін.

**Наукова новизна** полягає в увиразненні сучасних педагогіко-методологічних завдань при вивченні клавірної музики Й.С. Баха в процесі сублімації закордонного дидактичного досвіду.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено мету і завдання роботи, її об'єкт і предмет, розкрито наукову новизну роботи, подано огляд наукових джерел та використаної літератури.

**Основна частина** вміщує три розділи. В *першому розділі* аналізуються інтерпретаторські підходи при виконанні барокової клавірної музики, специфіка класико-романтичного та автентичного виконань та розглядається питання вибору інструменту.

*Другий розділ* складається з трьох підрозділів. В процесі вивчення дидактичного спрямування клавірних творів Й. С. Баха тут розглянуто збірки «Маленькі прелюдії і фуги», «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», двоголосні інвенції та триголосні симфонії (підрозділ 2.1.), вивчено проблему редагування клавірних творів Й. С. Баха (підрозділ 2.2.), досліджено специфіку виконання поліфонічної музики за уртекстом (підрозділ 2.3.).

*Третій розділ* присвячений компаративному вивченню зарубіжного підходу при роботі над творами Й.С. Баха у музичних школах.

Список використаних джерел містить 30 позицій. Загальний обсяг роботи – 48 сторінок, з них 36 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### Інтерпретаторські підходи при виконанні барокової клавірної музики

Клавірна творчість Йоганна Себастьяна Баха є фундаментом музичної культури, основою становлення музиканта, а також об'єднуючою ланкою, що простягається крізь століття до теперішнього часу. Незважаючи на часову відстань, музика композитора актуальна й сьогодні та гідна подиву своєю неосяжною змістовністю й наповненістю. Завдяки творам Й. С. Баха поняття музичної класики не сприймається як застаріле та консервативне.

Навпаки, його музика універсальна та вічно молода. Музика минулого домінує у сучасному світі і це підтверджує наявність цих творів у програмах світових виконавців, обов'язкове включення зразків барокової музики у програму учасників фортепіанних конкурсів, численні записи старовинної музики, широкий вибір редакцій нотного тексту, наявність проведення фестивалів та конкурсів старовинної музики. І в результаті складність його розуміння та інтерпретації потребує пошуку нових шляхів його вивчення.

Не вщухають суперечки з приводу того, як виконувати твори Й.С. Баха. Музика доби бароко є найбільш складною для вибору інтерпретаційної моделі, яка б поєднувала повагу до авторського тексту і розуміння закономірностей, які діяли в той час.

У всьому, що ми робимо з музикою Баха, нас веде точка зору нашого покоління, яка перетворює його музику за своєю подобою. Кожна епоха намагалася пояснити Баха на свій манер, звичайно ж оцінивши його як велику постать, але забувши про особливості і контекст тієї епохи. Щоразу було відмінне розуміння у трактуванні звучання, настрою і фактури музики Баха.

Сьогодні виконання старовинної музики має бути таким, щоб було прийнятним та почутим сучасним слухачем, і в той же час зберігати стиль епохи. Виконавець повинен історично усвідомлювати виконання музики, знати стиль композитора, вміти досягнути дух, смак та атмосферу даної епохи, але мислити

по новому, адже якщо керуватись єдиним принципом строгості, інтерпретація буде однобарвною.

Виконавцям – інтерпретаторам при виконанні старовинної музики необхідно зіставити, порівняти та узагальнити, як історичні виконавські системи, які сформували досвід її інтерпретації, так і опертись на сучасні дослідження. Варто взяти до уваги історичний шлях формування і розвитку музичного інструментарію та його обумовленість звуковими ідеалами відповідних епох, розглянути цей процес як складову комплексу філософсько - естетичних позицій та соціокультурних запитів.

У першій половині ХХ ст. виконавці почали глибше осягати суть творів та стиль Й. С. Баха і в результаті виникли декілька течій в інтерпретації, які співіснували між собою.



## **1. 1 Особливості автентичного та класико-романтичного виконання**

Інструментальне виконавське мистецтво досліджується з позицій автентичної та класико - романтичної традицій інтерпретації. В кожній виявляються відмінні риси виконавських стилів різних епох.

Спершу було класико – романтичне виконання творів Й. С. Баха. У 70 – 80 – х роках 20 століття формується смак до автентичного виконавства, який своїм завданням вважає максимально точне відтворення звучання музики минулого, виконання на інструментах, що належать до пори написання музики, передбачає обізнаність виконавця у всіх аспектах естетико – стильових норм цієї епохи («HIP music»). Виконавці історично – орієнтованого способу вважали його ідеальним.

Автентичне виконання представлене великою кількістю музикантів, що творять окрему течію сучасного уявлення про інтерпретацію творів Й. С. Баха.

Серед найяскравіших виконавців автентичної музики – В. Ландовська, А. Долмеч, Н. Арнонкур, Г.Леонгардт, П. Антай, А.Штайер, Л. Мортенсен, К. Стембрідж, Д. Купер, А. Любімов, У. Ставіцка, С. Шабалтіна.

Якщо колись автентичне виконання, зокрема в Україні, не було популярним, то сьогодні – це назріло, як ніколи. Підтвердженням цього є численні фестивалі національного та міжнародного рівня, конкурси, майстер-класи, які мають на меті реконструкцію музичного мистецтва віддалених епох, організовують ансамблі та оркестри давньої музики, випускають численні CD, DVD із записом старовинної музики.

Ванда Ландовська - польська клавесиністка, піаністка, композитор та музикознавець, яка відродила інтерес до клавесинної музики та старовинних клавішних інструментів на початку ХХ ст. Окрім музики Й. С. Баха, вона грала музику французьких композиторів: Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Шамбоньєра, Д. Скарлатті тощо.

Критики автентичного підходу сумніваються, що наближене до епохи виконання твору, допомагає сучасному слухачеві почути музику так, як її чули

колись. Це пов'язують з використанням у виконавській практиці старовинних інструментів, які розраховані для інших залів — невеликих за площею, а не для теперішніх сучасних концертних залів, які розраховані на звучання великого симфонічного оркестру.

Проте В. Ландовська не приймала виконання барокових клавірних творів на сучасному фортепіано і використовувала винятково клавикорд та клавесин. Її відповідь на цю ідею була такою : «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» [1, 25].

Інтерпретація В. Ландовської відзначалася трепетним ставленням до авторського тексту, агогічною свободою, надавала великого значення артикуляції та ритму, в якому одночасно поєднувалися чітка пульсація та імпровізаційність.

Ванду Ландовську вважають основоположницею сучасного виконавства на клавесині, але тодішні погляди щодо її трактування цього інструменту як тембрально багатого, не розділялися. Для прикладу Б. Яворський, Г. Нейгауз та С. Фейнберг відносились до цього досить сумнівно, відносячи виконавську манеру В. Ландовської до «музейного» стилю [2, с. 14].

Виконували твори Й. С. Баха також корифеї – виконавці старовинної музики, такі як: Густав Леонгардт - голландський клавесиніст, органіст, педагог, один з найавторитетніших виконавців барокової музики на аутентичних інструментах епохи, організатор ансамблю «Leonhardt Consort». Він професійно грав на клавесині, трубному органі, *claviorganum* (поєднання клавесину та органу), клавикорді та фортепіано. У його репертуарі були твори Й. С. Баха, Букстегуде, Г. Перселла, Ж. Ф. Рамо, Дж. Фрескобальді, Д. Скарлатті та інших композиторів 17 – 18 століть. У 1953 році Леонгардт вперше записав «Варіації Гольдберга» та «Мистецтво фуґи». Ці записи встановили його репутацію видатного клавесиніста та перекладача Й. С. Баха. З 1971 –

1990 роки Г. Леонгардт та Н. Харнонкурт зробили записи усіх кантат Й. С. Баха. Крім того, Г. Леонгардт записав «Страсть Святого Матвія», Месу сі мінор, світські кантати, а також «Бранденбурзькі концерти». Записав також Добре темперований клавір Й.С. Баха, Французькі та Англійські сюїти (двічі). Його гра відрізнялася коректністю та врівноваженістю. 1967 року Г. Леонгардт зіграв роль композитора у фільмі Жан – Марі Штрауба «Щоденник Анни Магдалени Бах».

П'єр Антай - один з найкращих клавесиністів світу ( француз), який почав навчатись грі на клавесині з 11 років ( із них 2 роки у Густава Леонгардта). Він геніальний у своїй історичній інтерпретації творчості Й. С. Баха, представляє унікальне виконання із поєднанням строгості, жвавості та неймовірної технічної майстерності. У великій дискографії П'єра Антая (більше двадцяти дисків), критики виділяють записи «Гольдберг - варіацій» та Добре темперованого клавіру (1 том) Й. С. Баха.

Андреас Штайер - німецький піаніст, клавесиніст, видний представник руху автентичного виконавства, також був учнем Густава Леонгардта.

Ніколауса Арнонкура – вважають одним з найбільш видатних диригентів усіх часів, він займає п'яте місце в рейтингу кращих диригентів, складеному BBC Music Magazine на основі масштабного опитування музичних експертів. «Піонер аутентизму», «батько відродження старовинної музики», фундаментадор віденського товариства музикантів «Concertus Musicus».

Автентичне виконавство заперечувало основні постулати класико - романтичного тлумачення музики минулого, внаслідок чого відбулось зіставлення академічної та автентичної версії видатних музикантів ХХ ст.

Головним критерієм зіставлення є вибір інструментарію (розшифровка прикрас, аплікатурні принципи, масштабність, темп, туше, артикуляція, темброво - акустичний образ епохи, темпово - часова драматургія технічно-виконавських засобів тощо).

Святослав Ріхтер є квінтесенцією академічного уявлення барокової музики Й. С. Баха, який перш за все відкриває в музиці композитора філософське сприймання світу.

Починаючи з романтиків, погляди кардинально переосмислюються відповідно до суб'єктивно-емоційного пріоритету романтичного художнього мислення. Поширеною тенденцією стало пристосування старовинної музики до естетичних норм салонно-романтичного мистецтва. Романтики високо цінували твори Й. С. Баха, знаходячи в них близькі до свого серця - велич та пафос. Перебільшення власних почуттів стало нормою гарного смаку.

Зіставляючи романтичне виконання барокової музики та історично - інформоване, можна вивести те, що відмінністю було і ставлення до авторського тексту та питання інструменту.

Ванда Ландовська говорить: «У старовинної музики відбирають все, що становить її істинний характер. Іноді замінюють клавесин іншими інструментами, руйнують традиції та потім роблять висновок, що у цій музиці мало смаку і що вона незрівнянно нижча за своїм рівнем від творів сучасного прогресуючого століття.» [3, с. 148 ].

Гельмут Рілінг – видатний диригент - інтерпретатор Баха, вважає, що істинний масштаб його композиторського генія починає розкриватися лише зараз: «Він був майстром синтезу, він взяв все найкраще, що було до нього в музиці і відшліфував найпередовіші ідеї свого часу. Його музика вплинула на наступні покоління композиторів і музикантів і ця спадщина дійшла і до наших днів». [4, с. 48 ].

Алек Темплтон вказує за темп, який безпосередньо пов'язує із сучасним та прихований метроном, дотримання якого приносить слухачеві ще більше задоволення.

Уилсон-Диксост стверджує, що музика Й. С. Баха пронизана «пульсацією», що найбільш виразно втілює в собі «крокуючий» або «бігучий бас», як використання в басовій лінії нот однакової тривалості. Беззаперечним є інтерес Баха до музики А. Вівальді і А. Кореллі з їхньою ритмічною енергією:

«...Теорія афектів...вимагала постійного і міцного ритму, що триває достатньо довго...Цей підхід аналогічний тому, що відбувається в джазі, де таким же точним чином використовується контрабас або бас-гітара...[5, 150].

Н. Герасимова-Персидська бачить ситуацію сьогодення так: – «...Розчарування в ідеалах попередніх двох століть, руйнування попередньої картини світу з одного боку, з іншого – пошук втраченої цілісності й духовної опори виявили співзвучність з більш глибокими історичними часами...Сьогодні знову людина прагне піднятися над швидкоплинним (і все більш стрімким) часом і долучитися до Абсолюту, зануритися у мить, що триває вічно, під час споглядання» .

Н. Арнонкурт констатує бездуховність і, як наслідок, – неспроможність сучасника бачити в старовинній музиці щось більш глибинне і суттєве, аніж зовнішня «привабливість та милозвучність». [6, с. 11].

## 1.2 Питання вибору інструменту

У сучасних виконаннях клавірних творів Й. С. Баха основна проблема полягає у виборі інструменту. Але на якому інструменті - клавесині, клавикорді чи органі повинні виконуватися твори Баха? Також цілком резонним у сучасних умовах постає питання : чи правильно виконувати клавірну музику композитора на сучасному фортепіано, якщо вона написана композитором для інших інструментів?

Вчені відмічають, що музичний інструмент має великий вплив на інтерпретацію і ставить визначні межі, тому в залежності від виконання на аутентичному або сучасному інструменті, змінюються жанрово-стильові умови, засоби виразності і специфіка виконання клавірної музики Й.С. Баха.

Й. С. Бах складав музику в розрахунку на існуючі в той час клавірні інструменти, при цьому, не виписуючи, для якого саме різновиду клавірного інструмента той чи інший твір створено. Тим більше в першій половині XVIII століття було відоме поняття «клавір» - збірна назва більшості клавірних музичних інструментів, струнно - щипкових (клавесин та його різновиди ), тангентних (клавикорд) і духових (орган). В епоху бароко твори, що призначені для виконання на клавирі, могли бути відтворені на будь-якому із представників цієї групи.

Піонер клавесинного руху Ванда Ляндовська висуває переваги і гучні аргументи на користь клавесину, органісти стверджують, що орган здатний передати всі глибини композиторського тексту, а піаністи впевнені, що рояль найбільш яскраво втілює всі композиторські задуми. Моя думка є такою: кожен виконавець має право обирати для свого виконання найбільш зручний для нього інструмент ( наприклад, якщо хтось грає на фортепіано, то в бажанні грати Баха він не буде сидати до клавесину, бо не володіє грою на цьому інструменті , якщо виконавець має бажання експериментувати, то це виключно його мотивація, не продиктована модою чи тенденцією).

Дослідники старовинної музики А. Долметч (автор праці «Інтерпретація музики XVII і XVIII століть, 30 за матеріалами сучасників») і Р. Бухмайер

(автор статті «Чембало, або піанofорте» в «Vach-Jahrbuch» 1908 р.) а також Ф. Бузоні, який у свій час рекомендував виправити назву «Das wohltemperierte Klavier» («Добре темперований клавір») на «Das wohltemperierte Clavichord» («Добре темперований клавікорд») були твердо переконані в тому, що Й.С. Бах віддавав перевагу клавікорду.

Про перевагу клавікорду свідчить І. Форкель, який вважав, що найулюбленішим інструментом Й. С. Баха був клавікорд: «Він знаходив його найбільш зручним для вираження своїх найпотаємніших думок і не думав, щоб на будь-якому "флюгелі"(клавесині) або на фортепіано можна було передати таке розмаїття відтінків звуку, як на цьому несильному по звучності, але виключно гнучкому в деталях інструменті». [15, с. 172].

Дослідник Е. Бодкі міркував так: «Клавір за часів Й. С. Баха означав «клавішний інструмент», тому твори для клавіру означали твори для різного роду клавішних інструментів – не тільки для клавесина і клавікорда, але й для органу». [16, с. 138].

Виходячи з цього, ймовірно більша частина клавірної музики має перевагу у клавесинному виконанні, звертаючи увагу на фактурні особливості у творі.

Карл Неф віддає пріоритет клавесину, як і перед клавікордом, а тим більше перед фортепіано (базувався на Французьку увертюру, Італійський концерт та Гольдберг-варіації, які сам Бах призначав для клавесина з двома мануалами, які не можна було виконати на клавікорд).

Професор Бухмайер надав великого значення вказівці, яка була на титульному аркуші бахівських інвенцій і симфоній, стосовно досягнення манери гри *cantabile*. Доказ цього бачили в описі майна Баха, де була велика кількість клавесинів різних видів і жодного клавікорду. В «Нотному зошиті Анни Магдалени Бах» 1725 року вказано: «XXX. Сюїта I для клавесина Й. С. Баха. XXXI. Сюїта II для клавесина Й.С. Баха. XXVII. Соло для клавесина ».

Відродження старовинного клавесинного мистецтва відобразилось у творчості учнів Ляндовської, серед яких Аліса Елерс, Ета Харіх-Шнайдер, Едіт Вайс-Манн, Ральф Киркпатрик, Рафаель Пуйяна, Еме Ван де Віле, Казимеж Флатау. Сьогодні клас клавесину існує у багатьох музичних навчальних закладах. В Україні дослідженням та відтворенням гри на клавесині займається Світлана Шабалтіна, яка присвятила цій темі ряд наукових статей і також є автором книги «Клавесин крізь віки».

З неменшим успіхом твори Баха продовжують грати на роялі. І дійсно, можна сказати, що багато клавірних творів Баха у фортепіанному звучанні набувають нову якість і не так втрачають, скільки набувають у змістовну плані.

Історичні інструменти або копії звичайно мають перевагу перед своїми пізніми родичами, але перевага не є причиною для того, щоб виключити з виконавської практики інструменти, які створені пізніше. Бах міг передбачати появу сучасного фортепіано і маючи на увазі цей інструмент, писати свої твори.

Думка з приводу виконання на сучасному роялі змінювалося протягом усього ХХ століття. Звичайно, оригінальні твори мають дещо інший вигляд, але варто розуміти, що й іншими стали слухачі, і ті, для кого було призначено мистецтво генія. Однозначна закріпленість музики за конкретним інструментом була відносною, клавірні твори були розраховані на виконання на будь-якому клавірному інструменті, навіть у королівських палацах таким інструментом міг бути чембало, в будинках заможних бюргерів - мініатюрний спінет або ж клавикорд.

Антон Рубінштейн не розділяв симпатії до сучасного роялю при виконанні старовинної музики і вважав, що повне враження, звукові фарби та ефекти від виконання на сучасному інструменті втрачаються .

Вернер Нойман навпаки ж не заперечував право виконання творів Баха на роялі, стверджуючи що хоч і автентичні інструменти дають можливість зовні наблизитися до відносно точного виконання старовинної музики, але звук клавесину і клавикорду недостатній для сучасних концертних залів.



А. Швейцер був переконаним, що ні клавесин, ні клавикорд за своїми можливостями не в змозі передати глибину змісту і звукове розмаїття творів Баха. Ф. Шпітта стверджував, що тільки рояль може це зробити в хорошій формі.

Пауль Бадур-Скода стверджує, що для нього немає «той чи інший», а є обидва інструменти: «ми граємо старовинну музику не тому, що вона може перенести нас в минуле, але тому, що вона приємна і займає нас тут і зараз».[17, с.23]

Уже довгий час тривають дебати про те, використання якого клавійного інструмента було б виправдано, але смаки постійно змінюються, а теорія то виступає в захист рояля, то знову вказує на автентичні інструменти. Звичайно, не просто правильно розпізнати наміри композитора, тим більше в творах, які були у минулому. Тому досконала інтерпретація старовинної музики майже завжди залишається відкритим питанням. Проте варто прагнути до того, щоб досягти хоча б якогось синтезу традицій. Пізнання стилю і відчуття сучасності.

Як сказав Вальтер Гізекінг: « Так грайте ж Баха на наших чудових роялях, але з мудрою стриманістю - уникайте ефектів, властивих музиці Баха. Скромна простота і бездоганна ясність представляються мені найвищими і найдивовижнішими перевагами світу бахівських звуків, світу настільки прекрасного і різноманітного, що завжди буде викликати наше захоплення як найбільше проявлення людського генія».[18, с. 97].

І справді було б абсурдно заборонити мільйонам людей, що демонструють своє вміння грати на фортепіано, виконувати Баха.

## РОЗДІЛ II

### Назва розділу

#### **2.1 Збірки «Маленькі прелюдії і фуги», «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», двоголосні інвенції та синфонії у педагогічному вимірі.**

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

У класі фортепіано вивчення поліфонії становить невід'ємну частину процесу формування творчої особистості: розвиває різносторонні слухово - психологічні навички, що відображається на багатоплановості мислення, гнучкості уваги, рухливості розподілення й переміщення її з одного голосу на інший, тембральному сприйнятті індивідуальності кожного голосу, поєднанні відчуття горизонталі й вертикалі фактури, а також збагачує внутрішній світ майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Чимало клавірних творів Баха написані в основному як вправи для навчання власних синів та інших обдарованих учнів. Під пером Й. С. Баха ці вправи перетворились у музичні перлини. Відомо, що автор прагнув продемонструвати учням поліфонічну техніку і прийоми співучого виконання мелодійних голосів.

П'єси з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах», «Маленькі прелюдії та фуги», 15 двоголосних інвенцій і стільки ж триголосних синфоній - знайомі учням ще з початкового етапу навчання гри на фортепіано.

На шляху освоєння поліфонічної спадщини німецького композитора, для виховання поліфонічного звукового мислення є широко відомий збірник під назвою **«Нотний зошит Анни Магдалени Бах»**. Даний збірник являє собою своєрідні домашні музичні альбоми сім'ї Й. С. Баха - невеликі танцювальні п'єси – полонези, менуети і марші, що відрізняють незвичайним багатством мелодій, ритмів, настроїв, знайомлять учнів із найпростішими проявами поліфонічного мислення.

У 1720 році, до одруження з Анною Магдаленою, Бах розпочав «Клавірну книжечку для Вільгельма Фрідемана», свого старшого сина. Коли говорять про нотні зошити Й. С. Баха, то перераховують їх три: крім названої, ще дві, призначені Бахом для Анни Магдалени. Одна – 1722 року, друга – 1725 року.

Основу першого зошиту (1722 року) Анни Магдалени складають танцювальні цикли, що відомі під назвою (не бахівською) – «Французькі сюїти» (всього написано шість, але міститься тільки п'ять – відсутня шоста (мі мажор). Записані вони, рукою самого Йоганна Себастьяна Баха.

Другий нотний зошит (1725 року), Бах подарував до дня народження 24 – річчя Анни Магдалени (в середині золотом тиснені ініціали та рік).

У «Нотному зошиті» більшість записів було зроблено рукою саме Анни Магдалени Бах (друга жінка композитора). У збірнику дев'ять менуетів і це не випадково, адже менует був дуже поширеним танцем. Його танцювали в домашній обстановці і на світських балах.

Збірник **«Маленькі прелюдії та фуги»** за життя Й.С. Баха не існував, його оформив і видав у 1848 році Фрідріх Гріпенкерль - відомий німецький музикант, котрий здійснив публікацію клавірних творів Й. С. Баха у співпраці з К. Черні та Д. Ройцшем. Спочатку ці п'єси існували в одному старовинному рукописі під загальним заголовком: «Шість прелюдій для початківців. Складено Йоганном Себастьяном Бахом».

«12 маленьких прелюдій» зібрані в єдиний цикл з «Нотного зошита Вільгельма Фрідемана Баха» 1720 року (№ 1, 4, 5, 8, 9, 11) та частиною рукописного збірника, що належав І. Кельнеру (№№ 2, 3, 6, 7, 12). Наступні шість маленьких прелюдій вперше були опубліковані І. М. Форкелем – пропагандистом бахівської музики, автором першої книги про Й. С. Баха (1802).

У статті М. Копчевського до збірки «Маленькі прелюдії і фуги» автор закликає педагогів до вивчення музичного матеріалу, вважаючи його

необхідним для початкового ознайомлення зі стилістикою старовинних творів.(7,с. 6-9)

12 маленьких прелюдій умовно можна поділити на дві групи. До першої належать твори, в яких немає яскраво вираженої теми, а мелодійний матеріал викладено у вигляді гармонійних фігурацій (прелюдії №1, 3, 5, 8). До другої групи належать п'єси, в яких поліфонічна тканина більш розвинена (можна знайти елементи імітаційної і контрастної поліфонії).

«Маленькі прелюдії та фуги» традиційно вважаються дитячим репертуаром, але як говорить Михайло Аркадьєв на одному з майстер – класів «Розмова з Бахом» – це насправді одні із найтонших і найскладніших творів, написаних Бахом. Він виходить із конструктивності, і прагне доторкнутись до великої музики. Виконуючи 15 двоголосних інвенцій і 15 триголосних синфоній, Аркадьєв чергує по тональностях, виконуючи їх як прелюдії та фуги. Але виконують їх і окремо.

Учневі важливо знати, що жанр прелюдії у XV столітті представляв собою імпровізаційний вступ, що мав на меті підготувати музикантів і слухачів до виконання основного твору. Проте у творчості Й. С. Баха ( у 17 столітті), прелюдії стають самостійними п'єсами, як, наприклад, у збірці «Маленькі прелюдії».

За композиційними та фактурними ознаками всі маленькі прелюдії можна поділити на чотири групи:

До першої належать твори, в яких виразний образ, характер створюються за допомогою так званих «загальних форм руху». Це мініатюри, в яких немає яскраво вираженої теми, а мелодійний матеріал викладено у вигляді гармонійних фігурацій (прелюдії № 1, 3, 5, 8 з «Дванадцяти маленьких прелюдій», прелюдії № 1, 2 з «Шести маленьких прелюдій»). Всі прелюдії за формою одночастинні.

До другої групи належать - прелюдії з елементами імітації (прелюдії № 2, 7, 8, 9, 11 з першої частини, прелюдії № 3 та 6 – з другої). З імітацією, як

одним із засобів формотворення поліфонічної музики, студент зустрічається ще при вивченні «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах».

У третю групу входять прелюдії, поліфонічний виклад яких повністю ґрунтується на імітації. Це прелюдії № 4, 6, 12 (з «Дванадцяти маленьких прелюдій») та № 5 (з «Шести маленьких прелюдій»).

До четвертої групи відносяться прелюдії так званої неімітаційної поліфонії, багатоголосся яких характеризує мелодична самостійність голосів, а не розвиток однієї теми у різних голосах. Прикладом є прелюдія № 4 (з «Шести маленьких прелюдій»). [8, с. 178].

**Інвенції і Синфонії** розташовані у своєрідному порядку – кожній двоголосній інвенції відповідає триголосна синфонія і таким чином п'єси утворюють цикл, що нагадує цикл прелюдії з фугою. Всі інвенції демонструють різні типи контрапунктичного письма, різні типи мелодики та різні емоційні образи.

Учневі треба розповісти, що визначення «інвенція» походить від латинського *invention* – винахід, вигадка. Згодом це найменування було довільно поширене редакторами бахівських творів і на інвенції, які таким шляхом перетворилися в триголосні синфонії.

На титульному аркуші до останньої редакції циклу, Йоганн Себастьян Бах вказує на педагогічну поліфункціональність циклу: тут з'єднані завдання і навчання виконанню поліфонії, і розвитку композиторського мислення, і досягнення певної манери гри [9, с. 6–9].

Також помітно, як високо цінував композитор у інвенціях - співучу манеру гри: виховати таку манеру, навчити виконанню поліфонії і прищепити схильність до композиції – заради цього і були написані «Інвенції та синфонії».

Інвенції – це справжні шедеври музичного мистецтва, які відрізняються багатим образним змістом, який має бути відчутним і розкритим у виконавця.

Учневі потрібно розповісти, що розуміння цих п'єс досягається через звернення до виконавських традицій цієї епохи, звернення до старовинних

інструментів, до прикладу, що на клавесині добре звучать швидкі, чіткі п'єси, тому що клавесин має блискучий уривчастий і гострий звук.

Про те, що інвенції написані в розрахунку на клавікорд вказано із фрази в авторській передмові - вони повинні вивчатися для того, щоб «домогтися співучого туше» (редакція Л. Ландсхофа містить повну інформацію відносно артикуляції і орнаментики).

На клавікорді краще вдається відтворювати *legato* і домагатися співучого виконання мелодії. Інструмент може передати будь-які найтонші динамічні відтінки, а вже поступовість – *crescendo* і *diminuendo* – залежить від волі виконавця.

Під час роботи над інвенціями і синфоніями учневі треба ознайомитись з наявністю різних редакцій, охарактеризувати з допомогою педагога їх позитивні та негативні сторони, вияснити задуми редакторів і створити свій виконавський варіант.

## 2.2. Редагування клавірних творів Й. С. Баха

У другій половині XVIII ст. поглиблюється інтерпретаторська спрямованість і це суттєво змінює естетичну та психологічну орієнтацію виконавця, що стає головним приводом для появи та поширення редакцій нотного тексту. Ще одна причина – педагогічна. В навчальному процесі починають користуватися попитом редаговані і роз'яснювальні нотні видання.

У XIX столітті з'являється ціла низка редакцій клавірних творів Й. Баха, які зробили досвідчені музиканти: К. Черні, Ф. Бузоні, О. Гольденвейзер, Ф. Бузоні, Л. Ройзмана, Б. Барток, Г. Теллер, Л. Ландсгоф, Б. Муджеліні та багато інших. Вони розглядають інтерпретаційні проблеми з різних аспектів музичної творчості Баха. На сьогоднішній день важливо розрізняти редакції та використовувати тільки грамотні та перевірені часом.

«Нотний зошит Анни Магдалени Бах» є в редакціях Л. Ройзмана, Б. Бартока та Г. Теллер. «Маленькі прелюдії» - К. Черні та Н. Кувшинніков. Інвенції та Сінфонії відомі в трьох авторських редакціях. У третій, остаточній редакції (1723 р.) Й. С. Бах розділив Інвенції і Сінфонії, розмістивши двоголосні інвенції та триголосні сінфонії у висхідній послідовності із заповненням ряду хроматичних щаблів.

Відомо, що перша педагогічна редакція інвенцій Й. С. Баха була видана у 1840 році Карлом Черні з метою розкрити співучі можливості інструменту і тим самим реалізувати вказівки автора, подані ним в заголовку збірника. У його редакції є добре продумана аплікатура, вигідне розприділення середніх голосів в інвенціях, але присутній значний ряд недоліків.

Більшість педагогів-піаністів вважають цю редакцію недосконалою через текстові неточності, зміни, внесені у авторський текст, велику кількість динамічних відхилень, що дає «хвилеподібність» фразуванню (часті *crescendo* та *diminuendo*, поступові переходи від *forte* до *piano*, *rallentando* та інші види заповільнення темпу у кінці твору).

Музика Й. С. Баха є стриманіша, набагато значуща і ширша за задумом; тому виконавець, повинен відмовитися від «поступових переходів, заокруглених закінчень та хвилястого нюансування», успадкованого від редактора К. Черні.

Аналіз наукової літератури дозволив говорити про те, що романтичне трактування клавірних творів Й. С. Баха, яка надана К. Черні знаходить своє історичне пояснення. Таке трактування відповідало духу свого часу та художнім смакам епохи. Так само редакція Б. Муджеліні має прояви до романтичної чутливості.

У 80-ті роки ХІХ століття з'являється дуже коректна текстологічна редакція інвенцій Г. Бішофа. Проте, відсутність переконливих виконавських вказівок не сприяли використанню її у педагогічній практиці.

Ф. Бузоні у своїх редакціях подає виконавські вказівки і поширені зауваження (наприклад до інвенцій - аналіз форми, розкриття образно-емоційного змісту). Він виступає проти сентиментальності і елегантності у розумінні Й. С. Баха (вкінці п'єс зустрічаються позначення «non.rall, non.rit», адже ці заповільнення не є в стилі композитора). Позитивним у редакції Ф. Бузоні є те, що він доповнив текст вказівками тих виконавських прийомів, якими користувалися клавесиністи, але які раніше не писали у нотному тексті (зокрема фразування у манері гри «cantabile», яке обумовлює виразовість мелодії та підкреслює її образний характер). Феруччо Бузоні намагався зрозуміти специфіку клавесину. Майже всюди він розшифровує мелізми та виписує їх у нотний текст.

Леонід Ройзман у своїй редакції «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах» велику увагу приділяє синтаксису твору, проставляючи в нотному тексті фермати, цезури, ліги та динамічні вказівки. Також ним проставлені аплікатура та штрихи, написана вступна стаття і коментарі.

Педагогічна редакція Белли Бартока «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» - детальна і педантична. Б. Барток позначає характер виконання та темп за метрономом, артикуляцію, фрази, динаміку, аплікатуру та педаль, відзначає



вступи тем та зсуви метричних акцентів у тексті. Він вводить додаткові знаки фразування та подвійні ліги.

Збірник «Маленькі прелюдії та фуги» за редакцією професора Московської консерваторії Миколи Кувшиннікова 1987 року має збережений авторський текст, часто є розшифрування орнаментики, проставлена аплікатура, динамічні і темпові вказівки (є невелика кількість педальних вказівок, ліги, позначення характеру виконання, темп за метрономом, штрихи і динаміка). Аналіз декількох п'єс дозволяє дати ключ до розуміння того, як слід працювати над творами збірки.

У 1961 році вийшла збірка «18 маленьких прелюдій» під редакцією Лайоша Хернеді - видавництва «ZENEMUKIADO VALLALAT» (Будапешт, Угорщина). Редакція має вказівки темпів та метроному ( у дужках), також динаміку та решту редакторських штрихів.

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

Велика добірка творів старовинних композиторів, у тому числі і Й.С. Баха («Маленьких прелюдій») була видана на початку ХХ 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 Баха; в той же час інші прелюдії вийшли друком у видавництві А. Гутхейля. Усі редакції оснащені вказівками темпів, динаміки, штрихів та розшифровкою орнаментики.

У редакції «Маленьких прелюдій» Зузани Ружичкової є вказівки штрихів, фразування, але орнаментика виписана окремо, з розумінням стилю музики, що виконується, – не порушуючи лінії мелодії голосів, а доповнюючи її.

В епоху романтизму можна помітити як змінюються жанрово-стильові особливості редагування та інтерпретації клавірних творів Й. С. Баха, на які мають вплив багато чинників: естетичні установки епохи, музичні інструменти, розуміння та особливі потреби й смаки публіки. Романтики брали лише звуковий аспект Й. С. Баха: дописували аккомпонемент, переробляли його авторський тексти на свій манер.

Нове ставлення до творчості Баха склалося вкінці XIX століття. У 1860-ті роки була виконана редакція Ф. Кролля. Його редагування близьке до уртексту і не містить романтичних нагромаджень. Його редакцію можна вважати методичним посібником для виконавців та педагогів.

### 2.3. Особливості виконання поліфонічної музики за уртекстом

Особливе місце в дослідженнях поліфонічної музики займає вивчення рукописів композитора - те, що власноруч залишено ним на папері.

Для музикантів усього світу уртекст має велику цінність та означає печатку якості. Незважаючи на те, що уртекст є у всіх на вустах, він залишається суперечливим у наукових колах і сьогодні, є вічним викликом, який залишається живим.

Питання виконання поліфонічної музики за уртекстом прагнуть вирішити як і виконавці так і дослідники. Одні сприймають його із скептицизмом і навіть неприйняття серед музикознавців. Існують прихильники, які вважають, що в нотному тексті Й. С. Баха не фіксувався виконавський задум, не позначався темп, характер виконання, динаміка, артикуляція та фразування - тому потрібні були додаткові пояснення від композитора. А Бах, за словами А. Швейцера - надавав перевагу робити їх усно.

Інші ж думають, що в той час було не прийнято цього робити, адже не існувало виконавців, які були б незнайомі з принципами епохи: в нотному тексті Й. С. Баха зафіксована вся інформація, в тому числі виконавська, проте цей текст написаний на старовинній мові (також слід згадати про старофранцузький ключ, клавішники за часів Й. С. Баха працювали не з двома, а з 6 ключами). Саме тому дивлячись у манускрипти творів композитора, можна побачити, що скрипковий ключ пишеться не від другої, а від першої лінійки).

Широко розповсюдженою є думка, що за часів Й. С. Баха твори для клавіру виконувалися самим композитором і його учнями, а отже, виконавські вказівки були абсолютно зайві. Я. Мільштейн вважав, що в питаннях динаміки, темпу, Бах вважав свої артикуляційні наміри зрозумілі виконавцям і без спеціальних позначень, що ці наміри впливають з самого характеру твори і його нотного запису.

Ця обставина пояснюється історично зумовленими особливостями тексту творів Й. С. Баха. Відомо, що цей текст містить мінімум елементів,

необхідних для існування музичного твору. Вказано, що за часів композитора в його музичному побуті існувала така велика кількість клавішних інструментів з різними звуковими можливостями навіть в межах одного й того ж виду, що більш-менш точне позначення характеру звучності, обмежувало б взагалі можливість їх виконання.

На противагу Й. С. Баху, його попередник - французький композитор, органіст та клавесиніст Франсуа Куперен мав строгі вказівки щодо виконання своїх творів і завжди дивувався недбалістю, що деякі музиканти неправильно виконують прикраси, які є у його п'єсах, які він розмістив у спеціальній книзі під назвою "Мистецтво гри на клавесині".

Вказівки у нотних текстах, як це мало місце у Ф. Куперена, не перетворилося на правило, на яке можна було б вказати як на особливість нотного запису того часу.

Деякі дослідники говорять про те, що у творах Й. С. Баха містяться певні вказівки на спосіб виконання. У трактатах І. Ф. Кірібергера, Ж.-Ж. Руссо, К. Ф. Е. Баха зустрічаються вказівки на визначення темпу в залежності від способу нотації. Дослідження, присвячені цій проблемі, зроблені Ф. Доріаном і Ф. Ротшильдом. Відомо, що за старих часів існувала певна система, яка мала встановити темп п'єси в залежності від розміру такту, одиниці часу такту і тривалості.

Й. Маттесон був переконаний, що кожна тональність висловлює задуманий настрій п'єси, певне коло емоцій. Згідно з цією теорією, композитору і не потрібно було вдаватися до різних позначень, адже все вирішувала обрана ним тональність.

Виконавські вказівки повинні були б бути відсутні у всіх творах Й. С. Баха, але у його хоровій, скрипковій, оркестровій та віолончельній музиці такі ремарки зустрічаються у великій кількості.

В уртексті клавірних п'єс інколи є вказівки, такі, як *forte*, *piano*, ліги, позначення темпів типу *Allegro*, *Andante* (наприклад, в Італійському концерті і

Французькій увертюрі вказано велику кількість динамічних вказівок, позначень темпів, артикуляції та розшифрування мелізмів.

Чому ж Й. С. Бах вказав ремарки у цих творах, а інших позбавив цього? Французька увертюра та Італійський концерт написані не для клавіру, а для клавесину з двома мануалами, тобто - для конкретного інструменту. Коли вказано інструмент, на якому буде виконуватись твір, тоді можна давати певні рекомендації. Аналогічно із з п'єсами для голосу, віолончелі, скрипки, творами для клавесину із двома мануалами.

Таким чином, підтверджується не тільки можливість, але й необхідність різних трактувань одного і того ж твору у зв'язку з тим, що воно могло бути відтворено за часів Й. С. Баха на різних інструментах. Це дає виконавцю ясні орієнтири у пошуках інтерпретації музики великого композитора.

Уртекст – вимагає звернення до трактатів, і тому, звертаючись до манускриптів, ми можемо знати вказівки, які написані рукою самого Й. С. Баха. У «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана Баха» прописана аплікатура, орнаментика (таблиця із розшифровкою мелізмів – мистецтво грати прикраси було однією з вимог того часу, прикраси, які підкреслювали найважливіші ноти) та містяться артикуляційні моменти написані композитором (в основному артикуляція проставлена рідко, не тому що грали без неї, а тому що грали за загально прийнятими правилами), позначення які ми бачимо наприклад: у «Нотному зошиті Анни Магдалени Бах» в Менуеті F-dur є авторська ліга (проте навіть вона не завжди користується повагою з боку редакторів.) і в симфонії f-moll містяться дві ліги.

При грі на клавесині найголовнішим є артикуляція, розуміння гармонії та поєднання консонансів та дисонансів, що створює колосальну напругу. Світлана Шабалтіна пише: «Артикуляція означає «факт або процес з'єднання» або «спосіб з'єднання» (Oxford English Dictionary). Це скоріше питання, як поєднати наступні один за одним ноти. Артикуляція музичної фрази аналогічна виголошенню поетичної строфи. Потрібно вирішити, де поставити головні

акценти і як вимовляти кожен склад або кожную ноту в контексті фрази». [10, с. 94]

Клавесиністи більш дрібно артикулюють, роблять цезури між тактами, виходячи із специфіки інструменту. Артикуляція для музики Й. С. Баха є важливим виконавським засобом (композитор першим активно застосував 1 палець та підкладання пальців заради зв'язаності).

Важливість у виконанні ідеї *cantabile* у підчеркували багато авторів, адже щипковий клавесин також володів співучістю, про що писав Й.С. Бах у передмові до двохголосних інвенцій та триголосних симфоній: «...досягти манери *cantabile* у грі». [с.101]. Це був ідеал того часу. Дж. Дірута наполягав на тому, щоб пальці «добре артикулювали клавіші» ( «*spiccato bene li tasti*») і щоб рука була «живою і легкою» ( «*viva & leggiera*»), щоб підкреслити роздільність звучання нот. [11, с.146-147]

А Швейцер писав : « В'язана гра, що є найхарактернішою прикметою бахівської школи, не передбачає однорідності у виконанні, а вимагає безконечної різноманітності у поєднанні та групуванні нот рівних вартостей». [ 12, с. 64]

Висловився з цього приводу також Пауль Бадур-Скода: « На питання, що вважати найбільшою і найпоширенішою помилкою у сучасній інтерпретації Баха, я відповів би без вагання: відсутність або помилковість артикуляції. Неартикульована гра означає голе відігривання нот, що не дає побачити їхніх внутрішніх взаємозв'язків. Про відсутність артикуляції можна говорити також, коли одноманітно грають або тільки *legato*, або тільки *staccato*». [ 13, с. 21]

У клавесиністів артикуляційні прийоми незвичайно різноманітні і виразні - від перетриманих нот (*overlegato*), до абсолютного *legato*, різної тривалості люфтів між нотами і до короткого *staccato*, коли це потребувало проведення фрази. Незважаючи на те, що клавесин позбавлений великих градацій динаміки, на цьому інструменті була добре чутна поліфонія завдяки артикуляції кожного голосу, який звучав по різному. При створенні дисонансу можливо навіть було досягти ефекту *diminuendo*. Можна сказати про вказівки з

трактату Ж.- Ф. Рамо про те, як облегшити другу ноту під лігою. Для цього потрібно першу ноту знімати майже разом з другою. Це дає відчуття *diminuendo* між двома звуками [14, с . 5]

В підсумку, можна утвердити думку, що мистецтву артикуляції, точному пальцевому звуковидобуванню та різній мірі зв'язування та розділення звуків приділялась величезна увага.

На підставі таблиці Й. С. Баха з «Нотного зошиту Вільгельма Фрідемана Баха» ( за основу Бах взяв таблицю Англебера) та деяких інших джерел можна виділити основні правила артикуляції:

1. Стрибки більше великої терції граються окремо
2. Секундові ходи – заліговуємо
3. Якщо є послідовність шістнадцятих нот у правій руці, у лівій – восьмі ноти, то права рука грає на - *legato*, а ліва рука, як базова основа – окремо.
4. Трелі і неперекреслені морденти граються з верхнього звуку, по відношенню до того, на якому вказано зробити прикрасу.
5. Якщо в нотному тексті перед звуком, на якому стоїть трель або неперекреслений мордент, стоїть найближчий верхній звук, то прикраса виконується із головного звуку.
6. Перекреслені морденти виконуються з головного звуку на щабель вниз, з поверненням до головного звуку.

Якщо в п'єсі один і той же самий вид прикраси повторюється кілька разів, його розшифрування дається редактором тільки в перший раз, можна добавляти мелізми для підкреслення при повторі танців. Число звуків, з яких складається трель або інший мелізм – скорочено, з метою зведення до мінімуму. Якщо можливості учня допускають виконання більш складніших варіантів, викладач може цим користатися.

Розглядаючи динаміку у творах Й.С. Баха, варто згадати правило, яке виходить із закономірностей виконання музики на старовинних інструментах : довша тривалість – більший пріоритет. У своїх творах композитор використовував лише три позначення, а саме: forte, piano та зрідка pianissimo. Зміна динамічних відтінків є рівнозначною зміні мануалів.

У Баха не існує педальних ефектів. Найобережніше використання педалі може призвести до неясності, які змінюють звукову картину. Акорди треба витримувати пальцями, як виняток можна ледь помітно торкатися до педалі для того, щоб пофарбувати окремі звуки і арпеджировані пасажі. Чітке, ясно чути голосоведення - один із найбільш важливих засобів вираження бахівської музики. Ця виразність не має нічого спільного з сухістю або відсутністю виразності, навпаки, вона створює передумову до того, щоб окремі голоси - і тим самим весь твір - отримали живу виразність. Кожен голос слід грати з властивим йому вираженням, осмислено його нюансуючи, але завжди дуже стримано в сенсі динамічних відтінків. Однак, якщо піаніст володіє досконалим вирівняним веденням звуку, йому буде потрібно лише щось трохи підкреслити і відтінити, щоб рельєфно показати тематичний стрій і завдяки цьому досягти найбільшої виразності саме в характері музики Баха.

Деякі виразні засоби в ту пору ще не існували або і не використовувалися, тому не властиві бахівській музиці. Тому і в темпі потрібно уникати будь-яких перебільшень, як і уповільнень. Слід пам'ятати про те, що звук старовинних клавішних інструментів був короткий і позбавлений протяжності, тому слід обирати природний темп: в Adagio він визначається плавним, часто навіть танцювальним характером, а в Presto зв'язана з тим, що необхідно грати чітко. Для романтичної екзальтації існують інші п'єси, які й задумані так, щоб грати їх з почуттями. Але нажаль, так часом «трактують» і музику Баха, яка є неприпустимою через такого роду сентименталізацію.

Клопітка праця щодо систематизації, датування та вивчення рукописів Й. С. Баха, копій його редакторів і оригінальних публікацій у зв'язку з встановленням авторського тексту і здійсненням на цій основі першого



повного зібрання творів композитора (Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851 - 1899) - проведена видатним вченим Філіпом Шпіттой.

Також Вільгельм Руст вивчав всі збережені манускрипти творів майстра, основні питання редакторської роботи ( приналежність рукописів до автографів композитора, співвідношення різних версій творів Й. С. Баха).

Авторський текст, опублікований у значній кількості сучасних Urtextausgaben і Neue Bach-Ausgabe, нерідко розходиться з першоджерелами. Редакторські вказівки, що вводяться в текст не завжди є виправданими. У зв'язку з цим подальша розробка питання редакторських кон'єктур залишаються проблемою, яка має велике значення як в науково-дослідницькій, так і у виконавській областях.

Уртекст «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах» є у редакції Германа Келлера Peters 1950 року, 15 двохголосних інвенцій і трьохголосних симфоній містяться в уртексті, який вперше опублікований у 1970 році Бахом – Газельшафтом, Лейпциг. Також усі твори Й. С. Баха опубліковані в Urtext Bärenreiter Price 2000.

## РОЗДІЛ ІІІ

### Назва розділу

У 80-ті роки ХХ століття Л. Ройзман опублікував свої відповіді на найбільш поширені питання для педагогів, які протягом тридцяти п'яти років виникали стосовно клавірної творчості Баха. Серед цих запитань були наступні: “Як бути, коли учні музичних шкіл не люблять вивчати твори Баха? Що робити, коли музика Баха відштовхує учнів від занять?”. [19, с. 10].

Поліфонічна музика переважно сприймається учнями як обов'язкова необхідність у їхньому репертуарі, тому дуже важливо розширити їхні музичні враження про даний стиль.

Л. Ройзман не дає чітких порад, як зацікавити учнів роботою над клавірними творами Баха, але суть його думки ілюструє вислів: “Педагог може навчити тільки того, що сам уміє, розуміє, любить” [19, с. 8 – 9].

Поліфонічна музика у фортепіанному класі є важлива для набуття учнями вмінь та навичок, які необхідні для відтворення багатопланової фортепіанної фактури, яка властива для творів різноманітних жанрів. У навчальному процесі мають бути пройдені певні етапи, такі як визначення стилю, жанру, форми музичного твору, виявлення особливостей музично-виразних засобів і знаходження способів для їх втілення, які утворюють основу для виконавської інтерпретації музики. Педагогу варто скласти для учня загальне уявлення про цю епоху, її естетику, ознайомити з різними видами мистецтва та їх взаємодією. Досягнення визначеного рівня поліфонічної зрілості можливо лише за умови поступового нарощування знань і поліфонічних навичок. Перед педагогом музичної школи, що закладає фундамент в оволодінні поліфонією, стоїть серйозна задача - навчити любити поліфонічну музику, розуміти її та із задоволенням працювати над нею.

Можна припустити, що «нелюбов» учнів музичних шкіл та коледжів до музики Й. С. Баха може полягати у тому, що педагоги не обізнані у правильній технології, музиці і особливостей епохи, не оновлюють методи

роботи з учнями, не використовують ті можливості музичного навчання, які забезпечують всебічний розвиток їх здібностей і зосереджують свою увагу тільки на вивченні і відпрацюванні творів, які виносяться на академконцерти, де поліфонія є обов'язковим твором для виконання.

Процес залучення учнів до усвідомлення стилю поліфонічної музики має свої особливості та етапи. Він починається з першого знайомства гри на фортепіано. Дітям у молодшому віці притаманне переважання емоційності над раціональністю, тому формування стильового чуття має відбуватися на основі досвіду (слухового та виконавського).

У дітей підліткового віку (5-7 класи музичних шкіл) процес формування стильових основ музики можна підсилити, підвищуючи їхній практичний та слуховий досвід певним комплексом знань. У навчальному плані музичних шкіл з п'ятого класу включається предмет "музична література", на якому учні ознайомлюються з творчістю різних композиторів, епохами та стилями тощо.

Але практичний досвід засвідчує, що ця інформація дуже слабо засвоюється учнями і вони швидко все забувають. І причиною цього є відокремлення музично - теоретичних знань та виконавських дій учнів. Тому робота з осягнення стильових особливостей музики повинно відбуватися саме на уроках гри на інструменті.

Загальновідомим є вислів Г. Г. Нейгауза, що «учитель гри на будь-якому інструменті повинен бути перш за все вчителем музики, тобто її тлумачем, ... він повинен бути одночасно і істориком музики, і теоретиком, учителем сольфеджіо, гармонії, контрапункту і гри на фортепіано». [20, с. 148-149].

На першому етапі слід звертати більшу увагу на емоційно - слухове осягнення музики композитора та його епохи. Варто познайомити учня зі значною кількістю творів цього стилю, підготувавши перелік творів для прослуховування ( у класі та вдома). Звичайно ж, слухання разом із педагогом

дає кращі результати, адже викладач може звернути увагу учня на важливі моменти, прослухати їх ще раз, проаналізувати та обговорити.

Виходячи з уроків видатного педагога Б. Яворського, знаходимо те, що він великого значення надавав слуханню музики, вважаючи її основою усієї системи музичного виховання. За Б. Яворським, заняття зі слухання музики мають передбачати організацію творчої уваги, звільнення творчого сприйняття від напруги, а словесні оформлення слухової реакції мають вимагати від учнів серйозної аналітичної роботи. [21, с. 54-55].

Неабияку користь для учнів приносять можливості відвідувати концерти і слухати у «живому» виконанні музику стильового напрямку, над яким працює учень. На цьому етапі формується розуміння особливостей викладення нотного запису, фактури відчуття стилю і засобів музичної виразності, що утворюють стиль.

Ефективним засобом у роботі над поліфонічними творами є ансамблевий спосіб роботи. За часів великого музиканта, вільне читання з листа, ансамблювання і транспонування в будь-яку тональність було обов'язковим у музичній освіті. Цей спосіб роботи корисний тим, що викладач задає правильний тон у грі і учень грає інший поліфонічний голос. Гра в ансамблі розвиває вміння читати з листа, здатність диференціювати мелодичні лінії, працювати над нюансуванням, артикуляцією, активізує осягнення учнем складної багатосарової фактури.

Одне з важливих завдань, які встають на шляху вивчення поліфонії, залишається робота над співучістю, інтонаційною виразністю і самостійністю кожного голосу. Самостійність голосів – неухильна риса будь-якого поліфонічного добутку.

Корисним є вивчення кожного голосу напам'ять, програвання двох голосів обома руками. Якщо це трьохголосний твір, то можна комбінувати голоси по парах. Корисним є проспівування поліфонічних творів у ансамблі учнів, або замінити один голос розспівуванням, а інший – звучанням

інструменту. Це допомагає учням тембрально відрізнити окремі голоси у поліфонії.

Особливої уваги потребує призначення, пов'язане з нотним текстом, який складає основу роботи школяра і також з особливостями клавірних інструментів, поширених в першій половині XVIII століття і для яких, власне написані клавірні твори.

Фактом залишається те, що в рукописах клавірних творів Баха зовсім мало виконавських вказівок. Із самого початку навчання з учнем варто розмежувати авторський нотний текст і додані до нього редакторські виконавські вказівки. Саме авторський текст слід вважати основою роботи з вивчення клавірної спадщини Й.С.Баха.

Діана Чубак – піаністка – випускниця ЛНМА ім. М. Лисенка, зараз живе і працює у США. При нашій розмові, вона зазначила, що «в цій країні навіть питання не виникає про те чи грати з/не з уртексту. Уртекст - наше все».

Маркіян Попіль (навчався у Бельгії), стверджує що «закордоном всі грають по редакції Henle Verlag (уртекст), вона в Європі найбільш популярна, особливо що стосується німецької музики».

Марта Кузій (Польща) стверджувала, що «уртекстом користуються ті, хто добре розбирається у специфіці епохи, традицій виконання та має достатній досвід в інтерпретації барокової музики. Всі інші грають по редакціях. Переважно довіряються видавництвам - Henle і Wiener Urtext. У Швейцарії, Голандії та Франції зараз найсильніші школи історичного виконавства».

Ознайомлюватися з авторським текстом можна, в тому випадку, якщо учень знайомий хоча б з однією з виконавських редакцій, адже будь-яка редакція містить в собі як і авторський текст, так і додаткові редакторські вказівки.

Нажаль в Україні учні в музичних школах не знайомі з уртекстом. В нас є загальна тенденція, яка зберігається до сих пір – грання за редакціями і «сліпе їх наслідування».

Привчити учня до уртексту і вміння розрізняти авторський текст Баха і редакторські до нього примітки – одне із завдань великого значення, що допоможе учневі познайомитися з характерними рисами стилю Баха та з їх відмінністю від текстів композиторів XIX століття і зрозуміти суть редакторської праці.

Проблема авторського та редакторського текстів не може бути поставлена на перших кроках навчання і здатність самостійно вникати в авторський текст є завданням нелегким. Але тут можна згадати слова Нейгауза: «Тільки вимагаючи... неможливого, досягнеш всього можливого». [22, с. 9].

Важливу інформацію, яку має знати учень в школі – знання про інструменти, для яких писав Бах, порівняння їх динамічних можливостей. Можу сказати на власному досвіді, що майже всю інформацію про старовинні інструменти я дізналась, навчаючись в консерваторії, дещо менше в коледжі (також маю досвід гри на клавесині, що не менш важливо).

В європейських школах вже давно відкриті класи клавесину, де дітки одразу вчаться грати тільки на ньому. З плюсів і переваг це те, що вони одразу сфокусовані на специфіці клавесину (від цього і постановка, і артикуляція), грають відповідно аплікатурою старою або ж наближеною до старої - очевидно не потребують редакцій.

Піаніст не має можливості передчасно зафіксувати потрібні йому звукові фарби, як на клавесині, змінюючи регістри і клавіатури. Тому учень має в уяві представити собі необхідні йому нюанси і потім втілити це у грі. Фортепіано не може конкурувати з клавесином у способі безпомилково створювати тембри контрастів, але перевага його у можливості передати динамічну гнучкість.

У школах в Україні завжди підкреслюють важливість проведення тем, підчеркуючи та виділяючи їх, як найголовніше у поліфонії. Так, ретельне і усебічно вивчення теми, чи це у Маленькій прелюдії, Інвенції чи Сінфонії є першочерговим завданням в роботі над будь-яким поліфонічним твором.

Аналізуючи тему, учень самостійно або за допомогою викладача визначає її межі, після цього він повинен усвідомити образно-інтонаційний характер теми, що визначає інтерпретацію всього твору. Ось чому так важливо засвоїти всі звукові тонкості виконання теми, починаючи з першого її проведення – і тоді з легкістю пройдуть наступні всі етапи її розвитку.

Діана Чубак розказувала, що закордоном у неї була інша практика виконання Й. С. Баха аніж в Україні, а саме «тут більша свобода інтерпретації і ти маєш право на це, бо це твоє бачення. Мій професор говорив мені грати Баха «більш простіше, не виділяти ті теми занадто очевидно, бо все і так можна почути, треба бути більш природнім у грі».

З цього випливає висновок, що музика бароко теж може бути вільною і рубаною, також з емоційністю, адже виконували її люди, такі ж як і ми.

При переході до більш складних видів багатоголосся, кількість порад зі сторони педагога має зменшуватись і тоді учень все більше зможе опиратись на власну уяву, на вимогливість свого слуху і на отримані знання. Але якщо ініціатива учня відсутня, то перехід до складніших форм поліфонії, без вивчення інвенцій і синфоній неможливі.

Поліфонії Баха властива полідинаміка і для її ясного відтворення варто уникати динамічних перебільшень. Почуття міри у вираженні динамічних засобах виразності - це якість, без якого не можна стилістично вірно передати музику композитора. Лише за допомогою детального вивчення закономірностей бахівського стилю можна осягти виконавські наміри композитора. До цього і повинні бути спрямовані всі зусилля педагога.

Відмінною рисою стилю Й. С. Баха, що виявив І. Браудо (назвав це «прийомом восьмушки») є контраст в артикулюванні сусідніх протяжностей: дрібні тривалості граються legato, а більші – non legato або staccato.

Не варто недооцінювати вивчення з учнем різноманітних штрихів. Адже саме артикуляція у музиці Баха є одним із найосновніших виразових засобів (особливо різниця відчутна між інструментами (рояль та старовинні інструменти). Практика показує, що учень, який добре володіє грою legato, тим

самим підготував себе до оволодіння staccato. Хто уже має у своєму арсеналі staccatissimo, тому неважко буде добитись більш протяжного non legato. Завдання заключається в тому, щоб навчити учня чути, як він артикулює, навчити розуміти, що характер зняття руки із клавіші має виразне значення у музиці.

У роботі над поліфонією Й. С. Баха учні часто зустрічаються із мелізмами – найважливішим художньо-виразним засобом музики XVII-XVIII століть, які стають прикрою перешкодою і складністю у процесі вивчення творів. «Ці значки», що однозначно прикрашають мелодію - являють собою скорочений спосіб запису мелодійних оборотів, розповсюджений у XVII – XVIII століттях. Зважаючи на різницю в редакторських рекомендаціях як із приводу кількості прикрас, так і в їх розшифруваннях, то зрозуміло, що учню обов'язково потрібна допомога і конкретні вказівки педагога.

Педагог повинен виходити з почуття стилю творів, з власного виконавського і педагогічного досвіду, а також методичних посібників. Можна звернутись до статей Л. Ройзмана «Про виконання прикрас у творах стародавніх композиторів», у якій наводяться вказівки Й.С. Баха, до дослідження Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музиці», а також ознайомитися з бахівським трактуванням виконання мелізмів у складеній самим композитором таблиці в «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана Баха».

Вивчаючи твір, учневі спочатку слід грати його без мелізмів, а потім із, порівнюючи згодом. Також можна їх проспівати і тільки потім грати, починаючи з повільного темпу і поступово доходючи до потрібного. Прикраси поєднують мелодійну лінію, підсилюють мовну виразність. Отже, виконувати їх треба співучо і виразно, у тому характері і темпі, що характерні для твору.

В роботі з учнем, неможливо не зустрітись із питанням «правильного» темпу. Бах призначав свої легкі клавірні п'єси не для концертів, а для вивчення. Отже, справжнім темпом маленької прелюдії, менуету, маршу, інвенції слід вважати темп, який в даний момент найбільш сприятливий у виконанні учня. Адже це буде ґрунтовний фундамент до розуміння музики. Думка про



досягнення швидкості має в собі багато негативних рис. Натомість спокійні темпи дають можливість вслухатись і розуміти музику. Важливо навчити учня того, що розуміння музики має бути основним досягненням, яке має закріпитись на всю подальшу роботу.

Ці всі моменти у навчанні дають нам перш за все можливість вникнути у бахівську мову, а його мова– багата на закономірності.

## ВИСНОВКИ

Високому рівню актуальності музики Й.С. Баха сприяє багатогранність його творів. Музика композитора супроводжує учнів -піаністів протягом усього періоду навчання, а професійного музиканта – усе життя.

Клавірна музика Й. С. Баха займає одне з провідних місць у виконавському мистецтві. Вона є фундаментом розвитку музичного інтелекту, становить основу музиканта і формує його духовні цінності. Тому мене зацікавила глибина цієї теми, і я вирішила взяти за основу своєї роботи дидактичне спрямування клавірної музики Й. С. Баха.

Музика доби бароко може трактуватись виконавцями по різному, і це стає важливим критерієм у визначенні рівня музичної культури інтерпретатора. Виконавці кожної епохи сприймали музику доби бароко у своєму ракурсі. Так виникло різне тлумачення виконавського та дослідницького розвитку творчої спадщини Й. С. Баха.

Аналіз виконання клавірних творів Й.С. Баха показав, що інтерпретатор, з одного боку, має широке поле для польоту творчої фантазії, а з другого - повинен дотримуватися закономірностей, які відповідають стилістиці епохи бароко.

Автентичні та класико - романтичні традиції, покладені в дослідження виконавських інтерпретацій виявляють відмінні риси виконавських стилів різних епох.

Багато виконавців трактують клавірні твори Й.С. Баха з позиції романтичного підходу (саме в добу романтизму відбулось відродження та спалах інтересу до творчості генія німецького бароко).

У сучасному світові, зокрема й Україні, притаманний взаємовплив автентичного виконання у викладі фортепіано, як і навпаки – фортепіанне виконання орієнтоване на автентичне (була поширеною тенденція на історико-інформоване виконання, внаслідок чого з'явилась суха та строга інтерпретація музики Баха).

Спостерігається повернення до витоків творчості Й. С. Баха, дослідження її зв'язків з більш ранніми традиціями та іншими національними школами. Його твори часто виконуються на автентичних інструментах, у приміщеннях з відповідною акустикою. Серед найяскравіших виконавців автентичної музики – В. Ландовська, А. Долмеч, Н. Арнонкур, Г. Леонгардт, П. Антай, А. Штайер, Л. Мортенсен, К. Стембрідж, Д. Купер, А. Любімов, У. Ставічка, С. Шабалтіна.

Головним критерієм дослідження інтерпретацій є зіставлення інструментарію, а також розшифровка прикрас, аплікатурні принципи, темп, туше, артикуляція (які складають темброво - акустичний образ епохи), темпово-часова драматургія технічно-виконавських засобів тощо – тобто ставлення до авторського тексту.

Ці важливі питання розглядаються у наступних розділах. «Маленькі прелюдії і фуги», «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», двоголосні інвенції та симфонії у педагогічному вимірі є важливими етапами для виховання поліфонічного звукового мислення учнів та засвоєння поліфонічної спадщини німецького композитора.

Вивчення авторського тексту композитора – уртексту – займає особливе місце у дослідженнях виконання поліфонічної музики.

Поняття «уртекст» не є широко розповсюдженим в Україні. В нас є загальна тенденція, яка зберігається до цього часу – грання за конкретними редакціями та «сліпе їх наслідування». Існує ціла низка редакцій клавірних творів Й. Баха, які зробили досвідчені музиканти: К. Черні, Ф. Бузоні, О. Гольденвейзер, Л. Ройзмана, Б. Барток, Г. Теллер, Л. Ландсгоф, Б. Муджеліні та багато інших. Вони розглядають інтерпретаційні проблеми з різних аспектів музичної творчості Баха. На сьогоднішній день важливо розрізнити відповідні редакції та використовувати тільки грамотні та перевірені часом.

Існують дослідники, які вважають, що в нотному тексті Й. С. Баха не фіксувався виконавський задум: не позначався темп, характер виконання, динаміка, артикуляція та фразування – тому є сенс у вказівках редакторів Й. С.

Баха. Однак існує інша думка, що виконавці того часу знайомі з інтерпретаторськими принципами епохи. У манускриптах присутні вказівки, які написані рукою самого Й. С. Баха і розміщені у «Нотному зошиті Вільгельма Фрідемана Баха» (прописана аплікатура, орнаментика та містяться декілька артикуляційних моментів).

На якому інструменті повинні виконуватися твори Й. С. Баха, - клавесині, клавикорді, органі чи роялі?

Музичний інструмент має великий вплив на інтерпретацію і ставить визначені межі, тому, в залежності від виконання на автентичному або сучасному інструменті, змінюються жанрово-стильові умови, засоби виразності і специфіка виконання клавірної музики Й.С.Баха.

Пауль Бадура-Скода стверджує, що для нього немає «той чи інший», а є обидва інструменти – клавесин і рояль: «ми граємо старовинну музику не тому, що вона може перенести нас в минуле, але тому, що вона приємна і займає нас тут і зараз». І справді, було б абсурдно заборонити мільйонам людей, що демонструють своє вміння гри на роялі, виконувати музику Й.С. Баха, написану для органу чи клавесину.

Вивчення клавірних творів Й. С. Баха і робота над ними у музичних школах аналізується у третьому розділі.<sup>1</sup> Знайомство з поліфонією має поступово починатися з перших кроків навчання. Ефективні засоби у роботі над поліфонічними творами становлять поради відомих музикантів: Б. Яворського, Г. Нейгауза. Усі питання, що розглядались попередньо, взаємопов'язані між собою (питання уртексту, вибору інструментарію, різноманітних інтерпретацій) мають бути загальнодоступними.

Тільки знання та інформація, наприклад в Україні, дозволять виконувати музику Й. С. Баха згідно стилістики ще на початкових етапах навчання гри на фортепіано. Учень повинен усвідомити уртекст і відрізнити

---

<sup>1</sup> Виходячи з власного досвіду, можу ствердити, що «нелюбов» учнів до музики Й. С. Баха у школах є очевидною. Мабуть це можна пов'язати із необізнаністю педагогів в особливостях епохи, музиці того часу та правильності технологій і методів у роботі з учнями.

авторський текст Баха від редакторських приміток. Можливість ознайомитися з грою на клавесині допоможе учням відчувати різницю (зокрема динамічну, артикуляційну) виконання на інструментах автентичних і сучасних.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска ; [сост. и перевод с англ. Дениз Ресто]. – М. : Радуга, 1961. – 437 с
2. Шекалов В. А. Ванда Ландовская – интерпретатор, педагог, исследователь: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Александрович Шекалов ; Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1981. – 21 с.
3. Ванда Ландовська «Старовинна музика»
4. Стаття: Клеменси Бертон-Хилл BBC Culture
5. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-ІV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
6. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 6. – С. 6-13.
7. Копчевский Н. Инвенции И. С. Баха. Москва, 1966. С. 6–9.
8. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів, 2001. 244 с.
9. Холоденко В. О. Інтерпретація поліфонічних творів Й. С. Баха у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2014. Вип. 16(2). С. 64–68.
10. ШабалтинаС.М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя/Под. ред..М.В.Храпачевой.- Киев:Український пріоритет, 2013. -160с.
11. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. Вип. 1 – Спб.: Композитор, 2001. – 208 с.
12. А. Швейцер «Йоганна Себастьян Бах».- М.:Классика, Москва 2004. – 816с.,ил.
13. «Как исполняют Баха» . – М.: Издательский дом «Класика», 2007. - 208.,сл- Пауль Бадуря – Скода «Бахза клавіром?»

14. Французская клавесинная музыка [сост., вст. статья и комментарии А. Любимова]. – М. : Музыка, 1988. – 72 с.
15. Друскин М.С. Из истории зарубежного баховедения / Михаил Семёнович Друскин // Советская музыка. – 1978. – № 3. – С. 87-96.
16. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения / Николай Копчевский. – М.: Музыка, 1986. – 96 с
17. «Как исполнять Баха» - Пауль Бадура-Скода «Клавесин АБО РОЯЛЬ?»
18. «Как исполнять Баха» - Вальтер Гизекинг – «Интерпретация Баха на концертном рояле»
19. Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 2. – М.: Музыка, 1979. – С. 184 – 223.
20. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: [записки педагога] / Г. Нейгауз. 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
21. Афанасьев Ю. Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського / Ю. Афанасьев, О. Джура. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 128 с.
22. И. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе».
23. Johann Sebastian Bach Keyboard Music, Urtext, Dover Publications, INC, New York, 1970
24. H.G.M. Darnkohler, Inventions and Sinfonias, Manuscript, n. d. (ca. 1745-55).
25. Peter Gronland, Manuscript, n.d. (ca. 1790), Public Domain, Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen ( DK- Kk):DK- Kk, mu 9210.2682
26. Carl Czerny (1791-1857), Leipzig:C.F.Peters, n.d.(ca. 1840), Public Domain
27. Ferruccio Busoni, Leipzig:Breitkopf – Hartel, 1891/1914, Moscow: Muzyka, n.d. Public Domain
28. Die Lieder aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach, Herman Roth, Leipzig: Edition Peters, No. 3392b, 1920
29. Klavierbuchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Unidentified, Anon. K7, Manuscript, 1720

30. Klavierbuchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Alfred Dorffel (1821-1905),  
Bach – Gesellschaft Ausgabe, Band 45.1, Leipzig: Breitkopf and Hartel, 1895.