

О ВАРИАНТНОМ ПРОЧТЕНИИ И ПЕРЕИНТОНИРОВАНИИ СТАРИННОГО УРТЕКСТА

Известно, что в практике работы исполнителей и в педагогике широко используются различные редакции сочинений Баха, часто отличающиеся друг от друга противоположными трактовками. Так, двухголосная Инвенция Баха d-moll в редакциях Ф. Бузони и К. Черни (примеры № 1 и № 2) существенно различается “сценарием” динамического плана и артикуляцией. В отношении же версии Бузони в целом нетрудно заметить, что интерпретация осуществляется им в контексте жанра скерцо (темп *Allegro*, контрасты динамики, штрих *staccato* и так далее). Вместе с тем, редакция Бузони, при всех ее достоинствах, весьма далека от основной - баховской версии – и даже во многом ей противоречит. Иначе как же объяснить, к примеру, несоответствие избранного редактором быстрого темпа интонационному содержанию инвенции с воплощенными в ней "фигурой креста", "ритмом шага" и *ostinato* "фигуры шествия"?

Не выработкой ли определенных пианистических (артикуляционных) приемов руководствовались редакторы и в своих принципиально различных между собой версиях D-dur'ной инвенции (примеры № 3 и № 4)? Во всех случаях в результате мы имеем следствием *трансформацию авторского замысла*, но не *адекватную расшифровку* его текста (*уртекста*).

Говоря о собственной интерпретации, Бузони подчеркивал, что его редакция - лишь один из возможных вариантов. В предисловии ко второму изданию «Инвенций» он писал: «Я бы предостерег учащихся от того, чтобы чересчур буквально следовать за моей "интерпретацией". Момент и индивидуум имеют собственные права. Мое толкование может служить хорошей путеводной нитью, которой не имеет нужды придерживаться тот, кто знает иной хороший путь» (цит. по: [16, с.37]).

Практика создания *многочисленных* редакторских версий считалась допустимой и вполне корректной, поскольку соответствовала традициям музицирования барокко, правилам развертыва-

ния старинного уртекста. Варианты расшифровки, преобразование авторских сочинений были привычным делом и для концертной практики барокко, и для практики обучения музыкантов того времени.

Напомним, что музыкальная педагогика в рассматриваемый период имела тесную связь с развитием таких учений, как комбинаторика, риторика, и в частности, музыкальная риторика. Известные композиторы и теоретики того времени И. Хайникен и И. Маттезон были авторами трактатов, в которых идеи, заимствованные из теории поэзии и искусства ораторской речи, применялись в музыке в качестве теоретических положений о способах развития музыкального материала. Эти положения основывались и на способах развития универсальной для восприятия модели: *Inventio-Dispositio-Elocatio*, что буквально означало: Идея-Размещение - Изречение. Такая модель успешно распространялась и в сфере педагогики и, особенно, педагогики музыкальной, приобретая при этом конкретное выражение: Идея-Преобразование-Произнесение. Успешное ее применение и доказывает специфика организации уртекстов Баха.

Широко известны, но пока недостаточно исследованы и по-настоящему не оценены педагогические принципы И.С. Баха, обучающего музыкантов всем необходимым универсальным навыкам композиторской и исполнительской техники, сочетающим в себе живое творчество со строгими правилами нотного письма. Его школы игры на клавире («Нотные тетради», «Инвенции») скрывают множество методик-секретов освоения навыков композиции, аранжировки, импровизации, расшифровки генерал-баса, искусства колорирования и диминуирования музыкального текста. Многие из них, как и навыки вариантного преобразования и интерпретации старинного уртекста, могли бы быть весьма полезными современному исполнителю¹.

Однако, в педагогическом процессе - и в ДМШ, и в работе со взрослыми студентами - издания инструктивно-педагогических сочинений Баха используются, в основном, как *репертуарные* сборники, причем, в чужих (не авторских), готовых – редактор-

¹ Опыт рассмотрения «Нотных тетрадей» и «Инвенций» с точки зрения "школы музицирования" и разработка игровых заданий (ролевых игр) в условиях моделирования сюжетов старинного музицирования содержатся в книге Л. Шаймухаметовой и Г. Юсуфбаевой «Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию» [25].

ских версиях. Оценка же редакторских версий, так же как и инициатива выбора приоритетов, принадлежит, как правило, педагогам, которые предлагают ученикам избранную редакцию как единственно правильную, грамотную и пригодную к исполнению. Ученики при этом не испытывают сомнений: оценка педагога для них единственно правильна и авторитетна.

Типичным следствием такой практики является традиция подмены авторского содержания (уртекста) однозначной исполнительской версией редактора, который руководствовался часто соображениями развития пианистических навыков: выработки *legato*, певучего звукового "туше" и других приемов исполнения. Это, бесспорно, ценнейшие слагаемые воспитания молодых музыкантов. Однако такой узкопрофессиональный подход противоречит традициям и условиям исполнения старинных произведений, педагогическим и исполнительским установкам старых мастеров, нацеливающим ученика на *вариантное прочтение и переинтонирование* старинного уртекста.

Понимание баховских текстов с позиций современного баховедения, возвращение к "чистому" авторскому тексту, освобожденному от множества обильных исполнительских указаний, наслонившихся на него в редакциях - интерпретациях XIX-XX вв., выдвигает новые педагогические задачи. Исследователи все чаще обращают на это внимание. И в самом деле, практика создания вариантов исполнения целиком зависела от условий и традиций бытового музицирования, когда исполнителям часто приходилось играть не на том инструменте, для которого пьеса первоначально была написана. Клавесин, вирджинал, чембало, спинет, орган имели общее название "клавир", но различались по тембру, конструкции, способам звукоизвлечения, регистрам. Авторское сочинение существенно меняло свой облик при переносе звучания на другой инструмент и неизбежно обретало новое содержание, — создавало исполнительский *вариант* или *версию*.

То, что Бах не ставил в своих инструктивных сочинениях для клавира исполнительских указаний — динамики, темпа, артикуляции, - широко известно и даже служило долгое время предметом споров и многочисленных дискуссий.

Подобная традиция записи уртекста, как традиция вариантного его развертывания, опиралась на педагогическую установку:

идея-преобразование - произнесение, а также явилась следствием специфики бытового музицирования, когда выбор инструмента регламентировал вторичный выбор темпа, видов украшений, артикуляции, динамики и даже регистров, предоставляя исполнителю право активного преобразования (в том числе, и адаптации к инструменту) авторской версии.

В. Маргулис в статье «Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха» [11, с.68-72] приводит множество убедительных сведений в пользу утверждения о том, что «именно в неопределенности инструмента, называемого клавиром, следует видеть причину отсутствия исполнительских указаний в большинстве клавирных произведений И. С. Баха». Автор указывает на существование различия технических возможностей инструментов как на серьезный фактор преобразования (темпового, динамического, артикуляционного) в условиях бытового музицирования. Так, на клавесине и органе звук можно выделить только специальной цезурой, отделив его от основных звуков, связанных *legato*. А для образования эффекта связного исполнения на клавесине, в сравнении с органом, важную преобразующую роль играет подвижный темп, так как звуки клавесина быстро исчезают и затухают. Напротив, если сыграть на органе быструю клавесинную фигурацию, то звук расплывается и получается сплошная звуковая «клякса». Для того, чтобы фигурация прозвучала на органе ясно, темп, по сравнению с клавесинным, должен был замедляться.

На таких инструментах, как клавикорд, технически возможна вибрация, с помощью которой можно было бы украсить звук: «причем замена трелями не всегда была оправдана», - пишет В. Маргулис [11, с.71]. Действительно, многие пьесы Баха определены возможностью разной регистровки, разных темпов, разной артикуляции. «В самой природе баховской темы, - писал И. Браудо, - лежит возможность многообразного ее осуществления, известная возможность различной ее окраски, исполнения ее в различных темпах. <...> Бах мог поручать осуществление своих произведений различным инструментам и в различных звучностях именно потому, что его темы содержали в себе возможность различного осуществления» [7, с.51].

Итак, специфика организации старинного уртекста может и сегодня иметь целью создание различных исполнительских версий

путем вариантного преобразования авторского текста. Излишне доказывать необычайную важность подобного рода деятельности для развития музыкального мышления, формирования навыков самостоятельной интерпретации и творческого музицирования.

Определим направление и рассмотрим некоторые формы работы *со старинным уртекстом*, а также обозначим их роль в формировании исполнительских навыков.

Многие современные пианисты, приступая к изучению музыкального материала в классе со своими учениками, предлагают искать смысл музыки в самом музыкальном языке, в интонационной структуре произведения. Так, В. Шауб вспоминает: «...перед учеником ставилась задача найти смысл музыки в самом тексте, иначе говоря, образное содержание должно было логически вытекать из анализа интонационной структуры музыки, особенностей ее гармонического и мелодического языка» [26, с. 266].

Принимая во внимание почти полное отсутствие авторского обозначения штрихов в баховских сочинениях, И. Браудо также предложил строить изучение артикуляционных закономерностей на осмысленном поиске приемов произношения. Это наилучшим образом отвечало бы заданному характеру произведения. «Конкретным выразительным значением обладают не средства произношения, взятые сами по себе, а то, что произносится» [6, с. 6].

Список подобных высказываний можно было бы продолжить. Но даже логически можно предположить, что такой подход сможет обеспечить слияние исполнительских задач с авторским замыслом произведения, и тем самым даст возможность создать адекватную интерпретацию, которая бы в полной мере опиралась на подлинные баховские тексты, являющиеся самым правдивым источником наших знаний. В этой связи чтение нотного текста - это расшифровка авторского или стилевого контекста с точки зрения смысловых структур, семантики музыкальной интонации. Так ставит проблему анализа содержания и интерпретации произведения современная музыкальная наука.

Для постановки любой художественной задачи необходимо подробное аналитическое изучение авторского текста, поскольку внимание к деталям будет способствовать прояснению истины. Семантический анализ исполняемого произведения и является той самой работой, которая поможет определить постановку художе-

ственной задачи, основанной не только на интуитивном постижении содержания музыки, но и на научном методе изучения авторского текста². В этом случае артикуляция как выразительное произнесение текста на интонационно-образной основе будет являть собою в достаточной степени осмысленное звуковоспроизведение и сможет помочь в достижении эффекта выразительной и содержательной интерпретации.

На этом пути наиболее важным этапом будет расшифровка смысловых структур музыкального текста, которая и определит художественную задачу. Опираясь в работе на концепцию семантического анализа музыкальной темы, необходимо выявить *интонационную лексику* - структурные образования, которые являются "интонационными формулами", или "интонациями с закрепленными значениями"³. Они наиболее активно участвуют в становлении драматургической логики произведения и включают в себе образно-смысловой аспект интонации. Эти интонации включают в себя *фигуры пластического происхождения, ритмо-формулы балльных танцев, музыкально-риторические фигуры барокко, сюжетно-ситуативные знаки, диалогические структуры*. Нахождение и определение их выявит стилевую характеристику произведения, обеспечит обоснованное определение характера штриха в артикуляции.

Как уже было сказано, музыкальные традиции, которые определили природу баховского языка, дающего простор творческой фантазии исполнителя, предполагали варианты – смысловые и структурные - преобразования его сочинений.

Вариантное переинтонирование – важная составляющая специфики барочного музицирования. Обучение интонационной лексике и стилистике барокко в современных условиях может осуществляться путем вариантного применения темпа, динамики, артикуляции для создания различных исполнительских версий. Эти навыки можно сформировать, моделируя ситуацию музицирования того времени и используя такую форму работы, как *пре-*

2 Современные исследования в области теории музыкального текста представлены в монографиях и статьях Л. Акопяна [1], М. Арановского [2]. О методологии и технике семантического анализа музыкальной темы см. в работах Л. Шаймухаметовой [22, 23].

3 Терминология заимствована из работ Л.Н. Шаймухаметовой [22, 23].

образование клавира в партитуру. Обратимся непосредственно к уртексту «Инвенций» Баха и рассмотрим возможности вариантного переинтонирования инвенций f-moll и a-moll (примеры № 5, № 8) - вначале с точки зрения редакторской интерпретации. Ключом к созданию двух противоположных версий К. Черни и С. Диденко является различная трактовка *жанровых признаков тематизма*. Черни задает инвенции f-moll **значение** скерцо, устанавливая при этом темп *con spirito* (=116) и артикуляцию – *staccato* на восьмых (пример № 6). В редакции Диденко содержание пьесы определяется подобием пасторальной арии с сопровождением из кантат и пассионов, с обозначением темпа *Andante assai, sostenuto u артикуляции в виде legato* (пример № 7). Версия Диденко более приближена к авторскому замыслу, так как не противоречит интонационному содержанию пьесы.

Однако возможности интерпретации баховского уртекста двумя версиями не исчерпываются. В этом нас убеждает семантический анализ смысловых структур музыкального текста. Прежде всего, он напоминает о том, что в клавирных текстах барокко широко распространились интертекстуальные включения, которые репрезентируют многочисленные "кочующие сюжеты" – сцены музицирования. Ситуация "музыка в музыке" может быть представлена имитациями различных инструментов *solo*, либо их разнообразными ансамблевыми сочетаниями – в том числе, с голосом, как в примере из инвенции f-moll.

В самых различных жанрах клавирной музыки постоянно прослеживается одна из наиболее часто повторяемых и легко узнаваемых смысловых структур – "*continuo-solo*". Она может воплощаться более явно или скрыто, иметь вертикальную или горизонтальную форму проявления, и многое здесь зависит от желания и воли исполнителя.

Наиболее очевидно эта оппозиция проявляется в инвенции Баха d-moll (пример № 1). При помощи *ostinato* здесь эскизно очерчена нерасшифрованная гармоническая схема басовой линии *continuo*. Она вертикально противопоставлена верхнему (орнаментирующему) голосу, темброво-регистровая расшифровка которого поможет развертыванию клавирного текста в *quasi*-оркестровую партитуру (с участием "скрипки и виолончели", а в дальнейшем - "флейты и гобоя").

Достаточно явно структура *continuo-solo* заявляет о себе и в указанном примере инвенции f-moll (пример № 5), которая может быть расшифрована как образ участвующего в сцене музицирования певца-солиста с альтовым тембром (такт 1 - 2 верхнего голоса “партитуры”) и сопровождающего его *continuo* (“партия виолончели”), либо “солирующего гобоя” с последующим переносом текста в “тембр флейты” (такт 3). Все это требует всякий раз новой артикуляции. Судя по указанным Бахом обозначениям (см. пример № 5 - уртекст) автор размышлял над эскизом именно в его инструментальной версии.

Рассмотрим редакторские варианты другого примера – инвенции a-moll. В авторском тексте Баха (уртекст в примере № 8) читается пьеса инструментального происхождения, построенная на оппозиции основной конструкции и орнаментального узора, которые затем предстают в зеркальной перестановке. Это излюбленный композиционный прием барочного музицирования. Основным способом создания игрового эффекта здесь также является ведущая смысловая структура -орнамент.

Редакторские мнения и здесь существенно отличаются друг от друга. По версии Диденко (пример № 9), – это *ария* (темп *Andante con moto, legato* на шестнадцатых). У Черни – это *прелюдия* с темпом *Allegro tranquillo*, которая построена на *горизонтальном*, а не на *вертикальном*, как у Баха, противопоставлении смысловых структур текста (пример № 10).

Итак, в своей работе редакторы часто преследуют разные цели и не всегда опираются на авторский текст. Познать его суть и проникнуть в глубины может помочь расшифровка смысловой стороны музыкальной интонации. Такая работа построена на выявлении и определении “интонационных формул” - смыслонесущих, ключевых интонаций произведения.

Проследим это на конкретном примере из фуги Cis-dur I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (пример № 11).

По редакторской версии Б. Муджелини, первый звук фуги - ямбический мотив - артикулируется отдельно и связан с энергичным характером интонационно- ритмического рисунка, с необходимостью подчеркнуть опорную точку мотива (пример № 12). Лигатура первого такта, завершаемая *staccato*, также говорит в пользу энергичного характера и ритмической упругости, на что указы-

вает и редакторская ремарка «*ben accentato*» (при темповом обозначении *Allegro moderato*). Редакторская версия этой темы идет по пути создания образа *a la burlesca*.

Однако, опираясь на анализ интонационной лексики, можно выявить иную жанровую принадлежность фуги - *арию*. Бытовая вокальная лирика является одним из многих источников формирования интонационных формул, которые при частом употреблении превращаются в интонационно-речевые клише. Одним из наиболее распространенных таких интонационных стереотипов является «кочующая» секста (в рассматриваемой фуге - от "соль" к "ми" 2-й октавы первого такта). Фигура из четырех шестнадцатых внутри этой сексты, в таком случае, воспринимается как *внутритематический орнамент*, что характерно для жанров эпохи барокко, в которых воплощаются образы галантной и пасторальной лирики. Данная мелодическая формула в галантном стиле является средством выражения чувствительности. Во втором такте ясно воспринимается "линия шага" от V к I ступени - скрытая смысловая структура, воплощающая мягкую и плавную манеру движения (контекст "галантной эпохи").

Выявление и расшифровка "интонационных формул", знание этимологии их значений является своего рода ключом или кодом к определению художественной задачи, которая и укажет необходимые артикуляционные приемы исполнения. Лирический, распевный характер этой арии предполагает другой вариант артикуляции - мягкое звуковое "туше" и более сдержанный темп (пример № 13). Такое изменение определит появление новой версии инварианта. Причем, интерпретация в рамках стилистических норм будет обусловлена использованием концепции семантического анализа с помощью таких регуляторов смысла текста, как артикуляция, темп и динамика.

Поэтому при анализе стилевой специфики выразительных средств должны в первую очередь учитываться эстетические нормы эпохи барокко. А это создаст предпосылки для стилистически убедительного прочтения музыкального текста. В этой связи знание "интонационного словаря эпохи" представляется весьма необходимым, так как "интонационные формулы" служат основой стилевой характеристики произведения.

Рассмотрим, к примеру, d-moll-ную фугу Баха из I тома «Х.Т.К.» (пример № 14). В редакторской интерпретации фуга предстает перед нами *арией* (пример № 15). На это указывает достаточно продолжительная лигатура, которая ставит целью распев мотива, что является характерной чертой вокальной кантилены. Однако возможен и другой вариант произнесения этой темы, основанной на интонационной лексике барокко (пример № 16). Мягкая трехдольность, интонационные стереотипы задержания, так называемые "женские окончания", или "интонации вдоха" являются знаковыми элементами этикетных формул пластического происхождения, сформировавшихся в танцевальных жанрах XVII-XVIII вв. В этих "мягких интонациях типа приседания" легко узнаваемы интонационно-ритмические формулы менуэта, которые служат пластическим изображением утонченной манеры поведения и знаками галантного стиля. Один из таких знаков легко узнаваем в мягкой третьей доле второго такта, которая обозначена как «tr» автором фуги. Это широко распространенный в музыке XVII-XVIII вв. интонационно-ритмический стереотип "галантного шага" менуэта, применяемого композиторами эпохи барокко для воплощения лирики: пасторальных сцен, любовных сюжетов, обрисовки женских образов и картин природы.

Подобные лексические формы достаточно часто встречаются в музыке Баха. Еще один характерный тому пример - фуга из I тома «Х.Т.К.» - G-dur (пример № 17). В ней ясно выявляются признаки, свойственные бытовым жанрам, в частности, сицилиане. Легко узнаваемый стереотип "галантной фигуры" в шестнадцатых длительностях, ритм шага, улавливаемый в сильных долях 1-го и 2-го тактов, мягкие "приседания" во 2-м и 3-м тактах указывают на пластику мягкой манеры танца. В музыке XVII-XVIII вв. сицилиана не уступает менуэту в выражении идеи любви и чувства блаженства. Выявленные признаки сицилианы потребуют от исполнителя иных задач, отличающихся от предложенных редакторской версией (пример № 18). Это повлечет за собой, в первую очередь, изменения *артикуляции и темпа* (пример № 19). Подобным способом происходит изменение образной сферы произведения, которое предполагает зависимость от стилевых особенностей баховской мелодики и авторского контекста.

Таким образом, именно в семантике интонационных формул содержится первоначальный смысл, необходимый для стилистически верного, объективного воплощения сюжетно-ситуативного действия. Такой адекватный подход к переинтонированию будет способствовать «координации мысли и эмоции», обеспечит художественную мотивировку творческой фантазии.

Опираясь на традиции преобразования старинного уртекста, исполнитель может выступать не только как редактор произведения и “проводник” чужих замыслов, но и как создатель творческой, совместной с композитором версии произведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995.
2. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: 1998.
3. Барсова И. Опыт этимологического анализа //Сов. музыка, 1985. № 9. С. 59 - 66.
4. Бенюмов М. Авторский текст и некоторые проблемы музыкального исполнительства //Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. М., 1981. Вып.53. С. 18 - 33.
5. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха /Пер. и вступ. статья А.Майкапара. М., 1993.
6. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973.
7. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л.: Музыка, 1979.
8. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техника диминуций в органной музыке XVI - XVII столетий //Проблема теории западно - европейской музыки (XII - XVII вв.) / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. Вып. 65. М., 1983. С. 132 - 149.
9. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. М., 1998.
10. Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений. //Вопросы оптимизации учеб-

- ного процесса в музыкальном вузе / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. Вып. 125. М., 1993. С. 97 - 110.
11. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Сов. музыка, 1974. № 8. С. 68 - 72.
 12. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка, 1980. № 9. С. 39 - 48.
 13. Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. Вып. 1. СПб.: Северный Олень, 1997.
 14. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
 15. Ройзман Л. О фортепьянных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства: сб. статей. М., 1973. Вып. 3. С. 79 - 96.
 16. Понизовкин Ю. Проблемы интерпретации и редактирования клавирных произведений И.С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. М., 1990. Вып. 109. С. 33 - 51.
 17. Савшинский С. О работе с музыкально одаренными детьми // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей. М., 1979. Вып. 1. С. 20 - 28.
 18. Синицын В. Об артикуляции в клавирных произведениях И.С.Баха // Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. М., 1981. Вып. 53. С. 151 - 165.
 19. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях Баха / Пер. с немецкого Е. Сазоновой. М., 1974.
 20. Ходжава Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением. // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. Вып. 93. М., 1987. С. 86 - 108.
 21. Холопова В. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Москва - Уфа., 2001. С...
 22. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
 23. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

24. Шаймухаметова Л. Основы музыкального интонирования. Программа для фортепианных отделений консерваторий. Уфа, 1998.
25. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Уфа, 1998.
26. Шауб В. В классе С. И. Савшинского // Вопросы фортепианной педагогики: сб. статей. М., 1976. Вып. 4. С. 262 - 271.
27. Юрова Т. Инструктивные сочинения И.С.Баха для клавира и их редакции // Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике / ГМПИ им. Гнесиных: сб. трудов. М., 1981. Вып. 53. С. 139 - 150.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1

И.С.Бах Инвенция d-moll

Редакция Ф.Бузони

Allegro deciso [Скоро и решительно]

Rasch und kräftig [Быстро и крепко]



Пример №2

И.С.Бах Инвенция d-moll

Редакция К.Черни

Vivace (♩=80)



Пример №3

И.С.Бах Инвенция D-dur

Редакция С.Диденко

Tranquillo



Пример №4

И.С.Бах Инвенция D-dur

Редакция Ф.Бузони

Vivace, quasi Allegro

Lebhaft und kräftig [Живо и крепко]



Пример №5
Уртекст

И.С.Бах Инвенция f-moll



Пример №6
Редакция К.Черни
Con spirito (♩=116)

И.С.Бах Инвенция f-moll



Пример №7
Редакция С.Диденко
Andante assai, sostenuto

И.С.Бах Инвенция f-moll



Пример №8
Уртекст

И.С.Бах Инвенция a-moll



Пример №9

Редакция С.Диденко

Andante con moto

И.С.Бах Инвенция a-moll

Пример №10

Редакция К.Черни

Allegro tranquillo (♩=104)

И.С.Бах Инвенция a-moll

Пример №11

Уртекст

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur

Пример №12

Редакция Б.Муджеллини

Allegro moderato (♩=96)

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur

Пример №13
Andante cantabile

И.С.Бах ХТК Фуга III Cis-dur



Пример №14
Уртекст

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll



Пример №15
Редакция Б.Муджелини
Andante espressivo (♩=72)

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll



Пример №16
Andante pastorale

И.С.Бах ХТК Фуга VI d-moll



Пример №17
Уртекст

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur



Пример №18

Редакция Б.Муджелини

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur

Allegro moderato, con molto brio (=69)



Пример №19

И.С.Бах ХТК Фуга XV G-dur

Andante maestoso

