

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет искусств  
Кафедра фортепиано

**Е. А Михайлова**

**О применении принципов транскрипции и обработки в развитии навыков  
самостоятельной работы**

*Методическая разработка  
Для студентов заочной формы обучения*

Санкт-Петербург

**СПбГИК**

**2018**

УДК 780.616.432 (07)

ББК 85.315.42 - 7р

**М69**

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № 1 от  
в качестве методической разработки.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса и  
методики преподавания фортепиано СПбГК им. Н. А. Римского-  
Корсакова **Онегина Ольга Владимировна**

доцент, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов  
СПбГИК **Кириллов Антон Андреевич**

**М69**

Михайлова, Елена Алексеевна

О применении принципов транскрипции и обработки в развитии  
навыков самостоятельной работы: метод. разработка/ Е. А.  
Михайлова.- Санкт- Петербург: «КультИнформПресс», 2018. -  
33 с.

Методическая разработка является вспомогательным учебным  
материалом для студентов направления бакалавриата очной и  
заочной формы обучения «фортепиано» по курсу «методический  
анализ педагогического репертуара», «методика преподавания  
фортепиано», а также для студентов хоровых и оркестровых  
специализаций по общему курсу фортепиано.

УДК 780.616.432 (07)

ББК 85.315.42 - 7р

© Федеральное государственное  
бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Санкт-  
Петербургский государственный  
институт культуры», 2018

## Вступление

Эта методическая разработка посвящена проблеме транскрипции или обработки различных музыкальных материалов для изложения в фортепианной фактуре. Известно, что исполняя фортепианные транскрипции, студенты не всегда знакомятся с аутентичными вариантами, поэтому они плохо ориентируются в возможностях переноса любого музыкального материала на фортепианную клавиатуру. Эта методическая разработка приоткроет им тайны транскрипции, поможет самостоятельно научиться делать обработки

симфонических, органных, оперных сочинений и произведений камерного ансамбля. Транскрипции, как жанр, известны еще с добаховских времен. Сам Иоганн Себастьян Бах, делая обработки сочинений других композиторов-

Вивальди, Пахельбеля, Телемана и многих других, развивался как композитор, запуская механизм своей творческой фантазии. Ференц Лист довел жанр транскрипции до непревзойденно высокого уровня - в его репертуаре транскрипции Вагнера, Шуберта, Сен-Санса, Баха, Генделя... Сергей Васильевич Рахманинов также делал замечательные обработки, увлекался ими и Владимир Горовиц, и Артур Рубинштейн, и Михаил Плетнев... Многие пианисты-виртуозы хотели обогатить пианистический репертуар нефортепианными сочинениями, за что мы им очень благодарны.

Считаю, что эта методическая разработка поможет студентам в самостоятельной работе над построением собственной обработки, поможет им проанализировать механизмы и ресурсы транскрипции, ведь только расширяя и обогащая свой кругозор, они могут развиваться.

### 1. Исторический обзор проблематики транскрипций

Необходимо отметить, что фортепианные транскрипции представляют из себя некий феномен, наибольшим образом повлиявший на развитие

инструментализма и музыкальной культуры в целом. Именно фортепиано достигло в иерархии инструментов высшую ступень по воспроизведению фактуры, сопоставимую с оркестром. Известно, что путь этот начался еще со времен клавира, конечно в облики клавира фортепиано еще не имело таких запредельных возможностей, еще не было мощного резонирующего звука и не существовало педальной функции. И тем не менее именно с клавира началось историческое шествие транскрипции. И.С. БАХ создал огромное число обработок, транскрипций, перенося оркестровые сочинения, концерты, органные произведения, вокальные пьесы и т.п., используя КЛАВИР!!!

Нужно отметить, что транскрипции образуют такую сферу, в которой сталкиваются композиторское и исполнительское начала. Главная задача – все-таки сохранить основу подлинного текста, так как серьезные

видоизменения влекут за собой полное разрушение основы и могут уже определиться как ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ,- а это уже другой жанр! Можно также сказать, что транскрипции романтического периода,- а это обработки Листа, Шумана, Мендельсона, не только обогатили звуковую сферу инструмента изобретательными решениями в области техники и фактуры, но и отразили основные этапы эволюции искусства игры на рояле!

К сожалению, сфера транскрипторского искусства изучена недостаточно хорошо, не разработана система или механизм самой транскрипции, а в нем особенно мы нуждаемся сейчас, когда интерес к теоретической и практической стороне транскрипции растет как никогда. Вспомним замечательные транскрипции вагнеровских сочинений, сделанные Гульдом; Гульд же записал обработки 5 и 6 симфоний Бетховена, перенесенные на рояль Листом; Горовиц сделал множество виртуознейших транскрипций, которые даже не перенес на нотную бумагу; Амлен исполнял головокружные транскрипции этюдов Шопена, сделанные Л. Годовским, (об этом писал Г. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»); Петров замечательно исполнял 2 концерт для фортепиано с оркестром Сен-Санса в транскрипции Ж. Бизе для ф-но соло.

Отметим, что золотая часть обработок все же принадлежит исполнителям, что позволяет сделать нам ряд интересных эстетических обобщений. Одно из них – как **развивался пианизм**, так и в историческом плане **развивался жанр транскрипции**. Второе - это **столкновение и чудесное взаимодействие** разных **индивидуальностей**, подчас принадлежащих разным художественным эпохам!

Интересно высказывание Бузони о том, что любое исполнение само по себе уже является транскрипцией! Мы знакомы с понятием интерпретации, то есть воспроизведением точного аутентичного текста автора с наложением яркости и индивидуальности артиста-исполнителя. Но если вдуматься, то это и есть своего рода транскрипция, ведь в концертах классических жанров предлагалось даже сочинение каденций самим исполнителям, уже тогда проявлялось официальное взаимодействие композитора и исполнителя.

Отдельно хотелось бы остановиться на эпохе барокко, к которой принадлежит и И. С. Бах. Основной чертой этого направления является импровизационность. Вспомним времена Баха, когда даже редакцию было делать не к чему,- сам исполнитель мог выбрать темп, динамические оттенки, штрихи, которые необходимо будет использовать в произведении,- культура и осведомленность исполнителей барочного времени была настолько высока, что в этом и заключается причина «чистых» нотных текстов И. С. Баха. Также известно, что очень важным достоинством исполнителя того времени было умение импровизировать на определенную тему прямо в концерте, а это самая настоящая транскрипция! Известно, что Бах был настолько силен в этой области, что постоянно выигрывал состязания по импровизации, в

частности состязание с Луи Маршаном. И сейчас это актуально, так как современные исполнители, сохраняя верность стилю, должны уметь делать обработки.

Замечательный пианист и крупный исследователь творчества Баха Вальтер Бланкенхайм организовал международный фортепианный конкурс имени И. С. Баха. На конкурсе необходимо было исполнить любую сарабанду Баха, причем 2 колена сарабанды, например, из французской сюиты, надо было суметь «расцветить» фигурациями и украшениями, сделать самостоятельную обработку, импровизацию на основную тему сарабанды. А без навыков транскрипции — это было бы трудно сделать. Я считаю, что и сейчас, как в барочную эпоху, мы должны уметь это делать и исполнять на сцене собственные импровизации и обработки вторых проведений и не только сарабанд, но и других танцевальных номеров сюит. Это стилистическая необходимость и историческая данность!

Взаимодействие автора и исполнителя очень ярко проявляется не только в интерпретации, но и в транскрипции. См. Г. Коган. О транскрипции. // Коган Г. Избранные статьи - М., 1972 - Вып 2 - С. 64. Необычный ракурс предлагаю отметить, взглянув на проблему интерпретации под театральным и литературным углом. Любой перенос литературного произведения на музыкальную сцену, будь то опера или балет, является транскрипцией. Примеров миллионы - Чайковский «Евгений Онегин», где автор интерпретирует Пушкина; Прокофьев «Ромео и Джульетта» - транскрипция Шекспира и т.п. Эйфман пошел дальше, - он сделал транскрипцию произведений сразу двух авторов: Чайковского и Достоевского, создав балет

«Идиот» (по одноименному роману Достоевского и фрагменты 6 симфонии Чайковского). **Метод видоизменения** связан с преобразованием оригинала настолько, что оригинал предстает в обновленном состоянии, сохраняя все-таки свою корневую связь с аутентичным изложением. Такой феномен транскрипции существует во многих аналогичных видах искусств. В заключении этого раздела хотелось бы указать на еще одну смежную с транскрипциями область, - это область редакций. Известны многочисленные редакции баховских сочинений - это и Черни, и Муджеллини, и Бузони, и Егоров, и Диденко, и другие. Все эти музыканты в той или иной степени пытались интерпретировать баховский текст, и по сути делали транскрипцию этого текста.

## **1. Развитие инструментальной виртуозности - важнейшая предпосылка в развитии методов транскрипции**

Обратимся к феномену виртуозности. Известно, что существует множество трактатов об исполнительстве сначала на клавире, потом и на рояле. Трактаты Ф. Куперена Дж. Дирута, С. Тальберга К.Ф.Э. Баха и др. направлены на исследование возможностей клавишных инструментов И АНАЛИЗ ВИРТУОЗНЫХ ТВОЗМОЖНОСТЕЙ ИСПОЛНИТЕЛЯ.

Наше время принесло еще большее обобщение темы виртуозности благодаря трудам и литературному наследию Юдиной, Нейгауза, Шнабеля, Штейнгаузена, Фейнберга, Бузони, Корто, Бренделя, Гаккеля, Черни, Савшинского, Когана... Эти крупнейшие исполнители и исследователи-методисты дали основное определение виртуозности, на что мы и будем опираться в данной методической работе. В различные исторические эпохи виртуозность трактовалась по-разному. Связано это было с господствующим в то или иное время профессиональным типом. Так Кунау утверждает свой тип виртуоза в романе «Музыкальный шарлатан», Скарлатти и Клементи являются фигурами, наиболее часто изучаемыми в разных диссертациях, посвященных проблеме виртуозности. Отдельное огромное число работ посвящено романтической виртуозности - наиболее яркой в этой теме, на мой взгляд, является диссертация Мельниковой Н.И. Фортепианное искусство как культурологический феномен.

Необходимо понимать, что исторический вид клавишного инструмента (клавесина, клавикорда или современного рояля) имеет тесную взаимосвязь с развитием пианизма и исторической манерой транскрипции! Так прослушав ту или иную клавирную пьесу И. С. Баха, мы можем прекрасно представить эту пьесу в оркестровом изложении, в вокальном или даже на органе. Это некая универсальность музыки Баха и барочной музыки в целом дает нам широкое поле деятельности в области транскрипции. А вот прелюдии или ноктюрны Шопена, например, мы не можем представить в отрыве от фортепианного-рояльного звучания, в данном случае инструмент безраздельно властвует над шопеновской романтической музыкой. И тем не менее!! Мы знаем пример чудесного балета «Шопениана», где фортепианная музыка звучит в оркестровом изложении. На этих примерах можно понять, насколько явно инструментальное развитие оказывало и оказывает влияние на развитие пианизма в целом, и формирование механизма транскрипции.

**Пианистичность в некоторой мере все же индивидуальна, но ОНА ВСЕГДА СВЯЗАНА С ВОЗМОЖНОСТЯМИ ИНСТРУМЕНТА И ЗАМЫСЛОМ**

**АВТОРА.** Коган сделал интересное замечание о том, что рояль звучал прекрасно, но по-разному у всех великих транскрипторов – Бузони, Лешетицкий, Рахманинов, Годовский, Балакирев, Тальберг, Мошковский, Гензельт, Пабст... Фактура их обработок всегда разная, но она соответствует их представлению об инструменте. **НЕКИЙ КОЛЛЕКТИВНЫЙ ОПЫТ ВСЕ ЖЕ СОЗДАЕТ ФОРМУЛЫ ПИАНИСТИЧНОСТИ, ЭТАЛОНЫ!** Эволюция

письма так наглядно проявляется в написании сочинений в форме этюда. И великие транскрипторы тоже руководствуются определёнными формулами, уже заложенными в их руке, учитывая особенности строения этой руки, отмечая определенные слуховые привязанности, наклонности. Известно, что кумиром бузониевских обработок был И. С. Баха, именно транскрипции стольких органных сочинений Баха мы можем исполнять на рояле благодаря Бузони. Рахманинов также делал обработки баховских сочинений, но в другой манере. Лист - совсем по-другому! В данном случае мы можем

говорить об индивидуализации транскрипции, как жанра. О влиянии Личности транскриптора на саму транскрипцию! О влиянии его музыкальных привязанностях, его манеры слышания. Транскрипция и ее разновидности (вариации, парафразы, фантазии, попури, сюиты на тему, аранжировки - переложения) следствие виртуозного развития пианизма и его продукты.

Коган уделял большое внимание проблеме виртуозности в транскрипциях. В своей работе «Школа фортепианной транскрипции» он представляет оригиналы и примеры их обработок с подробным описанием манеры транскрипции, ее стиля. Он проводит границу между трактовками, наиболее близкими к тексту и теми, что выходят за пределы оригинала и носят некий соавторский характер. Так можно сравнить две транскрипции одного и того же произведения Баха – Чаконны ре минор. Так у Брамса эта обработка дана для левой руки, что выглядит подчиненным авторскому замыслу (а известно, что скрипичная форма изложения подразумевает взятие струн левой рукой). В то время как обработка той же чаконны Бузони сделана с таким количеством привнесений в авторский текст, что за фактурой все больше мы видим лик самого Бузони, чем автора - БАХА!

Итак, развивалась пианистическая **виртуозность**, и менялись, совершенствовались типы фактуры. Конечно, подлинник подвергался многочисленным видоизменениям и фактурным, прежде всего. Согласно Назайкинскому фактура- это «художественно целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов». Явные составляющие фактуры –это мелодика, гармония и ритм, и у разных транскрипторов какие-либо из этих составляющих преобладают. Годовский, обрабатывая песни Шуберта, в предисловии к изданию написал о том. Что ставил перед собой задачу не просто перенести эти вокальные сочинения с голоса на рояль, а попытался создать фортепианные сочинения в духе Шуберта, а точнее предположил, как бы это сделал сам Шуберт. «Истолковать текст» - вот наша главная задача в транскрипции. Если в барочное время на практике чужих текстов создавали свои, то эта традиция присутствовала и в классицизме и дожила до наших дней. Арановский, один из исследователей этой проблемы писал, что отношения между двумя текстами неизбежно обретают характер диалога.

Известно, что в XIX веке был обнаружен большой интерес к транскрипции, существовали клавиры с переложением оперной и симфонической музыки, в 4 руки, в 2 руки, со строчкой вокального текста и без нее. Связано это с тем, что и «легкая» и «серьезная» музыка пользовалась одним и тем же музыкальным языком и одним и тем же инструментарием. Было огромное множество музыкальных кружков, где исполнялись транскрипции любимых симфоний, арий, опер. Существовали даже домашние постановки. Тем самым транскрипция поднимала русскую музыкальную культуру на новый уровень, гораздо более высокий, чем мы имеем в настоящее время, к сожалению.

### 3. Практическая часть на нотных примерах

В приложении к данной работе вы сможете ознакомиться с оригиналами сочинений И. С. Баха, а также с моими обработками этих сочинений. На этих примерах можно научиться делать транскрипции, овладеть техникой фактурной обработки музыкального материала, переноса партитуры на фортепианную клавиатуру. В данном приложении представлен номер из 147 кантаты «**Jesus Bleibet mein Freude**» и ария для скрипки с оркестром Ре мажор И. С. Баха.

Как вы видите, нотный текст оригинала изложен в виде частичной партитуры, то есть наша задача перенести этот нотный текст с 5-6 строчной записи на 2 строчки фортепианной фактуры. Для этого необходимо для начала проиграть все голоса отдельно, прослушать их, в дальнейшем надо понять, какое количество изложенного материала мы можем сохранить и после этого действовать. Если вы посмотрите на оригинал кантаты и на мою обработку, то заметите, что я **переносу** голоса на разные, удобные по фактуре регистры. Так как руки только две, то отразить максимум голосов оригинала можно с помощью переноса того или иного голоса в **другой регистр**. Иногда даже приходится жертвовать каким-то интересным мотивом, сохраняя лишь контуры гармонии. Конечно, при транскрипции происходит «**сжатие**» фактуры, хотя Бузони или Рахманинов, наоборот расширили границы подчас скромной фактуры оригинала.

Самое ГЛАВНОЕ - дать проведение мотива хорала «**Jesus Bleibet mein Freude**». Проведение этого хорала идет в разных голосах и нам необходимо это отразить в транскрипции, подчас преодолевая фактурное неудобство и перенося голос, начавший свое изложение в левой руке, в правую! Методы обработки таких сочинений Баха, где представлен хор и оркестр, могут основываться на **аккордовой фактуре**, дабы создать впечатление объема. Чтобы **усилить** определенный **голос**, можно позволить себе **удвоение** нот, в октаву, например. Разглядим внимательно баховскую хоровую партитуру, 4 голоса, которые там представлены – это бас, тенор, альт, сопрано. Конечно, мы должны учесть специфику барочной музыки, тем более религиозной кантаты и понять, что самое главное – отразить хоровые голоса, так как именно им поручено **исполнение сакрального текста**. В своей обработке я постаралась уделить этому наибольшее внимание и **отразить хоровую партитуру**.

Вот для сравнения моя обработка, где сохраняются контуры баховского сочинения! (см. Приложение)

Интересен другой пример, данный в приложении этой методической разработки - речь пойдет о **чаконе** И. С. Баха ре минор, положенной в основу транскрипции Бузони. Известно, что это произведение написано и исполняется на скрипке соло, возможности этого замечательного инструмента все же менее масштабны, чем возможности фортепиано. Феруччо Бузони, как



правильно указывают исследователи, не задавался целью сделать

«фортепианную копию» Баховской Чаконны, а стремился создать на ее базе новую, самостоятельную, концертную пьесу. Бузони блестяще справился с этой задачей, проявив величайшее разнообразие творческой и пианистической фантазии. На примере его транскрипции мы можем увидеть, как скрипичная пьеса преобразуется в кладезь неисчерпаемой бузониевской **изобретательности**. Какие **приемы** транскрипции применил Бузони? Основным прием – это **удвоение**, чаще всего в октаву, также в терцию, сексту и дециму. Кроме того в своей транскрипции он использовал **расширение диапазона пассажей и созвучий**, а также **заполнение созвучий**. Кроме того он использовал **органные пункты и ритмические и мелодические контрапункты**, ведущие к перекрещиванию рук. Вы можете заметить, что отступая от «буквы» подлинника, Бузони все же ведет себя с чувством стиля и сохраняет величайшую верность духу и музыке Баха. Транскриптор все время идет по стопам Баха, обогащая современными пианистическими средствами гениальное сочинение барочного композитора. В данном случае мы можем говорить о **конгениальности** «фортепианной» Чаконны баховскому скрипичному оригиналу.

Считаю, что данная методическая разработка оснастит студентов кафедры фортепиано новыми и полезными знаниями о том, как исторически развивалась транскрипция и как возможно научиться ее делать на примерах, данных в приложении.

**Choral** (Mel: „Werde munter, mein Gemüthe“)  
(Moderato  $\text{♩} = \text{so.}$ )

**Soprano**  
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie  
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

**Alto.**  
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie  
 Hap - py I — who have my Sa - viour; from Him

**Tenore.**  
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o wie  
 Hap - py I who have my Sa - viour; from Him

**Basso.**  
 Wohl mir, dass ich Je - sum ha - be, o — wie  
 Hap - py I — who have my Sa - viour; from — Him

fe - - ste halt' ich ihn,  
 nev - - er will I — part,

fe - - ste halt' ich ihn,  
 nev - - er will I — part,

fe - - ste halt' ich ihn,  
 nev - - er will I — part,

fe - - ste halt' ich ihn,  
 nev - - er will I — part,

J. S. Bach — Cantata No. 147

The image shows the instrumental introduction of Cantata No. 147. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), which are currently silent, indicated by horizontal lines. The fifth staff is for the keyboard (piano), featuring a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Bach's style.

The image shows the vocal entry of Cantata No. 147. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each with a line of German and English lyrics. The fifth staff is for the keyboard (piano), which provides harmonic support for the vocalists. The lyrics are: "dass er mir mein Her - ze la - be, He re - stores my droop - ing spir - it,". The section is marked with a large 'A' at the beginning of the first staff.

J. S. Bach — Cantata No. 147

wenn ich krank und trau - rig bin.  
be I sad and sick at heart.

wenn ich krank und trau - rig bin.  
be I sad and sick at heart.

wenn ich krank und trau - rig bin.  
be I sad and sick at heart.

wenn ich krank und trau - rig bin.  
be I sad and sick at heart.

The first system of the score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are: "wenn ich krank und trau - rig bin. be I sad and sick at heart." The keyboard part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the score is a keyboard accompaniment. It continues the rhythmic pattern established in the first system, with a steady flow of eighth and sixteenth notes in both the right and left hands.

The third system of the score is a keyboard accompaniment. It continues the rhythmic pattern established in the first system, with a steady flow of eighth and sixteenth notes in both the right and left hands.

J. S. Bach — Cantata No. 147

**B**

Je - - sum hab' ich, der mich lie - bet  
Cares may vex and trou - - bles grieve me,

Je - - sum hab' ich, der mich lie - bet  
Cares may vex and trou - - bles grieve me,

Je - - sum hab' ich, der mich lie - bet  
Cares may vex and trou - - bles grieve me,

Je - - sum hab' ich, der mich lie - bet  
Cares may vex and trou - - bles grieve me,

und sich mir zu ei - - gen  
yet will Je - - sus nev - - er

und sich mir zu ei - - gen  
yet will Je - - sus nev - - er

und sich mir zu ei - - gen  
yet will Je - - sus nev - - er

und sich mir zu ei - - gen  
yet will Je - - sus nev - - er

J. S. Bach — Cantata No. 147

**C**

gie - bet, leave me; ach, drum  
*leave me; Him I*

gie - bet, leave me; ach, drum  
*leave me; Him I*

gie - bet, leave me; ach, drum  
*leave me; Him I*

gie - bet, leave me; ach, drum  
*leave me; Him I*

lass' ich Je - sum nicht,  
*nev - - er will for - - sake,*

lass' ich Je - sum nicht,  
*nev - - er will for - - sake,*

lass' ich Je - - sum nicht,  
*nev - - - er will for - sake,*

lass' ich Je - - sum nicht,  
*nev - - - er will for - sake,*

J. S. Bach — Cantata No. 147

wenn mir gleich mein Her - ze bricht.  
ev - en though my heart - should break.

wenn mir gleich - mein Her - ze - bricht.  
ev - en though - my heart - should - break.

wenn mir gleich - mein Her - ze - bricht.  
ev - en though - my heart - should - break.

wenn - mir gleich - mein Her - ze should bricht.  
ev - en though - my heart - should break.

The first system of the score consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with German and English lyrics. The fifth staff is a keyboard accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are: 'wenn mir gleich mein Her - ze bricht. ev - en though my heart - should break.' The English translation is: 'if for me equal my heart - should break.' The German lyrics are: 'wenn mir gleich - mein Her - ze - bricht. ev - en though - my heart - should - break.' The English translation is: 'if for me equal - my heart - should - break.' The German lyrics are: 'wenn mir gleich - mein Her - ze - bricht. ev - en though - my heart - should - break.' The English translation is: 'if for me equal - my heart - should - break.' The German lyrics are: 'wenn - mir gleich - mein Her - ze should bricht. ev - en though - my heart - should break.' The English translation is: 'if - for me equal - my heart - should break.'

The second system of the score consists of two staves (treble and bass clef) for the keyboard accompaniment. It continues the musical texture from the first system, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The third system of the score consists of two staves (treble and bass clef) for the keyboard accompaniment. It continues the musical texture from the second system, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of the score consists of two staves (treble and bass clef) for the keyboard accompaniment. It concludes the first part of the cantata with a final chord and a fermata.

Fine della prima parte

Полная партитура

Полная партитура

# Cant. 147 "Jesus bleibet mein Freude"

Бах И.С. - Е.А. Михайлова

5

9

13

17

21



Полная партитура

25

Measures 25-27 of the full score. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 25 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 26 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 27 continues the melodic development in the treble.

28

Measures 28-30. Measure 28 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 29 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 30 continues the melodic development in the treble.

31

Measures 31-33. Measure 31 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 32 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 33 continues the melodic development in the treble.

34

Measures 34-36. Measure 34 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 35 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 36 continues the melodic development in the treble.

37

Measures 37-40. Measure 37 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 38 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 39 continues the melodic development in the treble. Measure 40 shows a change in the bass line with a dotted quarter note.

41

Measures 41-44. Measure 41 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 42 shows a change in the bass line with a dotted quarter note. Measure 43 continues the melodic development in the treble. Measure 44 shows a change in the bass line with a dotted quarter note.

Полная партитура

45

49

53

A R I A  
extrait de la Suite d'Orchestre en Ré  
de  
JOH. SEB. BACH.

Lento.

Violon.

Edition PABLO DE SARASATE.

4<sup>ème</sup> Corde.

4<sup>ème</sup> Corde.

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

*f*

*cresc.*

*rit.*

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Z. 4144.

Copyright 1904 by Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.  
Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel à Leipzig.

**A R I A**  
extrait de la Suite d'Orchestre en Ré  
de  
**JOH. SEB. BACH.**

Edition PABLO DE SARASATE.

**Lento.**

Violon.

Piano.

*f*

*p*

*pp*

1 2 3 V

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Z. 4141.

Copyright 1904 by Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.  
Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel à Leipzig.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with slurs and ties. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the grand staff.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The melodic line in the top staff continues with various rhythmic patterns. The piano accompaniment in the grand staff features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Third system of the musical score. The top staff has a dynamic marking 'cresc.' above it. The grand staff also has a 'cresc.' marking above it, indicating a gradual increase in volume. The piano accompaniment continues with intricate harmonic and rhythmic patterns.

Fourth system of the musical score. The top staff has a dynamic marking 'mf' below it. The grand staff also has an 'mf' marking below it. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the right hand in the final measure of the system.

Z. 4141.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The grand staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The music features intricate melodic lines with many slurs and ties.

Second system of the musical score, continuing the three-staff format. The dynamics and melodic complexity are consistent with the first system.

Third system of the musical score. This system includes the dynamic marking *cresc.* (crescendo) in both the top single staff and the grand staff. The music continues with complex melodic and harmonic textures.

Fourth system of the musical score. It includes the dynamic marking *rit.* (ritardando) in the top staff and *segue* in the grand staff. The system concludes with a trill (*tr*) in the upper voice of the grand staff.

Z. 4191.

Полная партитура  
**АРИЯ РЕ МАЖОР**

И.С.Бах - Е.А. Михайлова

The image displays a musical score for the 'Aria in D Major' by J.S. Bach, arranged by E.A. Mikhailova. The score is presented in two staves (treble and bass clefs) and is divided into six systems of music. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure number '4'. The third system starts with a measure number '7' and includes a first ending bracket with a '2.' marking. The fourth system begins with a measure number '9'. The fifth system starts with a measure number '11'. The sixth system begins with a measure number '13'. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Полная партитура

Musical score for piano, measures 15-17. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure 15 shows a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line. Measure 16 continues this texture with some dynamic markings like *mf* and *f*. Measure 17 concludes the passage with a final chord and a fermata.





Евгению д'Альберу

# ЧАКОНА

из скрипичной партиты ре минор

И. С. БАХ — Ф. БУЗОНИ

Andante maestoso, ma non troppo lento

*f*

*f sempre molto energico*

*sempre assai marcato*

*più f*

*ten.*

*p subito*

*dolce*

*pp*

*mf*

II. 2a



*molto espress.  
e legato*

*p molto dolce  
non arpegg.*

*p poco espress.* *quasi* *p* *quasi*

*poco* *dolce*

*dimin.* *piano*

*Più mosso, ma misurato* *poco cresc.*

*p*

*leggero, ma marcato*

Violino

2<sup>da</sup> C.  
H *pp*

*cresc.*

*f*

I *p*

*poco cresc.*

*dimin.*

K *p*

*sempre cresc.*

The musical score consists of ten staves of music for a violin. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2<sup>da</sup> C. (second C) marking. The first staff starts with a *pp* dynamic and contains various ornaments and fingerings. The second staff features a *cresc.* marking. The third staff has a *f* dynamic. The fourth staff is marked with a Roman numeral 'I' and a *p* dynamic. The fifth staff includes a *poco cresc.* marking. The sixth staff is marked with *dimin.*. The seventh staff is marked with a Roman numeral 'K' and a *p* dynamic. The eighth staff includes a *sempre cresc.* marking. The score concludes with a final staff of music.

*più cresc.* *dim.*

*più dim.* *dim.* *leggiere*

*poco cresc.*

*cresc.*

*Largamente* *f marcatisimo* *f<sub>z</sub>* *f<sub>z</sub>* *f<sub>z</sub>* *f<sub>z</sub>* *f<sub>z</sub>*

*con bravura* *m. d.* 2 5 2 1

Detailed description: This page of musical notation consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble clef staff containing a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *più cresc.* and *dim.*. The second system continues the piece, with *più dim.* and *dim.* markings, and the instruction *leggiere* (light) appearing in the right hand. The third system features *poco cresc.* in the right hand. The fourth system has *cresc.* in the left hand. The fifth system is marked *Largamente* and *f marcatisimo*, with repeated *f<sub>z</sub>* (fortissimo) markings. The sixth system concludes with *con bravura* and *m. d.* (mezza dolce), followed by a sequence of fingerings: 2, 5, 2, 1.

## Список литературы

1. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер; пер. с нем. Я. Друскин.- Москва: Классика- XXI , 2011. - 804 с.
2. Интерпретативный подход [Электронный ресурс] / Федеральный образовательный портал «Экономика. Социология. Менеджмент». - Электрон. дан.- Москва, 2016.- Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/538/651/1219/chap4.pdf>.- Загл. с экрана
3. Станиславский К. Собрание сочинений. Т.4 Работа актера над ролью: Материалы к книге / К. Станиславский. - Москва: Искусство, 1991. – 399 с.
4. Друскин Я. О риторических приемах в музыке И.С. Баха / Я. Друскин. - Санкт- Петербург : Композитор, 2004. -132 с.
5. Вебер М. Хозяйство и общество. Основные социологические понятия. Избранные произведения / М. Вебер; пер. с нем.; сост. общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденко. – Москва: Прогресс, 1990. - С 94.
6. Субетто А.И. Педагогика счастья: поиск XXI века. [Электронный ресурс] Электрон. дан.- Москва: Рос .гос. б-ка, 2010.-Режим доступа :<http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001b/00161287.htm>. –Загл. с экрана
7. Швейцер А. Жизнь и мысли, /А. Швейцер.- Москва :Республика, 1996. - 247с.
8. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции ./Г. Коган.- Москва: Музыка, 1976. - 234 с.
9. Миронов Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. Вопросы теории и практики / Б. Миронов. - Москва: Молодой ученый, 2015. – 156 с.

### Дополнительный список литературы

1. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста/ Е. М. Тимакин. – Москва: Советский композитор, 1984. - с.125
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Г. Нейгауз. - Москва: Музыка, 1988 - с.239
3. Макович В., Сделай себе имя. Построение личного бренда. /В. Макович, Л Петров. - Санкт- Петербург: Питер, 2013 - с. 176
4. Лихачев Д.С. Экология культуры. Прошлое – будущему. / Д. С. Лихачев. - Москва: Наука, 1985. - с.179
5. Выготский Л.С. Психология искусства. /Л. С. Выготский. - Москва: Изд-во Современного гуманитарного. Университета, 2001. - с. 209.
6. Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С Баха/ Э. Бодки, пер. с англ. Майкапар. - Москва: Музыка, 1989.- с. 388
7. Медушевский В. Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. /В. Медушевский. -Ленинград: Наука. 1986. - с. 99
8. Дружинин В.Н. Психология способностей: избранные труды. / В. Н. Дружинин. - Москва: изд-во Института психологии РАН,2007. - с. 541



## Список литературы для самостоятельной работы

1. Голубовская Н.И. Искусство исполнителя./ Н. И. Голубовская. - Санкт-Петербург: Композитор,2007. - с. 487
2. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. /А. Б. Гольденвейзер. - Москва: Сов. Композитор, 1969. - с. 176
3. Шуман Р. Альбом для юношества. Жизненные правила музыканта. / Р. Шуман. - Москва: Музгиз,1959. – с. 40
5. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано./ К. А. Мартинсен; пер. с нем. Л. И. Ройзмана. - Москва: Музыка,1977. - с. 128
6. Курбатов М.Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. / М.Н.Курбатов. – Москва: типография Вильде,1899. - с. 83
7. Кандинский В.О. О духовном в искусстве. / В. О. Кандинский. – Москва: Архимед,1992. - с. 67
8. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. / А. Швейцер. - Москва: Прогресс,1992. - с.576
9. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки Москва. Изд. «Композитор» 1993 - с. 262
10. Первин Л. Психология личности: теория и исследования. / Л. Первин, О. Джон ;пер. с англ. М.С. Жамкочьян, под ред. В.С. Магуна.- Москва: Аспект пресс, 2001. - с. 607