

# АПЛИКАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ИНВЕНЦИЯХ И.С.БАХА ПОД РЕДАКЦИЕЙ Ф.БУЗОНИ

*Венедиктова Ирина Анатольевна*

*Преподаватель Фортепиано высшей категории в Муниципальном  
бюджетном учреждении дополнительного образования города Астрахани  
«Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»*

*Россия, г. Астрахань*

*E-mail: [iopt1989@gmail.com](mailto:iopt1989@gmail.com)*

## АННОТАЦИЯ

В статье предлагается общий обзор эволюции аппликатуры, ее значение, преемственность поколений с начала XVIII века. Так же дается описание эстетических принципов Ф.Бузони на примере некоторых инвенций И.С.Баха в его редакции и, более конкретно, используется метод сравнительного анализа двух инвенций И.С.Баха под редакцией К.Черни и А.Гольденвейзера с редакцией Бузони. В редакции последнего превалирует выверенный нотный текст, подробные исполнительские указания. Все это придает редакции Ферручио Бузони высокую педагогическую ценность и занимает подобающее место в педагогической практике наших музыкальных школ.

**Ключевые слова:** аппликатура, значение аппликатуры, эволюция аппликатуры, аппликатурные принципы Ф.Бузони и их отражение в инвенциях И.С.Баха, историческая преемственность, исполнительская эстетика, индивидуальная техника.

Принципы применения аппликатуры выработаны практикой. С одной стороны, правильно подобранная аппликатура способствует ясности музыкального изложения, с другой – облегчает технические задачи.

В аппликатурных принципах выдающихся пианистов-педагогов сочетается их личный богатый опыт с использованием опыта крупнейших представителей

фортепианного искусства прошлого, в том числе одного из величайших западноевропейских пианистов конца XIX – начала XX вв. – Ферручио Бузони.

Несмотря на разность взглядов на проблему аппликатуры в различные исторические эпохи, их индивидуальное преломление у выдающихся мастеров пианистического искусства, объединяющим началом передовой исполнительской практики и теории всей истории фортепианного искусства был принцип первичности музыкально-смысловых задач в подходе к вопросам аппликатуры, зависимости ее от стиля и характера музыки. Поэтому во взглядах представителей самого раннего периода развития клавиризма (XVI век), иногда сквозило презрительное отношение к вопросам аппликатуры.

*«Не все ли равно, пробежит ли исполнитель клавиатуру вверх или вниз первым, вторым или третьим пальцем, или даже носом, если ему это удобно? Лишь бы исполнение было чистым, правильным и приятным, а какими средствами достигнут этот результат – совершенно неважно.»* [2, с.140].

Постепенно же вопросы аппликатуры стали привлекать все большее внимание и скоро заняли важнейшее место в методических трактатах. Вначале в старинной клавишной аппликатуре использовали преимущественно только три пальца – 2, 3, 4, что объясняется, прежде всего, требованиями плавности, ровности и чистоты звучания. Ведь 2, 3 и 4 пальцы более-менее равные по длине и силе; клавиатуры же старинных инструментов (клавесина и, особенно, клавикорда) очень чутко реагировали на изменение силы нажима (изменение силы нажима могло вызвать колебание ритма и частоты звучания). Использование, в основном, трех пальцев вызвало в жизнь аппликатурный прием переключивания пальцев. Например, гамма До мажор исполнялось вверх – 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, а вниз – 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2.

Первая реформа в области аппликатуры была проведена тогда, когда проблема связанной игры стала одной из кардинальных. Поскольку французская школа клавесинизма была первой школой «связной игры», то именно здесь – в исполнительской и педагогической практике крупнейшего представителя французского клавиризма Франсуа Куперена – родились новые

аппликатурные принципы. В целях большей связности Куперен ввел новые аппликатурные приемы: широкое применение а) немой подмены пальцев, и так называемую б) скользящую аппликацию (т.е. скольжение одним пальцем не только от черной клавиши к белой, но и от белой к белой). Он также «усовершенствует» старые приемы в) перекладывания пальцев, вводит новую аппликацию для гамм с диезами и бемолями, а также для связной игры терций.

отношении, а также в виртуозном – расширение диапазона пассажей – стали требовать усвоения новых «позиций» руки и привели уже в начале XVIII века к поискам новых, соответствующих аппликатурных приемов. Например, «равноправие» пальцев, введение приема подкладывания первого пальца. Широкое применение первого пальца прежде всего внедрилось в клавирной практике в Германии (Бах), где усилился интерес к гармоническим средствам выразительности, и в Италии (Скарлатти), где родился виртуозный клавирный стиль.

Возведение первого пальца в «главный» было узаконено в методическом труде Ф.Э.Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Это, однако, не исключало широкого применения прежних приемов переключивания, беззвучной подмены и скольжения, направленных на осуществление мотивной игры. И лишь утверждение сонатных принципов мышления и все большая виртуозность привели к окончательному приоритету новой аппликатуры.

В начале XIX века глава, так называемой венской школы – одной из первых фортепианно-педагогических школ – К.Черни «канонизировал» в своих инструктивных сочинениях принципы так называемой классической аппликатуры и утвердил в педагогической практике пианистически удобную аппликатуру. Аппликатура Черни как бы возвращается к первоначальному преимущественному использованию трех пальцев, но теперь это не 2, 3, 4 пальцы, а 1, 2, 3, поскольку он не применяет переключивания пальцев, а базируется на частом подкладывании первого пальца. К.Черни вводит и ряд «школьных правил» аппликатуры (запрещение использования 1 и 5 на черных клавишах, играть одним пальцем подряд несколько клавиш и т.д.).

Итак, в педагогической практике принцип пианистического удобства стал определяющим в решении аппликатурных проблем. Но, несмотря на это, аппликатурные принципы и поиски крупнейших композиторов-пианистов по-прежнему исходят из музыкально-смыслового начала, находясь в зависимости от индивидуального стиля их творчества и пианизма. Например, Ф.Шопен, классик среди романтиков, в своем фортепианном письме, преобразуя и

расширяя на основе романтического пианизма (трактовки инструмента) классическую виртуозность, переосмысливает одновременно в своих аппликатурных принципах классические и доклассические аппликатурные приемы. В частности, требование реального, т.е. пальцевого legato и полифоничность фактуры обусловили широкое применение аппликатуры переключивания и скольжения. (Например, Этюд a moll op.10 №2)

Много общих черт с шопеновскими имели листовские аппликатурные приемы: отказ от «школьных» ограничений в аппликатуре (свободное применение 1, 5 пальцев на черных клавишах, игра одним и тем же пальцем подряд несколько нот), широкое применение переключивания и переключивания пальцев, использование «наравне» всех пяти пальцев с учетом индивидуальных особенностей, охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении руки и т.д. При общности аппликатурных принципов Ф.Шопена и Ф.Листа, что обусловлено многоэлементностью, плавностью и виртуозностью фортепианного изложения их произведений. В отличие от шопеновского стремления к реальному legato, листовское legato часто базируется на «скрепляющем» действии педали (педальное legato). Поэтому большое место в листовской аппликатуре занимает прием переключивания позиций при быстрых последовательностях гамм, арпеджио и т.д., охватывающих несколько октав (отказ от подкладывания 1 пальца).



С этим приемом тесно связан и листовский принцип аналогичных аппликатур для повторяющихся комплексов, часто в сочетании с приемом охвата возможно большего количества клавиш в одной позиции рук. Яркой особенностью листовской аппликатуры является широчайшее и находчивое применение распределения пассажа между руками. От листовских технических, в частности, аппликатурных принципов, во многом «отталкивался»

крупнейший представитель нового фортепианно-педагогического направления конца XIX – начала XX веков так называемой «психотехнической школы» – Ферручио Бузони.

Психотехническая школа (как указывает название) выдвинула в центр проблем теории пианизма вопросы психологии, принцип, что сознание может принести пользу тогда, когда приведет к ясному и целесообразно расчлененному представлению о цели движения. Отсюда – проблема анализа, технически целесообразной рационализации звуковых и звукодыхательных представлений. Над решением этой проблемы особенно упорно и плодотворно трудился Ф.Бузони, находя конкретные способы такой рационализации с позиции своей исполнительской эстетики и техники. Своеобразие исполнительского искусства Бузони, в основе которого лежало стремление «к объективному через преодоление субъективизма», заключалось в том, что он мыслил и играл большими единствами, плоскостями.

*«Это плоскостное построение лежит в основе духовного родства между формирующей волей экспансивного музыкального исполнительства и творчества так называемого музыкального барокко» [4, с.116-117].*

При этом Бузони применяет и яркую краску, и тонкий рисунок, и мерно чеканную метрику, и резкую смену темпа, и педализацию, которой «не слышно», и густую «микстурную» педаль.

На основе своих художественных и исполнительских идеалов Бузони создал себе соответствующую фортепианную технику; нашел свои приемы звукоизвлечения и т.д., вплоть до аппликатуры. Аппликатуры Бузони не могут быть правильно поняты и оценены вне связи с его принципом игры *non legato* и с игровыми движениями, характерными для итальянского пианиста его школы.

*«Мягким, плавно закругленным «дугам» пианистов-романтиков, «кистевой» рессоре Лешетицкого Бузони противопоставлял фиксированную собранность игрового аппарата, в частности, вертикальные и горизонтальные движения предплечья, трактуемого как единое целое при негнущемся, устойчивом запястье» [3, с.125].*

С принципом игры *non legato* и специфическими игровыми движениями Бузони связаны его методы и приемы работы над техникой. Свою «техническую систему» Бузони во многом «построил» на основе глубокого изучения творчества И.С.Баха и Ф.Листа – двух композиторов, наиболее родственных ему по духу, которых он считал «альфой» и «омегой» фортепианной техники.

Отсюда так называемые «пятипалые» аппликатуры Бузони, «позволяющие трактовать пассаж, как чередование позиций», последование крупных «кусков». Характерные для него приемы переключивания «позиции», избегание подкладывания 1-го пальца, распределения и перераспределения пассажей между руками, игры одним пальцем и т.д. близки листовским аппликатурным принципам.

С другой стороны, Бузони отчасти «через музыку Баха» воскрешает аппликатурные принципы клавиризма – переключивание пальцев (2 и 3 через 4 и 5), скольжение, принцип «мотивной» аппликатуры.

*«Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться «переключиванием», особенно третьего через четвертый и четвертого через пятый; причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко. Музыка Баха сама учит нас его аппликатуре и даже в известной степени к ней вынуждает»*[6, с.152].

Интересна аппликатура Бузони для двойных нот – вид техники, которому Бузони уделял большое внимание, трактуя его, в основном, полифонически. В примечаниях и дополнении к своей редакции ХТК Баха он неоднократно затрагивает эту проблему.

Все эти аппликатурные принципы отражаются в многочисленных бузониевских редакциях, в частности, в его редакции баховских двух- и трехголосных инвенций Баха. Свою редакцию инвенций, как и ХТК, Бузони снабдил не только подробными исполнительскими указаниями (лиги,

динамика, аппликатура, расшифровка упражнений в тексте), но и обширными комментариями к каждой инвенции.

Все это, как и выверенный нотный текст, – придает его редакции высокую педагогическую ценность. Редакция Бузони была у нас опубликована издательством «Музыка» в 1965 году с содержательной вступительной статьей Н.Копчевского.

В предисловии инвенциям Бузони, одним из основных моментов, принимаемым во внимание в настоящем издании, называется «Выбор подходящей аппликатуры». В частности, применение 1-го и 5-го пальцев на черных клавишах, употребление пальцевых последовательностей для диатонических фигур при выдерживаемом 1-м пальце:

а) вверх 3, 4, 3 – 4, 5, 4 – 4, 5, 3, 4, 5, 2, 3 и т.д.

б) вниз 5, 4, 5 – 4, 3, 4 – 4, 3, 5, 4 – 3, 2, 5 и т.д.

применение «параллельных» пальцев: 1, 3 – 2, 4 – 3, 5, 3, 1, 4, 2 – 5, 3 при диатонических ходах и трелях. Избегание смены пальцев на выдержанном «звуке». (Из предисловия)

Инвенция трехголосная e moll № 7, такт 30



Инвенция трехголосная C dur № 1, такт 10



Инвенция трехголосная C dur № 1, такт 13



В аппликатурных указаниях к инвенциям Бузони наряду с переключением широко применяет многократное подкладывание 1-го пальца. В предисловии к изданию 1914 г. он признается, что все больше избегает подкладывания 1-го пальца. Именно это стало позже характерным моментом в аппликатурах Бузони.

Несмотря на это, изучение аппликатуры Бузони в его редакции баховских инвенции представляет значительный интерес, будучи органически связанной с динамическими, артикуляционными и другими указаниями, т.е. с художественно-исполнительскими намерениями, с трактовкой Бузони баховской музыки. В предисловии к редакции, Бузони излагает свое «правильное» понимание баховского стиля. Этот стиль отличается, прежде всего, мужественностью, энергией, широтой и величию. Мягкие нюансы, применение педали, арпеджио, *tempo rubato*, Даже чрезмерная игра *legato* и слишком частое *piano* в целом должны избегаться, как противоречащие баховскому характеру.

Рассмотрим конкретно аппликатуру Бузони в двух инвенциях, сравнивая некоторые моменты с аппликатурой К.Черни и А.Гольденвейзера.

### Двухголосная инвенция *a moll*

Бузони трактует эту инвенцию в оживленном темпе и твердом ритме (*allegro giusto*), два элемента темы характеризует различным штрихом (первый



– 16-е *legato*, второй – восьмые и заключительная 1/16 – *staccato*). Лиги и штрихи Бузони содействуют выявлению мотивного строения тематического материала, что подкрепляется еще аппликатурными указаниями: употребление

одинаковых пальцев для обоих звеньев первого элемента темы в партии правой руки (1, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3) и разделяющей аппликатурой. Например, употребление подряд 5 пальца в конце и в начале 3-4 тактов.

Одинаковая аппликатура сохраняется не только при всех проведениях темы, но в однотипных последовательностях мотивов из 1/16-х (например, такты 3-4, верхний голос, 9-10 нижний голос).



Принцип однотипной аппликатуры сочетается с принципом собранного положения пальцев при переходе на следующий мотив – позицию, способствуя плавности движения руки. Отсюда частое употребление 5–го пальца после 1–го в партии правой руки, а так же 1–го пальца после 5–го в партии левой.

Т.Т. 14 -15 (правая рука)



Т. 19 (левая рука)



В этих тактах аппликатура в партии левой руки на 16-х и последней 1/8-ой мотива – 2, 3, 4 и 5 пальцы способствуют, с одной стороны, плавному переходу мотива из партии правой в партию левой руки, мягкому и легкому его

окончанию. С другой – она четко разделяет по окраске окончание фразы верхнего голоса от мотива нижнего голоса (2, 3, 4, 5 4, 2, 1, 5). В конце инвенции (предпоследний такт) аппликатура Бузони создает не только четкое представление мотивного строения, но и хорошее ощущение роста напряжения интервалики в верхнем голосе и интонирования «кульминационного интервала» (4, 1, 4, 2, 5 < ff).

Т.Т. 23 – 24

The image shows a musical score for two measures, 23 and 24. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The top edition is marked 'poco accel.' and the bottom 'a tempo'. The score includes fingerings and dynamics like 'ff'.

Если в редакции Бузони аппликатура выполняет множество функций (штрих, мотивное строение, динамика, пластичность движений и т.д.), то в редакции К.Черни она подчинена единственной задаче: связности исполнения, поскольку на протяжении всей инвенции господствует legato, что уже само по себе нивелирует разные элементы темы – зерно и их последующее развитие и, на мой взгляд, звучание в целом, поскольку однородность штриха legato гораздо менее способствует выявлению и индивидуализации голосов и канонического изложения первой части.

Редакция Ф.Бузони Т.Т. 19 – 20

The image shows a musical score for two measures, 19 and 20. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The score includes the instruction 'poco a poco cresc.' and fingerings.

Редакция К.Черни Т.Т. 19 – 20

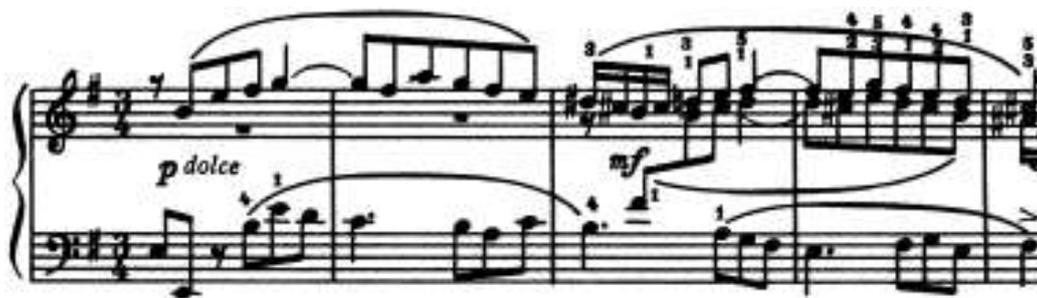
The image shows a musical score for two measures, 19 and 20. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The score includes fingerings.

## Трехголосная инвенция е moll

В примечании к этой инвенции раскрывается основное эстетическое кредо Ф.Бузони трактовки баховской музыки. Определяется в начальной исполнительской ремарке темы *Andante con moto* и дополняется его ремаркой на немецком языке (выразительно, спокойно – подвижно), Ф.Бузони в комментариях добавляет: «Выразительность не следует преувеличивать за счет умаления постоянно «люющей» подвижной фигурации. Здесь так же, как и во всех прочих баховских произведениях, нужно остерегаться сентиментальности: чувство должно постоянно носить мужественный, здоровый характер».

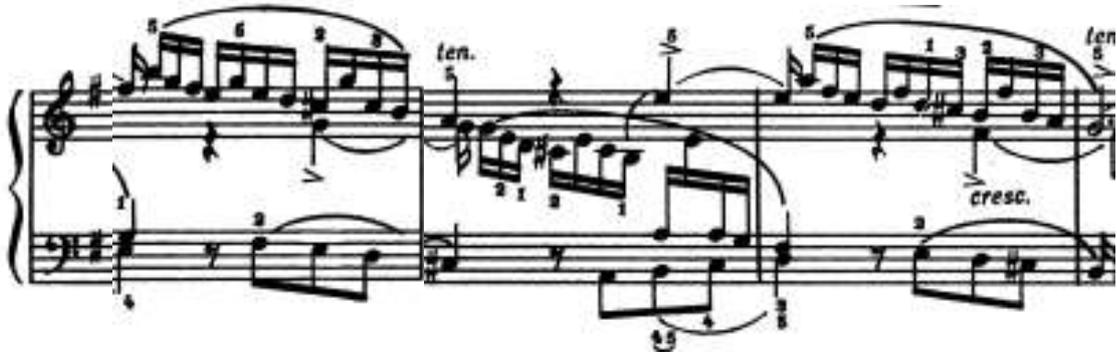
В соответствии со «спокойно-подвижным», «люющим» характером, в редакции Ф.Бузони господствует плавное *legato* во всех голосах. Для достижения *legato* в трехголосном изложении, когда в партии одной руки движутся два голоса, пришлось решать более сложные проблемы аппликатуры. Ф.Бузони в отдельных местах перераспределил движения голосов между партиями рук. Голоса выписаны на нотном стане партии той руки, которой они исполняются, что обличает зрительное восприятие движения каждого голоса. С этой же целью Ф.Бузони выписывает паузы в тех местах, где один из голосов «умолкает» (Т.Т. 1, 3, 18-24), а так же звуковое воплощение этого движения. Так, например, передача ноты *fis* в 3 такте в партию левой руки способствовало показу вступления темы в среднем голосе, достижению плавности в движении верхнего.

Т.Т. 1 – 5



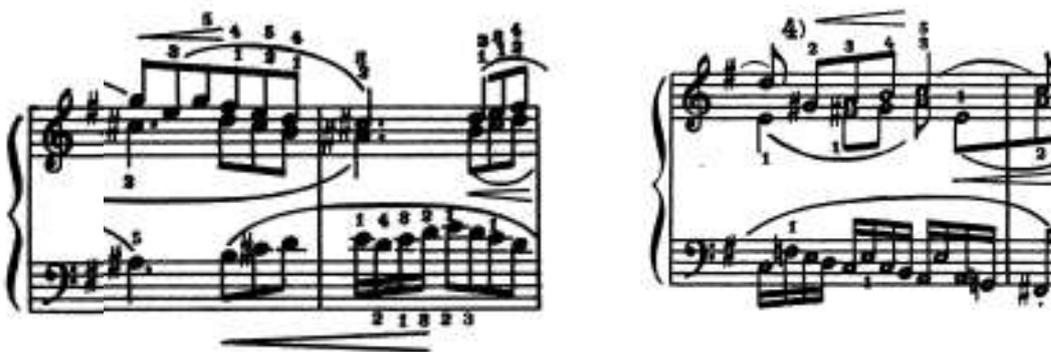
Legato двухголосной партии одной руки обуславливает широкое применение приемов переключивания пальцев, часто довольно неудобных. Например, в партии правой руки

Т.Т. 20, 22, 28, 30.



Поскольку голоса в партии одной руки часто движутся в этой инвенции параллельными терциями или секстами, то в аппликатуре подобных мест отражаются аппликатурные принципы Ф.Бузони, т.е. игры диатонических и хроматических последовательностей двойных нот: приемы переключивания и скольжения пальцев для достижения legato.

(Т.Т. 10, 40, пр. и 35, 36 лев.р.)



Т.Т. 35,36 (левая рука)



В других случаях при параллельных секстах аппликатура Ф.Бузони способствует достижению «строжайшего» legato в одном голосе, часто указывая или подразумевая плавность скольжения 1-го пальца в нижнем голосе партии правой, верхнего – левой руки. Т.Т. 6 – 7



При движении голосов параллельными секстами Ф.Бузони не пользуется для достижения legato приемом беззвучной смены пальцев (на что он и указывает, как было отмечено в предисловии к редакции инвенций). В этом главное отличие аппликатуры в его редакции и редакции А.Гольденвейзера.

Редакция Ф.Бузони Т.Т.34,38



Редакция А.Гольденвейзера Т.Т. 34, 38





В этой, как и в рассмотренной нами двухголосной инвенции Ф.Бузони так же последовательно применяет одинаковую аппликатуру в однотипных последовательностях

Итак, «вдумчивое и внимательное изучение бузониевских аппликатур, сравнение их с аппликатурами других редакторов, раскрывает перед учеником музыкально-смысловое значение аппликатуры. Все опытные пианисты умеют при случае одну аппликатуру заменить другой, но выучивать надо, как правило, одну, твердо установленную, наилучшую из возможных» [5, с.163].

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алескеев А.Д. История фортепианного искусства. – Москва: «Музыка», 1988. – 414 с.
2. Друскин М.С. Клавирная музыка. – Санкт-Петербург: «Композитор», 2007. – 749 с.
3. Коган Г.М. Ферручио Бузони. – Москва: «Советский композитор», 1971. – 232 с.
4. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – Москва: «Музыка», 1966. – 217 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва: «Музыка», 1987. – 239 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Москва: «Классика–XXI», 2004. – 799 с.