

# Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

## «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано



*Наталья Михайловна Смирнова*

*Саратовская государственная консерватория  
имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,*

*nat.m.smirnova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2964-6027>*

**Аннотация:** Статья посвящена интерпретации «Хорошо темперированного клавира» — одного из наиболее репертуарных сочинений И. С. Баха в современном учебном процессе. Предметом исследования являются влияния клавесина, клавикорда и органа на специфику фортепианного письма. В качестве методологии используется комплексный подход, позволяющий делать обобщения в отношении баховской музыки, осуществлять персонификацию отдельных средств инструментальной выразительности. Выделяются педагогический и исполнительский ракурсы постановки проблемы. Привлекаются в качестве материала две прелюдии и фуги из первого тома — *Cis-dur* и *f-moll*. Аргументируются возможные предпочтения композитора в выборе необходимого инструмента. В этих целях предлагаются оригинальные методы, позволяющие оптимизировать процесс интерпретации. Подтверждается очевидная согласованность требований исполнительской практики прошлого и настоящего.

**Ключевые слова:** Игровая настройка, артикуляция, клавесин, клавикорд, орган, фортепиано, нотная запись, редакции

**Для цитирования:** *Смирнова Н. М.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 124–135. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

# The Performing Arts

Original article

## "The Well-tempered clavier" by J. S. Bach: harpsichord, clavichord, organ, piano

Natalia M. Smirnova

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia,  
nat.m.smirnova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2964-6027>

**Abstract:** The article is devoted to the interpretation of "The Well-tempered Clavier" as one of the most popular works by J. S. Bach in the modern educational process. Subject of study: the influence of the harpsichord, clavichord, organ on the specifics of piano writing. As a methodology, an integrated approach is used, which allows making generalizations about Bach's music, personifying individual means of instrumental expressiveness. Pedagogical and performing perspectives of problem statement are singled out. Two preludes and fugues from the first volume are used as material of study — *Cis-dur* and *f-moll*. Possible composer's preferences in choosing the necessary instrument are proved. For this purpose, original methods are proposed for optimizing the interpretation process. The obvious consistency of the requirements of performing practice of the past and the present is proved.

**Keywords:** Playing tuning, articulation, harpsichord, clavichord, organ, piano, musical notation, editions

**For citation:** Smirnova N. M. "The Well-tempered clavier" by J. S. Bach: harpsichord, clavichord, organ, piano. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):124-135. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

Интерпретация баховской музыки, написанной для разных клавишных инструментов, является сложной исполнительской и педагогической задачей. В течение многих лет проблемы стилиевой адекватности находятся в русле постоянных дискуссий. Целесообразно ли приближать звучание молоточкового фортепиано к старинным инструментам или правильнее использовать палитру средств современного инструмента?

Барочная музыка в целом и клавирная музыка И. С. Баха хранит множество тайн, к расшифровке которых приступает пианист, включающий старинные сочинения в концертную программу. Как считает А. Михайлов, «постижение начинается с почтительного отношения к почерку, графическому облику вещи — к тому виду ее, который как бы иероглифически запечатлевает в себе весь смысл: провозвестие грядущих восторгов духа» [7, 95].

Зафиксируем два очевидных факта: клавирная музыка И. С. Баха создавалась не для современных молоточковых ударных инструментов, на которых она большей частью исполняется; в нотном тексте практически отсутствуют авторские указания на характер интерпретации.

Перед современным пианистом встает дилемма<sup>1</sup>: стремиться ли к аутентичному исполнению или интерпретировать старинную музыку, используя возможности современных инструментов. В первом случае необходимым представляется изучение специфики технического строения и звуковых качеств клавишных инструментов, анализ доступной литературы, разъясняющей правила написания нотного текста, погружение в композиторскую и исполнительскую практику того времени и работа по одной из текстологических редакций. Во втором случае наиболее важным становится анализ и сопоставление акустических возможностей клавишных инструментов прошлого и настоящего времени, выработка особой слуховой настройки, приспособление игровых приемов, выбор специальных артикуляционных штрихов и так далее.

В качестве доказательства принимаем тот факт, что акустическая направленность современных интерпретаций *не может быть* ограничена только рамками звуковых возможностей клавишных инструментов XVIII века.

Музыкальная теория и исполнительская практика барокко трактовали инструментальные выразительные средства как *целостный комплекс*, все элементы которого были взаимосвязаны: темп, метроритм, артикуляция, динамика, орнаментика. Действовал принцип взаимосвязи и взаимной обратимости средств выразительности: с одной стороны, аффект обуславливал выбор самих средств и характер их применения, с другой стороны, нотная запись указывала исполнителю на основной аффект пьесы.

Для аффектов<sup>2</sup> устанавливались типовые правила и нормы применения выразительных средств. Каждый из элементов знакового выразительного комплекса мог указывать на характер остальных, как бы достраивая общую концепцию, а недостающие компоненты этого единства с легкостью могли быть восполнены грамотным исполнителем на основе имеющихся в тексте указаний.

Если современный музыкант недостаточно осведомлен о традициях барокко, то он выбирает, как правило, проверенный вариант, используя опыт интерпретации классической или романтической музыки. В то же время во времена И. С. Баха ритмоинтонационные образования имели статус знаков, преображаясь в риторические фигуры, теория аффектов объясняла рациональный подход к выбору соответствующей интерпретации.

<sup>1</sup> Понятие «дилемма» понимается как полемический аргумент с двумя противоположными значениями, что затрудняет однозначный выбор и требует определенных доказательств.

<sup>2</sup> Аффект или аффектность понимается как первопричина эмоционально-психологического мышления старинной музыки. Аффект трактовался как душевное переживание, способное вызвать у слушателей погружение в задуманный художественный образ, в свою очередь обусловленный типовым соотношением музыкально-выразительных средств.

Поэтому первый шаг современного пианиста — *игровая настройка*. Задачи формулируются следующим образом: очистить слух играющего от приобретенных классических, романтических и современных звучаний, определить ориентир, в том числе художественный и двигательный, на новое восприятие старинной музыки, которое в учебном процессе происходит, по терминологии С. Штейна, словно с чистого листа<sup>3</sup> [11].

Для этого подходит программа из пьес предшественников или современников И. С. Баха, доступных в аудиозаписях. Варианты могут различаться по типу инструментов, по выбранным пьесам, так как мы знаем, что на итальянском чембало работали Дж. Фрескобальди и Дж. Росси, для английского вёрджинела сочинял Г. Пёрселл, главным инструментом Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо был французский клавесин, а для И. Кунау, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде — немецкий клавир. Все эти инструменты звучат по-разному, но они выполняют свою особую миссию: настраивают слух современного пианиста на восприятие клавирной музыки И. С. Баха.

*Прослушивание музыкальных программ* может быть организовано по определенному плану. Представим несколько вариантов.

*Первый* вариант назовем *ретроспективным*, он подразумевает включение наиболее интересных пьес мастеров клавесинного искусства. Целесообразно сопровождать прослушивание анализом нотного текста для уточнения выразительных деталей, памятуя о том, что без необходимых знаний грамматики клавесинного стиля и умений практического применения полноценная интерпретация невозможна. Для пианистов жизненно важно, чтобы на любом инструменте каждая старинная пьеса звучала органично и одухотворенно. К сожалению, те аспекты исполнительского искусства, с которыми связано ощущение стиля барокко (культура инструментального произношения), нередко в музыкальной педагогике остаются не востребуемыми<sup>4</sup>.

*Второй* вариант назовем *монографическим*, он предполагает прослушивание *одного* сочинения на разных инструментах. Этот вариант актуализирует одну из особенностей барокко, когда господствовал «*принцип оценки мастерства в обращении с материалом... , принцип образца и варианта*» [8, 181]. Дополнительно с этим обстоятельством данный прием коррелируется с известным правилом музыкальной педагогики: воспитание стилистического слуха необходимо соответствующим образом направлять.

*Третий* вариант назовем условно *осовремененным*, так как он предполагает прослушивание одного сочинения в звучании разных инструментов. Может казаться, что варианты совмещаются один с другим, однако это не совсем так. Очевидно, что инструментальные тембры клавесина, клавикорда, органа различаются, и на современном рояле невозможно в чистом виде воспроизвести звук прошлого<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Статья С. Штейна посвящена обновлению познавательных подходов в искусствознании — методологической деаккумуляции.

<sup>4</sup> См. об этом: [4].

<sup>5</sup> См. об этом подробнее: [10].

Обозначим некоторые примеры третьего варианта. Пассакалью *c-moll* можно услышать на органе, клавесине и фортепиано, Итальянский концерт — на клавесине и фортепиано. Концерт *d-moll* для клавира с оркестром — в записи с солирующим органом, клавесином и фортепиано. Сопоставляя звучания разных инструментов, можно легко убедиться, что исполнение клавирной музыки И. С. Баха на современном рояле уже есть переложение.

Советуем остановить выбор на **Пассакалье *c-moll*** и продумать несколько игровых вариантов. Первое задание моделирует практику барочного времени, когда клавирист самостоятельно решал вопрос выбора инструмента. Аналогично и современному пианисту необходимо ответить на этот же вопрос: на каком инструменте пьеса прозвучит естественнее и выразительнее. Напомним, что в то время орган, клавесин, клавикорд и раннее фортепиано были взаимозаменяемыми, и окончательный выбор принадлежал исполнителю.

Термин «passacalia» происходит от испанских слов «ходить по улице». В. Холопова выдвинула интересное предположение о том, что в музыке Пассакальи *c-moll* отображен крестный ход: «Самое эстетически новое в баховском подходе к пьесе в традиционной форме вариаций — наличие скрытого сюжета, который не только символизируется в духе барокко, но и наглядно живописуется богатыми музыкальными красками, изобретаемой реалистической (в этом смысле) фантазией Баха, охватывающей не только свое время, но и другие исторические эпохи» [9, 68]. Определяющие черты жанра заключались в торжественно-траурном характере, более медленном в сравнении с чаковой темпе, трехдольном метре, обязательном присутствии минорного лада, особенностях композиции (в частности, движении басовой основы).

В дальнейшем следует определиться и выстроить **систему отношений исторического и современного инструментария**.

Известно, что И. С. Бах был непревзойденным органистом и клавесинистом. Владая конструктивными навыками музыкального мастера, он превосходно знал особенности всех клавишных инструментов. Исследователи не сходятся в понимании того, какой инструмент он считал приоритетным, так как большинство клавирных сочинений демонстрировали нейтральность происхождения. Они и в наше время открыты для поисков стилистически адекватного звучания. Вопрос заключается в том, насколько важно современному пианисту проводить критический анализ традиций композиторской и исполнительской практики, инструментов и акустических условий XVIII века? Ответ на него, безусловно, будет положительным — это необходимо; прежде всего, для стилистической уверенности, чтобы аргументировано работать в заданном направлении.

Представим, как технические и звуковые качества разных клавишных инструментов могли бы определить для современного пианиста отдельные (далеко не все!) аспекты интерпретации баховских сочинений.

Обратимся к примерам из I тома «Хорошо темперированного клавира».

**Прелюдия и fuga *Cis-dur*** имеет, по нашему представлению, клавесинную природу. Общий характер музыки — оживленно-грациозный в прелюдии

и заостренно-скерцозный в фуге. Обозначение темпа — *allegro*. Подчеркнем, что смысловой акцент высвечивал образ или настроение, характеризовал аффект, поэтому указание скорости имело косвенное значение.

Чтобы установить основной аффект прелюдии, обратимся к старинным трактатам. В данном случае определяющим оказывается аффект радости, так как «его репрезентация предполагает малое число диссонансов, запрет на их свободное применение, а также на увеличенные и уменьшенные интервалы..., радостными считались терции, кварты, квинты, фигура *saltus* (скачок)... , движение должно было быть быстрым, почти без синкоп, размер трёхдольный (*tempus perfectum* — совершенный размер») [5, 157].

Так, по мнению Э. Бодки, «фигурации в правой руке должны пониматься как пример “арпеджированного украшения основных гармоний” — такого, как Бах использовал в Прелюдии *C-dur* ХТК I, а также в Прелюдии *Cis-dur* ХТК II» [1, 130]. Размер 3/8 свидетельствует, что «дух *tranguillo* преобладает над духом *agitato*» [Там же]. Бодки считает, что для исполнения приоритетным является клавикорд. Для дискуссии обратимся к двум основным инструментам баховского времени.

**Клавесин**<sup>6</sup> с яркой блестящей звучностью обладал неповторимой колористической аурой, которую практически невозможно воскресить на рояле. Регистры клавесина меняли звук посредством октавного удвоения (вверх и вниз), лютневый регистр приглушал вибрацию струн, копулы<sup>7</sup> *tutti* увеличивали объем звучности и т.д. Специальная настройка делала возможным усиление звука при движении вверх. Динамическая нюансировка не могла быть реализована на клавесине.

**Клавикорды** справедливо считаются прародителем фортепиано, так как звук производился ударным способом — путем удара металлического тангента по струнам. На «свободном» (*bunndfrei*) клавикорде действовал принцип «одна струна — одна клавиша». Обладая несильным звуком, он имел многие достоинства. Обратим внимание на одно из главных — возможность связной и певучей игры.

Как отмечал Э. Бодки, звучность клавикорда по сравнению с современным инструментом «можно определить, как *ppp-mf*» [1, 26]. На клавикордах был возможен эффект вибрато (*bebung, vibrato*), когда повторное нажатие клавиши, не отпускаемой до конца, способствовало возникновению относительно длительного звучания, создававшего иллюзию связной интонируемой игры. Кроме того, путем усиления или ослабления пальцевого давления

<sup>6</sup> Клавесин (с крыловидным корпусом) имел множество разновидностей: французский *clavecin*, итальянские *clavicembalo, gravicembalo*, немецкие *cembalo, flugel, kielflugel*, просто *instrument*, английский *harpsichord*, голландский *klavicimbel*. К этому семейству принадлежали: спинет (корпус многоугольной формы), итальянский *spinetta*, французский *epinette*. Вёрджинал (прямоугольный) — *virginal*, клавицитериум — вертикальный.

<sup>7</sup> Копула (*лат.* *corula* — соединение, связка) — механизм органа, с помощью которого включенные регистры одного мануала могут звучать при игре на другом мануале или педали.



достигался ощутимый с близкого расстояния динамический эффект *crescendo* и *diminuendo*, позволяющий выразительно интонировать.

Обращение к инструментальной специфике клавинофорда позволит современному пианисту обозначить камерный характер исполнения. Однако выдвинем контраргументы. Достоверно неизвестно, каким типом клавинофорда пользовался И. С. Бах. Если это был тип «связанного» клавинофорда, то на нем было невозможно исполнять тональности с большим количеством ключевых знаков. Иногда редакторы заменяли *Cis-dur* на энгармонически равный *Des-dur* из соображений практической целесообразности (так поступали Ф. Кроль и А. Казелла).

Считаем, что предлагаемая замена неоправданна, так как не соотносится с образным настроением прелюдии: «*Это горячее летнее настроение, это “сверкание, жужжание и мерцание” словно рождено из духа Cis-dur’a; а завуалированный мягкий Des-dur придал бы пьесе совсем другое направление*» [6, 115]. Некоторые полагают, что это первое произведение, написанное в тональности *Cis-dur*. «Золотисто-светлая» (термин В. Ландовски) звучность с повышенными знаками альтерации (семь диезов) подчеркивала радужно-солнечный образ и ассоциировалась с искристой звучностью клавесина. Добавим, что клавесинное письмо ощущается в прозрачности и рельефности фактуры, графичности мелодического рисунка, специфических приемах изложения.

Обратим внимание на средства достижения темброво-динамической характеристики: настройку системы слуховых и двигательных ощущений, подбор приемов артикуляции, дифференциацию динамических градаций.

План артикуляции не предписан автором, поэтому он в разных редакциях отличается. Так, Ф. Бузони предписывает *non legato leggiero*, в редакции Б. Муджеллини выписано приоритетное *legato*.

Артикуляцию установим, воспользовавшись определением М. Имханицко-го: «*Поскольку артикуляция есть степень четкости произношения, и словесного, и музыкального, ее суцность определяется в первую очередь соотношениями степени энергии звукообразования — за счет чередования твердости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании*» [3, 215].

Подчеркнем, что наилучший способ артикулирования — акустическое или стаккатное *legato*, соединяющее отдельные звуки в плавную линию без разрывов и толчков *egualmente*, внутри линий отчетливо слышна бисерная рассыпчатость, зернистость, раздельность звуков. В графике линий ощущается мотив, возникающий на вершинах фигураций шестнадцатыми (его не следует подчеркивать, чтобы не утяжелять звуковой баланс). Нецелесообразно использовать гудящие призвуки, громоздкое или откровенно ударное звучание: «*Характер исполнения, несмотря на быстро вибрирующие, жужжащие шестнадцатые, должен быть спокойный, умиротворённо-вкрадчивый, вызывающий представление о сиесте в тени покрытых листвою деревьев, в душистой траве, среди цветущих растений и жужжащих насекомых*» [6, 116].

Образно-звуковой колорит выигрывает от продуманного использования правой и левой педалей. Рекомендуем неполное нажатие левой педали и вибрацию правой педали. Звуковой образ наполняется теплом и свежестью, ассоциируясь с солнечными бликами и облачками легкого тумана.

Необходимо добиться выразительной микродинамики, которая реагирует на интонационные и ритмические события. Динамический план выстраивается от градаций *piano* в начальных построениях к нарастанию *forte* заключительных аккордов. *Subito piano* в эпизоде *martellato* можно представить как игру на лютневом регистре клавесина, который воспроизводится на фортепиано путем применения стаккатного туше на левой педали.

Прелюдия подготавливает фугу: отметим мотивное родство, общность настроения (аффект радости). Однако в фуге присутствуют четкие тематические контуры, заостренная ритмика. В рисунке темы ощущается танцевальная основа (гавот или бурре). Тема содержит запоминающуюся интонацию, концентрат тематизма и общие формы движения, рассредоточение тематизма. Ядро темы составляет затакт, фигура группетто и скачок на сексту. Окончание темы — секвенции, повторяющие скачки на сексту вверх и на септиму вниз, которые нейтрализуют основной тематизм.

В прелюдии и фуге применяются разные виды туше: *staccato*, *martellato*, *portamente*, *legato*, *marcato*. На клавесине тембр звука и динамическая краска механически зафиксированы, однако отказ от легкого *crescendo* и незаметного *diminuendo* не продуктивны. Изменения силы звука обуславливаются слуховым и двигательным контролем исполнителя.

В фуге основная динамическая нюансировка балансирует между *mezzo forte* и *forte* с неожиданными звуковыми «сбросами» (*subito piano*) в интермедиях. Для артикуляционного плана значение имеет детализация штриха и выбор темпа. Слишком подвижный темп, комкающий полифоническую фактуру, неудобен при исполнении украшений. Слишком сдержанный темп может придать музыке вялость и рыхлость. Оптимальным следует признать темп *allegro moderato*, который рекомендует Ф. Бузони в своей редакции.

Существенным моментом является ощущение «мелкости» клавишной механики. Необходимо найти на клавиатуре срединную линию, чтобы звук рождался на поверхности клавиш. Завершая исполнительский разбор Прелюдии и фуги *Cis-dur*, выделим признаки клавесинной игры, которые более яркие чем у клавикордной звучности. Навыки, приобретенные при интерпретации цикла, используются в классической музыке, они дисциплинируют мышление и слух, воспитывают мобильность пианистического аппарата.

**Прелюдия и фуга *f-moll*.** В данном случае перед пианистом возникает дилемма: **клавикорд** или **орган**. Так, Ф. Бузони предпочитал органную специфику, считал, что пианист должен думать при исполнении «о спокойствии и величии звуков органа» [2]. В то же время мягкость динамических градаций, спокойные пологие линии, выразительность интонирования у многих ассоциируются с клавикордом.



Выбор тональности *f-moll* определяет аффекты грусти, печали, скорби. В начале выделим специфику клавикордного мышления и ее особенности: камерность звучания, пластичность голосоведения. При этом нужны подготовленные движения, чувство постоянной осозанности клавиатуры и максимальная активизация слухового контроля. Особенности органа предполагают более близкий тактильный контакт, когда с клавишей контактирует бо́льшая часть подушечки пальца. Прикосновение не должно быть импульсивным и точечным.

И в том и в другом случае артикуляция в разной мере сочетает элементы выдержанности и скольжения: мягкое и ровное давление — не удар и не толчок. Влияние органа особенно проявляется в пространственно-полифонизированной фактуре. Ритмика однородна, ее оживляют украшения, которые служат продолжением длинных нот. Движение линий лишено скачков и резких поворотов, мелодический контур ощущается постоянно в основном ритме.

Влияние клавикордного стиля проявляется в выразительном интонировании шестнадцатых долей мелодической фигурации. Медленно движущиеся четверти представляют ручную педаль. Правая педаль абсолютно нецелесообразна, так как она создает гармонические аккордовые вертикали.

Исполнительская дифференциация касается разницы прикосновений: глубокое погружение на четвертях и более взвешенное на шестнадцатых. Обратим внимание на противоречивую роль кистевого движения в расчленении музыкальной ткани. С одной стороны, кисть сопровождает мелодические изгибы шестнадцатых, двигаясь по горизонтали. С другой стороны, в ней ощущается и мерная поступь четвертей. Важно почувствовать *разделение* руки (ощутить «две в одной»). Слух должен охватить мелодический комплекс целиком.

Аналогичные задачи выполняет и левая рука: артикуляция *legato*, близкая к *legatissimo*, погружение без разрывов, используются приемы *переступания*, *нащупывания*, подготовленной и связной игры.

Соотношение правой и левой рук воспроизводит четырехголосное изложение. Шестнадцатые, переходящие из голоса в голос, звучат непрерывно, не пропадая и не выбиваясь из общего мелодического тока. Динамический план строится по гармониям *f-moll*, *As-dur*, *c-moll*, *C-dur*, *b-moll*, *f-moll*, которые не только очерчивают волны тематического развития, но и создают каркас формы. Границы гармонических переходов маркируются изменением силы звука, что выполняет роль художественного подтекста, обозначая переходы от просветления к сгущению в разных психологических градациях.

Темповые обозначения отсутствуют в автографах и *Urtext'e*. То, что происходит в редакциях, требует сравнительного анализа и исполнительского размышления. В редакциях К. Черни, Г. Бишоф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини указан темп *andante*, однако редакторы добавляют уточняющие эмоциональные характеристики, такие как *espressivo*, *appassionato*, *tranguillo*, *elegiaco*, *mesto*.

Выбор темпа конкретизируется в определении счетной единицы. Движение шестнадцатых составляет мелодическую линию, каждый звук которой

ритмически устойчив. В то же время шестнадцатые — это нижний уровень пульсации, над которым существует две ступени (восьмые и четверти).

При выборе единицы пульсации по шестнадцатым движение становится дробным. Метрическое подчеркивание восьмых может использоваться только как рабочий вариант, позволяющий комфортно разместить ритмические длительности и настроиться на крупные единицы. Если пульсация происходит по четвертям, возникает пространственный охват и слуховая перспектива.

Фуга по настроению и движению связана с прелюдией. Основной счетной единицей является четверть. Тема привлекает внимание изломанной линией с хроматизмами и стонущими интонациями, мучительным изгибом на кварту — тритон — квинту. По барочной символике ее можно трактовать как образ Христа, несущего крест на Голгофу. Особую роль здесь могут сыграть поэтические и живописные ассоциации, как, например, строки П. Герхардта «О слабость, о недужность, о муки без конца! / О горькая ненужность тернового венца!» или живописная композиция А. де Гельдера «Шествие на Голгофу», гравюра А. Дюрера, скульптуры Микеланджело «Положение во гроб» и Г. Фернандеса «Оплакивание Христа».

Орган, как никакой другой инструмент, способен воспроизводить акустическое *legato*, при котором каждый звук окутывается *тенью* и создается иллюзия связанной протяженной линии. На современном инструменте необходимо приложить усилия, чтобы добиться эффекта: используется *legato* при глубоком погружении, кончики пальцев лепят тему в глубине клавиатуры, исключаются стучащие призвуки и звуковые разрывы.

Выдержанное противосложение контрастирует теме, имитируя ропот возмущенной, испуганной толпы. В данном случае рекомендуем разную степень погружения пальцев в клавиатуру и распределение веса: глубокое проникновение и плотный нажим, в другом случае — собранное взвешенное состояние.

Динамическая шкала современного органа представлена огромной амплитудой градаций: от легчайшего *pianissimo* до всепоглощающего *fortissimo*. Баховский орган звучал не так сильно, старая настройка была мягкой с гармоническими призвуками слабо интонированных голосов.

Внешние факторы органной инструментовки требовали, чтобы тембровая окраска определялась сменой мануалов и подбором регистров. Фактура вступления новых голосов сама по себе создавала ощущение звукового подъема и тесситурного роста. Использовался принцип включения и выключения звуковых масс.

На баховском органе невозможно было осуществлять мелодическое нарастание и варьирование оттенков. Чаще выдерживалось основное звучание на протяжении целого построения. В интермедиях допускалось ослабление звучности по причине рассредоточения тематического материала. На современном фортепиано регистровка обеспечивается работой слухового воображения и выработкой специальных пианистических приемов.

В качестве выводов подчеркнем очевидную согласованность требований исполнительской практики прошлого и настоящего. Произведения, написанные для органа, клавесина, клавикорда, раннего фортепиано, объединялись в совместные сборники<sup>8</sup>. Задача музыканта состояла в том, чтобы научиться отличать родовую принадлежность инструментов, выявлять характерные особенности, зафиксированные в нотном тексте. Для этого у современного пианиста должна быть разработана шкала игровых, динамических и артикуляционных приемов. Важно работать по нотному тексту И. С. Баха, представленному в *Urtext*'е. Актуален метод сравнительного анализа редакций, выявляющий проблемные места авторского текста. Оптимизация исполнительской и педагогической интерпретации «Хорошо темперированного клавира» определяется «*принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приемами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля*» [4, 32].

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. — Москва: Музыка, 1997. — 388 с.
2. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран: Сб. мат. Вып. 1. — Москва: Госмузиздат, 1962. — С. 142–164.
3. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е, исправл. и дополн. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. — 232 с.
4. Калентьева Н. В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2020. — 35 с.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: Монография. — Москва: Музыка, 1994. — 322 с.
6. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 352 с.
7. Михайлов А. В. Из прелюдий к Моцарту и Киркегору // Советская музыка. — 1991. — № 12. — С. 91–95.
8. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. — Санкт-Петербург: Композитор, 1998. — 268 с.
9. Холопова В. Н. Пассакалия с-moll И. С. Баха в нимбе евангельского сюжета // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Сост. А. М. Меркулов. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 32. — Москва, 2001. — С. 64–77.
10. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). — Санкт-Петербург, Наука, САГА, 2008. — 255 с.
11. Штейн С. Ю. Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение". — 2019. — № 1. — С. 98–107. — DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-98-107

<sup>8</sup> В издании 1779 года Библейские сонаты И. Кунау имели предписание «*Sei Sonate da suonare sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famiglianti*» — «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах». В «Клавирных упражнениях» И. С. Баха представлены пьесы для разных клавишных инструментов.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**Н. М. Смирнова** — кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

## REFERENCES

1. *Bodki E.* Interpretatsiya klavirnykh proizvedenii I. S. Bakha [Interpretation of J.-S. Bach's clavier compositions]. Moscow: Muzyka, 1997. 388 p.
2. *Buzoni F.* O pianisticheskom masterstve [On pianistic mastery] // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing art of foreign countries]: Sb. mat. Vyp. 1 [Collection of materials. Iss. 1]. Moscow: Gosmuzizdat, 1962. P. 142–164.
3. *Imkhanitskii M. I.* Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New about articulation and accents in musical intoning]. Izd. 2-e, ispravl. i dopoln [2<sup>nd</sup> edition, corrected and expanded]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2018. 232 p.
4. *Kalent'eva N. V.* Sovremennoe klavesinnoe ispolnitel'stvo: instrumentarii, tekhnika igry, tvorcheskie shkoly, istoricheskie orientatsii: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avtoreferat dissertatsii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Modern harpsichord performing: instruments, performing technique, creative schools, historical orientations: Thesis. PhD of Arts]. St. Petersburg, 2020. 35 p.
5. *Lobanova M. N.* Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy ehstetiki i poehtiki: Monografiya [West-European musical baroque: issues of esthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 322 p.
6. *Mil'shtein Ya. I.* Khorosho temperirovannyi klavir I. S. Bakha [J.-S. Bach's Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
7. *Mikhailov A. V.* Iz prelyudii k Motsartu i Kirkegoru // Sovetskaya muzyka [From prelude to Mozart and Kierkegaard // Soviet music]. 1991. № 12. P. 91–95.
8. *Ruch'evskaya E. A.* Klassicheskaya muzykal'naya forma: Uchebnik po analizu [Classical musical form: Textbook on analysis]. SPb.: Kompozitor, 1998. 268 p.
9. *Kholopova V. N.* Passakaliya c-moll I. S. Bakha v nimbe evangel'skogo syuzheta [J.-S. Bach's Passacaglia c-moll in the halo of Gospel plot] // Problemy stilya i interpretatsii muzyki barokko / Sost. A. M. Merkulov [Issues of style and interpretation in Baroque music / Ed. A. M. Merkulov]. Nauchnye trudy Moskovskoi gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo [Scientific papers of Moscow State Conservatoire named after P. I. Tchaikovsky]. Sb. 32. Moscow, 2001. P. 64–77.
10. *Shekalov V. A.* Vozrozhdenie klavesina (Evropa i Amerika) [Revival of harpsichord (Europe and America)]. St. Petersburg: Nauka, SAGA, 2008. 255 p.
11. *Shtein S. Yu.* Metodologicheskaya deakkumulyatsiya znaniy v iskusstvovedenii [Methodological de-accumulation of knowledge in art criticism] Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [Bulletin of RSHU. Series "Philosophy. Sociology. Art criticism"]. 2019. № 1. P. 98–107. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-98-107

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Natalia M. Smirnova** — Cand.Sci. (Arts), Professor, Professor of the Special Piano Department at the Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 20.04.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.06.2023