

Департамент социального развития администрации
Охинского муниципального округа Сахалинской области
Российской Федерации

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
«ОХИНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №1»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

**И. С. БАХ – ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА ДО-ДИЕЗ МАЖОР,
ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР, II ТОМ. СПЕКТР
МНЕНИЙ**

Преподаватель
Гордеева В. В.

г. Оха
2026 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	
1. Хорошо темперированный клавир.....	
1.1. История создания.....	
1.2. Инструменты.....	
2. Анализ прелюдии и фуги Cis-dur с точки зрения «чистой» музыки.....	
2.1. Прелюдия Cis-dur и подход к ней с инструктивной точки зрения....	
2.2. Строение фуги Cis-dur.....	
2.3. Исполнения	
2.4. Динамика.....	
2.5. Темпы.....	
2.6. Артикуляция	
2.7. Педализация.....	
2.8. Редакции.....	
3. Анализ прелюдии и фуги C-dur с точки зрения символики музыки Баха.....	
Заключение.....	28
Список использованной литературы.....	29

Введение

Эпиграф.

«Произведения Баха противосейсмичны: они выдерживают и девятибальные интерпретации, между тем, как сонаты – сооружения Гайдн – Моцарт – Бетховен рушатся и при трехбальных» - Натан Перельман.

Вероятно, нет ни одного композитора, творчество которого вызывало бы столь разные мнения, подходы, исполнительские решения, как творчество И.С. Баха.

Во времена Баха не было рояля. Он писал свои произведения для клавесина, клавикорда (эти инструменты, а также спинет, верджинал, орган объединяются термином «клавир»). Означает ли это, что музыку Баха нужно играть *только* на инструментах его времени?

Например, выдающийся чилийский пианист XX века Клаудио Аррау сыграл почти всю клавирную музыку Баха на рояле, и пришел к выводу, что его музыку нужно исполнять только на инструментах того времени. Но можно привести и другой, прямо противоположный пример. Григорий Соколов давно и с большим успехом исполняет множество произведений Баха на рояле. Приведем строки из рецензии на его концерт в одном из городов Норвегии: «Каким образом удалось Баху написать такую совершенную фортепианную музыку? Ведь в его времени инструменты совсем не были похожи на те, что мы имеем сегодня» [цит.]

И примеров совершенно разных, порой противоположных подходов к исполнению музыки Баха, можно привести множество. Не только в клавирной, но и в музыке для струнных, оркестра, вокальных.

Музыка Баха существует уже три столетия. За такое количество времени она переживала как забвение, так и возрождение интереса к ней, а также периоды безоговорочного признания ее непреходящей ценности. За все время существования музыки Баха к ее исполнению и трактовке сложилось

большое количество разных подходов, иногда полностью противоположных друг другу. Редакторы (Черни, Бузони, Муджеллини, Мержанов) и пианисты (Г. Гульд, Э. Фишер, С. Рихтер, Г. Соколов, С. Фейнберг, Т. Николаева) представили миру своего Баха, и трактовку каждого из них можно считать по-своему убедительной.

«После Бузони нельзя было играть Баха так, как играли до Бузони, а после Гульда нельзя играть Баха так, как играли до Гульда» - говорят пианисты.

Проведены сотни исследований, написано множество трудов, которые пытаются ответить на вопросы: «На каком инструменте все-таки правильной исполнять музыку Баха?», или «Как же все-таки правильно исполнять музыку Баха?»

Только по-настоящему великая и глубокая музыка могла оставить после себя столько до конца неразрешенного. Каждый раз заново находить для себя что-то новое при каждом к ней обращении, можно только в такой великой музыке, как музыка Баха.

Целью данного реферата является попытка осветить различные подходы к трактовке музыки Баха на примере прелюдии и фуги *Cis-dur* из II тома «Хорошо Темперированного Клавира».

Задачи:

1. Проанализировать форму, структуру и содержание прелюдии и фуги *Cis-dur* как с точки зрения «чистой» музыки, так и с точки зрения символики музыки Баха.
2. Сравнить различные редакции прелюдии и фуги.
3. Сравнить несколько исполнений прелюдии и фуги Баха.

Это позволит нам взглянуть на творчество с разных сторон и доказать, что каждый из подходов имеет право на жизнь, как сильные стороны, так и слабые (может быть сегодня устаревшие).

Раздел I. Хорошо темперированный клавир

История создания

Прежде, чем обратиться к теме истории создания «Хорошо темперированного клавира», мы не можем не упомянуть о причинах его возникновения. Главной причиной является желание ознакомить играющих со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями.

В старину имел широкое распространение так называемый натуральный строй, в котором было практически невозможно раскрыть потенциал всех тональностей. В связи с этим, очень редко играли, а стало быть, и сочиняли в таких тональностях как H-dur, As-dur, а уж тем более в Fis-dur и Cis-dur, чему мешали терции и квинты. В одних тональностях они звучали чисто, а в тональностях с большим количеством знаков-фальшиво. Это и стало поводом к созданию «Хорошо темперированного клавира» И.С. Бахом.

Однако первым, кто нашел систему темперации, стал органный мастер Андреас Веркмейстер (1645-1706). Эта система заключалась в разделении октавы на двенадцать равных полутонов и в построении квинт и терций не в чистых натуральных тонах.

В связи с чем, И.С. Бах на практике решил доказать преимущество этой системы темперации и создал первую часть «Хорошо темперированного клавира».

Обосновать преимущества новой системы темперации, конечно, пытались и до Баха. Фробергер (1618-1667) сочиняет полифоническую канцону чуть ли не во всех тональностях, а Пахельбель (1653-1706) пишет клавирную сюиту в семнадцати тональностях. Иоганн Каспар Фердинанд Фишер (1650-1746), двигаясь еще дальше, за 20 лет до появления I тома «ХТК», в 1702 году создает цикл из двадцати маленьких прелюдий и фуг. Также, за три года до

появления I тома «ХТК», в свет выходит школа генерал-баса Иоганна Маттезона (1681-1764), которая преследовала ту же цель, но в последствии осталась лишь в качестве школьного пособия для изучения темперированного строя.

Между написанием двух частей «Хорошо темперированного клавира» прошло более двадцати лет.

Первый том был закончен в 1722 году, о чем сам Бах указывает в сохранившемся автографе. В предании говорится о том, что эта часть была написана им почти сразу, за небольшой срок, в одном месте, не имея инструмента. Но если более глубоко окунуться в историю создания первой части «ХТК», мы увидим, что эта часть была создана не сразу, а ей предшествовали более ранние прелюдии и фуги. Они содержатся в первоначальном виде уже в «Нотной тетради», которую Бах написал еще в начале 1720 года для своего сына Вильгельма Фридемана Баха.

Вторую часть «ХТК» Бах закончил в 1744 году. К моменту завершения 2 части проблема темперации практически нашла свое разрешение. При работе над второй частью, Бах, скорее всего, хотел собрать воедино, в одно целое написанные в разное время прелюдии и фуги. Поэтому, вряд ли бы он стал руководствоваться теми же соображениями, что при написании первой части. К тому же он хотел основательно восполнить, расширить, переработать, улучшить, придать окончательную форму этим прелюдиям и фугам. Имея огромный опыт, Бах смог по-новому взглянуть на написанные им ранее прелюдии и фуги.

Инструменты

Все свои клавирные сочинения, как и «Хорошо темперированный клавир» И. С. Бах, в первую очередь, писал для современников, которые пользовались только доступными им, в то время, инструментами: клавесином, клавикордом и органом. Как известно, фортепиано в то время было еще достаточно несовершенным инструментом, и стало входить в употребление лишь после смерти Баха. Отсюда рождается очень важный и, не менее, серьезный вопрос: «Так для какого же инструмента писался “Хорошо темперированный клавир”?»

Что мы понимаем под термином «Клавир»? Ведь употребляя это слово в наше время, мы представляем себе современное фортепиано. Отсюда мы делаем вывод, что «Хорошо темперированный клавир» Бах писал для «клавира», а то есть, для фортепиано. А так ли это на самом деле?

Раньше, любой клавишный инструмент, одновременно и орган, имел название «claves». Но уже во время Баха, это слово употребляли в более узком смысле и понимали под ним клавишный инструмент с натянутыми струнами. О существовании фортепиано мы упомянули выше. Исходя из этого, речь пойдет только о двух инструментах того времени, которые имели широкое распространение: клавесин (clavesin) и клавикорд (clavicord). Не вдаваясь в подробности звукоизвлечения и устройства этих инструментов, хочу обратить внимание на то, как по-разному звучали эти инструменты. Посмотрим на них в сравнении.

Говоря о преимуществе клавикорда, на нем можно было делать постепенные динамические оттенки – *crescendo* и *diminuendo* – путем изменения силы удара. Однако минус его в том, что у него была сравнительно небольшая, ограниченная сила звука: говоря на языке сегодняшней динамики – от *ppp* до *mf*.

Преимущество клавесина заключалось в том, что он имел относительно большую силу звука и регистровое разнообразие: в то время клавесины строились и с двумя клавиатурами - одна для forte, другая для piano, иногда к ним еще добавлялись педальная клавиатура и механизм для соединения верхней клавиатуры с нижней. Но он не имел возможности показать постепенных динамических нюансов, и это являлось его минусом.

Клавикорд был схож с фортепиано, не смотря на его примитивную механику. Клавесин был ближе к органу, имея такую черту сходства, как «террасообразная» динамика, регистровка. И если мы рассмотрим орган, как клавишный инструмент наряду с клавесином и клавикордом, перед нами появляются три пути для размышлений:

Первое мнение заключается в том, что Бах больше и охотнее писал для клавесина. Другие были убеждены в том, что Бах наоборот, отдавал свое предпочтение клавикорду. Третьи же придерживались того, что обе части «Хорошо темперированного клавира» были написаны именно для органа.

Так для какого инструмента предназначался «Хорошо темперированный клавир?»

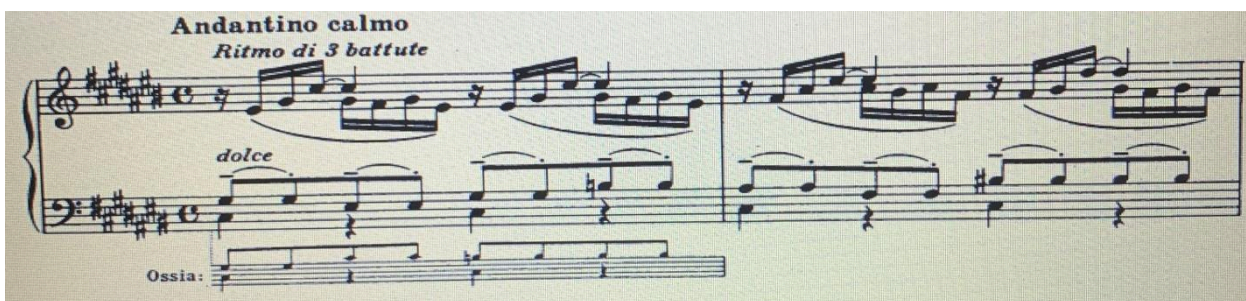
Каждый исполнитель для исполнения прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» выбирает тот инструмент, который считает наиболее подходящим. Даже один и тот же инструмент имеет разные варианты: кто-то поднимает крышку полностью, кто-то меньше, а кто-то играет и вовсе с закрытой крышкой рояля. Поэтому, однозначного ответа, на каком инструменте играть музыку Баха - нет, и не может быть.

Раздел II. Анализ прелюдии и фуги Cis-dur с точки зрения «чистой музыки»

Анализ прелюдии Cis-dur.

Прелюдия построена необычно. Она состоит из двух частей: прелюдии и небольшой трехголосной фугетты. Первая часть по настроению и фактуре имеет глубокое сходство с прелюдией C-dur 1-й части.

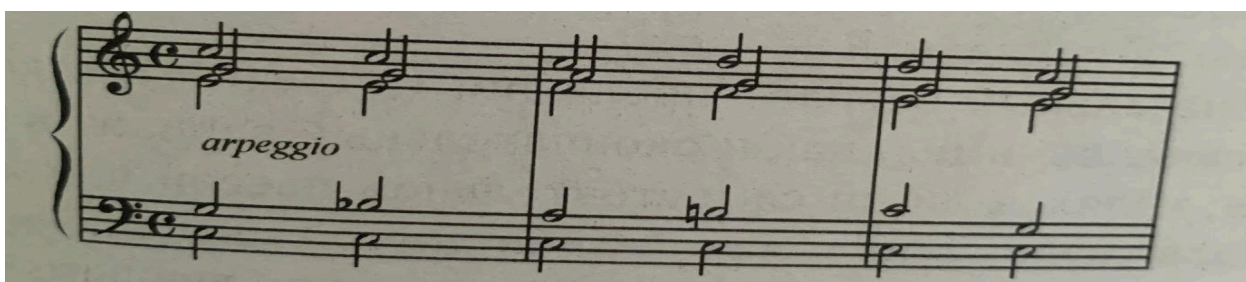
Cis-dur, II том:



C-dur, I том.

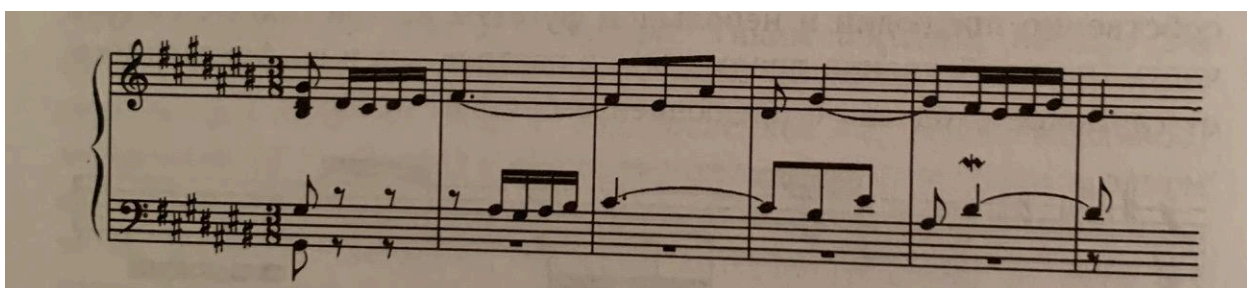


Если сравнить первоначальный вариант прелюдии Cis-dur, изложенный, кстати говоря, в C-dur'е половинными длительностями с обозначением *arpeggio*, то сходство становится совсем явным.



(этот вариант полностью приводится в т. XIV Полного собр. соч. Баха, а также в изданиях Бишофа и Бузони). Стоит начать исполнение точно арпеджированными аккордами прелюдии C-dur, мы тут же услышим это родство.

На смену спокойной первой части приходит решительное Allegro(редкий случай, когда Бах сам поставил обозначение темпа). Эта фугетта резко контрастирует по характеру с первой частью. И, кстати сказать, Берченко настаивает на том, что форшлагги нужно играть восьмыми.

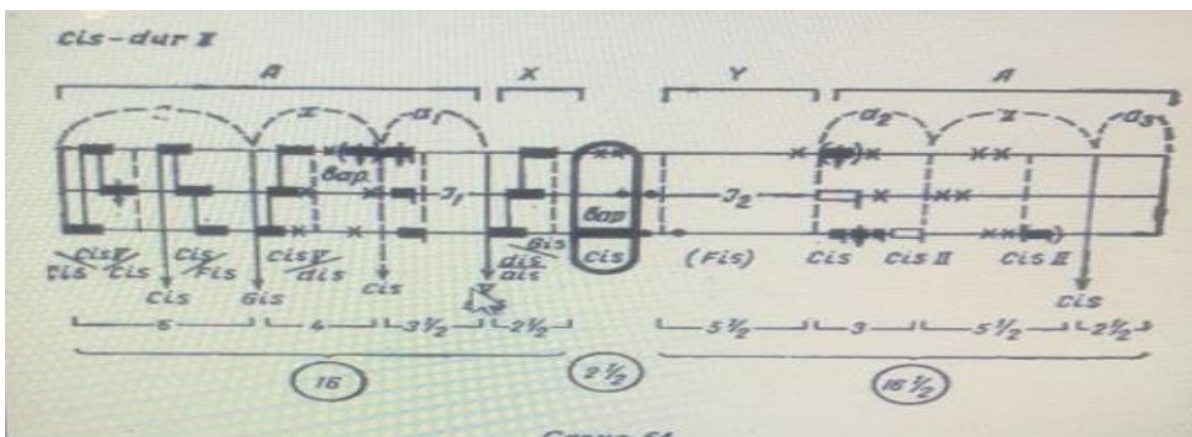


Бузони предлагает следующую структуру прелюдии: 6 (3+3) : 8 (2+2+2+2) : 6 (3+3) : 4. Он делит прелюдию на 4 части, приводящие к фугетте, которая тоже легко расчленяется на три раздела: (9 : 7 : 10), первый из которых представляет собой экспозицию, а последний – коду. Но мы позволим себе предложить другой вариант структурирования прелюдии: 6 : (3+3) 9 : (2+3+2+2) 5 : (2+3) : 4 и фугетта без изменений.

Что касается темпов и прелюдии и фуги, то разброс мнений здесь достаточно велик. Мильштейн приводит указания метронома более десяти редакций. Тоже самое мы наблюдаем и в исполнениях.

Строение фуги Cis-dur, II том.

А. Чугаев в своей книге «Особенности строения клавирных фуг Баха» приводит следующую схему строения фуги.



Исполнения

Каждая эпоха имела своего Баха, каждый исполнительский стиль выявлял свои закономерности в музыкальных текстах композитора и формировал свой свод правил его исполнения. В эпоху романтизма, когда важнейшим выразительным средством становится гармония, исполнители, прежде всего опирались на гармоническую основу музыки (Ф. Мендельсон, Ф. Лист).

«Эпоха, на которую пришлась жизнь Иоганна Себастьяна Баха, была поворотной для европейской музыки. Столкнулись два мира: старый мир полифонической церковной музыки средневековья и новый мир песни и танца, из которого позже - под влиянием творчества сыновей Баха – сложился мир классической сонаты и симфонии. Великая заслуга Баха в том, что он объял оба эти мира и слил их воедино» - Э. Фишер.

Разные исполнители могут исполнять «Хорошо темперированный клавир» по-разному и даже оставаться в рамках стиля композитора. Поэтому, приведем несколько примеров, чтобы отставить всякие сомнения на этот счет. В. Крастинь, в своей статье «Традиции и новаторство в исполнительском искусстве» пишет о трех стилях исполнения Баха:

Первый, романтический стиль с опорой на гармоническую основу. С этой точки зрения он анализирует исполнение прелюдий и фуг Баха выдающимся швейцарским пианистом Эдвином Фишером (Эдвин Фишер был «музыкальным внуком» Ф. Листа, он учился у Краузе, который был одним из

последних учеников великого композитора). Опорой в его исполнении «ХТК» Баха становится гармоническое начало. Главной движущей силой музыкального развития в произведении для него становится функциональная логика и выразительность гармонических процессов. Использование агогики у Фишера можно проследить в ускорении или замедлении остальных голосов для выделения «главного», даже если это было не совсем логичным по отношению к развитию других голосов. Для большей выразительности он употребляет и динамическое соотношение голосов. А вот ритмическую составляющую Фишер отодвигает как бы на второй план. Иногда в его исполнениях фуг с четкой метроритмической темой или противосложением слышится «небрежное» отношение к метроритму или рисунку мелодики. «Ведь для пианиста ритм – не ведущий элемент выразительности или основная формообразующая сила, и поэтому он подчинен закономерностям развития других, более важных для исполнителя средств. [В. Крастинь]

А вот в интерпретациях С.Е. Фейнберга мы увидим совсем другие особенности музыкального восприятия. Когда мы услышим какие либо сочинения в его исполнении, мы удивимся своеобразной импровизационности его толкований. В исполнении фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха, в некоторых случаях он даже слишком отклоняется от темпа, при этом еще и подчеркивает это динамическими средствами. Это, скорее всего, больше следствие обращения Фейнберга к музыкально-речевым интонациям (о чем он сам упоминает, правда еще не в отношении к Баху), чем желание выявить гармоническую логику развития. «В каждой мелодии всегда присутствует элемент речевой выразительности. Если про инструменталиста говорят, что его игра «поет», то естественно сделать дальнейший вывод, что инструмент может «говорить» - говорил Фейнберг. Самым важным и существенным для него становится декламационность, заложенная в мелодических оборотах, отсюда декламационно-речевой характер в его исполнении фуг. Роль ритма и

гармонии в интерпретациях Фейнберга имеют иное значение, чем в интерпретациях Фишера.

Особой чуткостью именно к ритмической стороне музыки обладал великий канадский пианист Глен Гульд. Ритм становится ведущим средством выражения и формообразования. В этом случае применима формулировка Асафьева: «Ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля». Основой интерпретаций Гульда становится ритмическая пульсация, определенная и ясная. Это становится основным отличием от интерпретаций Фишера и Фейнберга. Остальные же выразительные средства, как бы группируются вокруг этой основы.

Теперь о великих пианистах советского времени, которые внесли достойный вклад в мировую исполнительскую бахиану.

«Хорошо темперированный клавир» занимает главное место в баховской дискографии Святослава Рихтера. В своем исполнении на первый план он выдвигает интеллектуальное, конструктивно-полифоническое начало и связывает с ним весь образный строй цикла. Стремится к максимальной объективности и тем самым, дает возможность прозвучать «самой музыке». В его исполнении чувствуется и слышится бережное отношение к автору в отличие от исполнений других пианистов-интерпретаторов музыки Баха. Конечно, не все прелюдии и фуги в исполнении Рихтера легки для восприятия, но чем больше вникаешь в его трактовки, тем больше их ценишь. Рихтера привлекает прежде всего философская глубина музыки Баха. Тут же стоит отметить некий подход Рихтера к решению «проблемы инструмента» при исполнении музыки Баха. Записывая «Хорошо темперированный клавир», Рихтер играл с полностью закрытой крышкой рояля или, иногда, слегка приподнятой. Этим самым он уходил от привычной фортепианной тембральной окраски звучания и нередко, исполнение приобретало оттенок клавесинности или органности.

Интерпретации музыки Баха Т. Николаевой отмечены живой, творческой и современной историчностью. Николаева показывает нам прозрения мастера эпохи барокко, предвосхитившие многое в далеком будущем композиторского творчества. В некоторых случаях ее исполнений прослеживается связь между Бахом и романтиками. Так же, Николаева находит оригинальное решение проблемы фортепианного звучания. Она не ограничивает себя в использовании динамики и агогики, поэтому ее исполнение ассоциируется со звучанием клавесина и человеческого голоса, но очень редко напоминает об органе и хоре.

Своеобразную, но дискуссионную трактовку прелюдии и фуги *Cis-dur* предлагает крупный музыкант современности (пианист, педагог, дирижёр) Даниэль Баренбойм. В прелюдии, третью шестнадцатую в правой руке он явственно акцентирует. Понятно, это для того, чтобы это шестнадцатая, залигованная с четвертью продолжала звучать, когда идет нижний голос шестнадцатыми. Другие пианисты добиваются ощущения двухголосия, что эта залигованная с четвертью шестнадцатая просто тянется, но не акцентируется. На инструментах времен Баха, во всяком случае, на клавесине и органе, акцент сделать было невозможно. На этой основе, выдающийся советский музыкант И. А. Браудо вывел принцип единства звучности, который вкратце можно охарактеризовать следующим образом: мотив у Баха не мог начаться в одной динамике, а закончиться в другой. Какие-то крещендо и диминуэндо на клавиноде были возможны, но они вряд ли могли выходить из зоны определенного нюанса: *f*, *mf*, *mp*, *p*. Так что же, такой широко образованный, интеллектуальный музыкант как Д. Баренбойм, играет не правильно? Вероятно, можно ответить и так. А если посмотреть на это с другой точки зрения? Ведь исполнение музыки Баха на рояле это уже в определенной степени транскрипция. А транскрипция – это изложение музыкального материала на основе использования возможностей данного инструмента. И поскольку на рояле эти акценты возможны, исполнитель,

вероятно, решил этим воспользоваться. Звучит непривычно, несколько причудливо, но нельзя сказать, что убедительно.

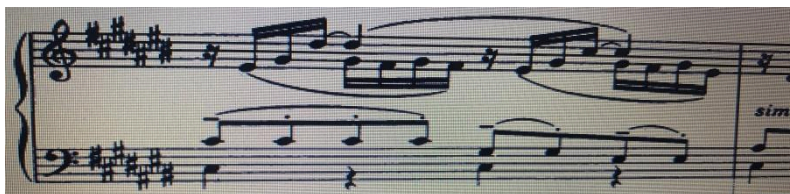
Редакции

В редакции Черни, уже в начале прелюдии мы видим волнообразную динамику: развитие от *piano* до *forte* уже во втором такте. Что касается артикуляции, мы видим склонность к певучему легатному произношению. В *allegro* восьмые артикулирует на легато. Штрих тем фуги – *portamento*, фразировочные лиги. Указывает характер *molto moderato e maestoso*. Если говорить с точки зрения символики о троице, то *maestoso* подходит больше, чем *deciso* Муджеллини.

Бузони в прелюдии использует характер *dolce* и темп *andantino calmo* (тепло, спокойно). Очень ценным нам представляется вариант артикуляции верхнего голоса в левой руке, он представляется самым правильным и продуктивным. Его артикуляция предполагает опору на первую восьмую и мягкое, портаментное снятие второй восьмой:

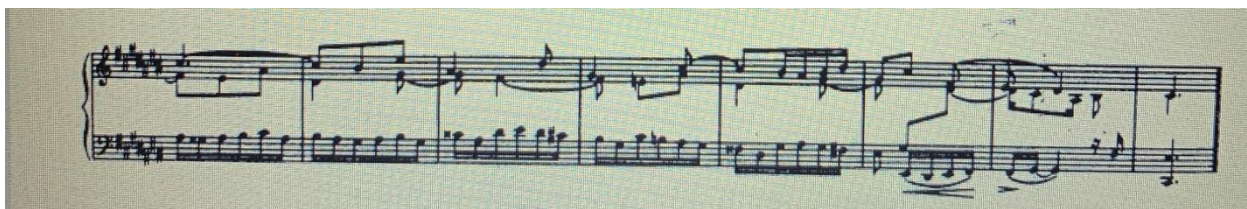


Так же лиги в правой не оставляют нам других вариантов кроме того, чтобы четвертую четверть играть тише, как разрешение:

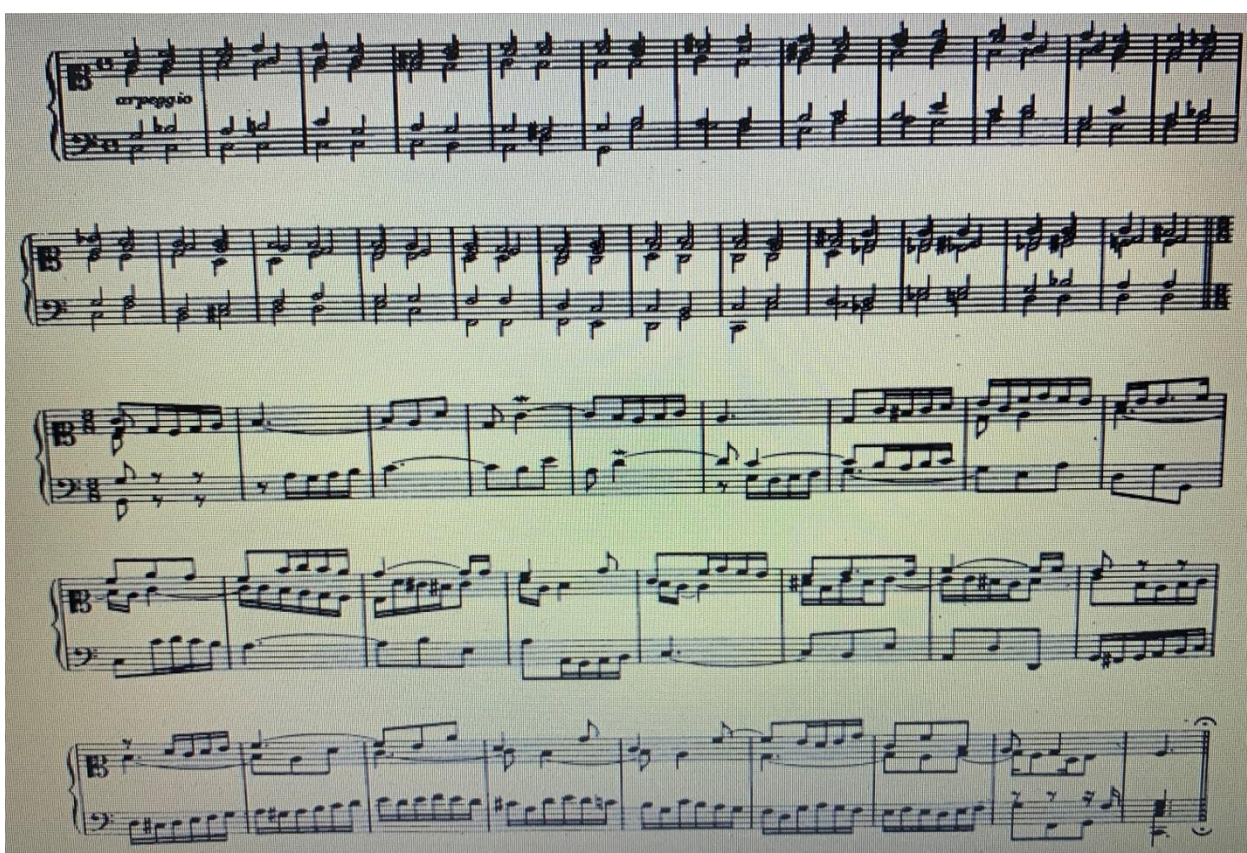


Особенностью редакций Бузони (инвенций в том числе) является то, что он пишет расшифрованные украшения, устраняя авторскую запись. В I томе Бузони подробно пишет аппликатуру, чего во II томе не делает. В *allegro*

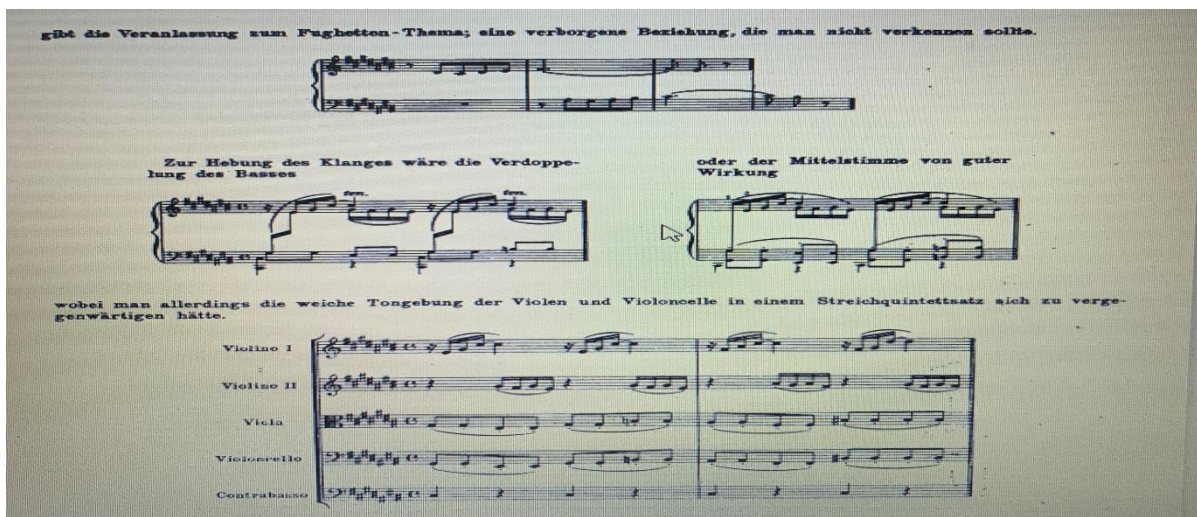
предлагает свой вариант последних восьми тактов, где Необычной и интересной представляется линия нижнего голоса:



Так же, Бузони в своей редакции предоставляет нам полный вариант в C-dur'e:



Как известно, что Бузони не только редактировал «Хорошо темперированный клавир» Баха, но и рассматривал его как превосходный вариант для совершенствования технических навыков: всевозможными видоизменениями, усложнениями он давал пианисту прекрасный материал для развития пианистического мастерства. Для большей ясности расписывает партитуры



Октавное удвоение басов явно свидетельствуют об органном варианте этой прелюдии.

В фуге дает темп *sostenuto*. Если Черни пишет *pesante*, то Бузони указывает: *non leggiero* (не легко). Нет общего мнения о строении темы. Структурные скобки помогают выявлению и пониманию интонационного родства музыкального материала. Изначально он трактует тему протяженностью в шесть четвертей. Укороченные варианты темы показывает как четырехчетвертные, и даже двухчетвертные. Все это очень помогает исполнителю в понимании конструктивной стороны музыки, а значит и ее содержания.

В редакции Муджеллини довольно подробная аппликатура. Сравнивая ее с аппlikатурой других редакторов, мы приходим к выводу, что за некоторыми исключениями она оптимальна. Редакция Муджеллини, вероятно, самая распространенная в нашей стране. По ней учились играть прелюдии и фуги многие поколения пианистов. Однако эту редакцию часто критикуют за обилие лиг и динамических оттенков. Лиги у Муджеллини, в подавляющем большинстве – структурные, а не артикуляционные. Они вовсе не означают, что это указание к игре легато. Говоря о динамике: «Какое крещендо и диминуэндо может быть на инструментах времен Баха?» - говорят критики

Муджеллини. Конечно, реальных крещендо и диминуэндо быть не может. Но вот парадокс: когда мы слушаем «Хорошо темперированный клавир» в исполнении Ванды Ландовской на клавесине, мы явственно ощущаем эти самые крещендо и диминуэндо, хотя в реальном звучании это невозможно. Но мы ощущаем крещендо как усиление напряжения, а диминуэндо как погашение его, которое исполнитель делает за счет мельчайших изменений: темпоритма, интонации, артикуляции. По-этому, нельзя эти крещендо и диминуэндо понимать буквально.

Редакция Бишофа это уртекст. В ней он достаточно редко проставляет аппликатуру, но указывает характер исполнения и метроном. Его аппликатура необычна, но практична.

Раздел III. Анализ прелюдии и фуги C^{is}-dur с точки зрения символики музыки Баха.

Теперь посмотрим на музыку Баха с точки зрения символики.

Образная сфера прелюдии и фуги C^{is}-dur из первого тома – «Троица».

Пятиголосный склад первого раздела прелюдии напоминает прелюдию C-dur из первого тома. Тема в начале фугетты почти в точности повторяют тему фуги C-dur из первого тома. Музыка прелюдии свидетельствует нам о догматическом подтексте. Бога-Отца символизирует басовый голос, Бога-Сына – средний (восьмыми), Святого Духа – верхний (шестнадцатыми). Второй раздел прелюдии символизирует образ Девы Марии, близкий теме фуги C-dur из I тома. В т. 15-17 в скрытой линии верхних голосов звучит хроматически нисходящий «символ страдания» - указание на крестную муку Христа; он же проходит во втором разделе прелюдии (т. 43-47 , в альтовом голосе).

Фуга так же носит ярко выраженный догматический характер. Мысль о троичности выражена здесь во всем многообразии. В экспозиции тема предстает в трех образах: 1) основной вид (бас). 2) ответ (сопрано). 3) обращение (альт). Многочисленные стретты, обращения темы, а также ритмическое увеличение тематического ядра и его же уменьшение подчеркивают догматическое содержание.

Сделав краткий анализ образного смысла прелюдии и фуги *Cis-dur* по книге Р. Берченко «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о “Хорошо темперированном клавире”» хочу добавить, что мое отношение к этому нейтрально. Если некоторые прелюдии и фуги дают однозначный ответ, то есть такие прелюдии и фуги, относительно которых нет однозначного мнения на этот счет. Сам Яворский на протяжении многих лет исследования менял свое мнение о некоторых прелюдиях и фугах.

Заключение.

Сам Бах не оставил конкретных рекомендаций, на каком инструменте исполнять тот или иной микроцикл, он предоставил это исполнителю.

Так же, как и редакторам, дал возможность показать миру своего Баха.

Вообще же возможности современного интернета дают возможность познакомиться с величайшим множеством исполнительских решений. От выбора инструмента (рояль, клавесин, орган, вокальный ансамбль) до решения вопросов артикуляции, динамики и темпов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Берченко. – М.: Классика – XXI, 2005.
2. Гринберг М. Статьи. Воспоминания. Материалы / Составитель. А. Ингер – М.: Советский композитор, 1987.
3. Крастинь В. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 65-85.
4. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С Баха / Я.И Мильштейн – М.: Музыка, 1967.
5. Фишер Э. Иоган Себастьян Бах // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М: Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 217-228.
6. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М: Музыка, 1975.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. –М.: Музыка, 1965.
8. Н. Растопчина. Аннотация к пластинке с10-16887-8. Бах. Искусство фуги. Григорий Соколов. Фортепиано
9. Натан Перельман. В классе рояля.

