

МРНТИ 18.41.51

Гульнара Нурланова¹*¹Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ XVII-XVIII ВЕКОВ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКИ КЛАВИРА БАХА****Аннотация**

В статье рассматриваются отдельные аспекты профессионального образования пианистов в музыкальных учебных заведениях, связанные с изучением клавирных сочинений И.С. Баха. Также, предлагаются к рассмотрению возможности решения задач стилистически выверенной трактовки произведений композитора и преодоления устоявшихся романтических традиций их интерпретации.

Приведённые описания конструктивных особенностей и характера звучания старинных клавишных музыкальных инструментов – клавикорда, клавесина и ранних образцов молоточковых клавиров, а также исторические и биографические сведения о жизни и творчестве Баха, служат отправной точкой для рассуждений и рекомендаций, касающихся работы над его клавирными произведениями. В качестве приоритета рассматриваются вопросы выявления архитектоники изучаемых произведений и выстраивание их динамического плана с учётом устройства старинных инструментов, их технических и звуковых возможностей.

Наряду с этим, в статье даются краткие характеристики органа и основные принципы его звукообразования, на основании которых указываются как различия, так и общие признаки клавишных инструментов эпохи барокко. Предлагается также метод поиска артикуляционных решений в многоголосной клавирной фактуре по аналогии с движениями и сменами смычка у струнных инструментов. При этом рассматриваются и различия их строения в сравнении с современными инструментами.

Ключевые слова: Клавикорд, клавесин, молоточковый клавир, орган, рояль, виола, виола да гамба.

Гульнара Нурланова¹*¹Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***XVII-XVIII ҒАСЫРЛАРДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР БАХ КЛАВИЕР МУЗЫКАСЫН
ЗЕРТТЕУ АЯСЫНДА****Аннотация**

Мақалада музыкалық оқу орындарындағы фортепиано орындаушыларына кәсіби білім беру барысында И.С.Бахтың клавирге арналған шығармаларын игерудің жеке аспектілері қарастырылған. Сондай-ақ, композитор шығармаларын орындаудағы қалыпқа айналған романтикалық әсерлерден арылып, оларға үйлесімді стиль аясында интерпретация жасау мәселелерін шешу мүмкіндіктері көрсетілген.

Бах шығармашылығы мен өмірі жайлы келтірілген тарихи және биографиялық мәліметтер байырғы клавиштік музыкалық аспаптар – клавикорд, клавесин мен алғашқы ұрмалы клавирлердің құрылым және дыбыстау ерекшеліктерінің сипаттамалары композитор шығармалын игеруге байланысты пайым ұсынысымыздың негізі болмақ.

Ежелгі музыкалық аспаптардың құрылымы, техникалық және дыбыстық мүмкіндіктерін ескере отырып, оларға сәйкес зерттеліп отырған шығармаларын архитектурасын анықтау, олардың динамикалық дамуын құрастыру басты ұстаным болып табылады. Мақалада органды қысқаша сипаттау және оның дыбысы қалыптасуының басты жолдарын негізге ала отырып, барокко

дәуірінің клавишті аспаптарының ортақ ерекшеліктері мен айырмашылықтарын сараптау қарастырылған. Көп дыбысты клавир фактурасында шекті аспаптар қияғының қозғаласы мен ауыспалы серпілістеріне сәйкес артикуляция тәсілдерін табу әдісі ұсынылмақ. Осы аталған методикалық жүйеде көне және қазіргі музыкалық аспаптар арасындағы айырмашылықтарға тиісті мән берілген.

Түйінді сөздер: Клавикорд, клавесин, ұрмалы клавир, орган, рояль, виола, виола да гамба.

Gulnara Nurlanova¹

¹*Kurmangazy kazakh national conservatory
Kazakhstan, Almaty*

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE XVII-XVIII CENTURIES WITHIN THE FRAMEWORK OF STUDYING MUSIC CLAVIR BACH

The article deals with certain aspects of the professional education of pianists in musical educational institutions related to the study of J.S.Bach clavier compositions. It is also proposed to consider the possibility of solving the problems of stylistically adjusted interpretation of the composer's works and overcoming the established romantic traditions of their interpretation.

The above descriptions of the design features and nature of the sound of ancient keyboard musical instruments – clavichord, [harpsichord](#) and early samples of hammer claviers, as well as historical and biographical information about Bach's life and work, serve as a starting point for reasoning and recommendations concerning the work on his clavier compositions. As a priority, the issues of revealing the architects of the studied works and building of their dynamic plan taking into account the arrangement of ancient instruments, their technical and sound capabilities are considered.

Along with this, the article gives brief characteristics of the organ and the basic principles of its sound production, on the basis of which both differences and general signs of keyboard instruments of the Baroque era are indicated. A method of finding articulation solutions in a polyphonic clavier texture is also proposed by analogy with movements and bow changes of stringed instruments. At the same time, differences in their structure compared to modern instruments are also considered.

Key words: Clavichord, harpsichord, hammer clavier, organ (pipe organ), viola, viola da gamba.

Говоря о старинной полифонической музыке мы, в силу устоявшихся традиций, подразумеваем, прежде всего, клавирное творческое наследие И.С.Баха. Действительно, сочинения этого композитора давно и прочно вошли в педагогический и учебный репертуар музыкальных учебных заведений всех уровней – от начальной школы до высших учебных заведений. Но, несмотря на это, истинное постижение сути баховской музыки, тем более проблематика её стилистически выверенного исполнения, по-прежнему остаётся *terra incognita* как для преподавателей, так и для обучающихся. Можно отметить две основные причины этого явления, прочно укрепившиеся в современной отечественной педагогической и исполнительской практике.

Первая – это воспроизводящаяся на протяжении десятилетий традиция романтического прочтения клавирной музыки Баха, чему есть объективные предпосылки исторического и идеологического характера. Здесь следует ясно понимать, что своими современниками Бах высоко ценился, прежде всего, как непревзойдённый *исполнитель* – клавесинист и органист. Достаточно обратиться к документам его жизни и деятельности, чтобы найти этому множество подтверждений. Музыка же Баха, зачастую, была не столь доступна пониманию по причине сложности восприятия её смыслового контекста. Характерно, что в упомянутых нами документах имеется коллективное обращение прихожан одной из церквей, где в молодости служил органистом Бах – адресованное церковному начальству, оно содержит жалобу на то, что его хоральные импровизации, по причине смелости и необычности манеры, смущают сердца прихожан, мешая им настроиться на благочестивый лад!

Крайне важным является также и то обстоятельство, что после своей кончины Бах был забыт, а интерес к его творчеству стал проявляться лишь спустя три четверти века, благодаря усилиям Ф. Мендельсона-Бартольди и Р. Шумана. Все эти биографические сведения, вырванные из исторических причинно-следственных связей и снабжённые удобным, идеологически привлекательным оформлением, создали в советском музыкознании середины прошлого века романтический образ страдающего от косности общества и материально бедствующего художника, находящего утешение от жизненных невзгод в своей музыке.

Немаловажную роль в искажённом представлении о музыке Баха сыграло и то, что его возрождение произошло уже в совершенно других исторических условиях, когда на авансцену музыкальной культуры выходит рояль и происходит интенсивное развитие фортепианной музыки с ярко выраженным в ней романтическим началом. В соответствии с этими изменениями, а также в духе новых эстетических веяний, абсолютно чуждых искусству лейпцигского кантора, происходит и модернизация баховского клавирного наследия.

Второй причиной, устоявшегося в музыкальной практике романтизированного прочтения клавирного Баха, можно считать полную неосведомлённость преподавателей и учащихся в конструктивных особенностях и возможностях, бытовавших в 17-18 веках в Западной Европе клавишных музыкальных инструментов: клавикордов, клавесинов и ранних образцов фортепиано. Если в европейских странах данная проблема может быть решена через посещение специальных музеев и возможности поиграть на исторических инструментах или их современных аналогах, изготовленных по образцам старинных артефактов, то в наших условиях это не представляется возможным.

Тем не менее, существенным подспорьем здесь является всемирная электронная сеть – интернет, где размещены многочисленные демонстрационные ролики с описанием и звучанием различных разновидностей клавишных инструментов, начиная от древнего предшественника органа гидравлоса и заканчивая клавирами Кристофори, Шрётера, или Зильбермана, а также т.н. молоточковыми клавирами (хаммерклавирами) Моцарта и Бетховена. Поэтому, в целях общего ознакомления с инструментарием эпохи барокко, считаем уместным дать краткие пояснения основных технических и звуковых параметров, наиболее распространённых из них.

Клави́корд – один из древнейших клавишных *струнно-зажимных* инструментов (лат. *clavis* – «ключ», греч. «хорда» – струна), время изобретения которого неизвестно. Самый старый сохранившийся инструмент, созданный в середине 16-го века итальянским мастером Домеником Пизанским, находится в настоящее время в Лейпцигском музее музыкальных инструментов. Звук на клави́корде извлекался металлическими штифтами-гвоздиками с плоской головкой – т.н. тангентами, которые, при нажатии клавиши, ударяли по струне и прижимали её, заставляя звучать свободную часть *жильной* струны, другая часть которой была заглушена мягкой оплёткой. Соответственно, струна могла звучать лишь при нажатой и удерживаемой клавише. Принцип действия механики клави́корда напоминал современный приём игры на гитаре, который называется *tapping* (от англ. «tap» – стук, стучать). В этой манере гитарист использует лишь гриф инструмента, ударяя пальцами обеих рук по струнам и прижимая их к ладам для извлечения соответствующих звуков.

При игре на клави́корде можно было добиться некоторых градаций динамики звука за счёт более или менее интенсивного туше. Но это было возможно лишь в определённых пределах, так как чрезмерное усилие при нажатии клавиши могло увеличить натяжение звучащей части струны, что приводило к повышению высоты тона, подобно подтягиванию пальцем прижатой к грифу звучащей струны гитары. Также, благодаря прижимному способу звукоизвлечения, на клави́корде был возможен особый исполнительский приём, называвшийся *bebung* (*биение*). Это было своеобразное «*клавишное вибрато*», которое достигалось лёгким покачиванием пальца на взятой клавише. Так как звук у клави́корда был крайне слабый, его струны иногда удваивались или утраивались.

Существовали и такие разновидности инструмента, в которых по одной струне в разных её частях могли ударять тангенты нескольких соседних клавиш – т.н. «*связанные клавикорды*». Такая конструкция позволяла значительно уменьшить количество струн, соответственно и размеры инструмента для более удобной его транспортировки, но делала невозможным одновременное звучание клавиш, «подвешенных» на одну струну. В «*свободных клавикордах*» на каждую клавишу приходилась отдельная струна. При этом все они обладали одинаковой длиной, а их звуковысотная градация определялась различной длиной оплетённых заглушкой частей струн. Клавикорды также могли иметь клавиатуру для игры ногами – педаль, что позволяло органистам практиковаться на нём в домашних условиях. Наличие возможностей для выразительной и экспрессивной игры с динамическими нюансами и вибрацией звука, сделало клавикорд одним из любимых инструментов Баха, а значительный корпус его *клавирных* сочинений создавался именно для него.

Клавесин – ещё одна разновидность старинных клавишных инструментов. В механике клавесина использовался не зажимный, а *щипковый* принцип, осуществлявшийся при помощи особого устройства – «прыгунка» или «толкачика», установленного на задней части рычага клавиши. К «прыгунку» крепился кусочек вороньего пера, который, при нажатии на клавишу, цеплял струну. Со временем, приблизительно с начала 17 века, когда вместо жильных струн в клавесине стали использовать металлические, птичье перо было заменено на жёсткие кусочки кожи, служившие плектром. Для усиления звучания, струны клавесина также удваивали или утраивали, но, в отличие от клавикордов, в клавесине они имели различную, соответствующую высоте тона, длину.

Название «*клавесин*» или «*чембало*» закрепилось за большими инструментами крыловидной формы, имевшими 2-3 клавиатуры для игры руками, а иногда и клавиатуру для игры ногами. В таких инструментах клавиши располагались вдоль струн – продольно. Меньшие по размеру инструменты с поперечным расположением струн, назывались в разных странах по-разному: «*харпсихорд*» и «*вёрджинель*» в Англии, «*эпинет*» во Франции, «*спинет*» в Италии.

Звук клавесина, в сравнении с клавикордом, был более ярким и блестящим, но из-за особенностей строения механики инструмента, не допускавшей реализации динамических нюансов, являлся однообразным и быстро затухал. Вероятно, стремлением преодолеть данное качество инструмента и максимально продлить его звук, объясняется обилие мелизматике в клавесинных сочинениях композиторов 17-18 веков.

Свидетельством того, насколько Бах ценил клавесин, может служить перечень имущества, составленного после его смерти. Помимо других музыкальных инструментов там фигурировали: *4 больших клавесина*, стоимостью от 50 до 80 талеров (для сравнения – гонорар Баха за написание свадебной кантаты составил 2 талера!), *три малых* – от 20 до 30 талеров и *один спинет* за 3 талера. Ну а некоторые сочинения Баха, которые мы привыкли считать органными, написаны на самом деле для педального клавесина – *Pedalflügela*. Среди них: Пассакалия и fuga до-минор BWV 582, Шесть трио-сонат BWV 525-530.

Известны и другие клавишно-струнные инструменты, не получившие широкого распространения. В частности – особое чембало, где вместо щипкового механизма использовались специальные крутящиеся валики. Они, посредством попеременно нажимавшихся специальных педалей, приводились в движение ногами исполнителя и контактировали со струнами наподобие смычка.

Рояль – струнный *клавишно-ударный* инструмент, прототип которого – пьянофорте, был изготовлен в 1709-1711 гг. итальянским мастером из Флоренции Бартоломео Кристофори. Он сконструировал инструмент с *молоточковым*, а не *щипковым* механизмом, который назвал «*gravicembalo col piano e forte*» – «*большой клавесин с тихим и громким звуком*». Аналогичный принцип извлечения звука посредством опускающегося на струну молоточка и соответствующей механикой был также, почти одновременно с Кристофори, изобретён и в Германии Готлибом Шрётером, органистом главной церкви в г. Нордхаузен в Тюрингии.

Друживший с Бахом немецкий органнй мастер И.Г. Зильберман, в 1726 году усовершенствовал данный тип механики и создал на его основе несколько инструментов. Бах, которому Зильберман показал свои работы, лестно отозвался о них, хотя и указал на некоторые недостатки. Это обстоятельство на какое-то время осложнило их отношения, но заставило мастера поработать над устранением замечаний. Через некоторое время, осуществив ряд конструктивных доработок, Зильберман создал новые инструменты, которые были приобретены одним из княжеских дворов Германии, и еще несколько – королём Пруссии. Новый инструмент был также показан Баху и на это раз, как свидетельствуют официальные документы, снискал у него полнейшее одобрение.

Приведённые краткие описания инструментов, за исключением клавиров Г. Зильбермана, которые Бах, вероятно, расценивал не более как любопытный творческий эксперимент, дают достаточно ясное представление о том, какие их ресурсы могли быть в его распоряжении при создании клавирных опусов. Конечно, можно предположить, что конструктивные особенности, технические параметры и художественные возможности современных роялей были бы оценены им очень высоко, но мы придерживаемся мнения, что структурное и образное мышление композитора обуславливается, помимо прочего, существующим в его время инструментариумом.

Таким образом, исходя из вышеизложенного, можно сделать ряд заключений, касающихся творческих подходов к вопросам построения динамического плана исполняемых клавирных сочинений Баха:

- следует избегать чрезмерного использования мелких нюансов в виде *crescendo* и *diminuendo*, особенно в каденциях или в заключении пьесы;
- динамическое разнообразие должно обеспечиваться за счёт контрастного сопоставления звучностей в различных разделах формы для выявления архитектоники композиции;
- отдельные элементы фактуры могут быть исполнены динамически более рельефно в подражание манере одновременной игры двумя руками на разных клавиатурах 2-х мануального клавесина, где один мануал звучит ярче другого;
- не следует злоупотреблять как правой, так и левой педалями;
- нежелательны крайние динамические градации вроде *ff* или *pp*.

Как справедливо указывает в своем фундаментальном исследовании о Бахе А. Швейцер: «Мы ничего не достигнем у Баха, уснащая его произведениями оттенками *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo* – словно они написаны для аккордеона; напротив, мы должны стремиться или к широко задуманному монументальному динамическому плану, или к проведению всей пьесы в одной силе звучности».

Другие выводы и рекомендации, связанные с проблематикой аутентичного исполнения музыки Баха в свете конструктивных особенностей старинных клавишных инструментов, заключаются в том, что привычное для пианистов романтическое *legato* отсутствовало в арсенале исполнительских средств в старой клавирной музыке вообще, и в музыке 17-18 вв. в частности. Оно попросту было технически неосуществимо на *клавишно-прижимном* клавикорде или *щипковом* клавесине.

Отдалённым аналогом современного *legato* было в те времена т.н. «барочное *legato*». Суть его заключалась в том, что лишь от двух до четырёх звуков подряд могли объединяться относительно связным исполнением, напоминающим штрих *portamento* (ит. – *поступь*), означающий как бы «переступающую» со звука на звук манеру исполнения. При этом объединяющая их лига выписывалась, зачастую, как для струнных инструментов, подразумевая исполнение нескольких нот как бы одним движением смычка. В этой связи возникает вопрос – откуда у Баха возникла такая манера нотной записи?

Из биографических сведений, основанных на воспоминаниях его сыновей, известно, что в школе при Михаэлевском монастыре в Лüneбурге он в юности пел в церковном хоре, а после возрастной мутации голоса был оставлен там в качестве *скрипача* в оркестре. Также указывается, что в камерном домашнем музицировании он любил играть *на альте*.

Следовательно, Бах был хорошо знаком со смычковыми струнными инструментами, которые, так же, как и старинные клавишные, в значительной степени отличались от современных: во-первых, прямой подставкой для струн, а во вторых – лукообразным смычком, позволявшим исполнять 4-х голосную аккордовую фактуру без разделения. Мы не будем останавливаться на других характерных особенностях строения старинных смычковых инструментов, например, таких, как использование жильных, а не металлических струн и различных способов игры на них с использованием достаточно активного движения смычка. Укажем лишь, что манера управления смычком определяла также и артикуляционную группировку нот, которую Бах использовал и в своей клавирной музыке.

Одними из распространённых струнных инструментов в эпоху барокко были виолы, а для одной из её разновидностей – виолы да гамба, Бахом были сочинены три Сонаты в сопровождении клавесина (BWV 1027-1029). Что представлял собой данный инструмент?

Виола да гамба – старинный инструмент семейства виол, а точнее его теноровый вид, так как, возникшие в конце 15-начале 16 века струнные смычковые инструменты *виолы*, помимо теноровой, имели несколько других разновидностей: дискантовую (сопрановую), альтовую, басовую и, даже, контрабасовую. При игре исполнители держали все виды виол *вертикально* на коленях или между ними. Теноровая виола получила своё наименование от итальянского «*gamba*» - нога, так как инструмент ставился у ног. Распространённое мнение, что на некоторых виолах играли, упирая в плечо, «ручным способом», и что они назывались поэтому виолами ди браччо (от итал. *braccio* – рука) – ошибочно, равно как и вытекающее отсюда определение виол как предков скрипичных инструментов.

Виола да гамба или просто *гамба* по размерам была близка к виолончели, имела 6-7 струн и достаточно широкий гриф с ладами. В 16-18 веках пользовалась популярностью в качестве сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента, успешно конкурируя с виолончелью.

То, насколько хорошо Бах знал и чувствовал природу струнных инструментов, характеризует и такой факт, который упоминается его первым биографом И.Н. Форкелем. Речь идёт о струнном инструменте семейства виол, изобретённом Бахом – «*viola pomposa*» («*помпезная виола*»). Она упоминается в «Еженедельных новостях», изданных в Лейпциге в 1766 г., где также даётся и её описание: «Этот инструмент настраивается как виолончель, но в верхах имеет на одну струну больше, размером он побольше альты и с помощью ленты укрепляется так, чтобы можно было держать его перед грудью и на руке. Изобрёл его покойный лейпцигский капельмейстер господин Бах».

Весьма ценным, на наш взгляд, является и замечание А.Швейцера: «Вообще, как правило, каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, будто они исполняются на *смычковом инструменте*. Это относится к клавиру в не меньшей степени, чем к духовым деревянным. Только тот исполняет прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» согласно намерениям Баха, кто передаёт их так, словно в его распоряжении не клавишный инструмент, а струнный квартет или квинтет и звуки возникают не от последовательных нажимов клавиш, но от движения нескольких *смычков по струнам*».

Говоря об инструментах 17-18 вв. в западноевропейской музыкальной культуре, мы не можем не упомянуть и такой типично «баховский» инструмент, как орган. Не случайно А.Швейцер замечает, что: «Бах более органист, чем клавирист; его музыка более архитектурна, чем сентиментальна». Что же представляет собой орган?

Орган – клавишно-духовой инструмент, многовековая история которого начинается в 3-столетии до н.э. Несмотря на наличие схожих атрибутов, например – клавиатуры, орган, среди клавишных музыкальных инструментов, за исключением гармоник различных видов, имеет совершенно иную и наиболее естественную природу образования звука. В основе этого процесса лежат не механические способы воздействия на звучащую струну, как в клавикордах, клавесинах или фортепиано, а организация направленного движения воздуха во внутреннем пространстве органа и его дифференцированная подача к большому

количеству разнообразных труб. Поэтому, данный инструмент можно сравнить с живым организмом, для метаболизма которого также необходим воздух.

Если развить аналогию дальше, то можно обнаружить схожесть характерных для человеческого пения физических процессов с принципами звучания органных труб. Не случайно, на фасадных трубах некоторых старинных инструментов изображались лики поющих старцев или ангелов, а совместное звучание однородных регистров органа называли *хором*. Вероятно, традиция использования органа для сопровождения пения прихожан и певческих коллективов в литургиях некоторых христианских конфессий также основывалась на понимании этой родственности.

Помимо человеческого голосового аппарата (примечательно, что один из распространённых в органостроении регистров называется «*Vox Humana*» - *голос человеческий*), наиболее близкими органу являются всевозможные разновидности духовых. Поэтому, органные мастера, на протяжении столетий создавая новые регистры, стремились запечатлеть звучание многих современных им инструментов, среди которых большое место занимали различные *флейты*, а также *дульцианы, серпенты, цинки, горны, шальмеи, корнеты, бомбарды, гобои, фаготы* и др.

Тем не менее, в силу устоявшихся взглядов и представлений, а также основываясь на сходстве клавиатурного аппарата и способов игры на нём, орган принято считать «родственником» клавишных инструментов. Это подтверждается также и тем, что в европейской музыкальной культуре на протяжении нескольких веков, вплоть до середины 18-го столетия, под термином «*клавир*» подразумевались все клавишные инструменты, в том числе и орган.

Таким образом, резюмируя вышеизложенное, необходимо ещё раз подчеркнуть важность знания конструктивных особенностей, способов образования звука и общего характера звучания старинных инструментов, бытовавших в эпоху барокко для создания художественно состоятельных и стилистически достоверных интерпретаций клавирных произведений Баха.

Список литературы

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства, части 1 и 2, «Музыка», Москва 1988 г.;
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастиана Баха, сост. Шульце Х-Й, «Музыка», Москва 1980 г.;
3. *Калинина Н.* Клавирная музыка Баха в фортепианном классе, «Музыка», Ленинград 1988 г.;
4. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, книга первая «От Античности к XVIII веку», «Музыка», Москва 1986 г.;
5. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года, том второй «XVIII век», «Музыка», Москва 1982 г.;
6. *Несипбаев А.* Цикл лекций о строении органа, рукопись, 2020 г.;
7. *Нурланова Г.* Некоторые аспекты работы над полифонией И.С.Баха, ст. в сб. Проблемы интерпретации и фортепианного исполнительства, Алматы 2010 г.;
8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах, Классика-XXI, Москва 2004 г.;
9. Bach Werke Verzeichnis, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, 1998 г.

References (transliterated)

1. *Alekseev A.* Istoriya fortepiannogo iskusstva, chasti 1 i 2, «Muzyka», Moskva 1988.
2. Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebastiana Baha, sost. Shul'ce H-J, «Muzyka», Moskva 1980.
3. *Kalinina N.* Klavirnaya muzyka Baha v fortepiannom klasse, «Muzyka», Leningrad 1988.
4. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda, kniga pervaya «Ot Antichnosti k XVIII veku», «Muzyka», Moskva 1986.
5. *Livanova T.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda, tom vtoroj «XVIII vek», «Muzyka», Moskva 1982.
6. *Nesipbaev A.* Cikl lekcij o stroenii organa, rukopis', 2020.

7. *Nurlanova G.* Nekotorye aspekty raboty nad polifoniej I.S.Baha, st. v sb. Problemy interpretacii i fortepiannogo ispolnitel'stva, Almaty 2010.
8. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah, Klassika-XXI, Moskva 2004.
9. Bach Werke Verzeichnis, Breitkopf7&Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, 1998 .

Сведения об авторе:

Нурланова Гюльнара Сакеновна – профессор кафедры фортепиано Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Нұрланова Гүлнара Сәкенқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы фортепиано кафедрасының профессоры.

Information about the author:

Gulnara Sakenovna Nurlanova – Professor of the piano department of the Kurmangazy kazakh national conservatory.