

KEYBOARD TRANSCRIPTIONS BY J. S. BACH

A brief excursion into the history of music will make us remember that there were lute transcriptions of the choirs by Adrian Willaert (1490–1562) already in the middle of the 16th century, and a little later Vincenzo Galilei (1533–1591) created a transcription of the madrigal by Giovanni Palestrina (1525–1594) for the same instrument.

These early transcription practices clearly show the educational tendency of the authors, as the lute was a popular instrument for chamber music making in everyday life, and it was lute arrangements that made many solo and choral vocal works available to amateurs.

At the beginning of the 18th century, excerpts from opera and oratorio works by Georg Friedrich Händel were used as material for the still imperfect keyboard transcriptions by the English organist W. Babell (1690–1723)¹.

However, among all composers the first place in the number of transcriptions of his own and others' pieces should still be given to Johann Sebastian Bach. He has about five hundred of such arrangements. As for transcriptions of his own compositions for different instruments, a motivation for their appearance was certainly not a desire to popularize his compositions, but, for the most part, a very concrete (and often urgent!) need to provide a soloist or ensemble with material for public performance. The composer did not have time to create a new work, and then there was no other way out but to hastily construct a transcription of some of his own, already existing compositions. Transcriptions of other people's pieces were a different matter.

At the heart of the very idea of transcribing works originally created for voice, choir or orchestra for one keyboard instrument is a desire to make this music relatively easy to perform and widely

КЛАВИРНЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ И. С. БАХА

Краткий экскурс в историю музыки заставит нас вспомнить, что уже в середине XVI столетия возникали транскрипции для лютни хоров Адриана Вилларта (1490–1562), а несколько позже Винченцо Галилеи (1533–1591) создал для того же инструмента транскрипцию мадригала Джованни Палестрины (1525–1594).

В этих ранних транскрипторских опытах ясно проступает просветительская тенденция авторов: лютня ведь была распространенным в быту инструментом камерного музицирования, и именно лютневые переложения делали доступными любителям многие вокальные сольные и хоровые произведения.

В начале XVIII столетия отрывки из оперных и ораториальных произведений Георга Фридриха Генделя послужили материалом для несовершенных еще клавирных транскрипций английского органиста В. Бэбелла (1690–1723)¹.

Однако первое место по количеству транскрипций своих и чужих творений среди всех композиторов следует все же отнести Иоганну Себастьяну Баху. Таких обработок у него насчитывается около пятисот. Что касается переложений собственных сочинений для разных инструментов, то побудительной причиной их возникновения являлось, конечно, не стремление к популяризации своих сочинений, а, большей частью, совершенно конкретная (и часто срочная!) необходимость дать солисту или ансамблю материал для публичного исполнения. Времени для создания нового произведения композитор не имел – и тогда не было другого выхода, кроме спешного конструирования транскрипции какого-либо собственного, уже существующего сочинения. Другое дело – транскрипции чужих пьес.

В основе самой идеи переложения произведений, созданных в оригинале для голоса, хора или оркестра, на один клавишный инструмент лежит стремление сделать

¹ Published in London in four parts in 1710–1725. Reproduced in volume 48 of the complete collection of works by G. F. Händel, edited by F. Chrysander.

¹ Изданы в Лондоне в четырех частях в 1710–1725 годах. Воспроизведены в томе 48 полного собрания сочинений Г. Ф. Генделя под редакцией Ф. Кризандера.

known. This motivating reason unites such different phenomena in the history of transcription as lute transcriptions of the 16th century, works by J. S. Bach in this area and, let us say, piano arrangements by Franz Liszt and later masters of the XIX-XX centuries.

Indeed, a piece of music that originally requires a large ensemble of performers is made available to one performer, thanks to the transcription for an all-purpose keyboard instrument.

The cycle of Bach's keyboard transcriptions of concertos by the old masters was published in the 1850s by the famous German theorist Siegfried Dehn.

In the middle of the 19th century, these Bach arrangements were regarded as the "exercises" of the great master in the new Italian concerto style, since Antonio Vivaldi was considered the only author of all the concertos. This opinion was shared even by Johann Forkel – the first biographer of J. S. Bach – as well as Siegfried Dehn and Philipp Spitta after him. This hypothesis, however, had to be abandoned when it was discovered that the works of other Italian and German masters served as material for the Bach's transcriptions.

Whose works did J. S. Bach value so much that he decided to make their keyboard transcriptions?

First of all, these are the concertos by A. Vivaldi (1680–1743). There are six of them in this collection: No. 1 – Concerto grosso, op. III No. 7; No. 2 – Concerto grosso, op. VII No. 2; No. 4 – Concerto grosso, op. IV No. 6; No. 5 – Concerto grosso, op. III No. 12; No. 7 – Concerto grosso, op. III No. 3; No. 9 – Concerto grosso, op. IV No. 1. Then, three concertos by Prince Johann Ernst von Sachsen-Weimar, who died at the age of nineteen (1715) (J. S. Bach was in the service of his uncle when he was in Weimar in 1708–1717): these are Nos. 11, 13 and 16 – from the collection published in 1718 by Georg Telemann and entitled "Concerts a un Violon concertant, deux Violons, un Taille, et Clavecin ou Basse de Viole..." One concerto here represents Benedetto Marcello (1686–1739) (No. 3):

эту музыку сравнительно легко исполнимой и широко распространенной. Эта побуждающая причина объединяет такие разные явления в истории транскрипции, как лютовневые переложения XVI столетия, работы И. С. Баха в этой области и, скажем, фортепианные обработки Ференца Листа и позднейших мастеров XIX-XX столетий.

В самом деле, музыкальная пьеса, требующая в оригинале большого состава исполнителей, благодаря транскрипции для универсального клавишного инструмента, делается доступной одному исполнителю.

Цикл баховских клавирных транскрипций концертов старых мастеров был опубликован в пятидесятых годах XIX столетия известным немецким теоретиком Зигфридом Деном.

В середине XIX века эти баховские обработки рассматривались как «упражнения» гениального мастера в новом итальянском концертном стиле, поскольку считалось, что единственным автором всех концертов является Антонио Вивальди. Такого мнения придерживался еще первый биограф И. С. Баха Иоганн Форкель, а после него Зигфрид Ден и Филипп Шпитта. С этой гипотезой пришлось, однако, расстаться, когда обнаружилось, что материалом для транскрипций Баха послужили сочинения и других итальянских и немецких мастеров.

Чьими же произведениями увлекся И. С. Бах настолько, что решил сделать их транскрипции для клавира?

Прежде всего – это концерты А. Вивальди (1680–1743). Их шесть в этом собрании: № 1 – Concerto grosso, соч. III № 7; № 2 – Concerto grosso, соч. VII № 2; № 4 – Concerto grosso, соч. IV № 6; № 5 – Concerto grosso, соч. III № 12; № 7 – Concerto grosso, соч. III № 3; № 9 – Concerto grosso, соч. IV № 1. Затем три концерта умершего в девятнадцатилетнем возрасте (1715) герцога Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар (у его дяди И. С. Бах состоял на службе в бытность свою в Веймаре в 1708–1717 гг.): это – №№ 11, 13 и 16 – из сборника, изданного в 1718 г. Георгом Телеманом под названием «Concerts a un Violon concertant, deux Violons, un Taille, et Clavecin ou Basse de Viole...». Одним концертом представлен здесь Бенедетто Марчелло (1686–1739)

Concerto for oboe and orchestra in the original; and one – G. Telemann (1681–1767) (No. 14): Concerto for violin and orchestra in the original. The authorship of five concertos (Nos. 6, 8, 10, 12, 15) has not yet been exactly ascertained.

For what reason did J. S. Bach do such a great work, creating sixteen concerto transcriptions (in addition, he transcribed five concertos by A. Vivaldi and Johann Ernst for organ)?

Apparently, such an expansion of repertoire of both claviers and organists was perfectly in spirit of musical practice of the Bach era.

Indeed, a contemporary of J. S. Bach, his friend and colleague in the city of Weimar, Johann Gottfried Walther (1684–1748) – the author of the famous encyclopedic Dictionary of Music – also was the author of a number of excellent organ transcriptions of several violin concertos by his contemporaries: Tomaso Albinoni (1671–1750), G. Torelli (died in 1708) and others. J. S. Bach became so “into the taste” of the new concerto style that he managed to part with it only by creating his own clavier “Italian Concerto” (1735) – the crown of the entire fruitful branch of this brilliant genre.

These transcriptions by J. S. Bach are of considerable interest in many ways.

The pianistic concert practice of the 20th century was also influenced by the vagaries of fashion. As far back as thirty years ago, transcriptions were included in the repertoire of most pianists, and the Soviet musicologist A. Alshvang could rightly write: “Bach’s organ works in Busoni’s transcription are performed by the overwhelming majority of pianists around the world. It is safe to say that in the 20th century these transcriptions serve to popularize Bach’s work to a greater extent than keyboard works of the great composer, which are very often supplanted by transcriptions.”¹

The picture changed dramatically after the Second World War. They stopped playing the transcriptions, which were

(№ 3): в оригинале – Концерт для гобоя с оркестром – и одним (№ 14) Г. Телеман (1681–1767): в оригинале – Концерт для скрипки с оркестром. Авторство пяти концертов (№№ 6, 8, 10, 12, 15) – пока точно не установлено.

Для чего же все-таки И. С. Бах произвел такую большую работу, создав шестнадцать концертных транскрипций (кроме того, для органа им переложены пять концертов А. Вивальди и Иоганна Эрнста)?

По-видимому, подобное расширение репертуара и клавиристов, и органистов было совершенно в духе музыкальной практики баховской эпохи.

В самом деле, современник И. С. Баха, его друг и коллега по городу Веймару Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748), автор известного энциклопедического Музыкального словаря, также явился автором ряда прекрасных органных транскрипций нескольких скрипичных концертов своих современников: Томазо Альбини (1671–1750), Дж. Торелли (умер в 1708 г.) и других. И. С. Бах настолько вошел «во вкус» нового концертного стиля, что сумел расстаться с ним, лишь создав свой собственный клавирный «Итальянский концерт» (1735) – венец всей плодоносной ветви этого блистательного жанра.

Настоящие транскрипции И. С. Баха представляют собой значительный интерес во многих отношениях.

Пианистическая концертная практика XX столетия также не избежала воздействия капризов моды. Еще тридцать лет тому назад транскрипции входили в репертуар большинства пианистов, и советский музыковед А. Альшванг мог справедливо писать: «Органные произведения Баха в транскрипции Бузони исполняются подавляющим большинством пианистов всего мира. Можно с уверенностью сказать, что в XX веке эти переложения служат популяризации баховского творчества в большей степени, чем клавирные сочинения великого композитора, очень часто вытесняемые транскрипциями»¹.

После Второй мировой войны картина резко переменилась. Транскрипции играть

¹ А. Alshvang. School of piano transcription by G. M. Kogan. “Soviet Music”, 1938, No. 8, p. 90.

¹ А. Альшванг. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана. «Советская музыка», 1938, № 8, стр. 90.

expelled from the concert stage in the name of “pure”, “original” Bach.

It is curious that this disdainful view of performance of piano transcriptions of organ and orchestral works by J. S. Bach, quite widely-spread among pianists in recent years (especially in the West), is subject to devastating criticism from... Bach himself. Indeed, these custodians of “original” Bach, these puritans, who terrifiedly reject the transcriptions by Busoni, Liszt, Reger (in recent decades, in the programs of foreign pianists there are almost no such combinations as “Bach – Busoni” or “Bach – Liszt”), are – according to the French proverb – “more royalists than the king himself.”

Using the orchestral works by his Italian and German predecessors and contemporaries and transcribing them for keyboard, J. S. Bach did it with visible pleasure, putting into transcriptions all the amazing skill of harpsichordist and organist. Concert significance of these pieces is very big, and here J. S. Bach acts as a direct predecessor of the 19th century enlightener-transcriptors – F. Liszt, F. Busoni and others. Like them, Bach strove to expand the repertoire of performers by introducing wonderful works by various authors into everyday life. Creating keyboard and strictly organ arrangements, Bach, by his example, showed many contemporaries and young musicians how one should do it and what a great and useful school a process of constructing a transcription is for a composer and performer.

But besides the concert significance, Bach undoubtedly had in mind the pedagogical importance of these arrangements. The fact is that in the 18th century there was no special instructive keyboard literature in the sense in which we find it in the next 19th century in the field of piano pedagogy.

Works by Bach and Händel, Rameau and Couperin, Telemann and Krebs and all the other masters of this era are excellent, highly artistic examples intended for concert practice and, at the same time, first-class pedagogical material, on which many generations of keyboardists

перестали, они были изгнаны с концертной эстрады во имя «чистого», «оригинального» Баха.

Любопытно, что этот довольно распространенный среди пианистов в недавние годы (особенно на Западе) пренебрежительный взгляд на исполнение фортепианных транскрипций органных и оркестровых сочинений И. С. Баха подвергается уничтожающей критике со стороны... самого Баха. Поистине, эти хранители «оригинального» Баха, эти пуритане, в ужасе отвергающие транскрипции Бузони, Листа, Регера (в последние десятилетия в программах зарубежных пианистов почти не встречаются сочетания: «Бах – Бузони» или «Бах – Лист»), оказываются – следуя французской пословице – «больше роялистами, чем сам король».

Пользуясь оркестровыми творениями своих итальянских и немецких предшественников и современников и перекладывая их для клавира, И. С. Бах делал это с видимым удовольствием, вкладывая в транскрипции все изумительное мастерство клавесиниста и органиста. Концертное значение этих пьес весьма велико, и здесь И. С. Бах выступает в роли прямого предшественника транскрипторов-просветителей XIX столетия – Ф. Листа, Ф. Бузони и других. Как и они, Бах стремился расширить репертуар исполнителей, введя в обиход прекрасные сочинения различных авторов. Создавая клавирные и чисто органные обработки, Бах своим примером показывал многим современникам и молодым музыкантам, как это надо делать и какой большой и полезной школой является для композитора и исполнителя самый процесс конструирования транскрипции.

Но кроме концертного значения, Бах бесспорно имел в виду и педагогическую важность этих обработок. Дело в том, что в XVIII столетии не существовало специальной инструктивной клавирной литературы в том понимании, в каком мы встречаем ее в следующем XIX столетии в сфере фортепианной педагогики.

Сочинения Баха и Генделя, Рамо и Куперена, Телемана и Кребса и всех других мастеров данной эпохи – это в одно и то же время прекрасные высокохудожественные образцы, предназначенные для концертно-

were educated.

This situation is reflected, by the way, in the title of many collections of keyboard pieces, widespread in the 17th-18th centuries: “Clavierübung”.

Here the verb “üben” – “to exercise” – is interpreted not in the modern narrowly technical sense, but in the high sense of comprehending the utmost artistic laws of mastery.

This collection and others like it are conceived not at all as purely practical technical exercises, but as a collection of examples that presuppose an intensive artistic growth of a performer, an education of a master artist in him. Therefore, “Clavierübung” should be translated: “the school of keyboard art”, and not “the exercise for clavier”. This will be the exact translation of the meaning, not a letter of a term.

Already since the end of the 17th century, similar collections of various pieces have appeared. Let us call the “Neue Clavierübung” (in two parts, 1689, 1692) by the predecessor of J. S. Bach in the position of cantor at the St. Thomas Church in Leipzig, Johann Kuhnau (1660–1722). Also interesting is the two-part “Clavierübung” collection (1746) by one of the best students of J. S. Bach, the organist J. L. Krebs (1713–1780).

The pieces that Bach included in the four parts of his “Clavierübung” are now an indispensable part of concert repertoire of any serious Bach player: for a pianist, these will be the Italian Concerto, French Overture, Goldberg Variations, etc.; for an organist – the big prelude and fugue Es-dur and the choral arrangements, which were later included in volumes VI and VII of the complete edition of organ works. But J. S. Bach, in addition to concert goals, set educational tasks for young keyboardists (and not only in artistic, but also in a special technical sense), providing them with the best examples of his – and not only his – work; that is why (and this, perhaps, was one of the main motivating reasons) Bach was so eagerly and enthusiastically engaged in creation of numerous various transcriptions. Solving a variety of artic-

го музицирования и, с другой стороны, первоклассный педагогический материал, на котором воспитывались многие поколения клавиристов.

Такое положение отражено, между прочим, в распространенном в XVII-XVIII столетиях названии многих сборников клавирных пьес: «Clavierübung».

Здесь глагол «üben» – «упражняться» – трактуется не в современном узко-техническом смысле, а в высоком смысле постижения высших художественных законов мастерства.

Этот сборник и ему подобные задуманы отнюдь не как сугубо практические технические упражнения, а как собрание образцов, предполагающих интенсивный художественный рост исполнителя, воспитание в нем художника-мастера. Поэтому «Clavierübung» следует переводить: «Школа клавирного искусства», а не «упражнение для клавира». Это и будет точным переводом смысла, а не буквы термина.

Уже с конца XVII столетия появляются подобные собрания различных пьес. Назовем «Neue Clavierübung» (в двух частях, 1689, 1692) предшественника И. С. Баха в должности кантора Томас-кирхе в Лейпциге Иоганна Кунау (1660–1722). Интересен также и двухчастный сборник «Clavierübung» (1746) одного из лучших учеников И. С. Баха, органиста И. Л. Кребса (1713–1780).

Пьесы, включенные Бахом в четыре части своего «Clavierübung», составляют ныне неперемнную часть концертного репертуара всякого серьезного бахиста: для пианиста это будут Итальянский концерт, Французская увертюра, Гольдберг-вариации и т. д.; для органиста – большая прелюдия и fuga Es-dur и хоральные обработки, вошедшие в дальнейшем в VI и VII тома полного издания органных сочинений. Но И. С. Бах, кроме целей концертных, ставил перед молодыми клавиристами и задачи воспитательные (и не только в художественном, но и в специально-техническом плане), предоставляя им лучшие образцы своего – и не только своего – творчества; вот почему (и это, возможно, была одной из главных побудительных причин) Бах с такой охотой и увлеченностью занимался созданием многочисленных разнообразных транскрип-

ulatory, agogical, register and other tasks, a young performer acquired a necessary perfection of skill, working on the material of high-class musical compositions.

In those very rare cases when J. S. Bach wanted to write a purely technical exercise to develop this or that technical skill – he called such a piece by the Latin word *Exercitium*; such is, for example, *Pedal-Exercitium* – a pedal organ study for development of an organist's foot technique (published in volume IX of the complete works for organ); and sometimes Bach limited himself to a title directly indicating the topic of the technical task for this exercise. Here one can point to *Applicatio C-dur* – the exercise for development of complex cases of fingering (fingers passing over and under each other on legato), written down in the Notebook for Wilhelm Friedemann Bach.

As we have seen, J. S. Bach chose a number of concertos by the Italian and German composers for his keyboard transcriptions. *Concerti grossi* were one of the main and favorite forms in the instrumental music of his time. *Concerti grossi* were written for orchestra with one, two or three soloists. The most characteristic technique in the works of this genre was a periodic alternation of full orchestra episodes (*tutti*) with episodes of solo character (*solo*), where solo instruments sounded. When transferring the orchestral score to a keyboard instrument, a similar effect of contrasting a sonority of the entire mass of the orchestra to an expressive playing of one or several soloists could be achieved by contrasting alternation of manuals (keyboards for hands on the harpsichord and organ); in such cases J. S. Bach often resorted to instructions “*piano*” and “*forte*” in the scores of his transcriptions.

In clavier-organ compositions, the word “*forte*” written by J. S. Bach in full, indicates the composer's requirement to perform this episode on the lower (full-sounding) manual of the harpsichord (*clavicembalo*) or on the organ's *Hauptwerk* (this manual on the three-manual

ций. Разрешая самые различные артикуляционные, агогические, регистровые и иные задания, молодой исполнитель приобретал, работая на материале музыкальных произведений высокого класса, необходимую отточенность мастерства.

В тех же весьма редких случаях, когда И. С. Бах хотел записать чисто техническое упражнение для выработки того или иного технического навыка – он называл подобную пьесу латинским словом *Exercitium*; таков, например, *Pedal-Exercitium* – pedalный органный этюд для развития техники ног органиста (опубликованный в томе IX полного собрания сочинений для органа); иногда же Бах ограничивался заголовком, прямо указывающим на тему технического задания данного упражнения. Здесь можно указать на *Applicatio C-dur* – упражнение для развития сложных случаев аппликатуры (подкладывание и переключивание пальцев на legato), записанных в Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха.

Как мы уже видели, И. С. Бах выбрал для своих клавирных переложений ряд концертов итальянских и немецких композиторов. В инструментальной музыке его времени *Concerti grossi* являлись одной из основных и излюбленных форм. *Concerti grossi* писались для оркестра и одного, двух или трех солистов. Наиболее характерным приемом в произведениях этого жанра было периодическое чередование эпизодов общеоркестровых (*tutti*) с эпизодами сольного характера (*solo*), где звучали солирующие инструменты. При перенесении оркестровой партитуры на клавишный инструмент подобный эффект противопоставления звучности всей массы оркестра выразительной игре одного или нескольких солистов мог достигаться контрастным чередованием мануалов (клавиатур для рук на чембало и на органе); в нотном тексте своих транскрипций И. С. Бах часто прибегал в подобных случаях к указаниям: *piano* и *forte*.

В клавирно-органных сочинениях слово *forte*, написанное И. С. Бахом полностью, указывает на требование композитора исполнять данный эпизод на нижнем (полнозвучном) мануале клавесина (клавичембало) или на *Hauptwerk*'е органе (этот ма-

organs of the Baroque era could have been the first, counting from below, or the second). Accordingly, the word *piano*, written out in full, indicated that a harpsichordist should switch to the upper (quieter) manual of the harpsichord, and the organist – to *Oberwerk*, *Brustwerk* or *Rückpositiv* (these are the names of organ manuals weaker in sound than *Hauptwerk*). *Forte* and *piano* – the opposition of sonorities of different manuals on the cembalo and organ, as well as *tutti* and *solo* in 18th century orchestral pieces – should not be understood as a primitive indication of “quiet” and “loud” playing. The registers assigned to each manual of the musical instrument constitute in total a special ensemble and can be used by a keyboardist either one by one, or in separate combinations, or, finally, all together. Therefore, sometimes, if all the registers are turned on, sonority of a “quiet” manual may seem louder than the sound of a “loud” manual, if only one or two of its registers are turned on. These manuals received their characteristics – *forte* and *piano* – on the condition of comparing sonority of the entire ensemble of registers of both keyboards. Therefore, a pianist, playing Bach’s transcriptions, provided with such instructions, is free to determine a degree of dynamic contrast basing on the free flight of his imagination, drawing for him one or another possible and appropriate registration of a given episode. Certainly, the beloved in orchestral and instrumental music of the era “echo” effect – a repetition of a musical phrase at a different dynamic level that creates an illusion of distance – and thus, a sound perspective – should be applied in the appropriate places with sufficient vividness.

In the composer’s practice of J. S. Bach, we find the use of the term “clavier” in two meanings: both as a collective name for all keyboard instruments, including the organ (which, in general, is characteristic for the 16–18th centuries), and as a designation exclusively for the group of keyboard-string instruments.

The broad understanding of the word “clavier” as the universality of keyboard

нуал на трехмануальных органах эпохи барокко мог быть первым, считая снизу, или вторым). Соответственно, слово *piano*, написанное полностью, указывало на то, что клавесинисту надлежит перейти на верхний (более тихий) мануал клавесина, а органисту – на *Oberwerk*, *Brustwerk* или *Rückpositiv* (таковы названия более слабых по звучанию, чем *Hauptwerk* мануалов органа). *Forte* и *piano* – противопоставление звучностей разных мануалов на чембало и органе, также как и *tutti* и *solo* в оркестровых пьесах XVIII столетия – не должны пониматься как примитивное указание на «тихую» и «громкую» игру. Регистры, приданные каждому мануалу чембало, составляют в совокупности особый ансамбль и могут быть использованы клавиристом либо поочередно, либо в отдельных сочетаниях, либо, наконец, все вместе. Поэтому иногда на «тихом» мануале, если включены все регистры, звучность может показаться громче, чем звучание «громкого» мануала, если на нем включен всего один или два регистра. Свою характеристику – *forte* и *piano* – эти мануалы получили при условии сравнения звучности всего ансамбля регистров и той, и другой клавиатуры. Поэтому пианист, играя баховские транскрипции, снабженные подобными указаниями, волен определять степень динамического контраста, исходя из свободного полета своего воображения, рисуящего ему ту или иную возможную и уместную регистровку данного эпизода. Конечно, любимый в оркестровой и инструментальной музыке эпохи эффект «эхо» – повторение музыкальной фразы на другом динамическом уровне, создающем иллюзию отдаленности, а тем самым – звуковой перспективы, – должен быть применен в соответствующих местах достаточно рельефно.

В композиторской практике И. С. Баха мы встречаем применение термина «клавир» в двух значениях: и как собирательное название для всех клавишных инструментов, включая и орган (что, вообще, характерно для XVI–XVIII столетий), и как обозначение исключительно группы клавишно-струнных инструментов.

Широкое понимание слова «клавир», как всеобщности клавишных музыкальных

musical instruments is most vividly illustrated by J. S. Bach's famous "Clavierübung" collections (four parts), published during his lifetime, where the third part consists mainly of organ pieces, among which there are, however, four "duets", whose harpsichord-clavichord nature is beyond doubt.

From the second half of the 16th century, a remark "for organ or harpsichord" was very common on the covers of keyboard pieces. Let us recall, for example, "Canzoni alla francese" by Andrea Gabrieli (1510–1586), many works by Girolamo Frescobaldi (1583–1643), fugues and concertos by G. F. Händel. Examples can be multiplied indefinitely. Though J. S. Bach did not use this remark, it was often implied. The term "manualiter", found in most manuscripts of Bach's keyboard toccatas, completely for nothing throws some researchers into confusion (see G. Keller. Foreword to his edition of keyboard Toccatas by J. S. Bach): this indication, which Bach really used only in compositions for organ (it means that this place should be played on organ manuals, without the use of a foot, pedal keyboard), only proves that keyboard toccatas were often performed by the author on the organ as well – and this opportunity is also provided by the composer to all lovers of his music!

The existing tradition of leaving the choice to the performer of keyboard compositions – whether to play a given piece on the cembalo (clavicembalo), on the clavichord, on the spinet, on the harpsichord, on the organ or (somewhat later) on the piano – was reflected, for example, in the title of one of the earliest editions of J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier". On the title page of this volume, sold in a Moscow music store in 1794, we read: "...Bach (Jean Sebastian) 24 preludes et 24 fugues... pour le Clavecin, L'Orgue, ou le Fortepiano..." ("...Bach (Johann Sebastian) 24 preludes and 24 fugues... for harpsichord, organ or piano...")

This document is of great interest as it refers to one of the earliest editions of one of the volumes of "The Well-Tempered Clavier". But in addition, the

инструментов, наиболее ярко иллюстрируется у И. С. Баха его знаменитыми, вышедшими при жизни сборниками «Clavierübung» (четыре части), где третья часть состоит, главным образом, из органных пьес, среди которых встречаются, однако, четыре «дуэта», чья клавесинно-клавикордная природа не вызывает сомнений.

Со второй половины XVI столетий ремарка: «для органа или чембало» была очень распространена на обложках клавирных пьес. Вспомним, например, «Canzoni alla francese» Андреа Габриели (1510–1586), многие сочинения Джироламо Фрескобальди (1583–1643), фуги и концерты Г. Ф. Генделя (1685–1759). Примеры можно умножать до бесконечности. И. С. Бахом эта ремарка хотя и не применялась, но нередко подразумевалась. Встречающийся в большинстве рукописей баховских клавирных токкат термин «manualiter» совершенно напрасно повергает в недоумение некоторых исследователей (см. Г. Келлер. Предисловие к его редакции Токкат И. С. Баха для клавира); это указание, которым Бах пользовался действительно только в сочинениях для органа (оно означает, что играть данное место следует на мануалах органа, без применения ножной, педальной клавиатуры), доказывает только, что клавирные токкаты исполнялись автором нередко и на органе – и эта возможность предоставлена композитором и всем любителям его музыки!

Существовавшая традиция оставлять право выбора исполнителю клавирных сочинений – сыграть ли данную пьесу на клавесине (клавичембало), на клавикорде, на спинете, на гарпсихорде, на органе или (несколько позже) на фортепиано – отразилась, например, в заглавии одного из самых ранних изданий «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. На титульном листе этого тома, продававшегося в московской музыкальной лавке в 1794 году, читаем: «...Bach (Jean Sebastian) 24 preludes et 24 fugues... pour le Clavecin, L'Orgue, ou le Fortepiano...» («...Бах (Иоганн Себастиан) 24 прелюдии и 24 фуги... для клавесина, органа или фортепиано...»)

Данный документ представляет собой большой интерес, поскольку речь в нем идет об одном из самых ранних изданий од-

indication “for harpsichord, organ or piano” on the title page is of particular importance. At least four conclusions follow from this fact: first, this remark means that a performance of clavichord-harpsichord pieces on the piano was already quite common by that time; second, that piano became a full-fledged member of a family called the collective name “clavier instruments”; third, that a performance of clavier compositions on the organ *ad libitum* was common for the considered era; finally, fourth, how close the community between all keyboard instruments was¹.

Whatever the disputes between Bach scholars, for which keyboard instrument the French Suites or Inventions, the Italian Concerto or the Partitas were written, only one thing is unquestionable: all keyboard compositions by J. S. Bach were written not for piano. And, generally speaking, any performance of a Bach’s keyboard piece on a modern piano is already a transcription, no matter how we adhere to the author’s musical notation. A sound outfit in which a performer can “dress” the same Italian Concerto, playing it on a two-manual cembalo or on a modern concert “Steinway” will be completely different, especially in timbre and dynamic relations, no matter how much a pianist tries to bring his sound closer to the characteristic “rattling” sound of the harpsichord.

One has to accept this and not close his eyes from tender emotion, listening to a pianist, who pressed the left pedal for the entire piece, resolutely took his foot off the right pedal, playing the barely audible *pianissimo* using two or three “terrace-like” dynamic oppositions. Any pianist who is practically familiar with the cembalo will say that all this is not at all like the harpsichord sound, which (on the concert cembalo) is very impressive in power, always shrouded in a slightly “humming cloud” due to the lack of dampers and – thanks to the skillful

ного из томов «Хорошо темперированного клавира». Но кроме того, особое значение имеет указание на титульном листе «для клавесина, органа или фортепиано». Из этого факта вытекают, по крайней мере, четыре вывода: во-первых, эта ремарка означает, что исполнение на фортепиано клави-кордно-клавесинных пьес к тому времени было уже вполне обычным явлением, во-вторых, – что фортепиано стало полноправным членом семейства, именуемого собирательным названием «клавирные инструменты», в-третьих, – что исполнение клавирных сочинений *ad libitum* и на органе – было обычным для рассматриваемой эпохи, наконец, в-четвертых, – как тесна была общность между всеми клавишными инструментами¹.

Какие бы ни велись споры между исследователями-баховедами, для какого из клавишных инструментов написаны Французские сюиты или Инвенции, Итальянский концерт или Партиты – бесспорно лишь одно: все клавирные сочинения И. С. Баха написаны не для фортепиано. И, в сущности, любое исполнение клавирной пьесы Баха на современном фортепиано есть уже транскрипция, как бы мы точно не придерживались авторской нотной записи. Звуковой наряд, в который исполнитель может «одеть» тот же Итальянский концерт, играя его на двухмануальном чембало или же на современном концертном «Steinway» – будет совершенно различен, особенно в тембровом и динамическом отношениях, сколько бы пианист ни пытался приблизить свою звучность к характерному «бряцающему» звучанию клавесина.

С этим надо смириться и не закрывать глаза от умиления, слушая пианиста, нажавшего на всю пьесу левую педаль, решительно снявшего ногу с правой педали, играющего на еле слышном *pianissimo* с применением двух-трех «террасообразных» динамических противопоставлений. Всякий пианист, знакомый практически с чембало, скажет, что все это ничуть не похоже на клавесинное звучание, которое (на концертных чембало) весьма внушительно по

¹ Announcements for sale of the Bach’s collection were placed in the newspaper “Moskovskie vedomosti” twice in 1794: “Different izvestia” of No. 16, February 23, p. 389; of No. 66, August 19, p. 1309.

¹ Объявления о продаже баховского сборника были помещены в газете «Московские ведомости» за 1794 год дважды: «Разные известия» к № 16 от 23 февраля, стр. 389; к № 66 от 19 августа, стр. 1309.

change of manuals and registers – capable not only of oppositions, but also of rather subtle dynamic transitions.

It is known that those examples of piano that J. S. Bach had an opportunity to see and try, he definitely did not like. These, indeed, were crude and imperfect instruments that could not be compared with clavichord and harpsichord, which then reached their zenith. In any case, Bach did not feel the future in the contemporary piano instruments and simply turned his back on them. It is quite possible that the brilliant imagination of the great cantor dreamed of an “instrument of the future” that would combine the subtlety and exquisite expressiveness of a clavichord, the ringing silvery of a harpsichord and the power and dynamic variety of an organ...

It is also quite possible that a modern piano would meet these requirements of J. S. Bach himself. The famous biographer of the composer F. Spitta writes about this, followed by J. Milstein¹.

However, we, unlike the above-mentioned researchers, will not delve into the area of surmises and assumptions. A proven fact is the tradition of performance that arose after the death of J. S. Bach and handed the piano, which by that time had become a magnificent instrument, the palm among all keyboard instruments, on which the works of the great composer, written for *clavier*, have since been played.

But, sometimes, Bach did not want to leave a performer with the right to choose one or another keyboard instrument, but deliberately addressed his pieces to the keyboard-string group. We are faced with such a case when opening this collection of transcriptions.

We are convinced of this conclusion by the fact that sixteen keyboard concertos were combined in one cycle, and four organ concertos in the other, to which the fifth, previously attributed to Wilhelm Friedemann Bach, was added relatively recently. Transcriptions, made by J. S.

мощи, из-за отсутствия демпферов всегда окутано слегка «гудящим облаком», и, благодаря умелой смене мануалов и регистров, способно не только к противопоставлениям, но и к довольно тонким динамическим переходам.

Известно, что те образцы фортепиано, которые И. С. Бах имел возможность видеть и опробовать, ему определенно не понравились. Это, действительно, были грубые и несовершенные инструменты, которые не могли идти ни в какое сравнение с достигшими тогда своего зенита клавирами и клавесинами. Во всяком случае, в современных ему фортепианных инструментах Бах не почувствовал будущего и попросту отвернулся от них. Вполне возможно, что гениальной фантазии великого кантора и мерещился «инструмент будущего», который соединял бы тонкость и изысканную выразительность клавиатур, звонкую серебристость чембало с мощью и динамическим разнообразием органа...

Вполне возможно также, что современное фортепиано ответило бы этим требованиям И. С. Баха. Об этом пишут известный биограф композитора Ф. Шпитта, а за ним и Я. Мильштейн¹.

Однако мы, в отличие от упомянутых исследователей, не будем углубляться в область догадок и предположений. Доказанным фактом является традиция исполнения, возникшая уже после смерти И. С. Баха и вручившая фортепиано, ставшему к тому времени великолепным инструментом, пальму первенства среди всех клавишных инструментов, на которых с тех пор звучат произведения великого композитора, написанные для клавира.

Но, иногда, Бах не хотел оставлять за исполнителем права выбора того или иного клавишного инструмента, а сознательно адресовал свои пьесы именно клавишно-струнной группе. С таким случаем мы сталкиваемся, открывая данный сборник транскрипций.

В этом выводе нас убеждает факт соединения в один цикл шестнадцати клавирных концертов, и в другой – четырех органных концертов, к которым сравни-

¹ J. Milstein. *The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach and the specifics of its performance*. Moscow, 1967, p. 56.

¹ Я. Мильштейн. *Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения*. М., 1967, стр. 56.

Bach for organ, are written down by him in a triple-staff presentation (with a separate staff for the pedal part played on the foot keyboard); in some places the names of organ registers and manuals are indicated. Moreover, a transcription of concerto G-dur by Johann Ernst von Sachsen-Weimar (No. 1 among the set of organ transcriptions by J. S. Bach in Volume VIII of his organ works) exists in two author's versions: for organ and for keyboard-string instruments (the *clavier* itself). A comparison of similar passages in these two arrangements gives a very illustrative picture of the transcriber's different approach to the use of sound qualities of the organ and harpsichord.

Bach returned twice to the first movement of Johann Ernst von Sachsen-Weimar's concerto (No. 13 in this collection); in the first version, the composer transcribed it for organ (and wrote it down in a triple-staff presentation, usual for organ). In this form, this arrangement was included in volume VIII of the complete collection of organ works by J. S. Bach as No. 4 in a set of organ concertos. After that, J. S. Bach returned to the original and transcribed all three movements for keyboard-string instruments.

According to the witty expression of A. Schnabel, musicians of the romantic school considered the great J. S. Bach "either as a cathedral or as an inkwell." Indeed, a desire to interpret all of Bach's music and the music of his contemporaries based on the massive and multi-layered organ sounding, often gave rise to such interpretations that are far from the genuine Bach style, such as, for example, the Egon Petri's edition of the "French Suites", where the transparent, delicate, clavichord texture of charming dances completely disappeared under the weight of numerous heavy doublings, added chords, abundantly applied pedal, etc. On the other hand, the academically restrained, objectively dispassionate manner of performing the works by J. S. Bach and, in general, composers of the XVII-XVIII centuries was quiet widespread.

тельно недавно присоединился пятый, ранее приписывавшийся Вильгельму Фридеману Баху. Транскрипции, сделанные И. С. Бахом для органа, записаны им в трехстрочном изложении (с отдельной строкой для педальной партии, исполняющейся на ножной клавиатуре); кое-где указаны названия органных регистров и мануалов. Больше того, транскрипция концерта Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар G-dur (№ 1 среди серии органных транскрипций И. С. Баха в томе VIII его органных сочинений) существует в двух авторских вариантах: для органа и для клавишно-струнных инструментов (собственно клавира). Сравнение аналогичных мест в этих двух обработках дает очень поучительную картину различного подхода транскриптора к использованию звуковых качеств органа и клавесина.

К первой части концерта Иоганна Эрнста фон Саксен-Веймар (№ 13 в этом сборнике) Бах возвращался дважды; в первом варианте композитор переложил ее для органа (и записал в трехстрочном изложении, обычном для органа). В таком виде эта обработка вошла в VIII том полного собрания органных сочинений И. С. Баха под № 4 в серии органных концертов. Потом И. С. Бах вернулся к оригиналу и сделал транскрипцию уже всех трех частей для клавишно-струнных инструментов.

По остроумному выражению А. Шнабеля, музыканты романтического направления рассматривали великого И. С. Баха «либо как кафедральный собор, либо как чернильницу». Действительно, стремление всю баховскую музыку и музыку его современников трактовать, исходя из массивного и многослойного органного звучания, порождало нередко такие далекие от подлинного баховского стиля толкования, как, например, редакцию Эгона Петри «Французских сюит», где прозрачная, ажурная, клавикордная фактура очаровательных танцев совершенно исчезала под грузом многочисленных тяжелых удвоений, прибавленных аккордов, обильно проставленной педали и т. д. С другой стороны весьма распространена была академически сдержанная, объективно бесстрастная манера исполнения сочинений И. С. Баха и, вообще, композиторов XVII-XVIII столетий.

Meanwhile, as the same A. Schnabel said, “Bach was a living person, who loved to wander through the woods and sing and listen to birds – just like all other people...”¹

A performer of these transcriptions can easily avoid both of the dangers indicated by Schnabel; here J. S. Bach himself comes to the rescue, having made these transcriptions so carefully and transparently, while creating a graphically clear, almost fragile texture that does not at all resemble the mighty Pleno of a cathedral organ. On the other hand, springy dance rhythms of the active and expressive lyrics of the slow movements of the concertos suggest an emotionally colored, diverse, vivid performance: after all, this music was selected, transcribed for claviers and recommended by the immortal Johann Sebastian Bach!

The witty expression of A. Schnabel receives an unexpected sympathetic appreciation by J. S. Bach himself. Sixteen Bach’s transcriptions clearly demonstrate how the composer imagined the style of keyboard arrangements of works by the old masters. These elegant transcriptions are equally devoid of pompous decorative elements that are almost obligatory for most transcribers of the 19th century (“cathedral”!) and ascetically objective, scholastically honest transfer of the author’s writing to a piano double-staff (“inkwell”).

This edition is based on a text prepared for publication by the famous German musicologist Arnold Schering.

In this edition, the score is not overloaded with a large number of designations. Transcriber’s instructions are always specified. The dynamic “grading” characteristic for the clavier-organ thinking of the 16th–18th centuries should in no way be perceived by modern pianists as a dogma; skillfully conveyed escalation and decay of intonational tensions within a musical phrase (and sometimes a whole period) will make a performance full-blooded, bring the music of

А между тем, как говорил тот же А. Шнабель, «Бах был живой человек, любивший слоняться по лесам и петь, и слушать птиц, – совсем как все другие люди...»¹

Исполнителю данных транскрипций можно легко избежать обеих, указанных А. Шнабелем, опасностей; здесь на помощь приходит сам И. С. Бах, сделавший эти транскрипции столь бережно и прозрачно, создав при этом графически ясную, почти хрупкую фактуру, ничуть не напоминающую могучее Pleno соборного органа. Зато упругие танцевальные ритмы подвижных и выразительная лирика медленных частей концертов предполагают эмоционально окрашенное разнохарактерное, яркое исполнение: ведь музыку эту отобрал, переложил для клавиристов и рекомендовал бессмертный Иоганн Себастьян Бах!

Остроумное сравнение А. Шнабеля получает неожиданную сочувственную оценку самого И. С. Баха. Шестнадцать баховских транскрипций наглядно демонстрируют, каким представлял себе композитор стиль клавирных обработок произведений старых мастеров. Эти изящные переложения в равной степени лишены помпезно декоративных элементов, почти обязательных для большинства транскрипторов XIX столетия («кафедральный собор») и аскетически объективного, школярски честного перенесения авторской записи на фортепианный двухстрочный нотоносец («чернильница»!).

В основу данной публикации положен текст, подготовленный к печати известным немецким музыковедом Арнольдом Шерингом.

В настоящей редакции нотный текст не перегружен большим количеством обозначений. Указания транскриптора всегда оговорены. Динамическая «ступенчатость», характерная для клавирно-органного мышления XVI–XVIII столетий ни в какой степени не должна восприниматься современными пианистами как догма; умело переданные нагнетание и спад интонационных напряжений внутри музыкальной фразы (а иногда и целого периода) сделают ис-

¹ Artur Schnabel. My Life and Music. Edited and with an introduction by Edward Crankshaw. Longmans, Plymouth, [1961], p. 169.

¹ Artur Schnabel. My Life and Music. Edited and with an introduction by Edward Crankshaw. Longmans, Plymouth, [1961], p. 169.

distant eras closer to our world-view, shake off the “dust of centuries” from it. This inner dynamization of musical fabric has, certainly, nothing to do with the “sensitive” crescendo and diminuendo, to which the editors of the 19th century were so generous in relation to works of the old masters.

For compositions of the 16th–18th centuries, it was quite natural (both on harpsichord and on organ) to include octave doubling registers in a number of episodes – without any special indication of this in the score. Therefore, a modern pianist will not in the least violate the style if he resorts to octave doublings in some cadences, for example, in a bass voice. It is also natural to add an octave in the lower voice in ostinato accompaniment figures in slow movements of the concertos.

Some ornaments are deciphered by the editor in references. The rest should be performed, guided by the famous “Ornaments transcription table” by J. S. Bach (reproduced in many editions).

It is very important to bear in mind that Italian verbal designations placed at the beginning of each movement of any concerto are not tempo indications, as we are accustomed to in music of the 19th and 20th centuries; in the 17th–18th centuries, the same terms had a different meaning: they did not denote a degree of speed (tempo), but a character, an emotional content of the work. For example, “Allegro” meant “cheerful”, not “fast” at all; “Adagio” – “calm”, not “slow” at all¹.

Therefore, when Händel at the beginning of the first movement of his sixth organ-clavier concerto writes “Allegro andante”, it is not a slip of the pen and not a combination of two mutually exclusive tempo indications. It was an emotional program that had to be understood: “cheerful, at a calm walking pace.” And Giuseppe Tartini, when he prescribed to

полнение полнокровным, приблизят музыку далеких эпох к нашему мироощущению, страхнут с нее «пыль веков». Эта внутренняя динамизация музыкальной ткани не имеет, разумеется, ничего общего с «чувствительными» crescendo и diminuendo, на которые так щедры были редакторы XIX столетия по отношению к произведениям старых мастеров.

Для композиций XVI–XVIII столетий было совершенно естественно (и на чембало, и на органе) включение в ряде эпизодов регистров октавных удвоений – без специального указания на это в нотном тексте. Поэтому и современный пианист несколько не погрешит против стиля, если в некоторых каденциях прибегнет к октавным удвоениям, например, в басовом голосе. Естественно также прибавление октавы в нижнем голосе в медленных частях концертов на остинатных фигурах сопровождения.

Некоторые мелизмы расшифрованы редактором в сносках. Остальные следует исполнять, руководствуясь известной «Таблицей расшифровки украшений» И. С. Баха (воспроизведена во многих изданиях).

Весьма важно иметь в виду, что итальянские словесные обозначения, стоящие в начале каждой части любого концерта, не являются темповыми указаниями, как мы привыкли в музыке XIX–XX столетий; в XVII–XVIII столетиях те же термины имели другое значение: они обозначали не степень быстроты (темпа), а характер, эмоциональное содержание произведения. Например, «allegro» означало «весело», а совсем не «быстро»; «adagio» – «покойно», а совсем не «медленно»¹.

Поэтому, когда Гендель в начале первой части своего шестого органно-клавирного концерта пишет: Allegro andante – то это не описка и не сочетание двух взаимно исключающих друг друга темповых указаний. Это была эмоциональная программа, которую следовало понимать: «весело, в спокойном движении шага». И Джузеппе Тартини, ко-

¹ More on the meaning of Italian terms in keyboard music of the 17th–18th centuries see: B. L. Yavorsky. Bach's suites for clavier. Moscow – Leningrad, 1947; L. I. Roizman. Händel's works for clavier. Foreword for the first volume of the anniversary edition – G. F. Händel. Selected keyboard works. Moscow, 1959.

¹ Подробнее о значении итальянских терминов в клавирной музыке XVII–XVIII столетий см.: Б. Л. Яворский. Сюиты Баха для клавира. М.–Л., 1947; Л. И. Ройзман. Произведения Генделя для клавира. Вступ. статья к первому тому юбилейного издания – Г. Ф. Гендель. Избранные клавирные произведения. М., 1959.

play Largo andante in his first violin sonata, did not mean tempo at all; he told a performer that this music is characterized by “calm movement, breadth and songfulness.” One should approach verbal instructions in Bach’s transcriptions in the same way.

Nevertheless, what should one follow in choosing a tempo when playing works by the old composers? Here, much attention should be paid to the author’s time signature, which is prescribed in the work. Shortly after the death of J. S. Bach, Jean-Jacques Rousseau noted in his *Dictionnaire de la musique* (Musical Dictionary, 1767) that tempo is determined by the nature of the “fixation of time”. Therefore, the finale, going in 12/8, is performed much more restrained in tempo than if the author had put down the 4/4 time signature. Likewise, the *Alla breve* signature suggests a higher tempo rate than 4/4 (but not twice as fast, as *Alla breve* is understood today!) And when, for example, J. Krebs writes the 24/16 time signature, he assumes a very slow tempo, in which every sixteenth is “worth its weight in gold!”

All the author’s slurs are preserved. Added to them is the minimum number of editor’s, put by analogy.

Fingering, hand distribution, dynamic shades (except for those specifically mentioned) – belong to the editor.

Ferruccio Busoni in his edition of the first volume of the *Well-Tempered Clavier* by J. S. Bach very convincingly showed what an excellent school of pianistic technique can be preludes and fugues – these immortal pearls of the artistic fantasy of the brilliant composer. In general, the same idea permeates the transcriber’s works by J. S. Bach himself. Let the repertoire of young pianists be replenished not only with beautiful, but also useful compositions by the old masters that shone with dazzling light from the touch of the great Bach’s hand!

гда предписывал в своей первой скрипичной сонате играть Largo andante, совсем не имел в виду темп; он подсказывал исполнителю, что этой музыке свойственно «спокойное движение, широта и распевность». Так же надо подходить и к словесным указаниям в баховских транскрипциях.

А все-таки, чем же руководствоваться в выборе темпа, играя произведения старинных композиторов? Здесь большое внимание надо уделить авторским указаниям размера, какой предписан в данном сочинении. Жан-Жак Руссо вскоре после смерти И. С. Баха отметит в своем *Dictionnaire de la musique* (Музыкальный словарь, 1767), что темп определяется характером «фиксации размера». Поэтому финал, идущий на 12/8, исполняется значительно сдержаннее по темпу, чем если бы автор проставил в начале размер 4/4. Точно так же размер *Alla breve* предполагает большую скорость темпа, чем 4/4 (но не вдвое быстрее, как понимают *Alla breve* в наши дни!). А когда, например, И. Кребс пишет размер 24/16, то он предполагает совсем медленный темп, в котором каждая шестнадцатая – «на вес золота»!

Все авторские лиги сохранены. К ним добавлено минимальное количество редакторских, проставленных по аналогии.

Аппликатура, распределение рук, динамические оттенки (кроме специально оговоренных) – принадлежат редактору.

Ферруччо Бузони в своей редакции первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха очень убедительно показал, какой прекрасной школой пианистической техники могут стать прелюдии и фуги – эти бессмертные жемчужины художественной фантазии гениального композитора. В сущности та же мысль пронизывает транскрипторские работы самого И. С. Баха. Пусть же репертуар молодых пианистов пополнится не только прекрасными, но и полезными сочинениями старых мастеров, засиявших ослепительным светом от прикосновения руки великого Баха!

1. Concerto

D-dur

A. Vivaldi

Op. 3, No. 7 **Allegro**

1. Концерт

ре мажор

А. Вивальди

Соч. 3, № 7

Tutti
f

ben articolato

Solo
p

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a key with two sharps (F# and C#).

System 1: Treble staff has a slur with an asterisk and fingerings 3, 1, 4, 3. Bass staff has a slur with fingerings 4, 4, and a final note with fingering 1.

System 2: Treble staff starts with a slur and 'T.' (Tutti), followed by a slur with fingerings 5, 4, 3, 1, 2. Bass staff starts with a slur and *f*, followed by a slur with fingerings 1, 3.

System 3: Treble staff has a slur with fingering 4. Bass staff has a slur with fingerings 2, 1, 3.

System 4: Treble staff has a slur with 'S.' (Solo) and fingering 4. Bass staff has a slur with *mf* and fingerings 3, 2.

System 5: Treble staff has a slur with fingerings 3, 1, 2. Bass staff has a slur with fingerings 2, 1.

System 6: Treble staff has a slur with 'T.' and fingering 4, followed by a slur with *f*. Bass staff has a slur with fingerings 2, 5, followed by a slur with 'S.' and *p* (piano), and fingerings 3, 1, 3, 4.

* Slurs of the original. Imply a legato performance, but with a slight accent on the first sound of each quarter.

* Лиги оригинала. Предполагают исполнение legato, но с легким акцентом на первый звук каждой четверти.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru