

**Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Калининградский областной музыкальный колледж
им. С.В. Рахманинова»**

Методическая работа

«Исторические черты развития клавесинного исполнительства»

Разработчик: Николаева Ю.В., преподаватель высшей квалификационной категории, отделения «Фортепиано».

Рассмотрено и одобрено на заседании предметной комиссии «Фортепиано».

Протокол № 06 от 19.01.2025 год.

Председатель ПК «Фортепиано» Слободян В.Д.

Рецензент: Фролакова И.Е.

Лауреат премии Президента РФ для преподавателей в области музыкального искусства, Лауреат Международного конкурса, преподаватель Калининградского областного музыкального колледжа им. С.В.Рахманинова.

Содержание:

Пояснительная записка	3
Исторические черты развития клавесинного исполнительства	4
Используемая литература	12

Пояснительная записка

Междисциплинарный курс «Клавесин» является одной из составных частей профессиональной подготовки студентов, обучающихся на фортепианном отделении. Изучение этого междисциплинарного курса предъявляет высокие требования к музыкальной и технической подготовке студентов. Клавесин до сих пор является в некотором роде экзотикой. Конструкция, строение инструмента, принципы звукоизвлечения очень отличаются от привычного нам рояля. Сегодня клавесин и другие инструменты этого семейства оказались необычайно распространены и востребованы в силу огромного интереса к старинной музыке, т.е. музыке того времени, когда они возникли и пережили свой золотой век. Эта работа посвящена на популяризацию клавесина, на понимание исполняемого, на расширение кругозора и репертуара пианистов.

Исторические черты развития клавиесинного исполнительства

Выдающийся философ Людвиг Витгенштейн как-то заметил, что музыка - "самое рафинированное из всех искусств", поскольку "субстанция, позволяющая толковать ее содержание, обладает всей бесконечной сложностью. Эта сложность находит выражение во всех прочих искусствах и утаивается музыкой".

"Рафинированность" музыки по сравнению с другими искусствами, пожалуй, выражается и в том, что музыкальное произведение "нематериально" в том смысле, что оно не существует вне момента своей "реализации" в виде исполнения. Действительно, скульптура Фидия или полотно Рубенса - это некий материальный объект (который и есть произведение искусства, созданное художником "раз и навсегда" и существующее в эстетически неизменном виде), в то время как "материальным выражением" большинства музыкальных произведений являются партитуры. Партитура, нотные тексты (как материальные объекты) - сами по себе не являются произведением музыкального искусства: таким произведением мы все-таки считаем записанную в них музыку, а для того чтобы эта музыка "осуществилась", необходимо ее исполнение, "реализация". (Этим обстоятельством, по большому счету, обусловлено все многообразие, сложность, и, собственно, само существование исполнительского искусства.) Совершенно необходимым средством этой "реализации", неотделимым от самого понятия "произведение музыкального искусства", конечно же, являются музыкальные инструменты. История музыки знает огромное их количество, и здесь я хочу обсудить вопрос, связанный с так называемыми "старинными" музыкальными инструментами, а в основном с клавиесином.

Феноменом современного музыкального исполнительства является то, что в наше время в концертных залах постоянно звучит музыка самых разных эпох и стилей. Этот феномен также отличает музыку от других искусств: музыканты-исполнители должны уметь "осуществлять" не только музыку наших современников, но и мастеров, творивших несколько веков назад.

Классы игры на фортепьяно есть во всех музыкальных школах. Музыкант любой специальности должен в достаточной мере владеть этим инструментом: на нем можно сыграть произведения любых форм и жанров, музыку, написанную для любого исполнительского состава. Для фортепьяно создано сочинений больше, чем для любого другого солирующего инструмента, а некоторые композиторы (Ф. Шопен, А. Н. Скрябин) предпочитали его всем остальным инструментам.

Фортепиано называют королем музыкальных инструментов. Оно удостоилось этого звания по множеству причин. Например, за его тональный диапазон (он охватывает весь спектр звучания всех инструментов в оркестре, от самой низкой ноты басового фагота до верхней ноты флейты-пикколо), за способность одновременно исполнять и мелодию, и аккомпанемент (попробуйте-ка сделать это, к примеру, на флейте), и за его широчайший динамический диапазон. Кроме того, это самый крупный музыкальный инструмент (исключая орган), самый гибкий, многоплановый и интересный в отношении исполнительских приемов и звучания.

Мы играем рояле всю свою жизнь. Для нас настолько естественно и привычно, что этот инструмент может все: он реагирует на малейшее изменение

прикосновения пальцев, он может передавать любые нюансы переживаний, чувств, эмоций, мыслей пианиста. Все зависит от уровня мастерства исполнителя.

История фортепьянного исполнительства начинается с XIX. И с момента своего появления этот инструмент вытесняет из исполнительской практики практически все клавишные инструменты. Это касалось даже органа.

Поскольку речь пойдет о клавесине, попробую объяснить- почему столь разные по природе инструменты не смогли ужиться вместе.

Клавесин просуществовал от начала 15 - до начала 19вв., т.е. четыре столетия против двух фортепиано.

Напрашивается вопрос: почему этот инструмент, обладавший столь долгой историей и столь богатым художественным наследием, был к началу 19в. вытеснен из музыкальной практики и заменен фортепиано? И не только вытеснен, а совершенно забыт в 19 веке? И ведь нельзя сказать, что, когда процесс вытеснения клавесина начался, фортепиано было по своим качествам лучшим инструментом. К.Ф.Э.Бах написал свой двойной концерт для клавесина и пианофорте с оркестром, имея в виду воочию продемонстрировать преимущества клавесина перед фортепиано.

Ответ один: победа фортепиано над клавесином стала возможна в условиях коренной смены эстетических предпочтений. Эстетика барокко, в основе которой лежит либо ясно сформулированная, либо отчетливо ощущаемая концепция теории аффектов (кратко самая суть: одно настроение, аффект, - одна звуковая краска), для которой клавесин был идеальным средством выражения, уступила место сначала мирочувствованию сентиментализма, затем более сильному направлению- классицизму и, наконец, романтизму. Во всех этих стилях самой привлекательной и культивируемой стала идея переменчивости- чувств, образов, настроений. И выразить это смогло фортепиано. Этот инструмент приобрел педаль с ее фантастическими возможностями и стал способен создавать невероятные нарастания и спады звучности. Всего этого клавесин не мог сделать в принципе – в силу своей конструкции.

Сегодня клавесин и другие инструменты этого семейства оказались необычайно распространены и востребованы в силу огромного интереса к старинной музыке, т.е. музыке того времени, когда они возникли и пережили свой золотой век.

Мы живем в удивительную эпоху- эпоху историзма. История западноевропейского искусства знает ряд больших стилей – Романский, Готика, Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм. Остановим на этом наше перечисление. Редко (если не сказать - никогда) бывает так, чтобы один большой стиль (будем условно так их называть) резко сменил другой. Новый стиль всегда рождается из чего-то уже существующего, затем постепенно подчиняет себе разные художественные явления своей эпохи и, выразив себя полностью, так же постепенно уступает место новому большому стилю. Конечно, это весьма условная схема, и мы пользуемся ею только для того, чтобы вскрыть тенденцию.

Мы не создали и не придерживаемся какого-либо определенного художественного направления или стиля. Мы всеядны. Нас интересуют все эпохи. Мы по крупицам собираем и восстанавливаем забытое. Наверное, в этом предназначение нашего века. Реставрируются старые инструменты, проводятся

исследования, реконструкции и т.д.

В наше время стало очень популярным аутентичное исполнение. Не стоит путать понятие аутентичности и "исторического исполнительства". В настоящее время ансамбли, специализирующиеся на аутентичном исполнении музыки Средневековья, Возрождения, барокко и классицизма, существуют во многих странах, в том числе и в России. Нередко руководители ансамблей и отдельные исполнители выступают одновременно как исследователи, редакторы или аранжировщики исполняемых произведений.

Вот уже почти пятьдесят лет прошло с того момента, как несколько выдающихся исполнителей, среди которых Николаус Арнонкур и Густав Леонхардт, собрали первые ансамбли старинных инструментов и возглавили движение так называемых "аутентистов". "Аутентичное", то есть "подлинное" исполнение старинной музыки подразумевает использование оригинальных старинных инструментов или их копий с учетом манеры и техники игры на них, почерпнутых из старинных музыкальных трактатов. Именно поэтому одним из определений музыкальной "аутентичности" является "исторически информированное исполнение". Действительно, исторической традиции исполнения музыки, которой больше чем 150-200 лет, просто-напросто не существует, и единственными "свидетелями" музыки тех лет являются для нас (помимо нот и трактатов) старинные музыкальные инструменты. Они сами подсказывают способы игры на них: ведь трость от современного фагота не подходит к "старинному", для игры на жильных струнах "старинными" смычками требуется особая техника игры, современное флейтовое вибрато неприменимо на барочной флейте-траверсо, равно как нелепо использовать приемы современного фортепианного звукоизвлечения на клавесине или органе.

Как оказалось, звучание "музейных экспонатов" барочной и классической эпохи не менее приятно, чем звучание их современных "потомков", но оно, тем не менее, совершенно иное. И ведь именно эти звуки и слышал композитор, когда писал музыку для них...

Как на одну из причин возникновения движения за аутентичное исполнение обычно указывают на обостренное чувство историзма, о чем говорилось выше. Большое значение имела также реакция на произвол виртуозов романтической и постромантической эпохи, исполнявших старинную музыку в весьма вольной манере, далеко уходя от авторского текста. Наконец, движение за аутентичное исполнение ввело в концертную практику и в слушательское сознание огромный массив ранее не звучавшей музыки. Довольно долго представлялось, что произведения далекого прошлого, сыгранные в аутентичной – «музейной» манере, т.е. в выверенных и строго выдержанных темпах, очень ритмично, без романтической «чувствительности», несколько суховатым, «очищенным» звуком, – соответствуют восприятию современного слушателя. Однако в последнее время налицо и реакция на слишком последовательное проведение подобных принципов, уже ставших стандартами, многими исполнителями и ансамблями.

Некоторые исполнители впадают в крайности и полагают, что барочная музыка не должна быть эмоциональной -огромное заблуждение, непонятно на чем основанное! Чрезмерно сухое, выхолощенное звучание, нарочитое «раздувание» нот и т.д. и приводит часто к неприятию этой тенденции.

Очень хорошо по этому поводу высказался известный дирижер и литератор В. Фуртвенглер: «Недавно я побывал на исполнении «Страстей по Матфею». Если не говорить о нескольких хороших выступлениях солистов, этот одухотвореннейший шедевр мировой литературы оставил впечатление непревзойденной сухости и скуки. Тем больше я изумился, прочитав на следующий день в газетах, что наконец-то состоялось образцовое исполнение «Страстей». Использование старинных инструментов, маленький хор и т. д. — все, по современным научным данным, соответствует первым исполнениям баховских творений. Наконец-то ограниченное число хористов впервые позволит снова раскрыть полностью полифонию Баха, В действительности же все, что было «полифонией», в данном исполнении пошло прахом — этого рецензент, очевидно, не заметил. Можно подумать, что полифония зависит от количества исполнителей, а не от качества исполнения. Можно подумать, что с хором в 500 человек в подходящем помещении нельзя музицировать точь-в-точь так же «полифонично», как с хором в 50 человек, а с оркестром — так же, как со струнным квартетом! Конечно, играли точно и пели корректно, но мы не услышали ни одной подлинно образной фразы, ни одной одухотворенной мелодии, ни одной жизненно правдивой полифонической линии. Музыка Баха словно бы вовсе не появлялась. Однако именно это, по-видимому, и показалось нашему "исторически" вышколенному рецензенту наиболее отвечающим — «по современным научным данным» — баховскому духу.» *Фуртвенглер В.* Из литературного наследия // *Исполнительское искусство зарубежных стран.* Выпуск 2. М.: Музыка, 1966. С. 155 - 161.)

Впрочем, у лучших представителей движения, в частности у его лидера — дирижера Н. Арнокура, аутентичность в выборе текста, инструментария, манеры игры и пения сочетается с творческой свободой трактовок. Старинная музыка, исполненная в аутентичной манере, близка современному восприятию своей подчеркнутой ритмичностью или, напротив, свободой и суховатым, иногда несколько пронзительным, лишенным чувствительности звучанием.

Датой возникновения "исторического исполнительства" принято считать 11 марта 1829 года, когда впервые после векового перерыва под руководством двадцатилетнего Ф. Мендельсона-Бартольди в Берлине прозвучали "Страсти по Матфею" И.С. Баха, что открыло эпоху триумфального "возрождения" баховской музыки. Возможно, именно это исполнение следует считать моментом возникновения того феномена музыкального искусства, который отличает музыку от других искусств: музыканты-исполнители должны уметь "осуществлять" не только музыку наших современников, но и мастеров, творивших несколько веков назад.

Так было далеко не всегда: вплоть до первой четверти XIX века в первую очередь исполнялась и была интересна публике именно музыка современников. Музыка предшественников быстро "устаревала" и оставалась интересной разве что сравнительно узкому кругу "истинных знатоков". К.Ф.Э. Бах, отвечая на вопросы И.Н. Форкеля, собиравшего материалы для своей книги об И. С. Бахе, писал, что его отец ценил и изучал произведения *старых* мастеров - Букстехуде, Пахельбеля, Фрескобальди и других. Все эти "старые" мастера умерли лишь несколькими десятками лет ранее... Каспар Рютц, кантор церкви Святой Марии в Гамбурге, в 1753 году писал об унаследованной им нотной библиотеке. Он с

печалью замечает, что половина манускриптов разошлась на хозяйственные нужды (на оберточную бумагу, обои, проклейку окон, растопку дров и т.п.). Рютц высчитывает, сколько могла бы стоить эта коллекция, скрупулезно оценивая затраты на весьма дорогую бумагу, услуги переписчика и переплетчика, и получает огромную по тем временам сумму в 4650 марок. "Но кто же даст хоть что-нибудь за эти ноты: разве что если кому-то понадобится оберточная бумага. Ибо нет ничего бесполезнее, чем старая музыка". А речь шла о музыке, которой к тому времени было чуть больше полувека...

Едва ли кому-то сегодня придет в голову называть музыку, скажем, Шостаковича "старой" и "годной лишь на оберточную бумагу". (Кстати говоря, как мы знаем, некоторые произведения И.С. Баха утеряны навсегда именно потому, что их партитуры были проданы мяснику в качестве оберточной бумаги.)

Тем не менее, уже во второй половине XVIII века кое-где исполнялась "старинная музыка", например, в 1770-х годах в Лондоне были организованы "Концерты старинной музыки", на которых звучали произведения, написанные... за 20-30 лет до этого!

Исполнение "старинных" произведений начали становиться неотъемлемой частью музыкальной жизни. Так или иначе, при исполнении "старой" музыки сразу встает вопрос выбора инструментов, который не может быть проигнорирован. С этим вопросом столкнулся изначально и Мендельсон. Подобная проблема возникает не только в контексте рассмотрения клавесинных произведений эпохи барокко. Стоит вспомнить, что оригинальный титул "Лунной сонаты" Бетховена звучит так: "Соната-фантазия для чембало или фортепиано, сочиненная Луиджи ван Бетховеном и посвященная барышне графине Джульетте Гвиччиарди, соч. 27 № 2"... Также эта ремарка стояла на титульных листах ранних его сонат (и даже «Патетической»!). Но это, скорее, шло не от автора, а от издателей – для лучшей раскупаемости нот, поскольку инструменты были дорогие и не всякий мог позволить себе заменить клавесин на фортепиано.

Многие музыканты пошли в вопросе выбора инструмента еще дальше. Существует проблема выбора фортепиано и для музыки романтической эпохи. Выдающийся современный пианист и клавесинист Андреас Штайер в одном из интервью сказал: "Великолепные концертные "Стейнвей", выпускающиеся сейчас, убивают трио Шуберта или квинтеты Шумана. Фабрики производят инструменты для того, чтобы сыграть концерт Равеля на футбольном стадионе, но не способные воспроизвести камерное звучание. Нужно заново воссоздавать фортепиано. Я не знаю ни одного пианиста, безразличного к этой проблеме".

Говоря об исполнении "старинных" произведений, мы обычно уделяем много внимания стилю, манере, специальным техническим приемам исполнения, и гораздо меньше значения придаем выбору инструмента. Более того, многие музыканты до сих пор разделяют взгляд, состоящий в искренней вере в то, что "современные" инструменты "более совершенны", чем их "старинные" предшественники. Этот взгляд достался нам в наследство от романтической эпохи (и в немалой степени является следствием "классико-романтической" традиции, в которой до сих пор воспитываются многие академические музыканты). Последнее время, особенно теперь, этот вопрос делит исполнителей

на два лагеря- тех, кто считает, что музыка, написанная для клавесина должна исполняться именно на клавесине; и тех, кто считает, что на фортепиано в любом случае лучше и более полно можно выразить поставленные автором задачи . И лишь немногие считают, что выбор инструмента не является столь принципиальным вопросом.

Крайности в любых вопросах дают повод усомниться в справедливости высказывания. Как мы знаем, существовали (и до сих пор существуют) мнения вроде следующего: "Клавирные произведения И.С. Баха гораздо лучше звучат на современном фортепиано, нежели на клавесине и клавикорде, для которых они были написаны - и потому, что фортепиано более совершенно, и потому, что мы лучше научились понимать музыку И.С. Баха, чем он сам. Лишь фортепиано способно выразить все содержащиеся в ней оттенки чувств и мыслей. При нашем современном развитии музыкального восприятия мы уже никогда не сможем вернуться к несовершенному звучанию инструментов ушедших эпох. Сам Бах о фортепиано мог бы только мечтать". (Эти слова почти буквально воспроизведены из предисловия к одной старой фортепианной редакции клавирных произведений Баха).

"Старинные" музыкальные инструменты... Многие представят себе музейные стенды, за стеклом которых хранятся потускневшие от времени запylённые клавикорды, виолы, блокфлейты, лютни, шалмеи и другие вышедшие из употребления много веков назад "экзотические" инструменты, на смену которым пришли новые, "более совершенные". Но эти "более совершенные инструменты", которые мы слышим в симфоническом оркестре и привычно называем "современными" - так ли уж они на самом деле "современны"?

Конструкция "современных" струнных инструментов практически не менялась последние 400 лет, а основное количество духовых инструментов в их нынешнем виде и с "современной" системой механики было сконструировано более 100 лет назад. "Современное" фортепиано принципиально не изменялось на протяжении едва ли не полутора веков. Получается, и они тоже все-таки являются "старинными" инструментами?

В оркестре каждый музыкальный инструмент, который мы привычно называем "современным", имеет свою историю. Менялись стили и эстетические идеалы в искусстве, а вслед за ними изменялась музыка и инструменты для её исполнения. Вместе с этим естественным образом менялось и звучание ансамбля или оркестра. Вплоть до недавнего времени считалось неоспоримым, что эти изменения происходили в сторону "совершенствования": фортепиано, например, естественным образом сменило "менее совершенные" клавесин и клавикорд. Но насколько обоснован подобный взгляд на "эволюцию" музыкальных инструментов? В каком смысле "современные" инструменты "более совершенны", чем "старинные"? Действительно ли исполнение "старинной" музыки на клавесинах, клавикордах, двухклапанных гобоях, натуральных валторнах и т.п. - лишь "музейно-исторический" изыск? Вряд ли кому-то в голову придет идея как-то "совершенствовать" все те же скульптуру Фидия или полотно Рубенса с целью "лучшего" их восприятия или говорить, что они нам "непонятны", потому что, в силу большего развития эстетического чувства, мы "не сможем вернуться в другую эпоху". Когда мы слышим баховскую инвенцию,

звучащую на электронных инструментах в исполнении какой-нибудь рок-группы, мы не спорим с тем, что это "обработка", "не оригинал", и, в то же время, мы не склонны называть "обработкой" исполнение этой же инвенции на фортепиано по редакции Ф. Бузони. Подобное сравнение не так уж и натянуто, как может показаться на первый взгляд, если вспомнить об особенности музыкального искусства, о которой говорилось в самом начале, и о музыкальных инструментах как средстве "реализации" музыкального произведения.

Хочу подробнее остановиться на важном вопросе. Фортепиано-универсальный инструмент, который может заменить и клавикорд, и клавесин. Разумеется, ни клавикорд, ни клавесин, ни даже орган не могут заменить фортепиано. И вот тот самый вопрос: а нужно ли это делать? Если учитывать, что фортепиано по способу звукоизвлечения - "ударный" инструмент, а клавесин - "щипковый", то выходит, что это совсем разные инструменты. Некоторые современные исполнители-пианисты любят говорить о том, что клавесин - несовершенный, устаревший инструмент, мотивируя это, например, тем, что на клавесине невозможна тонкая динамическая нюансировка, присущая фортепиано.

Но является ли это действительно *недостатком* клавесина? Никому не приходит в голову объявить недостатком флейты невозможность исполнять на ней аккорды. И эта аналогия вполне уместна, поскольку у каждого инструмента есть своя, уникальная "область естественного": для фортепиано это, например, динамическая нюансировка, употребление педали, для клавесина - естественность артикуляционной динамики, возможность "террасообразной динамики" с помощью игры на разных мануалах и смены регистров, возможность естественного ведения голосов на разных мануалах с перекрещиванием рук.

Здесь еще один важный момент, игнорируемый многими современными музыкантами: гибкость мелодической игры достигалась на клавесине не применением средств динамики, а применением других двух средств, составляющих особую силу в клавесинной игре. Имеется в виду ритмика и артикуляция.

Бах написал ряд своих клавирных произведений в расчете на два мануала (две клавиатуры), которые есть у клавесина - например, Арию с вариациями из четвертой части "Клавирных упражнений", с XIX века более известную под названием "гольдберговские вариации". (О том, что это произведение предназначено для двух мануалов, *явно* сказано в полном авторском названии произведения.) Пианистам при исполнении "гольдберговских вариаций" приходится прибегать к невероятным хитросплетениям рук, к которым вынуждает игра на единственной клавиатуре фортепиано. На двухмануальном клавесине они совершенно не нужны, поскольку необходимости перекрещивания рук тогда не возникает в принципе, и, соответственно, исчезает огромный балласт для исполнителя. Конечно, на все это можно возразить, что при определенной "акробатической" сноровке никаких сложностей подобного рода не возникнет (хотя где же тут тогда большая техническая "совершенство" фортепиано для данного произведения?). Более сложная и важная проблема - как показать на фортепиано темброво-артикуляционное различие голосов, соответствующих разным мануалам? - все же при постоянном перекрещивании

рук и общих нотах "в разных руках" добиться ее мучительно трудно, если вообще возможно.

В качестве заключения остается отметить следующее. Смысл исполнения музыки на «старинных» инструментах не сводится – как это иногда представляют – лишь к «музейному значению», пустоватой игре в историческую достоверность. Дело, скорее, в другом: их использование (в свете концепций исторически информированной исполнительской практики в целом) открывает современным музыкантам иной, «забытый» опыт исполнения, а слушателям – иной опыт восприятия. И, как это не парадоксально, именно подобное «обращение к истокам» вполне современно, ибо лишь сравнительно недавно, в XX веке, была ярко осознана актуальность «диалога с культурами различных эпох», возможность и необходимость постоянного живого осмысления культурно-эстетического опыта давно ушедших веков.

На этом пути мы не можем считать свои нынешние взгляды просто результатом какого-то однозначно-прогрессивного исторического развития, когда каждая новая эпоха, отказываясь в силу своих потребностей от некоторых «устаревших» воззрений предшествующего времени, непременно этим «совершенствуется». Тогда мы вполне осознаем, что история музыки всегда была не только «историей приобретений, но и историей потерь». И с этих позиций мы скажем, что «старинные» инструменты – не лучше и не хуже «современных»: они просто другие... Их включение в сегодняшнюю музыкальную практику обогащает нашу современную культуру, находящуюся в активном диалоге с культурами прошедших эпох.

Используемая литература

Браудо И.А. _ Об органной и клавирной музыке. Об органной и клавирной музыке. 1976

Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). Издание 2-е. «Музыка». Ленинградское отделение

Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Москва, «Классика-XXI» 2001

Ведерников А.И. О годах моего творческого становления, встречах с выдающимися музыкантами, проблемах исполнения старинной и современной музыки, вопросах педагогики, (сборник Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Выпуск 1). Москва, Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 2000

Голдобин, Дмитрий Ренессансная орнаментика и барочный тематизм. (сборник Старинная музыка) Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 1999

Воинова М. Эволюция органа в XX веке и проблемы нотации в новейшей музыке. (сборник Оркестр, инструменты, партитура. Выпуск 1) Москва, Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 2003

Друскин М. С Иоганн Себастьян Бах. Москва, «Музыка» 1982

Зенаишвили Т.А. Венские автографы Иоганна Якоба Фробергера. (сборник Старинная музыка) Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 1999

Козлова Г.И. Некоторые черты интерпретации музыки барокко в историческом аспекте. (в сборнике «Галина Козлова: музыкальное приношение») Нижний Новгород, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2000г.

Козлова Г.И. Некоторые черты интерпретации музыки барокко в историческом аспекте.(в сборнике «Галина Козлова: музыкальное приношение») ») Нижний Новгород, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2000г.

Мержанов В.К. Музыка должна разговаривать, (сборник (39) Профессора исполнительских классов Московской консерватории, выпуск второй) Москва, 2002 Московская государственная консерватория

Мильштейн Л.И «Хорошо Темперированный Клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. Москва, «Музыка» 1967

Панов А. А. Семантика немецкой органной терминологии XVII- XVIII веков. Казань, МК РФ, Казанская государственная консерватория 1996

Паршин Алексей Александрович Аутентизм: вопросы и ответы, (сборник 37. Музыкальное искусство барокко) Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 2003

Ройзман Л.И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.3. Москва, «Музыка» 1973

Ройзман Л.И. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С. Баха, особенно о токкатах. В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Выпуск IV Москва, «Музыка» 1976

Ройзман Л.И. Баха в учебных. Москва, «Музыка» 1997

Холопов Ю.Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке. (сборник Старинная музыка) Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 1999

Яворский Б. Л. Сонаты Баха для клавира Москва, «КЛАССИКА - XXI» 2002г.