

Педагогические принципы К.Ф.Э. Баха в контексте фортепианного образования рубежа XVIII–XIX веков

А.Д. Мерзликин

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь, Россия

Трактат К.Ф.Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» (1753, 1762) оказал существенное влияние на становление русской фортепианной школы первой половины XIX в. Представлен историко-педагогический анализ трактата. Выявлены основные педагогические принципы К.Ф.Э. Баха: роль личного примера учителя, природосообразность обучения, развитие самостоятельного мышления ученика, воспитание в ансамблевом музицировании. Раскрыто влияние идей К.Ф.Э. Баха на последующие поколения европейских музыкантов, включая представителей русского пианизма.

Ключевые слова: К.Ф.Э. Бах, клавирное искусство, фортепианная педагогика, русская фортепианная школа, педагогические принципы.

Актуальность исследования. Трактат Карла Филиппа Эммануила Баха (1714–1788) «Опыт истинного искусства клавирной игры» (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753, 1762 [18]) принадлежит к числу фундаментальных трудов в истории европейской музыкальной педагогики. Во второй половине XVIII – начале XIX в. эта работа служила основой для воспитания нескольких поколений музыкантов в Германии, Англии и Франции. Определяющее влияние трактат оказал на формирование тюрингской, австрийской и лондонской клавирно-фортепианных школ и через их посредство – на становление русской фортепианной школы первой половины XIX в. Это свидетельствует об актуальности его исследования в контексте становления фортепианной педагогики в России.

Степень разработанности темы исследования. В отечественном музыкознании интерес к наследию К.Ф.Э. Баха прослеживается с середины XIX в.: его основополагающее значение для русской фортепианной школы подчеркивал А.Г. Рубинштейн [13, с. 41–42]. В XX в. его краткое описание вошло в отечественные фундаментальные исследования клавирного искусства (А.Д. Алексеев [1], И.В. Розанов [12]). Первой посвященной ему специальной работой стало исследование В.Б. Носиной (1989 [9]); благодаря русскому переводу, выполненному Е. Юшкевич (2005 [3]), и опубликованным позже существенным уточнениям к нему А.А. Панова и И.В. Розанова (2011 [10]) трактат и клавирное творчество К.Ф.Э. Баха вошли в круг исследовательского внимания (А.Н. Захваткин, 2007 [7]; Е. Ткаченко, 2010 [15]; Л.Г. Сухова, 2015 [14] и др.). Однако все эти труды, при всей их ценности, сосредоточены либо на историко-музыковедческом анализе, либо на частных аспектах методики. В них не ставилась задача представить педагогическую систему К.Ф.Э. Баха как единое целое, выявить и описать ту совокупность принципов, которая определяла в его эпоху цели и методы

воспитания музыканта, отношения учителя и ученика и т.д. Поэтому мы и обратились вновь к этому трактату.

Цель исследования – систематизировать педагогические принципы К.Ф.Э. Баха и определить их влияние на последующие поколения музыкантов, включая представителей русского пианизма.

Материалы исследования – трактат К.Ф.Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753, 1762) в оригинале [18], русском переводе Е. Юшкевич [3] и английском переводе У.Дж. Митчелла [19]; нотные и методические приложения к трактату (18 Probestücke [18]); письма Л. ван Бетховена [11], мемуары К. Черни [17] и др.

Методология исследования основана на историко-педагогическом анализе трактата К.Ф.Э. Баха, позволяющем системно реконструировать педагогические взгляды автора, и сравнительно-сопоставительном методе, дающем возможность соотнести различные аспекты его учения.

Результаты исследования. В процессе исследования мы сопоставили теоретические положения трактата К.Ф.Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» с его практической педагогической деятельностью, нашедшей отражение в учебных сочинениях, аппликатурных указаниях и методических рекомендациях и воспоминаниях его учеников. Это позволило выявить целостную систему педагогических принципов, которые не только обобщили композиторский, исполнительский и педагогический опыт предшественников, и прежде всего династии тюрингских Бахов и ее главы И.С. Баха [20], но и заложили основу для последующего развития фортепианной педагогики. Проанализируем педагогические принципы К.Ф.Э. Баха (далее Бах) подробнее.

Учитель и ученик: личный пример и доверие. Одним из ключевых моментов педагогической системы Баха является роль учителя. Для него недостаточно просто изложить правила или дать технические указания. Учитель должен быть носителем того самого «истинного искусства», которое он стремится передать. Бах пишет о тех наставниках, которые не в состоянии служить примером для своих подопечных: «Часто сам учитель не может ничего сыграть, кроме собственной халтуры. Его изнеженные и неловкие пальцы тормозят его мысль... потому мы и видим такое множество убогих сочинений для клавира и загубленных учеников» [3, с. 21].

Из этого следует, что личный пример педагога – важное условие успешного обучения. Ученик должен не только слышать наставления, но и видеть перед собой образец, достойный подражания. Бах подчеркивает важность живого показа, который не могут заменить никакие письменные описания: прослушивание выдающихся исполнителей он называет «родом дозволенного воровства», необходимым потому, что «существовало бы

множество вещей, которые нельзя ни показать, ни тем более описать и которые пришлось бы изучать одним лишь слушанием» [3, с. 19].

Природосообразность и индивидуальный подход. В своих наставлениях об аппликатуре и постановке рук Бах апеллирует к природе, к естественному устройству человеческой руки. Это проявление глубокого педагогического принципа – природосообразности. Обучение не должно насиловать природу ученика – напротив, следует опираться на нее и развивать то, что заложено изначально. «Уже форма наших рук и клавиатуры показывает нам, как надо использовать наши пальцы, – пишет он. – Форма пальцев дает понять, что три <средних> пальца на каждой руке существенно длиннее, чем мизинец и большой» [3, с. 31]. Из этого наблюдения Бах выводит систему: длинные пальцы предназначены для черных клавиш, короткие – для белых. Игнорирование этой природной данности ведет к неестественности, зажатости и, в конечном счете, к невозможности хорошей игры и успешного развития музыканта.

Особое внимание Бах уделяет роли большого пальца, который в старой школе использовался крайне редко. Он называет его «главным пальцем» и подробно объясняет, почему пренебрежение им противоестественно и вредно: «Тот, кто употребляет большой палец лишь изредка, играет в большинстве случаев жестко; напротив, при правильном его использовании этого эффекта можно совсем избежать... Тому, кто употребляет большой палец правильно, всё легко» [3, с. 29]. В этом наставлении раскрывается важная педагогическая идея: обучение должно опираться на природные данные ученика и раскрывать их, а не подавлять искусственными запретами. Бах не просто вводит новый технический прием – он переосмысливает саму логику движения руки, делая его более естественным и свободным. Его совет показывает, что результативность обучения достигается не механическим заучиванием правил, а поиском удобных, природосообразных решений.

Принцип природосообразности проявляется у Баха в использовании разных инструментов для развития качеств музыканта: «Клавикорд используется для изучения хорошего исполнения, клавесин – чтобы развить необходимую силу пальцев. Кто хорошо играет на клавикорде, тот сможет так же играть и на клавесине, но не наоборот» [3, с. 26]. Клавикорд, с его тихой, но чуткой механикой, требующей тончайшего слухового контроля, воспитывает в ученике выразительность, умение фразировать и «петь» на инструменте. Клавесин же, с его ярким, но менее гибким звуком, развивает силу, выносливость и отчетливость – качества, необходимые для публичного выступления. Бах выстраивает последовательность воспитания: тот, кто прошел школу клавикорда, привносит в игру на клавесине певучесть и осмысленность; тот же, кто начинал сразу с клавесина, рискует остаться виртуозным, но невыразительным исполнителем. В этом различии двух инструментов реализуется важнейший педагогический

принцип: техника должна служить выразительности, а не быть самоцелью. Этот принцип предвосхищает педагогику, которая видит свою задачу не в «подгонке» всех под единый стандарт, а в развитии уникальных задатков ученика [4]. «Учащихся не пугают его трудности, – замечает Бах о клавиристе, – ибо своим очарованием он полностью возместит потраченные силы и время, и каждому любителю необязательно выполнять все эти требования. Он сделает столько, сколько пожелает сам и сколько позволит ему природное дарование» [3, с. 18–19]. В этих словах звучит уважение к личности ученика, к его праву на собственный путь и темп освоения материала.

Развитие самостоятельного мышления музыканта. Критика Баха в адрес учителей не ограничивается их технической несостоятельностью. Он говорит о том, что они сознательно сужают кругозор учеников, утаивая от них лучшие образцы музыки. «Едва ли не каждый учитель навязывает ученикам для игры свои собственные пьесы, – пишет он, – ибо в наши дни считается постыдным не сочинять самому. Поэтому от учеников утаивают другие, хорошие клавирные пьесы, на которых они могли бы чему-нибудь научиться» [3, с. 21]. Бах считает, что воспитание самостоятельного мышления невозможно без знакомства с широким кругом явлений, без сравнения и выбора. Ученик, который видит сочинения только своего учителя, лишен возможности формировать собственный художественный вкус и способность к эстетическому суждению. Бах настаивает на необходимости слушать разных музыкантов, изучать разные школы и исполнительские стили: так, он высоко ценит французскую клавирную музыку, видя в ней «прекрасную школу для клавириста» благодаря «связному и чистому стилю игры» и ясному обозначению украшений [3, с. 21].

Еще один важный аспект – осмысленность действий ученика. Бах не устает повторять, что аппликатура должна быть не просто заучена, а понята. Он подробнейшим образом объясняет логику подкладывания и перекидывания пальцев, чтобы ученик мог применять эти принципы самостоятельно в новых ситуациях. Цель обучения – достичь такого уровня, когда «употребление пальцев должно стать столь машинальным, чтобы давать возможность не заботиться об этом, а полностью думать о выражении более важных вещей» [3, с. 30]. Сначала – осознанное освоение, затем – автоматизация навыков, которая высвобождает ресурсы для творчества и художественного самовыражения.

Воспитание музыканта в условиях ансамблевого музицирования. Отдельного внимания заслуживают взгляды Баха на ансамблевое музицирование и аккомпанемент певцам или другим инструментам. Он не мыслит клавириста как сугубо сольного исполнителя, замкнутого в себе. Напротив, истинное мастерство проявляется в умении слушать других, быть частью музыкального ансамбля. Клавирист, по Баху, должен уметь

аккомпанировать так, чтобы «укреплять совместное звучание», даже если партия генерал-баса выписана неполно или с ошибками [3, с. 18].

Это не просто профессиональное требование, но и воспитательная задача. Ансамбль учит вниманию, гибкости, умению согласовывать свои действия с действиями других партнеров. «Немалая польза и облегчение достигаются во всем искусстве игры теми, кто имел возможность одновременно изучать пение или прилежно слушать хороших певцов» [3, с. 27]. Так Бах устанавливает связь между различными сферами музыкального обучения: обучение игре на инструменте обогащается через взаимодействие с вокалом, через понимание природы человеческого голоса. Это взаимодействие дает ученику возможность сформировать певучий тон, научиться вести мелодию подобно тому, как ее ведет голос. Слушание певцов и совместное музицирование с ними развивает чувство музыкальной фразы, дыхания, естественной агогики – того, что трудно передать сухими правилами и объяснениями, но что составляет суть выразительного исполнения. Вокал прививает обостренное внимание к интонационной чистоте и осмысленности каждого звука, что впоследствии переносится на инструментальную игру. Так через вокальную природу Бах воспитывает в ученике не просто исполнителя, но музыканта, способного к живому, естественному высказыванию. Воспитание через ансамбль – это воспитание музыканта, способного к диалогу, к совместному творчеству.

Влияние идей К.Ф.Э. Баха на последующие поколения музыкантов. Педагогические и композиторские принципы К.Ф.Э. Баха не остались достоянием лишь его времени; они стали тем фундаментом, на котором выросло творчество венских классиков и формировались основные европейские фортепианные школы.

Наиболее ярко влияние Баха сказалось на Йозефе Гайдне. Знакомство Гайдна с «Прусскими сонатами» (1742) стало для него настоящим откровением. Гайдн признавался: «Я не вставал из-за клавира, пока не смог сыграть все сонаты. Я играл их особенно охотно тогда, когда меня охватывало уныние, – и всегда покидал инструмент в хорошем расположении духа» [цит. по: 2, с. 4]. Впоследствии Гайдн неоднократно подчеркивал свою творческую связь с К.Ф.Э. Бахом: «<я> очень многим обязан Э. Баху, что я его понял и прилежно изучал» [цит. по: 5, с. 55]. Показательно, что и сам К.Ф.Э. Бах, никогда не встречавшийся с Гайдном лично, услышав его сочинения, назвал их автора своим учеником: «Господин Гайдн – глубоко порядочный человек. По сведениям, которые я получил из Вены, и даже лично от людей, работавших в оркестре князя Эстерхази и посетивших меня, я составил себе мнение, что сей достойный человек, чьи сочинения поныне доставляют мне живейшее удовольствие, так же бесспорно относится ко мне дружески, как я к нему» [цит. по: 5, с. 29]. Влияние Баха на Гайдна было не просто данью уважения, но глубоким стилистическим родством. По мнению Г. Аберта, необходимо «проводить

резкую грань между тем новым, что К.Ф.Э. Бах дал Гайдну, и между теми ростками и дремлющими силами, которые он в нем пробудил и вызвал к жизни» [цит. по: 5, с. 50]. В.В. Горностаева подчеркивает, что в ранних сонатах Гайдна «ощущается влияние К.Ф.Э. Баха» и лишь позднее композитор обретает собственный зрелый стиль [6, с. 76].

К.Ф.Э. Бах оказал влияние и на В.А. Моцарта – его драматизм, смелые гармонические решения и глубину выражения. Слова Моцарта: «Он <К.Ф.Э. Бах> отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него» [цит. по: 3, с. 12] – прямо указывают на признание им Баха одним из своих духовных наставников.

Особенно значительным было влияние Баха на Л. ван Бетховена. Оно осуществлялось как непосредственно через изучение трактата, так и через посредничество его учителя К.Г. Неефе. Педагогическая программа, предложенная Неефе юному Бетховену, по предположению Л.В. Кириллиной, включала наряду с освоением «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха и новейших произведений Моцарта и трактат К.Ф.Э. Баха [8, с. 65]. Сам Бетховен считал, что сочинения К.Ф.Э. Баха «должны каждому истинному художнику служить не только для наслаждения, но и для обучения» [11, с. 189]. Примечательно, что даже в позднем творчестве Бетховена, с его необычайными тональными планами и новаторскими идеями, прослеживаются черты, роднящие его с Бахом: «...поздний Бетховен... оказывается формально ближе к Доменико Скарлатти, Антонио Солеру, Пьетро Доменико Парадизу, Филиппу Эмануэлю Баху, раннему Гайдну – чем к себе же самому начала 1800-х годов» [8, с. 199].

Рекомендацию обратиться к баховскому «Опыту» мы находим и в воспоминаниях К. Черни. Когда отец привел юного Черни к Бетховену, тот, прослушав игру мальчика, сказал: «У мальчика есть талант. Я сам хочу с ним заниматься и беру его к себе в ученики. <...> Но в первую очередь купите ему учебник об искусстве игры на клавире Эмануэля Баха – пусть принесет его с собою уже в следующий раз» [17, с. 8].

А.Г. Рубинштейн замечал: «В музыкальных произведениях Ф.Э. Баха, представителя нового времени, новых взглядов в искусстве, мы видим начатки всех последующих выражений: гайдновскую любезность и наивность, моцартовскую сердечность и искренность, даже бетховенский юмор и драматизм; само собою разумеется, всё это – только в намеках, но тем не менее уже существует в зародыше. Итак, Ф.Э. Бах образует мост между И.С. Бахом и Гайдном...» [13, с. 181]. Эту мысль Рубинштейн почерпнул у Ж.Ф. Фетиса (1841): «Судя по величию его <К.Ф.Э. Баха> господства, универсальности его известности, судя по необходимости подражать ему, которую он наложил на большую часть клавесинистов своего времени, пожалуй, примешь Гайдна за первоначального творца фортепианной сонаты; но он только сумел усовершенствовать мысль другого... Творец – это Карл Филипп Эммануэль Бах, неистощимая

плодовитость которого обогатила Германию шестьюдесятью концертами и более чем тремястами сонатами» [16, с. 217].

Таким образом, педагогическая система К.Ф.Э. Баха, зафиксированная в его трактате, стала тем связующим звеном, которое обеспечило преемственность между эпохой барокко и классицизмом, оказав определяющее влияние тюрингской клавирной школы на формирование австрийской, лондонской и русской фортепианных школ.

Выводы. Проведенный анализ позволил выявить педагогические принципы К.Ф.Э. Баха и представить их как целостную систему, сложившуюся в контексте музыкального образования его эпохи.

Бах формулирует принципиально иное, чем в предшествующей традиции, понимание роли учителя. Личный пример и способность к живому показу становятся не дополнением к обучению, а его фундаментом. Бах детально описывает механизм этой передачи: от живого звучания – к осознанию и подражанию, от слушания мастера – к собственному пониманию.

Система Баха наполнена принципом природосообразности: это опора на естественное устройство руки при выборе аппликатуры, переосмысление роли большого пальца как «главного» из-за его способности делать игру свободной и легкой. Наиболее ярко этот принцип раскрывается в баховском различении функций клавикорда и клавесина: первый воспитывает выразительность и певучесть, второй – силу и беглость. За этим стоит педагогическая идея о двухступенчатом воспитании музыканта: сначала становление художника (через работу над качеством звука и фразировкой), затем формирование его техники.

Бах закладывает основы для развития самостоятельного мышления ученика. Его требование не просто заучивать аппликатуру, а понимать ее логику, его критика учителей, ограничивающих репертуар ученика собственными сочинениями, направлены на формирование музыканта, способного к самостоятельному суждению и творческому выбору.

Уникальным для своего времени является баховский подход к воспитанию через ансамбль и взаимодействие с вокалом. Он не просто констатирует пользу такого музицирования, но и раскрывает его механизмы: через подражание голосу формируется певучий тон, через слушание певцов – чувство фразы и дыхания, через совместную игру – внимание к партнеру и умение выстраивать музыкальный диалог. Ансамбль для Баха – это школа живого, естественного музицирования, где рождается подлинная музыкальная коммуникация.

Таким образом, в трактате К.Ф.Э. Баха мы обнаруживаем целостную педагогическую систему, в которой техническое развитие неразрывно связано с воспитанием личности музыканта. Эта система, зафиксированная в «Опыте», стала тем фундаментом, на котором выросло творчество венских классиков и формировалась европейская и русская фортепианная

педагогика. Ее значение – в синтезе природосообразности, развития самостоятельности и воспитания через живое искусство, что и позволяет говорить о баховской школе как о явлении, определившем пути развития фортепианного образования на десятилетия вперед.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019–2022. Ч. 1–2. 416 с.
2. Баттерворт Н. Гайдн / пер. с англ. Челябинск: Урал LTD, 1999. 186 с.
3. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1. 1753 / пер. с нем. и коммент. Е. Юшкевич. СПб.: EarlyMusic, 2005. 169 с.
4. Бондаревская Е.В. Теория и практика личностно-ориентированного образования. Ростов н/Д.: РГПУ, 2000. 352 с.
5. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. М.: Музгиз, 1934. 268 с.
6. Горностаева В.В. Вера в музыке. Статьи, воспоминания, интервью. М.: Классика-XXI, 2010. 288 с.
7. Захваткин А.Н. Клавирная школа К.Ф.Э. Баха в исторической перспективе: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2007. 307 с.
8. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.; Т. 2. 590 с.
9. Носина В.Б. Проявление риторических принципов в клавирных сонатах К.Ф.Э. Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 105–118.
10. Панов А.А., Розанов И.В. Опыт истинного перевода трактата К.Ф.Э. Баха в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 1. С. 116–120.
11. Письма Бетховена / сост., вступ. ст., коммент. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 2013. 576 с.
12. Розанов И.В. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб.: Лань, 2001. 448 с.
13. Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы: краткий курс лекций. М.: Юрайт, 2025. 82 с. (Антология мысли).
14. Сухова Л.Г. Основные положения трактата К.Ф.Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» // Культура и искусство Германии. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2015. URL: https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2015/suxova-l-g.pdf (дата обращения: 19.2.2026).
15. Ткаченко Е. Клавирные сонаты К.Ф.Э. Баха: у истоков классического стиля (к вопросу жанровых взаимодействий) // Южно-Российский Музыкальный Альманах. 2010. № 2 (7). С. 15–18.
16. Фетис Ж.Ф. Знаменитые музыканты. СПб.: б.и., 2003. 320 с.
17. Черни К. Воспоминания о Бетховене / пер. с нем. М.: Музыка, 1966. 24 с.
18. Bach C.Ph.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, H. 868, 870. Berlin: Chr.Fr. Henning, 1753; Berlin: G.L. Winter, 1762. 504 s.
19. Essay on the true art of playing keyboard instruments / C.Ph.E. Bach; transl. by W.J. Mitchell. New York: Norton, 1949. xiii, 449 p.
20. Forkel J.N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. 178 s.

Об авторе:

Мерзликин Антон Дмитриевич – аспирант, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет» (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: anton.merzlikin.merzlikin@list.ru

C.P.E. Bach's pedagogical principles in the context of piano education at the turn of the 18th and 19th centuries

A.D. Merzlikin

Tver State University, Tver, Russia

C.P.E. Bach's treatise „Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments“ (1753, 1762) had a significant influence on the forming the Russian piano school in the first half of the 19th century. The article presents a historical-pedagogical analysis of the treatise. The main pedagogical principles of C.P.E. Bach are identified: the role of the teacher's personal example, the conformity of teaching to nature (natural conformity), the development of the student's independent thinking, and education through ensemble playing. The influence of C.P.E. Bach's ideas on subsequent generations of European musicians, including representatives of Russian pianism, is revealed.

Keywords: *C.P.E. Bach, keyboard art, piano pedagogy, Russian piano school, pedagogical principles.*

About the author:

Merzlikin Anton Dmitrievich – postgraduate student of the Institute of Pedagogical Education and Social Technologies at Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov St., 33), e-mail: anton.merzlikin.merzlikin@list.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 16.02.2026.

Дата принятия рукописи в печать: 19.03.2026.