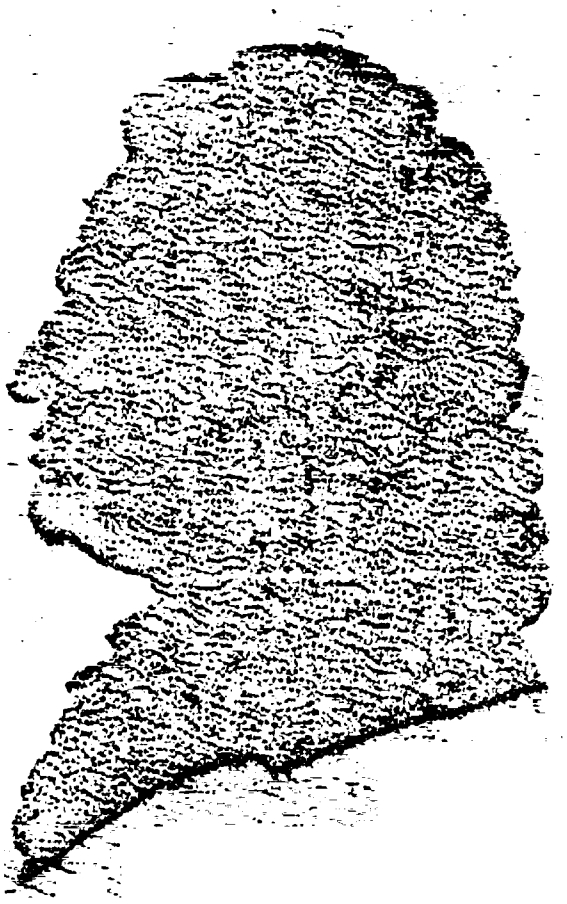
Э. Бодки



Интерпретация клавирных произведений И.С. БАХА

Э. Бодки

Интерпретация клавирных произведений И. С. БАХА

Перевод и вступительная статья
А. МАЙКАПАРА

Москва
1993

ББК 85.314
Б75

Erwin Bodky
Professor of Music Brandeis University

The Interpretation of Bach's Keyboard Works

Greenwood Press, Publishers
Westport, Connecticut

Бодки Э.

Б75 Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. – М.: Музыка, 1989. – 388 с., нот.

ISBN 5–7140–0188–5 (рус.)
ISBN 0–8371–8720–6 (англ.)

Автор исследования — известный американский клавесинист немецкого происхождения, видный теоретик музыкально-исполнительского искусства 1-й пол. XX века. В его труде рассматриваются проблемы исполнения клавирного наследия Баха: инструментарий и динамика, темп, орнаментика, артикуляция, фразировка. Во вступительной статье переводчика и исполнителя-клавесиниста А. Е. Майкапара дается критическая оценка концепции Э. Бодки, его труда в целом.

В русском переводе издается впервые.

Адресовано музыкантам-исполнителям (пианистам, клавесинистам, органистам), музыковедам, педагогам и учащимся.

Б $\frac{4905000000 - 026}{026(01) - 93}$ Без объявл.

ББК 85. 314

ISBN 5–7140–0188–5 (рус.)
ISBN 0–8371–8720–6 (англ.)

© Copyrihgt 1960 by the President and Fellows of Harvard College

© А. Е. Майкапар, 1993 г.

ЭРВИН БОДКИ
И ЕГО КОНЦЕПЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАХА

Клавирная музыка Баха... Ничьи произведения, предназначенные для клавира, не вызывают стольких споров относительно их трактовки, как баховские. Резко разделяются голоса тех, кто ратует за их исполнение в русле традиций барокко и, следовательно, на инструментах XVII–XVIII веков, и тех, кто убежден, что старинные инструменты не в состоянии передать всего богатства баховской музыки и что для полноценной ее интерпретации необходимо современное фортепиано. В каждом лагере свои кумиры. И здесь и там можно назвать выдающихся интерпретаторов. Вот лишь несколько имен: среди клавесинистов – В. Ландовска, Р. Кёркпатрик, Г. Леонхардт, И. Альгрим, среди пианистов – Г. Гульд, Э. Фишер, С. Фейнберг...

Но и это разделение в настоящее время представляется слишком общим: среди тех, кто убежденно отстаивает старинные инструменты как единственно соответствующие баховским намерениям, одни (как правило, представители старшего поколения клавесинистов, испытавшие на себе мощное воздействие В. Ландовской или А. Долмеча) удовлетворяются модернизированным клавесином, тип которого установился в первой половине нашего столетия[1], другие же (чаще представители молодого поколения, становление которых прошло под влиянием идей и исполнительской деятельности Г. Леонхардта) с пристрастием отыскивают подлинные инструменты XVII–XVIII веков для исполнения музыки того времени и не удовлетворяются даже копиями, которые в настоящее время в большом количестве и довольно высокого качества производят многие клавесинные фирмы[2].

В этих неослабевающих спорах по поводу аутентичного инструмента, на котором должна исполняться старинная музыка и, в частности, произведения Баха, разумным предостережением звучат слова Г. Леонхардта: "Исторический инструмент или его копия – это лишь одно из средств воссоздания старинного произведения. Хороший инструмент не всегда делает хорошим самого исполнителя. Как много инструментальных маньяков, способных слышать только лишь тембр звучания! То же самое можно сказать о маньяках орнаментики. Истинный музыкант более универсален и знает, как составить гармоничное целое. Он читает музыку, чтобы понять ее, размышляет об орнаментике, об аппликатуре, о том, что диктует инструмент плюс его собственный интеллект, – и в результате создается целостная картина произведения"[3].

Именно воссозданию такой "целостной картины" интерпретации

клавирного наследия Баха посвящена предлагаемая читателю книга профессора Э. Бодки.

Эрвин Бодки – американский клавесинист и музыковед немецкого происхождения. Он родился 7 марта 1896 года в г. Рагнит (бывшая Восточная Пруссия) в семье советника юстиции Луиса Бодки. После окончания гимназии с 1914–1916 гг. изучал музыку в Высшей школе музыки в Берлине. Здесь он занимался у известных педагогов Р. Рёсслера, Э. Дохнаньи, Г. Барта (у которого, кстати, незадолго до того учился Г. Г. Нейгауз), а также у Ф. Бузони. Э. Бодки обучался также композиции и был одним из всего лишь трех учеников Р. Штрауса. С 1922 года Бодки ведет концертно-исполнительскую деятельность, а в 1926 году он становится профессором своей alma mater – Высшей школы музыки в Берлине и одновременно профессором Академии церковной музыки там же. Несмотря на большую педагогическую нагрузку, он продолжает много концертировать, сочетая это с композиторской деятельностью. Среди произведений Э. Бодки значатся Струнный квартет (1916), Фортепианный квинтет (1920), Фортепианный концерт (1922), Камерная симфония (1923), фортепианные и скрипичные сонаты. Дважды – в 1926 и 1932 годах – Э.Бодки проводит циклы лекций о старинной музыке в Германии и Голландии. В этот же период он организует ансамбль Collegium musicum, программы которого составляют произведения композиторов XVII–XVIII веков.

В 1932 году по рекомендации выдающегося музыковеда А. Эйнштейна издательство Hesse публикует первую книгу Э. Бодки "Интерпретация старинной клавирной музыки" (Der Vortrag alter Klaviermusik). Она вышла в пользовавшейся популярностью серии Musik-Handbücher. Основные идеи этой работы позже были развиты и более основательно аргументированы автором в книге, предлагаемой советскому читателю.

В следующем – 1933 – году издательство Peters опубликовало двух- и трехголосные инвенции Баха в превосходной редакции Л. Ландсхофа. Аппликатура в ней – очень тонкая и остроумная – принадлежит Э. Бодки. Редакция эта не раз переиздавалась советскими музыкальными издательствами.

В 1933 году с приходом к власти Гитлера Э. Бодки покидает Германию. Он переселяется в Амстердам, а в 1938 году эмигрирует в США. В Кембридже (штат Массачусетс) Э. Бодки в 1941 году основывает Общество старинной музыки, клавесинистом и художественным руководителем которого остается до самой своей смерти в 1958 году. В 1949 году он утверждается профессором музыки Brandeis University. За время его активного участия в деятельности кембриджского Общества старинной музыки им было сыграно множество концертных программ – как сольных на старинных инструментах (клавесин, клавикорд, хаммерклавир), так и ансамблевых. Программы этих концертов, а также в высшей степени содержательные аннотации к ним самого Э. Бодки собраны и опубликованы (посмертно) в книге: Erwin Bodky. A Memorial Tribute (1965).

Исполнительский и музыковедческий опыт Э. Бодки нашел яркое отражение в его фундаментальном труде "Интерпретация клавирных

произведений Баха", изданном посмертно в 1960 году. Об актуальности книги Э. Бодки говорит, в частности, двукратное ее переиздание (в 1976 и 1977 годах), а также перевод книги на немецкий язык (Der Vortrag Der Klaviermusik von J. S. Bach. Tutzing, 1970). В советском баховедении некоторые из основных идей Э. Бодки получили освещение в книге Я. Мильштейна "Хорошо темперированный клавир И. С. Баха" (М., 1967).

Просветительская деятельность Э. Бодки нашла отражение во многих проведенных им телевизионных передачах о старинной музыке, в частности, в серии программ "Пути к Баху" и "Пути к Моцарту"[4]. Биографические сведения о профессоре Э. Бодки приводятся в большинстве крупнейших музыкальных энциклопедий и словарей.

В Кембридже в память об основателе Общества старинной музыки проводятся ежегодные конкурсы имени Бодки для исполнителей на клавесине, клавикорде, органе и старинном фортепиано (хаммерклавире). Подробные отчеты об этих конкурсах, а также о широкой программе мероприятий, сопутствующих им, – выставках старинных инструментов, манускриптов и изданий, лекциях крупнейших специалистов по музыке Возрождения и барокко (Г. Леонхардта, Р. Кёркпатрика, К. Джильберта и других) систематически публикуются в журналах, посвященных старинной музыке и инструментам.

Что же представляет собою монументальный труд Э. Бодки "Интерпретация клавирных произведений Баха"?

Исследование разбито на ряд глав, охватывающих все аспекты исполнения клавирной музыки великого композитора. При том что по каждой из обсуждающихся в книге проблем существует обширная литература на многих языках, ни до, ни после выхода в свет книги Э. Бодки не появилось обобщающей работы на эту тему – работы столь же фундаментальной и концепционной[5].

Всякое исследование в области интерпретации клавирной музыки Баха должно, естественно, начинаться с обзора тех технических и звуковых возможностей, которые предоставляли исполнителю инструменты, существовавшие во времена Баха, то есть клавесин, клавикорд и орган. С такого исследования и начинается труд Э. Бодки (глава 1 "Исторический очерк").

После краткого изложения истории клавесина и клавикорда (важным здесь является установленная автором связь между появлением так называемого "свободного" клавикорда и созданием Бахом I тома Хорошо темперированного клавира) Бодки обращается к выяснению значения термина "клавир". Собрав ряд интересных исторических фактов, подтверждающих, что термин этот был собирательным для всего семейства инструментов, и проведя аналогию со значением подобных терминов в других языках – "клавесин" (clavecin) во французском и "чембало" (cembalo) в итальянском, Э. Бодки приходит к важному для подтверждения своей концепции выводу о том, что «существует кардинальное различие между указанием „для всех клавишных инструментов" (таков был смысл термина Klavier в Германии в XVI–XVIII веках. – *А. М.*) и баховским употреблением слова Klavier. В то время как первое допускает свободную взаимозаменяемость всех

трех инструментов, баховское Klavier означает один клавишный инструмент для одних пьес – другой – для других» (с. 38)[6].

Вывод этот для дальнейшего анализа Э. Бодки чрезвычайно важен, поскольку из того факта, что термин Clavier был собирательным, делались и другие выводы, а именно что прелюдии и фуги Хорошо темперированного клавира предназначались лишь для клавесина (В. Ландовска), только для клавикорда (А. Долмеч), лишь для органа (Х. Брандтс Байз), что одна и та же пьеса может исполняться на любом из этих инструментов (Л. Ройзман), что пьесы эти написаны не для клавесина, не для клавикорда и не для органа, а как бы для абстрактного инструмента, одновременно сочетающего в себе особенности всех трех инструментов (Г. Келлер). Отсюда один шаг до гипотезы – с исторической точки зрения спорной, – что такой идеальный инструмент грезился Баху в виде современного рояля (Ф. Шпитта)[7].

Общее положение, к которому Э. Бодки пришел в этой главе своего исследования, в целом согласуется с мнением А. Швейцера, что одни пьесы были задуманы Бахом для клавикорда (от которого, как полагал А. Швейцер, "придется навсегда отказаться, так как мы не сможем уже привыкнуть к столь слабому его звучанию"[8]), а другие – для клавесина. Более детальное сравнение рекомендаций по регистровке на клавесине, которые предлагают А. Швейцер[9] и Э. Бодки, обнаруживает, однако, значительные расхождения во взглядах этих двух крупных специалистов. А. Швейцер уделяет регистровке клавесинных пьес всего несколько, правда, очень ценных, страниц в своей книге[9], тогда как Э. Бодки посвящает анализу этой проблемы всю вторую главу своего исследования. И хотя речь в ней идет, казалось бы, о сугубо технических проблемах исполнения баховских произведений на клавесине и клавикорде, метод, которым пользуется исследователь, поучителен для исполнителя баховской музыки на любом инструменте. Суть этого метода состоит в том, что исполнительские средства, в частности регистровка (а для исполнителей на других инструментах, добавим от себя, – динамика), должны быть выбраны в соответствии с формой и конструкцией пьесы, и следовательно, первейшей задачей исполнителя является определение того, где и как пролегают в ней грани частей. Но одно дело декларировать эту необходимость, и совсем другое – предоставить читателю детальный и предельно сконцентрированный отчет о каждой пьесе знаменитых баховских клавирных циклов. Работа эта потребовала от Э. Бодки упорного труда на протяжении всей его научной жизни.

Существенным достоинством данной главы является, на наш взгляд, научная трезвость автора и тщательная взвешенность всех его выводов. Это особо следует подчеркнуть, поскольку метод, примененный здесь исследователем, является в высшей степени оригинальным, что в свою очередь таит в себе опасность неосмотрительной его эксплуатации. Э. Бодки нигде не приходит к выводам столь поверхностным, как, например, Д. Е. Додж, задающий в ходе своего исследования такой, к примеру, риторический вопрос: "Что может быть логичнее использования трех регистров клавесина для исполнения трехголосной пьесы (имеется в виду обычная жига в обычной немецкой сюите. –

А. М.)?"[10]. Мы со своей стороны можем спросить: что может быть абсурднее такой постановки вопроса?

Часто задача интерпретатора осложняется тем, что форму, в частности, фуги можно представить себе в нескольких различных вариантах. Достаточно познакомиться с предлагаемыми музыковедами членениями фуг Хорошо темперированного клавира, чтобы убедиться в пестроте мнений, бытующих в этом вопросе[11]. На каком из предлагаемых вариантов остановить выбор в каждом конкретном случае? В решении этой проблемы, как только мы садимся за старинный инструмент с несколькими мануалами (а именно таковыми должны быть клавесин и орган, чтобы отвечать требованиям баховской музыки), начинает играть важную роль фактор, который, как правило, не принимают во внимание "чистые" теоретики, а также пианисты, например Ф. Бузони или Б. Барток, ориентирующиеся, естественно, на "одномануальное" фортепиано, а именно – возможно или невозможно выявить предлагаемую форму (в клавесинных и органных произведениях это почти всегда связано с "террасной" динамикой[12]) на клавиатурах старинных инструментов, то есть имеется ли возможность переходить на гранях формы с мануала на мануал без ущерба для голосоведения? Итак, наряду с "эстетическими" ("хорошо" или "плохо" звучит пьеса) аргументами в пользу того или иного инструмента для исполнения данной конкретной пьесы Э. Бодки рассматривает инструментально-технологические проблемы, замыкая тем самым тот круг вопросов, которые должен был самостоятельно решать клавирист-"знаток" баховского времени, ведь именно такому исполнителю в первую очередь адресовались баховские произведения, в особенности его "ученая музыка" – Хорошо темперированный клавир, в частности.

Э. Бодки доказывает, что знание музыкантами возможностей инструментов, существовавших в первой половине XVIII века, делает необязательным специальное указание в произведении, для какого именно инструмента предназначено данное сочинение[13]. Выбрав же инструмент (Э. Бодки на многих примерах демонстрирует, как надлежит это делать), исполнитель тем самым уже в значительной степени решает и проблему динамики. Логика рассуждений Э. Бодки здесь проста и в высшей степени убедительна. Исследователь полностью доверяется самому Баху и как бы учится у него, шаг за шагом следуя за великим мастером от тех произведений, в которых композитор собственноручно тем или иным способом записал свои пожелания по части регистровки (см. анализ Итальянского концерта, Французской увертюры, Гольдберг-вариаций, с. 42–52), через произведения, сходные с ними (см. разбор Прелюдии из Английской сюиты g-moll, Токкаты из Партиты e-moll, с. 52–60), к сложным проблемам пьес Хорошо темперированного клавира (с. 60 и далее). Примечательно, что теоретические выводы, к которым Э. Бодки пришел в ходе своего исследования, были "апробированы" им же в его концертной деятельности. Так, уже в 1943 году он исполнил I том Хорошо темперированного клавира, распределив пьесы между клавесином и клавикордом точно так, как он это позже сделал в Приложении А данной книги (см. с. 274–299).

Некоторые современные специалисты в области исполнительства

на старинных клавишных инструментах ставят под сомнение правомочность примененного Э. Бодки столь логически строгого подхода к решению проблем регистровки в баховской клавирной музыке. Вот что пишет, в частности, профессор Д. Фуллер: "Каждому хочется знать, как же играть Баха. Любой серьезный исследователь начнет, конечно, с тех произведений, которые сам Бах снабдил ремарками, а именно с Итальянского концерта и Французской увертюры, где смены регистровки являются неотъемлемой частью музыкальной концепции. Вооруженный знаниями, добытыми из этих произведений, он обратится к решению проблем, возникающих в третьей Английской сюите, четвертой Партите и, возможно, в некоторых других произведениях. Но, допустим, он столь же продуманно отметит смены мануалов в этих, имеющих сходство с первоначальными, произведениях, обучит другого клавесиниста этим принципам и предложит тому применить их к Итальянскому концерту и Французской увертюре, из копий которых предварительно были бы изъяты авторские ремарки. Догадается ли тот о перестановке рук в первом эпизоде из Presto Концерта, о возвращении левой рукой на второй мануал в т. 90–91 Увертюры, о том, что Паспье в этом сочинении не piano? Укажет ли он правильно хоть одну смену мануалов в Эхо?"[14]

Очень грозные вопросительные знаки! Действительно, кажется сомнительным, что кто-либо, не знакомый с рекомендациями Баха, точно как он распределит свет и тень в Эхо из Французской увертюры. Но не потому ли Бах и счел необходимым дать предписания? Что же касается Итальянского концерта, то хотя у нас и нет шансов самостоятельно без баховской помощи достичь подобной оригинальности решений, к тому же удивительно простых (что резко отличает их от многих вычурных решений не столь гениально одаренных клавесинистов), все же по заданному композитором принципу современный клавесинист не только может, но и обязан внести недостающие в этом произведении ремарки[15]. Если отвергнуть метод логики и аналогий – спросим мы в свою очередь – чем заменить его, когда мы все-таки окажемся перед необходимостью так или иначе регистровать вступительную часть из Английской сюиты или Партиты?

И все же читатель, внимательно изучивший вторую главу книги Э. Бодки, может задаться вопросом – всегда ли Бах столь стройно представлял себе трактовку своих произведений? Всегда ли логика и выверенность деталей были в его игре в таком равновесии? Разве нельзя в минуту вдохновенного порыва отказаться от жестких требований, которые ставит исполнителю форма пьесы, и произнести речитатив либо какую-то иную фразу иначе, чем это было запланировано в ходе предварительного анализа?

На эти вопросы ответ может дать композиторский метод Баха. Его раскрытию уделяется значительное внимание в исследованиях последнего времени. Как констатирует, в частности, Дж. Стафер[16] (со ссылкой на свидетельство К. Ф. Э. Баха), лейпцигский кантор имел обыкновение сочинять двумя различными способами: 1) записывать свою собственную ранее исполненную импровизацию и 2) писать "за столом", следовательно, в продуманном во всех деталях стиле, что предполагало, кстати, исполнение по нотам.

Различие двух этих методов сочинения находит отражение и в разных стилях интерпретации. Э. Бодки, хотя и не анализирует проблему с такой точки зрения, все же констатирует, что произведения, подобные Токкатам, допускают значительную свободу, в частности, в выборе регистровки. Потому автор воздерживается от рекомендаций каких-либо конкретных вариантов. В тех же произведениях, которые несут на себе печать абсолютной выверенности всех композиционных элементов. должна быть столь же строго выверена и их регистровка. Что касается пьес-танцев в сюитах или многих прелюдий, то Э. Бодки не склонен проявлять излишний ригоризм, и хотя он и предлагает конкретные советы по выбору регистровки, однако делает весьма существенную оговорку: "В пьесах, которые настолько коротки, что должны исполняться в одной регистровке (например, многие прелюдии ХТК, танцевальные пьесы, разделы Токкат), могут быть равно оправданы различные звуковые краски на одной или двух клавиатурах" (с. 268).

Несмотря на известную "либеральность" подхода к решению проблем регистровки, отсутствие педантизма, концепция Э. Бодки все же подчинена строгой дисциплине – той дисциплине, которая продиктована самой баховской музыкой. Как часто то, что в исполнении кажется на первый взгляд проявлением импровизационного начала, на поверку оказывается лишь результатом невнимательности исполнителя, невидения им скрытых архитектонических связей в произведении. Не зря Ф. Бузони воспользовался "архитектурным рисунком" с тем, чтобы проиллюстрировать форму Фуги C-dur из I тома ХТК (схему эту Э. Бодки, кстати, вынужден был уточнить; см. с. 68). О практической пользе подобных схем, особенно в связи с природой террасной динамики клавесина, говорили многие известные клавесинисты, в частности профессор З. Ружичкова[17].

Важнейшие выводы исследования, предпринятого во второй главе, Э. Бодки сформулировал в четырех пунктах на с. 88 (здесь нет необходимости их цитировать). Их стоит продумать всем, кто обращается к творчеству Баха, – отнюдь не только клавиристам, то есть клавесинистам, клавикордистам, органистам и пианистам.

Что же касается пианистов – самой многочисленной в наше время армии интерпретаторов баховской клавирной музыки, то симпатии Э. Бодки явно не на стороне их инструмента. Третья глава книги – "Проблемы динамики", особенно раздел "Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано", содержит ряд идей Э. Бодки, суть которых сводится к тому, что если клавикордные пьесы можно исполнять на современном фортепиано "как они есть", умерив лишь динамику инструмента до *ppp* – *mf*, то произведения, написанные в расчете на клавесинное звучание, требуют к себе со стороны пианистов отношения подобного тому, с которым трактуются на фортепиано органные сочинения. Иными словами, природу клавесинной регистровки на фортепиано можно передать только лишь средствами транскрипции. Э. Бодки не сомневается, что настанут времена, когда пианисты не будут исполнять сочинения, написанные не для их инструмента, как все меньше и меньше звучат теперь на фортепиано органные произведения Баха, которые в наши дни можно услышать не просто вообще на орга-

не, но именно на тех инструментах, для которых они и были написаны, в частности, на подлинных зильбермановских органах, на которых играл сам композитор.

Мы должны признать, что наши собственные эксперименты с исполнением баховских типично клавесинных сочинений на двух фортепиано в транскрипциях, сделанных по "рецептам" Э. Бодки, дали чрезвычайно интересные результаты. В научной литературе высказывалось опасение, что удвоения "нередко придают исполнению тяжеловесность и вязкость"[18]. Здесь, на наш взгляд, все зависит от мастерства и вкуса исполнителей. И то, что в четырехручной транскрипции для двух фортепиано (именно такие переложения предлагает делать Э. Бодки) каждый из исполнителей избавляется от необходимости играть октавами, само может служить гарантией сохранения ясности и прозрачности звучания, в котором не будет и намека на листовскую бравурность.

С другой стороны, признание нами правомочности подобного подхода к исполнению баховской клавирной музыки на фортепиано ни в коем случае не имеет своим следствием признание оправданности требований Э. Бодки исключить баховские творения из репертуара пианистов-солистов. Нет необходимости доказывать всемирную распространенность баховской музыки в репертуаре пианистов. Восставать против такого положения вещей – дело неблагодарное. И тот факт, что сам радикальный Э. Бодки уделяет этой проблеме пусть и небольшую, но все же специальную главу, свидетельствует об этом красноречивее всего. Что же касается проблемы исполнения баховской музыки пианистами в публичных концертах ("по сути дела, – пишет Э. Бодки, – вклад пианистов-профессионалов в распространение баховских клавирных произведений, за некоторыми исключениями, был очень мал"), то не в огромных ли трудностях, которые баховская музыка ставит перед памятью исполнителя, кроется одна из причин ее редкого исполнения? Можно не сомневаться в том, что, получи пианисты возможность играть на публике по нотам (чем так широко пользуются органисты и клавесинисты), они исполняли бы гораздо чаще не только такие "дежурные" пьесы, как Хроматическая фантазия и фуга, но и третью или четвертую партиту ("кто включает Третью и Четвертую партиты в концертные программы?" – задает риторический вопрос Э. Бодки)[19].

Итак, нам представляется, что хотя главная идея Э. Бодки об исключении клавесинных произведений Баха из репертуара пианистов не вызовет сочувствия у представителей этой специальности, советы и рекомендации автора по приспосабливанию клавирных произведений к специфическим возможностям фортепиано будут с вниманием и интересом восприняты каждым пытливым и широко мыслящим пианистом.

На проблему "старинные клавишные инструменты – фортепиано" можно взглянуть и с такой точки зрения. Совершенно очевидно, что одни клавирные произведения Баха вполне уютно чувствуют себя в рамках искусства барокко, иными словами, полностью относятся к сфере "старинной музыки", другие же не укладываются в них – сочинения эти столь грандиозны, что конечно же принадлежат далеко

не только XVIII веку. Так, Французские сюиты с их аллемандами, курантами, гавотами и так далее – это старинная музыка. Она замечательно звучит на старинных инструментах и явно что-то теряет при переносе на современное фортепиано (по-видимому, не случайно пианисты совершенно не играют эти произведения в своих концертах, а редчайшие исключения лишь подтверждают правоту сказанного). Хорошо темперированный клавир – меньше всего "старинная музыка" и потому с одинаковым успехом исполняется и на старинных клавишных инструментах, и на современном фортепиано (Г. Гульд не видит возражений против исполнения этой музыки даже на новейших электроинструментах). С. Рихтер будто специально для данной дискуссии категорически заявляет: "Бах больше, чем какой-либо другой композитор, допускает различные истолкования"[20]. Мы убеждены, что, говоря это, Рихтер в первую очередь имел в виду Хорошо темперированный клавир.

Если даже первые три сугубо специальные главы книги, адресованные исполнителям на клавишных инструментах, будут, как мы убеждены, с вниманием прочитаны всеми, кто интересуется историей и стилем исполнения музыки барокко, то самый широкий интерес несомненно должны вызвать последующие главы, поскольку представители всех исполнительских специальностей вынуждены решать для себя проблемы, связанные с темпом, орнаментикой, толкованием условной записи ритма, артикуляцией. Именно этим аспектам интерпретации баховской музыки посвящены главы 4–7 книги Э. Бодки.

Читатель несомненно заметит, что подтверждения и доказательства своим взглядам Э. Бодки в первую очередь отыскивает в самих произведениях Баха. Так уже было при анализе отдельных произведений во второй главе книги. В значительной степени так будет и в следующих главах. Однако в главе, посвященной выявлению закономерностей выбора темпа, в котором наилучшим образом раскрывается та или иная пьеса, исследователь старается найти путеводную нить, тянущуюся от трактатов теоретиков баховского времени, поскольку прямых указаний самого Баха дошло крайне мало (все те, которые имеются в клавирных произведениях, "каталогизированы" Э. Бодки на с. 98–99). Трудность в данном случае усугубляется тем, что содержание, которое вкладывалось в итальянские темповые (как мы их теперь понимаем) термины, во времена Баха было иным, нежели сегодня (их первоначальный смысл Э. Бодки тоже проясняет). Надежный фундамент для выстраивания целостной концепции темпов, характерных для баховской клавирной музыки, Э. Бодки находит в трактате И. И. Кванца "Опыт руководства по игре на поперечной флейте". Трактат этот был впервые опубликован в 1752 году. Современными музыковедами он принимается в качестве ориентира для интерпретации музыки послебаховского поколения. Что же касается баховедов, то они отвергают кванцевскую систему темпов как анахронизм. Кстати, сам Э. Бодки убедительно показал, что в своем буквальном числовом выражении эта система неприемлема не только по отношению к Баху, но и по отношению к музыке композиторов более позднего времени[21], поскольку в музыке всего XVIII столетия не отыскать произведения,

которое было бы исполнимо и имело бы в таком виде художественный смысл в темпе Allegro assai с предписанием alla breve и при наличии в нем восьмых (именно так на бумаге выглядит финал Итальянского концерта Баха, где имеется авторское предписание Presto, то есть аутентичное требование исполнять в самом быстром темпе[22]).

Э. Бодки дает наиболее полный анализ достоинств и недостатков кванцевской концепции, в результате чего приходит к интереснейшим выводам о том, что ею необходимо воспользоваться лишь в качестве схемы, наделив ее при этом иным числовым содержанием, которое Э. Бодки и устанавливает с присущими его рассуждениям логикой и изяществом. Определив пять основных темпов, Э. Бодки приступает к самой, пожалуй, ответственной процедуре – выявлению внутреннего родства, связывающего различные пьесы, написанные в одном и том же размере, имеющие сходную метро-ритмическую организацию, порой написанные даже в одной и той же тональности, выражающие благодаря всему этому один и тот же аффект и, следовательно, требующие исполнения в очень схожем, если не в одном и том же, темпе. Здесь Э. Бодки на практике развил теорию В. Ландовской, сформулированную знаменитой польской клавесинисткой лишь в самой общей форме, а именно что тайна многих баховских творений раскрывается лишь в обнаружении "перекрестных связей" между ними. Страницы книги Э. Бодки, посвященные установлению этих связей, вместе с таблицами темпов пьес-сестер, помещенными в Приложении Б, относятся, на наш взгляд, к самым интересным в этом выдающемся труде. Но и здесь автор не стремится все уложить на строго размеченных полочках. После самого тщательного и кропотливого анализа он не забывает добавить: « Насколько правы мы были, включив каждую пьесу в ту или иную темповую группу, – это в конце концов не так уж важно. Подлинный интерпретатор может делать чудеса, играя чуть медленнее или, наоборот, чуть быстрее предлагаемых темпов. Главное – это всегда найти „истинный аффект" пьесы, исходя из „разных длительностей нот". Каждый, кто постиг это благодаря „широкому опыту и способности верно судить", первым согласится, что диктаторские метрономические указания никогда не являются самоцелью» (с.138).

Сформулированная Э. Бодки теория баховских темпов приложима отнюдь не только к клавирному наследию композитора, но и к музыке, написанной для других инструментов и в других жанрах. Более того, она полностью приложима ко всей немецкой музыке первой половины XVIII столетия[23]. Впервые в баховедческой литературе анализ такой зыбкой и трудноуловимой субстанции, как темп, оказался поставленным на солидный исторический фундамент. Вновь подтвердилось, что и в этой области истинный знаток не нуждался во времена Баха в словесных ремарках для того, чтобы определить темп, в котором должна исполняться данная пьеса. Сам же Бах, как обычно, избегал ненужной работы и не писал ничего лишнего.

Орнаментика – это та область интерпретации клавирной музыки барокко и, в частности, Баха, которую не обходит ни одно исследование, посвященное стилистическим проблемам исполнительства. Существуют специальные работы по орнаментике именно в клавирной музыке Баха[24]. Разноречивость и противоречивость мнений и рекомен-

даций музыковедов и редакторов педагогических изданий баховских произведений поистине безгранична. Естественно, не обошел этой проблемы и Э. Бодки. Орнаментике посвящена пятая глава его исследования.

Как правило, всякое обсуждение этой темы начинается с обзора источников баховского времени – трактатов, в которых специальные разделы посвящены исполнению различных украшений ("мелизмов", "манер"). Конечно, и для Э. Бодки трактаты К. Ф. Э. Баха, И. И. Кванца, Ф. Куперена и многих других авторов XVII–XVIII веков являются источником исторически достоверной информации, однако он вынужден признать, что если бы "понадобилось дать читателю общую характеристику документов баховского времени об орнаментике и прибавить к этому обзор комментариев, сделанных к ним современными музыковедами (толкований, к которым нам в свою очередь пришлось бы добавить наши собственные соображения), то мы не достигли бы ничего, кроме ощущения у читателя полной растерянности и беспомощности – чувства, охватывающего каждого, кто приступает к научному исследованию в области орнаментики" (с. 141).

Это прискорбное обстоятельство заставило Э. Бодки искать иной путь: признав вслед за подавляющим большинством авторов XVIII века – как немецких, так и французских, оказавших наибольшее влияние на баховский стиль орнаментики, – что трель и производные от нее украшения должны начинаться, как правило, с верхнего вспомогательного звука и что в таком случае биения на секунду отстоящих друг от друга звуков, составляющих подобные украшения, являются, в сущности, несколько раз повторенными задержаниями (форшлагами или, иначе, апподжиатурами), исследователь концентрирует свое внимание на том, как введение таких задержаний отражается на чистоте голосоведения, иными словами, не образуются ли при этом запрещенные параллельные интервалы – квинты, октавы или даже примы.

По сути дела, Э. Бодки приходит к выводу, что подобные параллелизмы[25] были для Баха незыблемым запретом, и если они возникают при "правильной" расшифровке (то есть такой, которая согласуется с трактатами и даже с баховской таблицей украшений, записанной им собственноручно в Нотной тетради Вильгельма Фридемана – его старшего сына), то расшифровать данный мелизм необходимо по-иному, быть может на первый взгляд "неправильно"[26].

Таков принцип, на основе которого Э. Бодки подходит к решению многих сложных проблем баховской орнаментики, в частности к определению длительности апподжиатур (форшлагов). Безупречная логика рассуждений и доказательств вместе с поучительными таблицами трелей и апподжиатур, традиционная расшифровка которых таит в себе опасность запрещенных параллелизмов (таблицы эти помещены в Приложении Б), – все это позволяет исследователю решать данные проблемы, опираясь, в первую очередь, на прочный фундамент самой баховской музыки. Читателю необходимо лишь помнить, что в этой главе, как и в других разделах книги, цель автора – не столько дать справочник по всем бесчисленным сложным ситуациям, возникающим в клавирной музыке Баха, сколько на обозримом количестве приме-

ров продемонстрировать свой плодотворный метод решения проблемы.

Глава 6 – "Традиционные изменения ритма" – посвящена мало обсуждавшейся в нашей музыковедческой литературе проблеме условной записи ритма в музыке барокко и, в частности, в произведениях Баха. Одна из наиболее сложных дилемм заключается здесь не столько в том, как, в какой степени изменить записанный в нотах ритм, опираясь на распространенную и хорошо известную в Германии французскую традицию интерпретации определенных ритмических формул, а в том, менять или не менять авторскую запись вообще. Иными словами, в каких случаях считать эту запись условной, а в каких – точной.

После всестороннего обсуждения как эпизодов с возможным применением так называемых notes inégales ("неровных нот"), так и тех, в которых нельзя исключать возможности применения обостренного пунктирного ритма, характерного для французской увертюры, Э. Бодки демонстрирует образцовую научность суждений и не соблазняется эффектными на первый взгляд "переиначиваниями" баховской записи – трактовками, новизну и необычность которых неискушенный слушатель склонен порой принимать в качестве забытого "аутентичного" исполнения.

Специального внимания заслуживает в этой главе то, что, в отличие от большинства исследователей, настаивающих на унификации пунктирного ритма при всех появлениях в пьесе одной и той же определенной ритмической фигуры, Э. Бодки приводит примеры, подтверждающие, что Бах не склонен был проявлять педантизм в этом вопросе[27]. Более того – Бах, как убедительно доказал Э. Бодки (с. 186), знал также и одновременное сочетание двух-и трехдольного метров, что заставляет с особой осторожностью принимать решение трактовать двухдольный метр в контексте трехдольного как пунктирный. И если это бывает уместно и оправданно, например, в курантах итальянского стиля, то, с другой стороны, Э. Бодки указывает и на ряд случаев, где должна точно сохраняться игра "два на три".

Здесь, как и в предыдущих главах книги, Э. Бодки не ставил цели прокомментировать все трудные случаи трактовки записи ритма в клавирной музыке Баха. Его задача заключалась в том, чтобы, проанализировав наиболее сложные эпизоды, вскрыть закономерности и одновременно предоставить читателю метод, с помощью которого можно разрешить другие аналогичные проблемы.

Выводы, к которым в результате анализа материала приходит Э. Бодки в седьмой главе – "Артикуляция", – читателю, ожидающему готовых рецептов, могут показаться чересчур общими (в Приложении А исследователь, однако, дает подробные рекомендации касательно артикулирования каждой темы или инициального мотива в клавирных произведениях Баха). Основную свою цель в этой главе Э. Бодки видит, во-первых, в расчистке поля исследования от недостаточно аргументированных, а порой и ложных концепций, во-вторых, в отыскании основополагающих принципов для решения конкретных трудностей. На примере рекомендаций, высказанных крупнейшими знатоками Баха – Швейцером, Бузони, Келлером, Э. Бодки показыва-

ет, насколько они противоречивы, а порой диаметрально противоположны. В результате напрашивается естественный вывод, что вся область орнаментики по-прежнему остается terra incognita.

Выявив все случаи, где в клавирной музыке Баха имеются аутентичные лиги (их список приводится на с. 189–190), и проанализировав их, исследователь приходит к выводу, что лиги у Баха обозначают лишь игру legato, а не фразировку[28]. Очень важным с точки зрения выявления принципов баховской артикуляции представляется раздел о связи между аффектом и артикуляцией. Уже после выхода в свет книги Э. Бодки было опубликовано серьезное исследование Г. П. Шмица "Искусство украшений в XVIII веке. Инструментальная и вокальная практика музицирования в примерах"[29], в котором автор приходит к аналогичным выводам о зависимости, существовавшей в XVIII веке, между аффектом пьесы и необходимой для ее выразительной интерпретации артикуляцией.

Не принимая ничего на веру, Э. Бодки подверг проверке распространенное мнение об идентичности артикуляционных лиг в клавирной и всякой другой музыке Баха. Результаты проведенного сравнения, отнявшего у исследователя "бесчисленное количество часов напряженной работы", нашли отражение в артикуляционных таблицах, из которых явствует, что в этом море материала имеется огромное количество всевозможных вариантов артикуляции, среди которых примеров совпадений между вокальной (иными словами, продиктованной границами слова) и инструментальной оказалось гораздо меньше, чем это представлялось поначалу. Научная добросовестность исследователя не позволила ему прибавить к имеющимся недостаточно аргументированным "правилам" новые. Самые же общие закономерности, которые ему удалось установить, сформулированы им на с. 205.

Очень важна восьмая глава – "Символика". Область эту Э. Бодки проницательно именует "Баховским святилищем", вступать в которое надлежит осторожно, с почтением и благоговением.

Анализ символов, которыми оперировал Бах, давно перестал быть делом исключительно теоретиков – исполнители баховской музыки все глубже осознают значимость этой проблемы для интерпретации музыки великого кантора. И совершенно очевидно, что если за лаконичными формулами – музыкальными, словесными, графическими – у Баха стояли глубокие идеи и захватывающие образы, то формулы эти (иными словами, символы) должны и нами быть увидены и прочувствованы.

Итак, следует признать, что вопрос о наличии в баховском творчестве символического содержания решен. И поразительно не то, что Бах оперировал символами (удивляло бы противоположное), а то, что эти символы воплотились у него с невиданной до того в музыке художественной силой. В настоящее время проблема заключается в установлении границ этой области у Баха. О сложности этой проблемы размышлял еще Гегель: "Если определенный символ благодаря привычке и ясен тем, кто существует в таком условном круге представлений, то дело обстоит совершенно иначе по отношению ко всем тем, кто не вращается в том же круге представлений или для кого он лежит в

прошлом. Им дано сначала лишь непосредственное чувственное изображение, и для них каждый раз остается сомнительным, должны ли они довольствоваться тем, что предлежит им, или это непосредственно предлежащее указывает еще и на иные представления и мысли. Если мы, например, замечаем в христианских церквах на видном месте стены треугольник, то для нас тотчас же становится ясным, что здесь не имеется в виду созерцание этой фигуры как простого треугольника, а что дело заключается в ее смысле. Если же эту фигуру мы видим в другом помещении, то нам будет столь же ясно, что ее не следует принимать за символ или знак триединства. Но другие, нехристианские народы, у которых нет такой привычки и такого знания, будут находиться в сомнении, и даже мы сами не всегда можем с одинаковой уверенностью определить, следует ли понимать находящийся перед нами треугольник символически или просто как треугольник" [30].

Это общее рассуждение Гегеля легко высвечивает проблемы баховской символики. В данном случае вопросы могут быть сформулированы следующим образом: использовал ли Бах символы, имеющиеся в его церковных сочинениях, также и в своей светской, в частности, клавирной, музыке? Если да, то в какой степени? Должны ли мы принимать как случайные числа, характеризующие некоторые его конструкции, или видеть в этих числах потаенный смысл?

В сущности, восьмая глава исследования Э. Бодки и дает ответы на эти вопросы. Бах, безусловно, любил игру символами, но в наше время эта безобидная игра к сожалению явно превратилась в "азартную". Ее участники – "дешифровщики" баховской тайнописи – нередко теряют чувство меры и прибегают к таким математическим операциям, выполнять которые у самого Баха не было ни времени, ни желания. Выводы же Э. Бодки, далекого от каких-либо крайностей, звучат в высшей степени убедительно.

Заключение книги строго пропорционально Введению. Оно дает краткий ответ на вопросы, поставленные в самом начале исследования.

Особое внимание необходимо обратить на оба имеющихся в книге Приложения. Они занимают довольно значительный объем издания, однако являются неотъемлемой, совершенно необходимой его частью. Приложение А содержит важные рекомендации по интерпретации почти всех клавирных произведений Баха.

Читателя, не привыкшего к записи регистровых планов произведений клавирной литературы, поначалу могут обескуражить длинные столбцы дробей. Между тем для изложения своих выводов Э. Бодки выбрал самый экономный способ записи. Если же учесть, что предлагаемые им смены мануалов в клавесинных произведениях строго корреспондируют форме и структуре пьесы, как понимает их автор, то станет совершенно очевидно, что собранный здесь аналитический материал окажется чрезвычайно интересным не только для клавесинистов, но и для пианистов, обязанных отчетливо представлять себе структуру пьесы, без чего не может быть речи об осмысленном и убедительном ее исполнении. И конечно же, много важного найдет здесь теоретик, специализирующийся на анализе формы. Со всей определен-

ностью следует подчеркнуть, что во всей мировой литературе нет другой работы, представляющей структуры баховских клавирных произведений столь полно, систематично и концентрированно.

Другие рубрики, под которыми собрана информация в данном Приложении, – "Инструмент", "Темп", "Артикуляция", "Орнаментика" – также имеют большое практическое значение. Для каждой анализируемой пьесы Э. Бодки указывает наиболее подходящий, по его мнению, инструмент (для пианиста здесь найдется множество стимулов активизировать свою тембровую фантазию), темп (с указанием таблицы, содержащей примеры пьес-сестер), артикуляцию для основных мелодических элементов, комментарии по поводу трудных для расшифровки украшений.

Не менее существенным является нотное Приложение Б. Без него не может быть понят материал, изложенный в главах о темпе, орнаментике, артикуляции и особенностях баховской трактовки определенных тональностей. Мы уверены, что читатель по достоинству оценит удобства ясной и четкой структуры исследования Э. Бодки.

"Интерпретация клавирных произведений Баха" – труд всей жизни профессора Эрвина Бодки. Конечно, труд этот не исключает возможности, а быть может, даже и заставит оспаривать те или иные утверждения его автора, как по поводу инструмента, так и относительно темпов, артикуляции, орнаментики и т. д., но именно оспаривать, то есть дискутировать, опираясь на еще больший исторический материал и вскрывая еще более глубокие связи. Нельзя лишь игнорировать исследование Э. Бодки.

Вручаем эту книгу читателю с пожеланием: experto credite.

А. Майкапар

ВВЕДЕНИЕ

Каждый, кто приступает к изучению так называемых "фортепианных произведений" Иоганна Себастьяна Баха с серьезным намерением играть их в том стиле, в каком предполагал их исполнение сам Бах, оказывается в высшей степени затруднительном положении. Он обнаруживает полнейшее несогласие между всеми, с кем он консультируется, ища ориентиры стилистически верной интерпретации. Он сталкивается с такой неразберихой во мнениях, какой не встретить в вопросах интерпретации ни одного другого великого классика. Нет двух пианистов, двух клавесинистов, которые предложили бы хоть в чем-то сходные трактовки одной и той же пьесы; нет двух редакторов "фортепианных" произведений, которые были бы согласны между собой в решении таких первостепенных проблем, как темп, динамика, артикуляция. Некоторые педагоги думают, что научают истинному баховскому стилю, налагая запрет на все crescendi и diminuendi, совершенно исключая применение педали и требуя соблюдения темпа строго по метроному. Другие советуют прямо противоположное и с пристрастием отыскивают любую малейшую возможность продемонстрировать романтическую чувствительность. Да и сами музыковеды не в состоянии прийти к единому мнению в вопросе о том, каковы были художественные намерения Баха, и это при том, что сложность заключенных в баховских клавирных произведениях проблем всегда достаточно осознавалась.

Эта досадная путаница была порождена – увы! – самим Иоганном Себастьяном Бахом. Сочиняя для клавишных инструментов, он писал лишь голые ноты и ничего больше. Таким образом Бах не дал нам почти никаких прямых предписаний относительно темпа, динамики и артикуляции. Не лень и не беззаботность были причиной того, что Бах опустил почти все исполнительские указания в своей клавирной музыке.

Он всего лишь придерживался тех же обычаев, что и другие композиторы его времени, и поскольку все они демонстрируют такую же экономность в своих рукописях, то мы, естественно, приходим только к двум возможным выводам: во-первых, эти музыканты были уверены в том, что, кто бы из их современников ни играл на клавишном инструменте, у него непременно будут общие знания того, как решать эти проблемы, и, во-вторых, сами произведения содержали в себе некото-

рые скрытые ориентиры, которые сообщали знатокам истинную манеру исполнения.

Первый из этих выводов не нов. Скудость материала об исполнительской практике, содержащегося в музыкальных трактатах той эпохи, со всей очевидностью доказывает, что существовал своего рода неписаный свод правил, передававшихся от поколения к поколению в качестве устной традиции. К сожалению, восьмидесяти лет, отделивших смерть Баха в 1750 году от начала его возрождения после 1829 года – даты, отмечающей первое после забвения исполнение Страстей по Матфею под управлением Мендельсона, – было достаточно, чтобы совершенно растерять все знания музыки барокко и принципов ее исполнения. Начиная с 1829 года легионы историков, музыковедов, исполнителей стараются мало-помалу восстановить эти утерянные знания. Дело это можно с полным основанием сравнить с попытками добыть сведения о греко-романской культуре посредством раскопок в Помпеях и Микенах. Однако та путаница, которая все еще царит в современном толковании проблем интерпретации Баха, убеждает, что сведений, собранных несколькими поколениями исследователей, недостаточно, чтобы восстановить основные законы, по которым баховская клавирная музыка исполнялась тогда и должна исполняться сейчас.

Что можно сказать по поводу второго нашего вывода о том, что клавирные композиции Баха содержат в себе некие скрытые ремарки, характерные знаки, известные в те времена каждому, кто играл на клавишном инструменте, и которые несли основную информацию, необходимую для хорошей интерпретации? Мы покажем, что этот вывод также верен и что только пробел в исследовательской работе препятствует осознанию этого имеющего первостепенное значение факта. Бах, конечно, не мог предвидеть, что всего через несколько десятилетий после его смерти музыка его не будет уже исполняться на клавесине и клавикорде, для которых она создавалась, но зазвучит на совершенно новом инструменте – фортепиано. С поразительной беззаботностью мы принимаем фортепиано в качестве законного наследника клавесина и клавикорда. Убежденность в том, что эти инструменты родственны, все еще так господствует в музыкальном мире, что буквально тысячи любителей музыки, включая и профессионалов, понятия не имеют о том, что Бах не написал ни одной ноты для современного фортепиано, которое при его жизни было с точки зрения механики еще очень несовершенным. Не логично ли в таком случае прежде, чем осмелиться играть на фортепиано произведения, написанные для клавесина и клавикорда, предпринять тщательное и систематическое изучение механики, возможностей и ограничений этих старинных инструментов, техники игры на них. Как ни странно, такого всестороннего исследования никогда прежде не проводилось.

Ниже мы излагаем результаты, имеющие первостепенное значение для интерпретации. Эти выводы получены из такого рода исследования данного предмета, которым опрометчиво пренебрегали. Мы покажем, что достаточно познакомиться лишь с несколькими основными техническими принципами старинных инструментов, чтобы сразу же прийти к поразительным заключениям. Станет очевидным, что обще-

принятое мнение – "композиторам эпохи барокко было безразлично, исполняется ли их клавирная музыка на клавесине, на клавикорде или даже на органе" – можно отбросить (по крайней мере, когда дело касается клавирных произведений Иоганна Себастьяна Баха). Мы увидим, что баховский стиль гораздо утонченнее, нежели методы письма его предшественников, и мы отыщем скрытые указания и ориентиры, которые Бах "вмонтировал" в свои клавирные произведения для того, чтобы направить интерпретацию в должное русло. Только бездумное и совершенно механическое перенесение сочинений с клавесина и клавикорда на фортепиано мешало раньше обнаружить эти свидетельства. К тому же мы покажем, что знание инструмента, для которого каждое отдельное клавирное произведение предназначалось, необходимо для истинного понимания содержания пьесы и что этого знания достаточно, чтобы рассеять многие из тех трудностей, которые все еще не позволяют нам найти общий, убедительный как с исторической точки зрения, так и с эстетической, стиль интерпретации баховских произведений на фортепиано.

Однако вопрос инструмента – не единственный, ставящий в тупик исполнителя баховской музыки, если он, конечно, серьезно относится к своему делу. Хотя проблемы динамики исчезают вместе с решением инструментального вопроса, остаются еще проблемы темпа, орнаментики и артикуляции. Их природа такова, что окончательного и однозначного решения всех их аспектов не может быть и не будет найдено. Главное, к чему мы стремились в нашем анализе этих проблем, – как можно яснее отделить то, что мы знаем как достоверный факт, от того, что основано только на личном толковании и оценке. Слишком часто субъективные трактовки преподносятся студенту, изучающему Баха, в таком виде, что приводят его к убеждению, будто они являются совершенно достоверными.

К сожалению, в случае с Бахом даже аутентичные правила, то есть те, которые, согласно руководствам его времени, регламентировали общепринятую практику, не дадут нам решений равно пригодных во всех ситуациях. Художественное воображение Баха было столь уникально, что едва ли существует хоть одно правило, которое он с радостью не нарушил, если считал, что это способствует достижению цели. Однако именно эти случаи нарушения правил в высшей степени полезны для проникновения в самую суть баховских художественных намерений. Благоприятные обстоятельства и непрестанный поиск позволили нам представить здесь большое количество ранее не привлекавшего внимания материала. Может разочаровать то обстоятельство, что внушительный удельный вес исключений из правил заставляет нас воздержаться от попыток делать выводы – неизбежно спорные – и давать общие рецепты, касающиеся в первую очередь проблем орнаментики и артикуляции. Однако тщательное изучение подобных случаев со всей очевидностью продемонстрирует, как много композиторов барокко решались оставить на долю "знатоков и любителей музыки", полагаясь на их созидательную фантазию и что композиторы писали для них, дабы "оживить их души" (формула эта часто встречается на титульных листах большого числа музыкальных произведений той эпохи).

Безусловно, будет гораздо полезнее заново исследовать общий музыкальный язык баховского времени, нежели размышлять о том, что в его музыке устарело (особенно в области орнаментики), и о том, что необходимо сделать, чтобы предохранить эти непреходящие ценности от той тени, которую бросают на них те страницы, где он "отдал дань своему буржуазному окружению". Эти сокровища гораздо быстрее станут нашим собственным достоянием, если мы подойдем к произведениям великого композитора с тем чувством благоговения, которое внушает нам его величие, а не дискутируя о том, что бы еще этакое сделать, чтобы препарировать его музыку в соответствии с нашими современными музыкальными концепциями. С этим чувством благоговения мы и стараемся в нашей книге подвести читателя хотя бы чуточку ближе к той интерпретации Баха, которая достойна этого величайшего композитора.

Глава первая

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Для того чтобы стали понятны наиболее важные особенности клавесина и клавикорда – инструментов, для которых писал Бах, необходимо дать краткое описание их исторического развития и принципов конструкции[1]. Начальный этап их истории, особенно клавикорда, до сих пор остается довольно туманным[2]. Первые упоминания об этих инструментах встречаются в трактате Иоанна де Муриса "Зеркало музыки" (Johannes de Muris. Musica Speculativa, 1323). Первые изображения – по-видимому те, что имеются в "Веймарской книге чудес" (Weimarer Wunderbuch, 1440)[3]. Им предшествовало лишь изображение клавесина в одной книжной миниатюре, относящейся к 1409 году[4]. Старейший дошедший до нас клавесин был сделан Иеронимусом из Болоньи (в настоящее время этот инструмент хранится в Victoria and Albert Museum в Лондоне)[5]; датирован он: "Рим, 1521". Сохранившиеся клавикорды относятся к несколько более позднему времени, однако уже к 1550 году в Антверпене было зарегистрировано несколько "клавесинных мастеров"[6].

Главное различие между этими двумя инструментами заключается в способе, каким производится на них звук. Все инструменты, относящиеся к семейству клавесина, – вёрджиналы, спинеты, чембало – издают звук посредством плектра, цепляющего струну. Такой плектр первоначально делался из вороньего пера, а позже из кожи. Он прикреплялся к верхней части толкачика – деревянного брусочка, двигающегося вертикально при нажатии клавиши. Когда палец отпускает клавишу, толкачик опускается и перышко беззвучно проскальзывает под струну; теперь оно готово для следующего щипка. Получающийся таким способом звук обладает металлическим блеском и приятной остротой. В старину авторы, писавшие о клавесине, говорили о его "серебристом тоне". Однако звук этот всегда имел одну и ту же силу и не зависел от туше. Другими словами, на клавесине нельзя сделать ни crescendo, ни diminuendo.

Монотонность, вызванная этим недостатком, была рано обнаружена, и поскольку другого способа изменить силу звука не нашлось, единственным путем придать инструменту хоть какое-то разнообразие звучания было добавить дополнительные комплекты струн, дававших либо тот же самый по высоте звук слегка иной окраски, либо звучание октавой выше или ниже. Общепринятые названия этих комплектов струн таковы: восьмифутовый регистр – для обычного строя, четырехфутовый – для звучания на октаву выше и шестнадцатифутовый – для

звучания на октаву ниже[7]. В громкости эти регистры не очень отличались друг от друга, зато различие в их звуковой краске было очень большое, поэтому, характеризуя четырехфутовый регистр, некоторые называют его "легким" или "ярким", а шестнадцатифутовый – "сумрачным". В дальнейшем эти регистры будут обозначаться нами с помощью следующих символов: 8′, 4′, 16′.

Вскоре возникла необходимость добавить вторую клавиатуру для использования различных комплектов струн (регистров) порознь; можно встретить клавесины даже с тремя клавиатурами[8]. Ручные переключатели регистров – маленькие рычажки, расположенные над клавиатурой таким образом, что рука исполнителя легко до них дотягивается, – контролируют включение и выключение рядов струн, располагая перышки либо в позиции, готовой для щипка, либо в нейтральном положении сбоку от струн. Установив все щипки в нейтральном положении, исполнитель может сделать клавесин полностью "немым".

Кроме основных регистров, большинство клавесинов имеют лютневый регистр. Это глушитель, приостанавливающий длительную вибрацию струн и делающий звук похожим на звучание лютни. Инструменты с двумя клавиатурами снабжены также копулой, дающей возможность использовать струны верхней клавиатуры во время игры на нижней, так что все комплекты струн могут звучать одновременно. Это и есть tutti инструмента. Копула приводится в действие при помощи двух ручек, расположенных с обеих сторон нижней клавиатуры. Они позволяют задвигать всю клавиатуру на один дюйм, это приводит все толкачики в позицию для одновременной атаки. Следует помнить, что включение и выключение копулы требует одновременно двух рук, поэтому ее можно включить лишь в том случае, если композитор дает короткую паузу одновременно для обеих рук. Вообще любое изменение в регистровке, осуществляемое при помощи ручных переключателей возможно лишь тогда, когда одна рука имеет достаточную паузу для манипуляции этим переключателем. Оба эти обстоятельства необходимо всегда учитывать, поскольку они имеют принципиальное значение для наших попыток реконструировать приемы клавесинной игры.

Существует огромное разнообразие типов клавесинов. Названия "вёрджинал", "спинет", "спинеттино" сохранились за инструментами только с одним комплектом струн. Они строились прямоугольной или пятиугольной формы, тогда как клавесины конструировались в форме арфы, положенной горизонтально, наподобие современного рояля. Клавесины с одной клавиатурой чаще всего снабжались двумя комплектами струн: два 8′ (слегка различных по звуковой краске) или по одному 8′ и 4′. Инструменты лишь с одним 8′ регистром иногда дополнялись спинеттино с 4′ струнами, клавшимся сверху основного инструмента, что давало новую звуковую краску. Клавесины с двумя клавиатурами обычно имели три комплекта струн: 8′ и 4′ регистры на нижней клавиатуре и еще один 8′ регистр – на верхней[9]. Часто к этим ресурсам добавлялись копула и лютневый регистр.

Наилучшим типом клавесина был, вероятно, так называемый Bach Flügel, хранящийся в Берлинской государственной коллекции старин-

ных музыкальных инструментов. Этот чудесный инструмент, который первоначально (правда, ошибочно) считали принадлежавшим самому И. С. Баху[10], имеет следующую диспозицию: верхняя клавиатура – 8˝, 4˝ и лютня; нижняя – 8′, 16′ и копула. На таком инструменте каждая нота, написанная в произведении, может исполняться в четырех различных позициях на клавиатуре: на обоих 8′ регистрах – как зафиксировано в нотах, на 4′ регистре – на одну октаву ниже и на 16′ регистре – на октаву выше нотированного. (Два последних варианта иногда исключаются, если диапазон мелодии выходит за пределы этих регистров.)

Многообразие звуковых красок, которого можно добиться средствами регистровки, показано в нижеследующем перечне возможных комбинаций регистров*:

Без копулы		С копулой	
Нижний мануал	Верхний мануал	Нижний мануал	Верхний мануал
8′	8˝	8′; 8˝	8˝
8′	8˝; L	8′; 8˝; L	8˝; L
8′	4˝	8′; 16′; 8˝	8˝
8′	8˝; 4˝	8′; 16′; 8˝; L	8˝; L
16′	8˝	8′; 4˝	4˝
		8′; 8˝; 4˝	8˝; 4˝
16′	8′; L	8′; 16′; 4˝	4˝
16′	4˝	16′; 8˝	8˝
16′	8˝; 4˝	16′; 8˝; L	8˝; L
16′	8˝; L, 4˝		
8′; 16′	8˝	16′; 4˝	4˝
8′; 16′	8˝; L	8′; 16′; 8˝; 4˝	8˝; 4˝(tutti)
8′; 16′	4˝		
8′; 16′	8˝; 4˝		
8′; 16′	8˝; 4˝; L		

Диапазон этого инструмента – пять октав на каждой клавиатуре (от F_1 до f^3), но семь октав на струнах. По сравнению с современным фортепиано он имеет на четыре клавиши больше в басу и на семь меньше в верхних октавах.

Если судить по имеющимся сейчас в музеях инструментам, очень крупные клавесины были большой редкостью. Их сохранилось всего около полдюжины[11]. Конечно, такие огромные клавесины стоили очень дорого и, естественно, пользовались меньшей популярностью, чем клавесины небольших размеров. Примечательно, что до нас дошло несколько клавесинов, отделанных с чрезвычайной роскошью слоновой костью и драгоценными камнями, но не имеющих 16′ регистра. Это доказывает, что их владельцев заботило не столько качество инстру-

* Одинарный штрих означает нижний мануал, двойной штрих – верхний мануал, L – "лютня". Эти обозначения будут использоваться и далее, когда будет необходимо различать клавиатуры.

мента, сколько его внешний вид. Однако вывод о том, что 16′ регистр ввиду редкости его использования даже в крупных произведениях Баха вообще может быть необязателен, кажется нам неоправданным. Мы ведь прекрасно знаем, какую большую роль в сохранении инструментов, которые мы сейчас видим в музеях разных стран, играл случай; кроме того, мелкие предметы обстановки легче сберегались, переходя из поколения в поколение.

Объясняя малочисленность имеющихся сейчас крупных клавесинов, следует учитывать еще одно обстоятельство. Когда к концу XVIII века фортепиано начало вытеснять клавесин, многие клавесины были переделаны в фортепиано путем помещения новой механики в старый корпус. Поскольку реконструировать старый инструмент было дешевле, чем заказать новое фортепиано (а для этой цели были пригодны только самые большие клавесины), весьма вероятно, что большинство крупных клавесинов исчезло именно таким образом и что истинное соотношение между большими и малыми клавесинами не соответствовало тому, что нам дает музейная статистика [12]. Образцы таких переделанных инетрументов хранятся во многих музеях.

Еще более крупные клавесины (инструменты с тремя клавиатурами) настолько редки, что о них достаточно лишь упомянуть. Ни одно произведение не требует инструмента такого типа, в то время как "для клавесина с двумя клавиатурами" специально написаны многие значительные произведения клавесинной литературы, что мы позднее увидим.

Если большие и малые клавесины значительно отличаются не только по размерам, но и в деталях конструкции, то клавикорды демонстрируют гораздо меньшее разнообразие форм [13]. Звук на клавикорде производится чрезвычайно просто: маленькая треугольная пластинка, называемая тангентом, прикрепляется к заднему концу клавиши и снизу ударяет по струне, оставаясь прижатой к ней все то время, пока палец находится на клавише. Эти тангенты делят струны, расположенные всегда параллельно длинной стороне прямоугольного ящика, на две части. Вибрировать может только одна из этих частей, так как другая приглушена полоской материи, протянутой сквозь струны. Высота звука, извлекаемого тангентом на "звучащей стороне" струны, полностью зависит от места удара по струне, и в более старых клавикордах эта особенность широко использовалась, что давало возможность из одной струны извлекать два или даже более звуков. Конечно, эти звуки никогда не могли воспроизводиться одновременно. Такие клавикорды в Германии назывались "связанными" (gebunden). Струн у них значительно меньше, чем клавиш. Этим можно объяснить их умеренную стоимость.

К концу первого десятилетия XVIII века (пока нельзя указать дату точнее [14]) каждой струне стала соответствовать только одна клавиша. Таким образом инструмент превратился в "свободный" (bundfrei). Несомненно, что более широкое применение хроматической модуляции, ставшее возможным благодаря трактатам А. Веркмейстера о равномерной темперации, много сделало для развития принципов клавикордного строительства. Баховские прелюдии и фуги во всех

мажорных и минорных тональностях никогда не могли бы быть написаны для "связанного" клавикорда.

Особым эффектом на клавикорде является Bebung – вибрато, обозначаемое рядом точек над нотой ( ). Этот прием встречается, в частности, в произведениях К. Ф. Э. Баха. Этот своеобразный и очаровательный эффект достигается путем усиления и уменьшения давления пальца на клавишу, что в свою очередь увеличивает или ослабляет силу звука. Однако не следует переоценивать важность приема Bebung, о чем нас предупреждает Даниэль Тюрк в своей "Клавирной школе" (Klavierschule, Leipzig, 1789) – одном из наиболее популярных руководств конца XVIII века: "Bebung желательно применять только в пьесах печального характера. Не стоит пользоваться им слишком часто; следует также избегать чрезмерной резкости, вызываемой слишком сильным нажатием".

В противоположность клавесину, на клавикорде diminuendo и crescendo может быть достигнуто посредством туше. Однако серьезным недостатком этого инструмента является его неспособность звучать достаточно громко. На современном языке динамических обозначений диапазон его силы звука можно определить как *ppp – mf*. В пределах же этих границ звук клавикорда почти неземной красоты и нежности. К сожалению, добиться его чрезвычайно трудно. Рычаг, каковым является клавиша клавикорда, очень короток, и потому играть приходится на самом краю клавиш. Каждый, кто хорошо знаком с клавикордами, вероятно, согласится с встречающимся иногда в старых документах утверждением, на первый взгляд странным, что требуется более десяти лет, чтобы мастерски овладеть столь специфической техникой, – и это не покажется ему таким уж сильным преувеличением[15].

Совершенно очевидно, что игра на краю клавиши очень неудобна для большого пальца, поскольку всегда есть опасность, что он может соскользнуть. Поэтому правила аппликатуры старинных композиторов, которые пытались исключить большой палец, совсем не так уж отсталы и нелепы, как это казалось более поздним поколениям. И если Бах был одним из первых, кто придал большую активность первому пальцу, то это благодаря тому, что параллельно с конструированием "свободного" клавикорда мастера стали делать более длинные клавиши. В то время как самые старые и маленькие клавикорды не превышали двух футов (фут = 30,48 см. – *А. М.*) в длину и не имели ножек (их просто ставили на стол), "свободные" клавикорды уже достигают пяти и более футов в длину и устанавливаются на четыре ножки. Для того чтобы увеличить силу звучания инструмента, каждой ноте давали порой две, а то и три струны. Однако даже при этом звучание клавикорда оставалось настолько мягким, что инструментом можно было пользоваться только как сольным – он был непригоден для какого бы то ни было ансамбля. Возможность создавать тончайшие оттенки, не достижимые ни на одном другом музыкальном инструменте, доставляла несравненное эстетическое удовольствие в первую очередь самому исполнителю. Почти полностью забыто то обстоятельство, что музыка того времени предназначалась больше для услаждения играющих, нежели слушающих ее, и это с очевидностью доказывает типичная

формула посвящения, принятая в то время: "Для истинных знатоков и любителей". Клавикорд особенно убедительно подтверждает сказанное.

Этого краткого описания обоих инструментов достаточно, чтобы продемонстрировать, как по-разному будет звучать на них одно и то же произведение. На клавикорде каждая пьеса может исполняться "как написано" в пределах от *ppp* до *mf*. Однако то, что мы услышим, играя ту же пьесу на клавесине, будет полностью зависеть от выбранного для нашей интерпретации типа инструмента. При исполнении на одномануальном (то есть с одной клавиатурой) клавесине без регистровых переключателей, произведение еще будет звучать "как написано", но, в противоположность клавикорду, здесь исчезают все возможности звуковой нюансировки. Если композитор не проявит изобретательности в фактуре – для того чтобы мы забыли о монотонности, вызываемой недостатком выразительности, то все произведение будет звучать на одном динамическом уровне от начала до конца – перспектива не слишком приятная. Если мы сыграем теперь то же самое произведение на одномануальном или двухмануальном клавесине с несколькими регистрами, то эта пьеса уже не будет звучать строго "как написано". В тех частях, которые будут исполняться на соединенных 8′ и 4′ регистрах, зазвучат не только оригинальные ноты, но также и их верхнее октавное удвоение. Если мы добавим 16′ регистр, то будет слышна плюс ко всему еще и нижняя октава. Та же самая пьеса, которую мы вначале играли интимно и cantabile, в пределах *ppp* и *mf* на клавикорде, затем монотонно и сухо на клавесине без регистровых переключений, теперь приобретет краски клавесинных регистров – она окажется разделенной на эпизоды с различной силой звучания, что придаст ей наиболее характерную черту клавесинного исполнения – так называемую "террасную динамику" (звуковые уровни различной силы).

Как узнать, какой из этих инструментов является правильным, если композитор не сообщил нам о своих пожеланиях? Конечно, невозможно предположить, что он был равнодушен к таким разнородным акустическим результатам. Немедленно возникает ряд важных вопросов. Как и где следует менять регистровку при игре на клавесине? Как узнать, правильно ли мы это делаем, если сам композитор не дал на этот счет явных указаний?

На данном этапе исследования у нас еще нет достаточных знаний, чтобы исчерпывающе ответить на эти животрепещущие вопросы. Сейчас мы можем лишь констатировать, что клавесин и клавикорд имеют очень мало общего и что оба эти инструмента в свою очередь отличаются от современного фортепиано. Если у клавикорда еще есть некоторое родство с фортепиано, то у клавесина его вообще нет. Последний гораздо ближе к органу, с которым его объединяет террасная динамика и то, что ни на том, ни на другом инструменте невозможно достичь crescendo и diminuendo посредством лишь туше.

Во всяком случае, впервые проблема переноса клавирных произведений Баха из атмосферы клавесина и клавикорда в абсолютно иные акустические условия фортепиано и препарирование их таким образом, чтобы заставить эти произведения звучать на новом инструменте

так, как они задуманы, стала представляться как сложная операция. Кто бы осмелился исполнить органную пьесу на фортепиано, не предприняв никакой обработки? К счастью, баховские органные произведения избежали этой участи, возможно благодаря их трехстрочной нотации (где третья строка отведена для педальной партии), что делает невозможным буквальное исполнение написанных нот только десятью пальцами. К тому же что касается органа, то даже непрофессионал знает, что на этом "королевском инструменте" мы слышим гораздо больше звуков, чем то количество нот, которое зафиксировано композитором, так как множество регистров добавляет октавы, и даже другие звуки – так называемые "микстуры". Буквальное исполнение оригинальных нот на фортепиано в таком случае, очевидно, имеет мало смысла, и для того чтобы дать пианистам хотя бы приблизительное представление об истинном звучании органной пьесы, должны создаваться транскрипции, подобные тем, которые оставили нам Лист, Таузиг, Регер и Бузони. Не требуют ли регистры клавесина аналогичного подхода? Не нужна ли здесь транскрипция?

Безусловно, мы не имеем права обвинять поколение 1830-х годов за его неумение обращаться с баховской клавирной музыкой в тот момент, когда внезапно пробудился общий интерес к этому давно забытому композитору. Музыканты тех лет не только не были подготовлены к решению проблемы такого масштаба, но они даже не подозревали о ее существовании. Краткий экскурс в раннюю историю фортепиано поможет объяснить те специфические обстоятельства, при которых началось возрождение Баха.

Фортепиано было изобретено в 1709 году Бартоломео Кристофори, жившим во Флоренции. Появление молоточкового механизма нового инструмента явилось смелым шагом в сторону от традиционного способа звукоизвлечения, применявшегося на клавикорде. Однако с точки зрения акустики результат был не в пользу фортепиано, так как невыразительные звуки, производимые молоточками, никак не могли соперничать с неземной красотой звучания клавикорда. Совершенствование звуковых качеств фортепиано было столь медленным, что Бах, который познакомился с этим инструментом в последние десятилетия своей жизни благодаря своему другу Зильберману[16], отнесся к нему весьма сдержанно. По крайней мере, так свидетельствуют воспоминания современников[17]. По-видимому, Бах считал, что фортепиано не стоит того, чтобы сочинять для него. Установлено, что лишь к 1770-м годам усовершенствованный механизм фортепиано стал удовлетворять пианистов и композиторов. Стоит заметить, что именно в этот период все возрастающего соперничества с фортепиано клавикорд переживает эпоху своего последнего расцвета – эпоху Empfindsamkeit (сентиментализма).

К. Ф. Бах был духовным лидером этого движения, датируемого 1750–1780 годами. Около 1800 года, однако, поражение клавесина и клавикорда становится окончательным и оба эти инструмента с необычайной быстротой отправляются на чердак. Но было бы ошибочно приписывать столь быстрое и легкое забвение как самих этих инстру-

ментов, так и трехсотлетних исполнительских традиций только лишь более совершенной конструкции нового фортепиано. Хотя сохранилось много документов XVIII века, в которых содержатся жалобы на несовершенство механики клавесина и клавикорда (клавесин упрекали главным образом в недостатке звуковых красок, а клавикорд – в малой силе звука), Бах, Гендель и все другие композиторы никогда не написали бы так много значительных произведений для этих инструментов, если бы не считали их пригодными для выражения своих музыкальных идей. Истинная причина забвения этих старых инструментов заключалась, безусловно, в той кардинальной перемене в стиле и вкусах, которая потрясла музыкальный мир в период, последовавший за смертью Баха. Если бы новый стиль сохранил в музыкальном языке какие-то элементы, для которых клавесин и клавикорд были бы подходящим выразительным средством, то фортепиано не одержало бы такой легкой победы и оба старых инструмента, быть может, продлили бы свое существование, дожив, не исключено, и до наших дней.

Однако все было не так. Поколение 1830-х годов не только потеряло всякий контакт с музыкальным стилем XVIII века и с самыми типичными инструментами того периода, но более того, оно имело все основания гордиться победой новых средств музыкальной выразительности, найденных великими венскими мастерами. И неудивительно, что в той ситуации музыканты ни на мгновение не задумывались над необходимостью оживить клавесин и клавикорд для того, чтобы воздать должное баховским клавирным произведениям. Они просто начали играть их на фортепиано, совершенно не размышляя над проблемой, допускает ли его музыка формальный перенос с одного инструмента на другой. Эти музыканты были глубоко убеждены в том, что старик Бах был бы несказанно рад, будь у него возможность услышать, как чудесно звучат теперь его произведения на фортепиано. Наиболее крайним выражением этого отношения явилось первое полное издание баховских клавирных произведений, подготовленное учеником Бетховена Карлом Черни. Редактор облекает эти произведения в некое классически-романтическое одеяние, словно Бах был современником венских классиков. Черни в своем предисловии говорит: "Моим стремлением было передать темпы и интерпретацию в соответствии с тем впечатлением, которое сохранилось у меня в памяти от исполнения большого числа этих пьес Бетховеном". Уважение к авторитету Черни удерживает нас от того, чтобы усомниться в достоверности этой передачи. Однако, как мы позднее увидим, именно версия Черни, до сих пор остающаяся наиболее популярной, является крайне ошибочной интерпретацией произведений Баха.

Особая проблема баховского клавирного творчества осложняется, кроме всего прочего, еще и лингвистическими трудностями. В Германии современное фортепиано, которое первоначально называлось pianoforte, теперь называется Klavier. Неудивительно, что, кто бы ни увидел заглавие баховского замечательного собрания прелюдий и фуг Das Wohltemperierte Klavier (которое было одним из первых его произведений, завоевавших популярность), сразу думал, что эти пьесы написаны для Klavier'a, то есть для фортепиано. Поскольку знания "старинной музыки" были полностью преданы забвению, а общая

музыкальная культура этого поколения была, что еще важнее, намно-
го ниже того высокого уровня, который отличал XVIII век, очень
немногие в то время знали, что в предыдущем веке слово Klavier
имело совершенно другое значение, а именно "клавишный инстру-
мент". Сочинение для Klavier'а, следовательно, на самом деле было
произведением, написанным для любого инструмента с клавишами. К
этой категории, наряду с клавесином и клавикордом, принадлежал
даже орган. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на
заглавие Klavierübung, данное Бахом для избранных клавирных
произведений, которые он сам опубликовал. Третья часть этих Klavier-
übung состоит из органных пьес.

Маленький орган, так называемый Hausorgel ("домашний орган",
не следует путать его с современным гармониумом или "американ-
ским органом" – это настоящий маленький "церковный орган"), был
популярным инструментом во времена Баха, и его можно было встре-
тить в домах многочисленных любителей музыки. Заглавие Das
Wohltemperierte Klavier указывает, следовательно, что сорок восемь
прелюдий и фуг составляют собрание пьес для клавесина, клавикорда
и органа. Правильный перевод баховского заглавия должен быть
таким: "Хорошо темперированный клавишный инструмент". Впредь
мы будем иметь в виду именно это.

По переводам этого заглавия на другие языки можно видеть,
какая ужасная путаница царила вокруг него и вокруг собственно
слова Klavier в других странах. Традиционное английское название –
The Welltempered Clavichord[18], тогда как французское – Le Clavecin bien
tempéré. В противоположность распространенному мнению, француз-
ское слово clavecin, подобно итальянскому cembalo, обозначает не
только собственно клавесин, но шире – клавишный инструмент, точно
так же, как немецкое Klavier. Таким образом, ремарки per il cembalo
или pour le clavecin, часто встречавшиеся в XVIII веке, совсем не
обязательно означают произведения только для клавесина. В доказа-
тельство этого малоизвестного факта мы можем привести подзаголо-
вок Pièces de Clavecin, имеющийся на титульном листе Das Musikalische
Blumenbüschlein (1699) И. К. Ф. Фишера. В предисловии автор указыва-
ет, что это произведение предназначено исключительно для клавикор-
да (см. с. 34). Далее, Готфрид Зильберман назвал клавикорд своего
собственного изобретения (инструмент, где каждый тангент бьет по
струне строго в середине, так что обе части вибрирующей струны могут
быть использованы для звукоизвлечения) clavecin d'amour[19]. Слово
cembalo употреблялось даже для обозначения современного фортепиа-
но, что можно увидеть в бетховенской ремарке в фортепианной сонате
ор. 101 (несколько тактов до начала последней части): Tutto il cembalo
ma piano. Что касается включения органа в список клавишных инстру-
ментов, то стоит обратить внимание на то, что еще Черни помнил об
этой традиции. В предисловии к Хорошо темперированному клавиру
он говорит, что слишком быстрые темпы должны быть решительно
сдержаны "при исполнении этих пьес на органе", считая, очевидно, их
исполнение на этом инструменте вполне естественным. Однако это
замечание и удвоение в басовом голосе в Фугах c-moll и D-dur – это

единственные следы весьма смутного знания "старого стиля", которые можно обнаружить в черниевском издании.

Рассматривая все эти аспекты музыкальной культуры начала XIX века и принимая во внимание, что к 1830 году фортепиано было единственным клавишным инструментом (домашний орган исчез из употребления вместе с клавесином и клавикордом), мы не имеем права слишком строго судить поколение тех лет за то, что такое разрешение проблемы (фортепиано = клавесин = клавикорд = домашний орган) его вполне удовлетворяло. Гораздо труднее понять тот странный факт, что, несмотря на все научные исследования, цель которых – глубже проникнуть в стилистические проблемы баховской музыки, наша современная трактовка его клавирных произведений во многом остается той же самой, что и сто лет назад. Черниевская редакция до сих пор используется очень широко, и Баха все еще играют на фортепиано без каких-либо переработок. Наши первые опыты с исполнением одной и той же пьесы сначала на клавикорде, а затем на клавесине со всей наглядностью продемонстрировали, насколько различны акустические результаты в каждом случае, и легко представить себе новые различия, которые возникнут, когда мы заиграем ту же пьесу на фортепиано. Следовательно, вновь настойчиво возникает вопрос: имело ли для Баха какое-либо значение различие между клавесином и клавикордом? И если да, то что он сделал, чтобы помочь нам выбрать правильный инструмент для исполнения данного конкретного клавирного сочинения? Без разрешения этой проблемы мы не сможем ответить на вопрос, как играть эти пьесы на фортепиано.

Странно, что музыковедение никогда не делало серьезной попытки определить позиции, которые оба эти инструмента занимали в свое время. Несомненно, именно отсюда должно начинаться любое исследование в области старинной клавирной музыки. Такое пренебрежение к столь очевидному источнику информации не могло произойти без причины, и, безусловно, в данном случае музыковедение, по-видимому, стало жертвой предвзятых убеждений, всеми считаемых слишком незыблемыми, чтобы их пересматривать.

По-видимому, такое положение объясняется прочно утвердившимся взглядом, согласно которому безразличие, проявлявшееся в XVI–XVII веках к какой бы то ни было дифференциации произведений для клавесина, клавикорда и органа, сохранилось также и в XVIII веке. Многочисленные заглавия несомненно подтверждают, что в течение первых 250-ти лет клавирной музыки (1450–1700)[20] не проводилось четкого разделения между музыкой для органа, клавесина и клавикорда[21]. В XVI веке эти инструменты почти совсем не имели своей собственной литературы и пользовались вокальной. Это безразличие к выбору инструмента сохранялось в течение всего XVII века. За исключением музыки английских вёрджиналистов, которая неразрывно связана с вёрджиналом и не может быть перенесена ни в какую другую звуковую среду (см. с. 36), клавирная музыка Свелинка, Шейдта и даже Пахельбеля и Бёма редко имеет такое изложение, которое полностью исключало бы какой-либо из этих трех клавишных инструментов.

Нельзя забывать, что установление педали на клавесинах и клави-кордах сделало возможным исполнение на них значительного числа органных произведений[22]. Традиция связывать вариации на церковные мелодии с органом, а на светские песни – с клавесином и клавикордом недостаточно оправдана. Известно, что Свелинк однажды импровизировал на своем органе в Амстердаме на тему популярной песни Der Lustige Mai[23]. С другой стороны, многие хоральные вариации Бёма и Пахельбеля, написанные только manualiter (без педальной партии), носят удивительно интимный характер и могли, очевидно, исполняться в "домашней службе", которая объединяла все семейство вокруг любого клавишного инструмента, имевшегося в доме. Даже в 1700 году заглавие знаменитых Библейских сонат Кунау – Sei Sonate da suonare sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famiglianti (Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах) – показывает, что композитор все еще оставляет вопрос выбора подходящего инструмента открытым, хотя по крайней мере две из этих сонат имеют некоторые технические детали, позволяющие предположить, что автор писал их, имея в виду именно клавикорд[24]. К тому же возможно, что на выбор такого названия могли оказать влияние коммерческие соображения – желание заинтересовать как можно большее число исполнителей. Многие произведения этого периода, написанные для одного инструмента соло с цифрованным басом, также рекламировались как пьесы "для скрипки, флейты или гобоя".

Вероятно, именно это широко распространенное в XVII веке безразличие к выбору инструмента удерживало музыковедов от более глубокого исследования этой проблемы в творчестве Баха. В одной из публикаций на эту тему К. Ауэрбах категорически заявляет: "Для клавирных произведений Баха вопрос выбора инструмента не имеет значения... Даже если бы нам повезло и мы смогли бы найти произведения, которые были предназначены специально для клавикорда, я не думаю, что это внесло бы существенный вклад в понимание баховского искусства, поскольку те немногочисленные свидетельства, которые могут быть найдены, открывают путь лишь для субъективных догадок"[25]. В техническом анализе, который будет приведен ниже, мы сможем доказать, насколько баховский клавирный стиль был совершеннее стиля всех его предшественников, и различие между клавесинными и клавикордными произведениями у него настолько очевидно, что его нельзя не заметить.

Однако у нас нет полной уверенности в том, что безразличие в вопросе выбора клавишных инструментов в XVII веке было столь всеобщим, как это явствует из титульных листов, относящихся к тому периоду. В подавляющем большинстве случаев композиторы, которые оставляли выбор инструмента на усмотрение самого исполнителя, не считали нужным сообщать ему, в каком темпе эти произведения следует исполнять. Обозначения динамики и артикуляции, столь необходимые для живой интерпретации, тоже полностью отсутствовали. Должны ли мы из этого заключить, что для композиторов было безразлично, исполнялось ли произведение быстро или медленно,

громко или тихо, legato или staccato, не говоря уже о различных возможностях артикуляции и фразировки мелодической линии? Было бы абсурдом дать утвердительный ответ на этот вопрос, и, следовательно, возможен лишь один вывод, о котором мы уже упоминали во Введении: так как композитор того периода мог позволить себе риск писать лишь голые ноты, почти без всяких указаний на то, как его музыка должна интерпретироваться, и поскольку трактаты того времени, касающиеся музыки, не отвечают ни на один из этих вопросов, становится ясным, что должно было существовать множество традиционных правил, известных всему музыкальному миру.

Достаточно будет беглого взгляда на музыкальную жизнь того времени, чтобы доказать это предположение. В ту эпоху еще не существовало ни концертных залов, ни "концертной публики". Кроме профессиональных исполнителей, таких, как церковные, придворные и городские музыканты (Stadtpfeifer), была лишь небольшая группа "знатоков и любителей" ("Kenner und Liebhaber"), для наслаждения (Gemüstergötzung) которых композиторы могли и хотели бы писать. Уровень музыкальных знаний этих любителей был несравнимо выше, чем в наше время. Искусство импровизирования по цифрованному басу, право (можно сказать, почти обязанность) добавлять украшения в мелодию, понимание контрапункта, натренированность слуха, необходимая для полного восприятия предполагаемой гармонии в таких произведениях, как сонаты и сюиты для скрипки и виолончели соло Баха, – всеми этими знаниями владели не только профессионалы, но и любители. Приобретались же эти знания во время практических занятий и передавались изустно. Помощь книг требовалась очень редко, и, кроме того, существовавшие руководства давали лишь элементарные сведения в узкой области. Сам Бах, диктуя однажды ученику правила импровизации цифрованного баса и объяснив лишь самые основные положения, внезапно вышел из себя и воскликнул: "Остальное гораздо лучше можно растолковать устно"[26].

Насколько эта устная традиция была популярна даже еще в 1776 году, подтверждается чрезвычайно интересной ремаркой в предисловии к "Шести новым сонатам для клавира или фортепиано" Хасслера (Haessler J. W. Sechs neue Sonate für Clavier oder Piano). Автор говорит, что его сонаты частично предназначаются для клавикорда, а частично для фортепиано и что "знатоки легко определят разницу без моей помощи". Это случайное замечание, сохранившееся благодаря счастливому обстоятельству, делает весьма сомнительным утверждение, что старые клавишные инструменты на самом деле были так взаимозаменяемы, как нас уверяют.

Существует, однако, еще одна важная теория, придерживаясь которой музыковеды игнорировали попытки более глубоко проникнуть в проблемы клавесина и клавикорда: это широко распространенное мнение, будто клавикорд был столь незначительным музыкальным инструментом, что не имел ни практической ценности, ни своей собственной литературы[27], и единственное основание его существования (raison d'être) в том, что он являлся самым дешевым видом хоть как-то звучащей клавиатуры, которую мог позволить себе купить скромный органист для практических занятий дома зимой, так как

репетировать в ледяной церкви было невозможно. Если клавикорд и имел какое-то значение, то его использование якобы ограничивалось только Германией. Ванда Ландовска настойчиво подчеркивала, что, по ее мнению, клавикорд никогда не играл сколько-нибудь важной роли в музыке. В ее книге "Старинная музыка" (La musique ancienne) мы находим следующие высказывания: "Во Франции и в Италии он (клавикорд) был почти не известен... Клавикорд имел очень ограниченное влияние на музыкальное искусство и никогда не был широко принят, так как никогда не было профессиональных клавикордистов. Германия единственная страна, где он играл какую-то роль, но совсем не такую, какую ему приписывают сейчас. Исключенный из серьезной музыки, он служил лишь для аккомпанемента или как инструмент для начинающих"[28].

Многочисленные заглавия в ранних итальянских публикациях клавирной музыки, а также многие документы (они приведены Отто Кинкельди в его фундаментальном исследовании клавирной музыки XVI века[29], в котором упоминается о музицирующем на клавикордах светском обществе при дворах Италии и Испании), плюс то знаменитое письмо Пьетро Вембо из Флоренции (см. сноску 15) – все это является достаточным подтверждением того, что по крайней мере в ранние периоды клавикорд был хорошо известен не только в Германии, но и в других странах[30]. Однако, отдавая дань справедливости высказыванию Ландовской, мы должны признать, что все же некоторые представления о клавикорде как типично немецком инструменте бытовали уже в XVIII веке. Маттезон в своей "Critica Musica" приводит такое предположение (правда, тут же выражая сомнение в нем): "Клавикорды должны существовать в Англии, по крайней мере у многих живущих там немцев. Здесь в Гамбурге есть мастера, ежегодно посылающие в Англию, Испанию и Голландию все сделанные ими клавикорды. Так где же эти инструменты?"[31] Нас не должно удивлять то, что "клавикордисты" не упоминаются. Такие понятия, как "органист" или "клавесинист", относились не к концертирующим исполнителям, а лишь к тем, кому игра на этих инструментах давала средства к существованию; поскольку же клавикорд был главным образом сольным инструментом и использовался только в домашнем обиходе, игра на нем не могла быть источником заработка.

Утверждение о том, что клавикорд был несовершенным инструментом и применялся лишь для занятий начинающих, решительно опровергается упоминаниями о нем в заглавиях произведений, не имеющих никакого отношения к начинающим. Шесть партит (1697) были написаны Иоганном Кригером "для спинета или клавикорда". Это связывает самый маленький тип клавесина с клавикордом. Наиболее интересный документ, однако, – это Das musikalische Blümenbüschlein (1699) Иоганна Каспара Фердинанда Фишера. Произведение было преподнесено Фишером Франциске Сибилле Августе – жене его патрона маркграфа Людвига фон Баден в честь рождения принца. В предисловии Фишер говорит: "Я не хочу ранить нежный слух новорожденного принца звуками труб и струнных инструментов и преподношу более спокойную музыку, предназначенную *исключительно* (allein; курсив мой.– *Э. Б.*) для клавикордиума или инструмента". Полностью

смысл данной ремарки проясняется, если учесть, что Бах был под большим влиянием этого и других произведений Фишера. Он не только буквально заимствовал у Фишера тему Фуги E-dur (Хорошо темперированный клавир, т. II), но попросту имитировал его стиль самым решительным образом[32].

Действительно, едва ли не каждый, кто знакомится с клавикордом, неизбежно приходит к выводу, что его вряд ли вообще можно назвать музыкальным инструментом. При описании его механизма мы уже отмечали, как трудно произвести на нем чистый желаемый звук. Поскольку проблемы звукоизвлечения не возникают ни на каком другом клавишном инструменте, неудивительно, что исполнитель, впервые пытающийся играть на клавикорде, не склонен считать, что это лишь по его собственной вине клавикорд издает такие жалкие звуки. Почти все исполнители после непродолжительных попыток прекращали на нем музицировать, решив, что ничего хорошего извлечь из него нельзя. Так распространилась легенда о никчемности клавикорда[33]. Любопытно, что открытие той важной роли, которую клавикорд играл в произведениях Баха, было сделано совсем не теми, кому принадлежит заслуга возрождения клавесина. Первые современные клавесинисты, которые все являлись "концертирующими исполнителями", по-видимому рассматривали старинную клавирную музыку и клавишные инструменты только с точки зрения возможности их использования в концертном зале и поэтому не видели основания интересоваться клавикордом, интимный звук которого делал невозможным его использование в публичных выступлениях[34].

Одна деталь в конструкции современного клавесина имела, по всей вероятности, наиболее решающее значение в формировании убеждений наших клавесинистов (как и других любителей музыки), что клавикорд в свое время играл лишь незначительную роль. Само собой разумеется, что современный клавесинист, будучи гастролирующим артистом, не может использовать старый клавесин для концертных целей. Инструменты прошлых столетий строились в качестве стационарных и не были рассчитаны на перевозку из города в город. Их хрупкие рамы делались из дерева, а струны были очень тонкими. В старые времена клавесинист, желавший выступить в чужом городе, должен был быть уверен, что найдет там инструмент, на котором сможет продемонстрировать свое мастерство, будь то во дворце вельможи или в доме богатого горожанина. Но поскольку в наши дни клавесинист уверен скорее в обратном – что очень редко найдет клавесин в том месте, где ему предстоит играть, он нуждается в более прочном инструменте, который способен вынести все тяготы путешествия. Поэтому современные клавесины сильно отличаются от своих предшественников, особенно в том, что касается применения чугунных рам, более прочных струн и, что наиболее важно, замены ручных переключателей регистров ножными.

На первый взгляд это последнее приспособление выглядит как весьма безобидное и удобное усовершенствование. В то время как на старых инструментах перемены регистровки должны были планироваться в соответствии с паузами, которые имелись в одной или обеих

руках, изменение окраски звука с помощью педального устройства не зависит от этого ограничения. Однако эти изменения в конструкции не принесли ничего, кроме потери истинного понимания всей клавирной музыки баховского времени[35]. С одной стороны, исполнители на современных инструментах намного чаще меняют регистровку, чем этого хотели композиторы, и тем самым разрушают связь между регистровкой и музыкальной архитектоникой, с другой – педальная конструкция сама, в свою очередь, мешает этим исполнителям понять важную особенность баховских произведений. Иными словами, это препятствует им осознать то, что кроме множества пьес, в которых композитор с поразительным блеском и мастерством использовал звуковые возможности клавесина, существует много произведений, которые не только не содержат пауз, во время которых можно сменить регистры, но и архитектонически построены таким образом, что любые эффекты террасной динамики явно и преднамеренно избегались. Такие пьесы, следовательно, допускают только один тип интерпретации: они должны исполняться от начала до конца в одном регистре, и любое изменение звуковой краски должно быть отброшено. Поскольку пьесы, которые не следуют традиционному образцу террасной динамики, составляют почти половину баховской клавирной музыки, то возникает вопрос кардинальной важности. Можно ли представить себе, что композитор, который в своих крупных произведениях для клавесина проявил такое острое чувство звукового колорита, оценил выразительность динамических контрастов и с таким мастерством владел эффектами регистровки на этом инструменте, написал так много произведений, прекрасно выглядящих на бумаге и так монотонно и сухо звучащих на клавесине?

В нашем предыдущем описании небольшого клавесина с одной клавиатурой и одним комплектом струн мы отмечали, что композитор должен использовать достаточное разнообразие в фактуре, чтобы слушатели забыли о монотонности, присущей этому инструменту. Поражаешься, видя, что даже первые композиторы, которые писали для этого инструмента, – английские вёрджиналисты (около 1600 года) не только хорошо осознавали эту проблему, но даже и разрешили ее непревзойденным способом. Средства, с помощью которых Уильям Бёрд, Джаилиз Фарнэби, Джон Булл и другие композиторы этой школы были способны извлекать все новые и новые звуковые сочетания из своего одномануального инструмента, и их методы варьирования прозрачной фактуры двухголосия для передачи piano и полной фактуры (большие аккорды и арпеджии) для имитирования forte просто великолепны и всякий раз вызывают у нас чувство глубокого восхищения.

Мы не располагаем никакими документальными свидетельствами, подтверждающими, что Бах знал какие-либо произведения этого периода, хотя существовали хорошо известные связи между вёрджиналистами и континентальными композиторами, например, линия Булл – Свелинк – Шейдт, ведущая к непосредственной географической близости с баховской семьей. Однако, несмотря на то что Бах никогда не применял подобной техники ни в одном из своих произведений, этот метод письма для одномануального инструмента был хорошо

известен ему и его современникам, поскольку такой стиль был обычным при импровизировании цифрованного баса, когда под рукой не было большого клавесина. Подтверждение тому – знаменитое описание импровизации по цифрованному басу, оставленное Иоганном Иоахимом Кванцем: "На клавесине с одной клавиатурой piano можно произвести легким туше и уменьшением числа голосов, mezzo forte – удвоением партии левой руки, forte – добавлением консонансов в басу, fortissimo – исполнением этих нот быстро, в ломаном виде, в сочетании с тяжелым ударом"[36].

Может показаться, что мы читаем описание композиций для вёрджинала, – настолько близки охарактеризованные здесь приемы методам старых английских композиторов. Однако Бах никогда не использовал подобных приемов в тех своих клавирных произведениях, которые не допускают каких бы то ни было контрастов в регистровке при исполнении их на клавесине. Одного этого достаточно для доказательства того, что такие пьесы не имеют ничего общего с клавесином. Если бы обладатели современных клавесинов были вынуждены отказаться от всех регистровых эффектов в огромном числе баховских произведений, в которых возникает эта проблема, они, вероятно, были бы первыми, кто обнаружил, что существует только один способ исполнения подобных пьес – они должны звучать на клавикорде, единственном инструменте с одной клавиатурой, дающем возможность исполнить их так, как того требует их сложная фактура.

Еще большее значение имеет открытие того факта, что техника письма вёрджиналистов, по крайней мере в области импровизации цифрованного баса, была хорошо известна музыкантам еще до XVIII века. И, следовательно, весьма сомнительно, что композиторам XVII века было якобы безразлично, на каком инструменте будут исполняться их клавирные произведения. Хотя кажется невероятным, что когда-нибудь удастся найти полное стилистическое подтверждение дифференциации стилей клавесина и клавикорда того периода[37], исчезновение вёрджинальной техники в течение XVII века свидетельствует, по-видимому, о том, что клавесины, с которыми имели дело композиторы этого времени, уже не были больше одномануальными инструментами лишь с одним комплектом струн. Постоянно возрастающая в течение этого периода потребность в более сильных динамических контрастах подтверждается в инструментальной музыке такой пьесой, как Sonata pian'e forte Джованни Габриелли, а в органной – фантазиями Свелинка op de manier van een echo ("в манере эхо"), для правильного исполнения которых требовалось две клавиатуры. По-видимому, эта тенденция оказала влияние на появление более настойчивых требований к увеличению звуковой гибкости клавесина. Поскольку клавесины с двумя клавиатурами начали строиться с 1538 года (см. прим. 8) и почти вся клавирная музыка того периода состояла из токкат и вариационных циклов (такие произведения имели несколько частей и для своего исполнения требовали, соответственно, динамического разнообразия), кажется вполне естественным предположить, что эти произведения предназначались для исполнения на клавесине, имевшем возможность разнообразить оттенки по крайней мере на одном, а желательнее – на двух мануалах. Следовательно,

вёрджинальная техника перестала быть необходимой. И то, что Бах кроме блестящих пьес для клавесина, требующего двух клавиатур, начинает создавать пьесы, в которых террасная динамика неуместна, а вёрджинальная техника как средство для услаждения слуха не используется, имеет колоссальное значение.

Вряд ли требуется больше доказательств того, что Бах, начав писать в совершенно новом стиле, имел в виду только клавикорд. В процессе нашего исследования мы собираемся показать, что подтверждение важной роли клавикорда в баховском творчестве может быть найдено при изучении его клавирных произведений с точки зрения возможности их исполнения на клавесине или клавикорде. С изумлением мы констатируем, сколь пагубно пренебрежительное отношение к клавикорду отразилось на оценке истинной и полной картины реальных проблем интерпретации баховских клавирных произведений. Мы увидим, что степень влияния клавикорда гораздо больше, нежели это можно было предположить, и что Баху не требовалось указывать, для какого инструмента – клавесина или клавикорда – предназначается его произведение, поскольку он почти всегда сообщал свое намерение опытному исполнителю посредством "незримого послания". И потому он мог выразиться словами Иоганна Хасслера: "Знающие легко поймут разницу".

Прежде чем приступить к этому исследованию, нам остается ответить лишь на один небольшой вопрос. Хотя, как мы видели, документы XVII века почти ничего не уточняют в вопросе выбора инструмента, мы должны выяснить, не окажемся ли мы счастливее в отношении баховской эпохи, и, конечно, первый вопрос – не сохранились ли заглавия баховских произведений, написанные его собственной рукой и раскрывающие его намерения.

Мы тут же столкнемся с интереснейшим фактом: заглавия типа "для всех клавишных инструментов" больше уже не встречаются. Почти все баховские органные произведения явно предназначены только для этого "короля инструментов", обязанного своей репутацией главным образом величию баховских творений. Единственной общей ремаркой, используемой Бахом, является слово Klavier, которое мы находим в Das Wohltemperierte Klavier (Хорошо темперированный клавир) и Klavierübung in vier Teilen (Клавирные упражнения[38] в четырех частях). Мы уже отмечали, что во времена Баха слово Klavier означало клавишный инструмент, то есть клавесин, клавикорд и орган. На первый взгляд может показаться, что с использованием этого слова ремарка "для всех клавишных инструментов" возвращается через черный ход. Однако существует кардинальное различие между указанием "для всех клавишных инструментов" и баховским употреблением слова Klavier. В то время как первое допускает свободную взаимозаменяемость всех трех инструментов, баховское Klavier означает один клавишный инструмент для одних пьес, другой – для других, как явственно следует из композиций, объединенных под названием Klavierübung. Для Итальянского концерта, Французской увертюры и Гольдберговских вариаций из второй и четвертой частей этого собрания Бах недвусмысленно требует использования клавесина с двумя клавиатурами. Только эти заголовки – единственные во всем

его клавирном творчестве – указывают специально на такое ограничение. Третья часть Klavierübung – знаменитая так называемая "Органная месса" – состоит исключительно из органных пьес. Мы видим, следовательно, что название Klavierübung не означает – "для органа или клавесина", но "здесь орган, а там – клавесин", что доказывает правильность нашей интерпретации заглавия Das Wohltemperierte Klavier как сборника клавесинных, клавикордных и органных пьес. До нас не дошло других баховских собственноручных заглавий, а такие, как Six Suites per il cembalo (мы часто находим их в копиях того времени), не могут помочь нам, так как слово cembalo означает, как мы помним, вообще "клавишный инструмент"[39].

Довольно странно, что не сохранилось ни одного высказывания современников Баха о его игре на клавесине и клавикорде. Лишь органное исполнительство было той областью его музыкальной деятельности, которая принесла ему славу еще при жизни. Вызывает, однако, интерес одно свидетельство из наиболее ранней биографии Баха – знаменитой книги Иоганна Николауса Форкеля "О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха". Это единственное сохранившееся указание, которое отражает отношение Баха к клавишным инструментам: "Как бы то ни было, клавикорд представлялся ему наилучшим инструментом для занятий, равно как и вообще для музицирования, и самым подходящим инструментом для выражений сокровеннейших мыслей; Бах был убежден, что ни клавесин, ни фортепиано не в состоянии передать такое разнообразие оттенков звучания, какое достижимо на этом – пусть недостаточно мощном, но зато исключительно гибком – музыкальном инструменте"[40].

По поводу достоверности этих строк было очень много дискуссий, и если это сообщение дает правильное представление о баховских идеях, то мы должны основное внимание обратить на все намеки относительно клавикорда, имеющиеся в баховских клавирных произведениях. Сейчас интересно обратить внимание на то огромное разногласие в отношении к этим строчкам, какое демонстрируют два ведущих баховеда. Оба они – Шпитта и Швейцер – повторяют это свидетельство, совершенно не сомневаясь в его достоверности. Но Шпитта утверждает, что "значительность баховских музыкальных идей, берущих начало в заоблачных высотах органной музыки, непосильна для этого хрупкого и нежного инструмента"[41]. Он заключает, что Бах, создавая свои клавирные произведения, по-видимому, имел в виду какой-то идеальный инструмент будущего, который не мог быть ничем иным, кроме современного фортепиано! Швейцер также считает, что клавикорд абсолютно не подходит для баховских произведений. В многочисленных попытках раскрыть динамические планы некоторых баховских пьес Швейцер всеми способами старается снабдить каждое произведение террасной динамикой клавесина. Однако он признает, что "в очень многих прелюдиях и фугах всякие поиски динамического плана безуспешны: не удается найти такой план, который не мог бы быть заменен другим"[42]. В вопросе регистровки он констатирует, что "мы должны быть удовлетворены лишь некоторой степенью вероятности". Он сомневается в том, что Бах восхищался бы современным фортепиано, и пишет: "В сравнении с нежностью клавикордного тона

звук фортепиано, вероятно, казался бы ему скучным и неподходящим для полифонической игры"[43].

Если мы и упоминаем о том, что в данном вопросе оба они пришли к ошибочным выводам, то это отнюдь не умаляет нашего глубокого восхищения и признательности этим двум великим биографам Баха. Что касается Швейцера, то совершенно очевидно, что он сам не был доволен своим проклавесинным рецептом. Энтузиазм Шпитты в отношении современного фортепиано вполне понятен в свете общей атмосферы XIX века, в то время как его идея о том, что баховский идеальный инструмент – это именно фортепиано, не нуждается даже в дискуссии. Пустое занятие – размышлять о том, насколько такой инструмент был бы далек от того, чем является современное фортепиано. Он должен был бы сочетать в себе лучшие качества клавесина и клавикорда – то есть быть клавесином с гибким звуком, но вряд ли инструментом без регистров, дающих контраст звуковых красок.

В течение 1903–1910 годов велось много публичных дискуссий между Карлом Нефом, Рихардом Бухмайером и Вандой Ландовской о проблеме "клавесин – клавикорд – фортепиано". Бухмайер защищал клавикорд, тогда как Неф и Ландовска отстаивали клавесин, причем не только против фортепиано, но и против клавикорда[44]. В своей книге Der Vortrag alter Musik я детально проанализировал точки зрения обеих сторон, и те, кого интересуют аргументы pro et contra, могут обратиться к этой работе[45]. Здесь же будет достаточно отметить, что Неф был первым, кто усомнился в достоверности форкелевского сообщения. Он допускал, что Форкель, написавший биографию через пятьдесят лет после смерти Баха и будучи близким другом К. Ф. Э. Баха, мог ошибочно спутать широко известное увлечение клавикордом сына с мнением его отца.

Эти жаркие и длившиеся долгое время дискуссии, не всегда отличавшиеся достаточной корректностью, закончились внезапно после баховского фестиваля в Дуйсбурге в 1910 году, когда стало очевидно, что обе стороны не в состоянии убедить друг друга[46]. С тех пор status quo был восстановлен – Баха продолжали играть на фортепиано, каждый следуя своему собственному разумению, либо создавая некую "псевдоисторическую версию" (то есть играли без всякой выразительности, без педали, выдерживая темпы строго по метроному), или, что еще хуже, используя баховские произведения для выражения "современных чувств", жалея при этом старого мастера, который не мог предвидеть богатство современной души[47]. Поскольку музыковедческие изыскания относительно клавесинно-клавикордной проблемы не дали новых документов, кроме тех немногих, о которых мы говорили, следует признать, что мы не можем воспользоваться ими в полной мере в нашем анализе, хотя, без сомнения, обнаружены косвенные свидетельства существования тенденции к дифференциации инструментов. Следует, не боясь повторений, подчеркнуть еще раз, что музыкальная интуиция, которой вёрджиналисты обладали в необычайно высокой степени, не могла полностью исчезнуть у последующих поколений музыкантов, которые все еще применяли стиль вёрджиналистов в своих импровизациях по цифрованному басу и при этом прекрасно владели техникой игры на клавесине с двумя клавиатурами

ми и пользовались террасной динамикой в токкатах, вариациях и концертах. Невозможно себе представить, что такой мастер, как Иоганн Себастьян Бах, проявил свое музыкальное чутье лишь в пол вине своих клавирных произведений. Это особенно странно в свете приписываемого ему предпочтения клавикорда, о чем сообщает Форкель – свидетельство, которое, хотя о нем и спорят, не может быть полностью отброшено. И поскольку все эти факты оказались недостаточными для окончательного разрешения дилеммы, единственно верным методом, дающим нам возможность осветить проблемы, выдвигаемые баховскими клавирными произведениями, является именно тот, к которому мы собираемся обратиться, – самый строгий и беспристрастный анализ клавирных произведений, который даст возможность определить, насколько они пригодны для исполнения на клавесине или клавикорде.

Глава вторая

ПРОБЛЕМА ИНСТРУМЕНТА

Если мы зададимся целью рассмотреть баховские клавирные произведения с тем, чтобы определить, как и на каком инструменте они должны исполняться, то успех будет полностью зависеть от правильно выбранного для нашего эксперимента типа инструмента. Мы уже описали большие изменения, происходящие в технике игры на клавесине, как только ручное переключение регистров заменяется педальным. Следовательно, для наших целей пригоден инструмент только с ручными регистрами. Для самых больших композиций в качестве модели мы воспользуемся так называемым Bach Flügel (описанным на с. 23)[1]. У этого инструмента имеются 8′, 4′ и регистр "лютня" на верхней клавиатуре, а также еще один 8′, 16′ и копула – на нижней. Чтобы упростить ссылки на эти регистры, впредь мы будем употреблять следующие символы: 8″ и 4″ для регистров верхней клавиатуры и 8′ и 16′ – для нижней, как указано выше (с. 24) в перечне возможных регистровых комбинаций.

Для более скромных композиций можно ограничиться инструментом с восьмифутовыми струнами на верхнем мануале и восьми- и четырехфутовыми (с копулой) – на нижнем. Для такого клавесина 8″ и 4″ будут обозначать нижнюю клавиатуру, а 8′ – верхнюю. Здесь и далее клавесин только с одной клавиатурой, но с 8′ и 4′ комплектами струн или с двумя различными 8′ будет обозначаться аналогичным образом.

Следует напомнить, что на инструменте с ручным переключением смена регистров во время игры может быть осуществлена только в том случае, если пауза в одной руке дает достаточно времени для такой манипуляции. Кроме того, необходимо иметь в виду, что копулу можно включить только если обе руки в данный момент свободны. Было бы, однако, ошибкой слепо и педантично настаивать на том, что

смены регистровки разрешаются только в тех местах, где паузы предоставляют такую возможность, и что у этого правила нет исключений. Мы знаем, что органисты часто для переключения регистров прибегают к помощи ассистентов. Без этих помощников действительно нельзя было обойтись, когда рукоятки регистров располагались слишком далеко от скамейки органиста. Не было ничего необычного в том, что помощников использовали и клавесинисты, чтобы получить возможность произвести неожиданную смену регистровки. Нелепо, конечно, предполагать, что Бах имел в виду помощника, когда создавал свои 48 прелюдий и фуг, которые, как он сам считал, принадлежат к категории педагогических произведений, и тем не менее при исполнении его монументальных и блестящих композиций вполне можно рассчитывать на ассистента, если того требует стиль произведения.

Клавикорд, которым мы пользуемся для наших опытов, – bundfrei (свободный); иными словами, каждой его клавише соответствует отдельная струна. Поскольку эти "свободные" инструменты стали появляться во втором десятилетии XVIII века, трудно представить себе, что Бах к 1720 году, когда он начал писать Инвенции и I том Хорошо темперированного клавира[2], не был знаком с этим усовершенствованием. Мы хорошо знаем, как внимательно следил он за всеми новшествами в конструкции музыкальных инструментов; известно, что он консультировался с музыкальными мастерами по проблемам виолы помпоза и лютневого клавесина.

Наш анализ баховских клавирных произведений логичнее всего начать с трех пьес, которые Бах специально предназначил "для клавесина с двумя клавиатурами". Поскольку в данном случае не приходится размышлять, правильно ли мы выбрали инструмент, наше исследование можно посвятить тому, как Бах представлял себе использование клавесина. Опираясь на эти знания, мы с бóльшим основанием сможем выбрать соответствующий инструмент и метод интерпретации для других произведений. В качестве первой пробной пьесы возьмем Итальянский концерт или, точнее, Концерт в итальянском стиле.

Итальянский концерт

Само название этого произведения дает первый ключ к архитектонике пьесы. Оно указывает на то, что это имитация concerto grosso – хорошо известного типа композиции для оркестра, возникшего в Италии около 1650 года и достигшего своей первой кульминации в concerti grossi Корелли, написанных в 1712 году. Самой характерной особенностью такого концерта является постоянное чередование эпизодов, исполняемых всем оркестром, или grosso, и небольшой группой солистов – concertino. Этот небольшой ансамбль – по традиции две скрипки и continuo (клавесин с виолончелью) – идентичен ансамблю, используемому в так называемой трио-сонате, столь же популярной в данный период. Итальянский концерт Баха является, таким образом, "клавираусцугом" воображаемого concerto grosso[3].

Баха хвалили за оригинальность этой идеи. Однако Иоганн Кунау

еще в 1692 году сознательно имитировал трио-сонату, когда писал свою знаменитую Сонату B-dur, которую с гордостью анонсировал как первую сонату, написанную для клавишного инструмента. Следовательно, мысль о применении в произведении для клавесина музыкальной формы, которая раньше использовалась только в другом жанре инструментальной музыки, не была новой. Однако Бах даже не был первым, кто воспроизвел на клавесине стиль concerto grosso.

Sonata pour le clavecin Иоганна Маттезона, написанная в 1713 году и посвященная "тому, кто сыграет ее лучше всех", несомненно, является предтечей[4], даже при том, что название "концерт" здесь еще не употреблено. Бах, должно быть, знал это произведение – невозможно отрицать стилистического родства, существующего между ним и Итальянским концертом.

Легенда, распространенная поклонниками композитора, согласно которой он употреблял на органе странные, самые необычные и неслыханные сочетания регистров, заставляет нас чувствовать себя очень неуютно, как только дело доходит до любой дискуссии о проблемах регистровки. Печатное издание Итальянского концерта, однако, содержит определенную информацию о его регистровке, за что мы должны быть очень признательны автору. Тем не менее наше спокойствие исчезает, когда мы видим, что Бах добавил в некоторых местах всего лишь слова forte и piano, которые в терминологии клавесинного исполнительства не означают г р о м к о и т и х о, так как "громко" и "тихо" не существуют на клавесине в качестве отдельных регистров. Истинное значение этих слов таково: о к т а в н о е у д в о е н и е (для forte) и о т с у т с т в и е у д в о е н и я (для piano). Если ремарки эти напечатаны между строк, то они относятся к обеим рукам; в других случаях они располагаются над или под той партией, к которой принадлежат.

По-видимому, никогда не удастся объяснить, почему Бах употребил эти обозначения динамики только в данной пьесе и во Французской увертюре. Напрашивается предположение, что он сделал так потому, что пьесы эти оказались среди тех немногих, которые он сам опубликовал, но в таком случае неясно, почему обозначений регистровки нет в Шести партитах, которые он издал даже раньше. Предположение, что объяснить внутреннюю структуру этих пьес посредством регистровых ремарок Баха якобы вынудила кажущаяся новизна музыкальных форм концерта или увертюры, тоже неубедительно, поскольку к тому времени он уже написал другие "концерты" для клавесина (например, Прелюдию из Английской сюиты III g-moll), но не счел необходимым предоставлять подобную информацию. Непонятно также, почему указания регистровки, данные Бахом в Итальянском концерте, неполны, – они пропущены в гораздо большем количестве мест, чем можно отнести за счет невнимательности гравера. К счастью, имеющихся регистровых ремарок все же достаточно, чтобы полностью выявить художественные намерения автора.

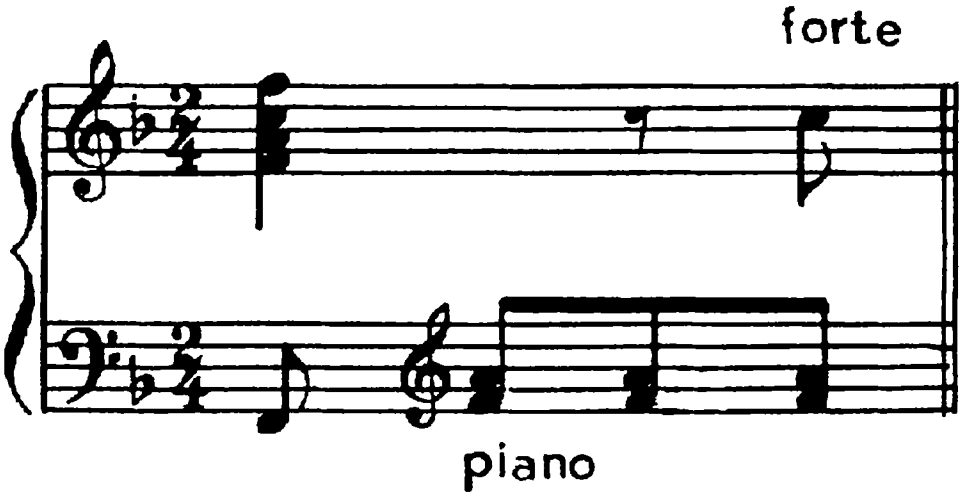
Начав детально исследовать первую часть, мы сразу же видим, что пьеса заботливо разделена на эпизоды forte, представляющие оркестровое tutti, и разделы, в которых правая рука остается forte, а левая играет piano, или же, как в двух случаях, обе руки отмечены piano (т. 67–

68 и 129–138[5]). Эти разделы представляют собою эпизоды concertino. Только один раз (т. 103) ремарка forte пропущена там, где она безусловно должна быть. Правда, это столь очевидное вступление tutti, что мы видим здесь скорее недочет гравера, нежели волю автора[6]. В целом пьеса является примером террасной динамики, и поскольку окончание каждого раздела в высшей степени ясно отмечено определенной каденцией, переход с одной клавиатуры на другую оказывается с технической точки зрения очень простым.

Выбор регистров для исполнения этой музыки зависит от типа клавесина. Предписание "для клавесина с двумя клавиатурами" не отвечает на вопрос, имел ли Бах в виду самый большой клавесин (8′, 16′ и копула на нижней клавиатуре; 8″, 4″ и "лютня" на верхней) или инструмент только с 8″, 4″ и копулой, которые контрастируют одному 8 на другой клавиатуре. К нашему удивлению, мы вскоре увидим, что сама композиция прояснит вопрос инструмента в большей степени, чем можно было ожидать.

Исполнение на небольшом инструменте без 16′ не представляет вообще никаких проблем. Разделы forte играются на клавиатуре с 8″ и 4″ регистрами, эпизоды piano – на клавиатуре с одним 8′. Однако если в нашем распоряжении имеется большой инструмент, на котором 16′ и 4 регистры расположены на разных клавиатурах, дело становится значительно сложнее. Первой мыслью каждого клавесиниста будет, конечно, придать вступительному tutti блеск звучания всех регистров клавесина – ту великолепную звучность, которая достигается копулированием обеих клавиатур. Однако что тогда делать в т. 30 (прим. 1)?

1 **Итальянский концерт, ч. 1, т. 30**



Здесь Бах требует, чтобы левая рука начала играть piano. Инструмент имеет в этот момент 8″ и 4″ на верхней клавиатуре, которая по контрасту с forte нижнего мануала, объединяющего все регистры инструмента, должна считаться тихой (piano). Дальше можно просто играть левой рукой на верхней клавиатуре, а правой остаться на нижней. Однако мы тут же обнаруживаем абсурдность этого варианта: из-за 16′ регистра партия правой руки звучит также октавой ниже, чем написано, и таким образом оказывается даже ниже басового голоса левой руки. Это настолько разрушает ясность голосоведения, что от данной версии необходимо отказаться. Конечно, причина неудобства – 16′ регистр, и его можно легко выключить во время паузы в т. 30, которая достаточно продолжительна для этой процедуры. Тогда левая рука мо-

жет играть на верхней клавиатуре с 8˝ и 4˝, а правая рука – на нижней с 8′, 8˝, 4˝. (Мы не можем выключить копулу, так как нет паузы одновременно в обеих руках.) Но очень небольшое различие в силе звучания, которое теперь дают обе клавиатуры, недостаточно для того, чтобы создать ощущение контраста между forte и piano. Таким образом, должна быть отвергнута и эта регистровка.

Итак, необходимо отказаться от идеи использования копулы в tutti. И наша следующая попытка должна начаться с того, чтобы играть правой рукой на 8˝ и 4˝, а левой – на 8′ и 16′. Но теперь нас ждет новое разочарование: исчезло замечательное звучание tutti, достигаемое копулированием клавиатур. Правая рука сейчас звучит светло, а левая мрачно, и две звуковые краски не сливаются в такое звучание, которое могло бы быть названо сбалансированным forte обеих рук. Однако против этого неприятного акустического результата имеется противоядие: мы должны играть партию левой руки октавой выше, чем записано, и тем самым восстановить звуковую краску tutti. Если такое решение проблемы выглядит несколько странным, то тем не менее оно по-видимому согласуется со свидетельствами об эксцентричности баховской регистровки, и мы можем испытывать гордость, что оказались так близки к методам самого мастера. Конечно, в т. 30 необходимо освободиться от 16′ регистра и включить его опять в т. 163, где начинается последнее tutti. Будучи приемлемым, этот план все же не до конца оправдан, поскольку промежуточные эпизоды tutti не могут быть исполнены аналогичным образом, а первое и последнее tutti оказываются необоснованно интенсивными. И вот единственный вывод, к которому можно прийти после всех этих экспериментов: 16′ регистр вообще не должен использоваться в этой части, так как она безусловно написана для клавесина средней величины, у которого 8˝ + 4˝ и копула на одном мануале и 8′ на другом. Едва ли нужно оговаривать, что будь у нас клавесин с 8′, 4′, 16′, 8˝, столь популярный в наши дни, – результат был бы тот же; по приведенным соображениям 16′ регистр использовать нельзя[7].

Для второй части баховские предписания имеются только в начале: forte для правой руки, piano для левой. Хотя на первый взгляд кажется, будто мы должны просто продолжать в той же самой регистровке, которую применили в первой части, нечего и говорить, что это произвело бы скучнейшее впечатление. Новая ситуация требует новых звуковых красок, и, к счастью, имеется достаточно способов противопоставить forte и piano, даже не прибегая к 16′ регистру.

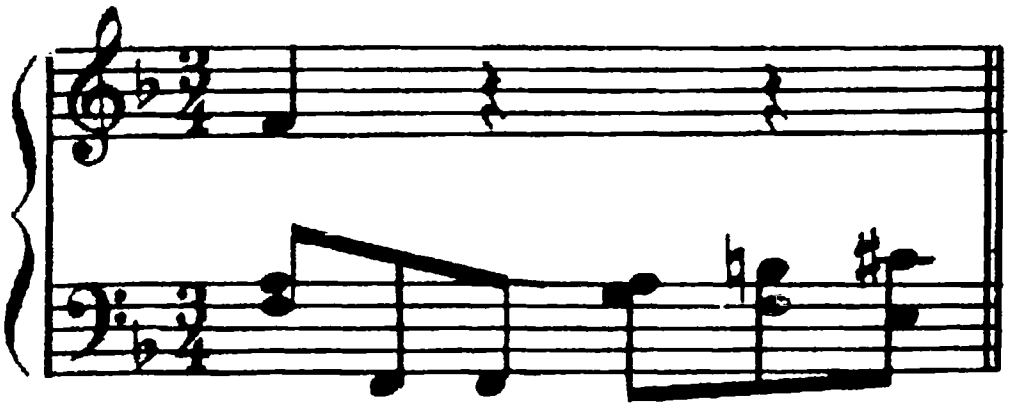
Первоначальную информацию о том, что следует делать во второй части, можно получить непосредственно из принципов той формы, которую Бах применил здесь. Правая рука со всей очевидностью написана в стиле "скрипичного соло", в то время как левой поручен своего рода двухголосный аккомпанемент. Это доказывает, что здесь Бах продолжает мыслить так же категориями concerto grosso. В оркестровых композициях этого типа было обычным поручать исполнение второй части только инструментам concertino. Бах сам дал нам чудесные образцы такого типа трактовок в Бранденбургском концерте V, в тройном Концерте a-moll, в Концерте C-dur для двух клавесинов.

Воображаемыми инструментами concertino для средней части Итальянского концерта могли бы быть одна скрипка и две виолы да гамба для аккомпанемента. Виолы имели бы возможность исполнить даже d контроктавы – самую низкую ноту в произведении, которая не исполнима на виолончели. Эта часть является как раз той пьесой, которую противники клавесина всегда используют, когда хотят с триумфом продемонстрировать преимущества современного фортепиано. Только на рояле, говорят они, можно исполнить эту великолепную бесконечную мелодию; клавесин совершенно не годится для этого. Итак, мы должны отыскать достаточно интересную регистровку, чтобы умолкли голоса тех, кто использует эту часть в качестве безусловного доказательства превосходства рояля над клавесином.

Поскольку форма первой и второй части различна, то различен и смысл forte и piano. В то время как в первой части эпизоды tutti должны отделяться от concertino, здесь необходимо лишь, чтобы "солирующий инструмент" был громче аккомпанемента. Хотя в целом forte и piano означают звучание с октавным удвоением и без оного, в некоторых особых случаях мы наблюдаем и более тонкое различие. Почти на всех исторических клавесинах (к сожалению, не на всех современных) звучание 4′ регистра очень "острое" в сравнении с "нормальным" звучанием 8′. Таким образом, игра правой рукой на одном 4′ октавой ниже, чем записано в нотах, уже сама по себе создала бы чудный контраст звуковой краске левой руки, играющей на другой клавиатуре на обычном 8′ регистре. Можно еще больше усилить различие, если сделать аккомпанемент 8′ регистра мягче обычного, прибегнув к простому трюку: осторожно выдвинуть 8′ регистр не полностью, а только частично, с тем чтобы струны цеплялись лишь самыми кончиками кожаных язычков. Звук, получаемый подобным образом, очень мягкий и деликатный и образует великолепный контраст с 4″ регистром солирующего голоса, исполняемого октавой ниже. Этот звуковой эффект ни в коем случае не противоречит возможностям исторических клавесинов, ведь его легко можно произвести на любом инструменте с ручным переключением регистров. На современных клавесинах с педальной регистровкой можно добиться такого же эффекта, если нажимать педаль не полностью, а наполовину. На многих инструментах имеется даже "фиксирующее устройство", задерживающее педаль в полупозиции. К сожалению, этой возможностью – придавать каждому регистру иной оттенок – слишком часто злоупотребляют те, кто располагают клавесинами с педалями. Благодаря постепенной смене глубины нажатия педали в звучании появляются маленькие crescendi и diminuendi, создающие на клавесине клавикордные эффекты (см. также примеч. 30 на с. 252).

Таким образом, для второй части Итальянского концерта регистровка, использующая 4″ (с игрой на октаву ниже) и 8′ piano, дает очень изысканное звучание. Было бы, однако, ошибкой считать, что эта регистровка должна строго выдерживаться на протяжении всей части, как полагает большинство исполнителей. С точки зрения архитектоники, эта часть явно распадается на две "строфы", причем вторая – более взволнованная (см. синкопы, выходящие постепенно на передний план). Поскольку эти две строфы разделены цезурой (т. 27), где в пра-

вой руке имеется пауза (прим. 2), то в этом такте для нас открывается замечательная возможность по-новому трактовать соотношение forte – piano: на четвертой восьмой мы можем восстановить обычное звучание 8′ регистра, полностью выдвинув его, после чего остается достаточно времени, чтобы добавить 8″ регистр к имеющемуся 4″, что будет контрастировать с 8′. Но мы советовали бы продолжать играть правой рукой на октаву ниже нотированного с тем, чтобы избежать возвращения к звуковой краске первой части, которая, как мы скоро убедимся, понадобится нам в финале.

2 **Итальянский концерт, ч. 2, т. 27**

Игра октавой ниже не повредит нотам, записанным в оригинале Бахом, поскольку соответствующие им звуки по-прежнему будут содержаться в 4″ регистре. Хотя при этом часто встретятся перекрещивания с самыми высокими нотами левой руки, низкие басовые звуки предохранят гармонию от затемнения. Добавление нот октавой ниже придает теперь мелодии завораживающую сумрачную окраску, которая, конечно же, не уступает звучанию этой части на современном фортепиано.

Все эти советы были даны в расчете на простой клавесин. Если же мы обратимся теперь к использованию 16′ регистра, имеющегося на самом большом инструменте, что будет здесь вполне оправданным (даже при том, что мы не употребляли его в первой части), то наша интерпретация окажется еще более "экзотичной". Первая строфа может исполняться на 4″ регистре для мелодии (играть на октаву ниже) по контрасту с 16′ (играть октавой выше) для аккомпанемента; вторая строфа может быть 8″ + 4″ (играть на октаву ниже) с контрастирующими 8′ + 16′ (играть на октаву выше). Этот вариант будет самым чарующим, но он требует от исполнителя полнейшей концентрации внимания. Хорошо выполненный, он тут же заставит нас забыть все предрассудки о том, что возможности клавесина якобы слишком малы для исполнения этой части[8].

Финал не ставит новых проблем. Он демонстрирует то же самое противопоставление разделов tutti и solo, как и первое Allegro. Вновь эпизоды отделены друг от друга полными каденциями. Стоит упомянуть только об одном новом использовании регистровки: сразу после первого tutti Бах требует продолжать смену forte и piano в обеих руках, радуясь, по-видимому, неожиданному и оригинальному чередованию звуковых красок, а также возможности проявить виртуозность. В то время как в первой части было пропущено лишь одно обозначение forte, здесь весь средний раздел оставлен полностью без указаний

регистровки. Тем не менее структура пьесы не допускает, чтобы он звучал в одной краске, и мы искренне убеждены, что дополнительные смены регистровки, которые нам хотелось бы порекомендовать, настолько логично вытекают из структуры пьесы, что не нуждаются в доказательстве их уместности. Используя уроки, которые мы позже извлечем из анализа Французской увертюры, мы приходим к выводу, что обозначения forte и piano должны быть добавлены в следующих местах: правая рука: т. 104 – piano, т. 113 – forte, т. 117 – piano (со второй восьмой), т. 123 – forte (со второй восьмой), т. 140 – forte. Левая рука: т. 104 – piano (со второй четвертой), т. 115 – forte (со второй восьмой), т. 117 – piano, т. 124 – forte[9]. Что касается возможности более разнообразной регистровки, нежели противопоставление 8″ + 4″ одному 8′ регистру, то 16′ и копула не могут быть использованы здесь по той же причине, что и в первой части. Поскольку нет безусловной необходимости применять эти средства и во второй части, то становится очевидным, что клавесин, построенный без 16′ регистра, достаточен, чтобы полностью выявить красоту Итальянского концерта.

Подытожим результаты этого эксперимента. Мы увидели, что детальное исследование исполнительских проблем, которые ставит данное сочинение, прояснило вопрос, какой тип клавесина имел в виду Бах для его исполнения. Мы также обнаружили, что террасная динамика безошибочно выявляется каденциями, что только во второй части имеются убедительные доводы в пользу включения новых регистров внутри пьесы и что в целом все требования правильной регистровки сводятся к распределению "света и тени" (forte и piano).

Французская увертюра

Теперь мы обращаемся к Французской увертюре – второму произведению, в котором Бах указал, как пользоваться регистровкой на клавесине. Название произведения вновь дает нам основную информацию о его структуре. Если Итальянский концерт, как мы видели, является своего рода клавесинной версией воображаемого concerto grosso, то Французская увертюра – это имитация пьесы для оркестра иного рода – так называемой "оркестровой сюиты".

Три обязательных условия отличают оркестровую сюиту от сюиты для сольного инструмента. Первая часть в оркестровой сюите непременно должна быть увертюрой во "французском стиле" – пьесой, состоящей из трех разделов (медленно – быстро – медленно) с обязательным широким использованием в медленных разделах пунктирного ритма. Далее, вместо Аллеманды, которая в оркестровой сюите опускается, первым танцем является Куранта. И, наконец (хотя и не без исключений), последней частью, которая в сольной сюите всегда Жига, может быть пьеса, написанная в "свободной форме", в то время как Жига оказывается предпоследним номером произведения. Две из четырех оркестровых сюит Баха демонстрируют все эти типичные черты. Название последних частей в них – "Badinerie" ("Шутка") и "Rejouissance" ("Развлечение"). Мы видим, что во Французской увертюре Бах строго придерживается всех этих особенностей. Первая пьеса здесь –

Увертюра; Аллеманда, как положено, отсутствует, а последняя часть, которой предшествует Жига, названа Эхо. Почти все необходимые регистровые ремарки сделаны Бахом собственноручно. Поскольку те несколько мест, где они пропущены, не вызывают сомнений относительно того, что́ именно подразумевалось, Французская увертюра оказывается в действительности самой точно регистрованной пьесой вообще во всей клавесинной литературе.

В разделе Allegro мы находим такие же указания forte и piano, как и в крайних частях Итальянского концерта. Эпизоды не только разделены полными каденциями, но и контраст между ними даже еще более яркий, чем в других произведениях, так как вслед за разделами forte идут эпизоды с указанием piano для обеих рук. (Вспомним, что в Итальянском концерте правая рука почти всегда оставалась на громкой клавиатуре и только левая проводила чередование grosso и concertino). В середине Allegro (своего рода разработке) Бах скрупулезно отмечает вступления главной темы ремаркой forte, в то время как аккомпанирующие голоса остаются piano. В дальнейшем это станет очень важной информацией для определения регистровки аналогичных мест в других пьесах.

Совершенно очевидно, что вступительный и заключительный разделы Увертюры требуют более сильной звучности, чем средняя часть, которая, по-видимому, предполагает 8″ + 4″ (forte), чередующиеся с 8′ (piano), как и в быстрых частях Итальянского концерта. Эти разделы, таким образом, должны исполняться с копулированными клавиатурами, и здесь, конечно, не может быть возражений против использования 16′ регистра, если он имеется. Копулу легко выключить после последнего аккорда первого раздела и опять включить во время короткой цезуры перед началом репризы. Такие цезуры ни в коем случае нельзя считать антихудожественными. В органном исполнительстве подобные ситуации возникают очень часто, и если подход к репризе подготавливается небольшим ritardando[10], то этот разрыв пройдет для слушателя почти незамеченным.

За Увертюрой звучат Куранта, два Гавота, два Паспье, Сарабанда, два Бурре, Жига и Эхо. Следующее обозначение регистровки появляется во втором Гавоте, для которого предписано piano. Так как второе Паспье и второе Бурре также отмечены piano, излишне говорить, что первый Гавот, первое Паспье и первое Бурре должны исполняться forte. Куранта расположена между пьесами, звучащими forte, – Увертюрой и первым Гавотом и по логике должна исполняться piano, что полностью соответствует ее необычайно интимному характеру. Только Сарабанда и Жига озадачивают нас. В принципе Сарабанда более склоняется к piano, а Жига – к forte. Однако, если мы попытаемся доказать это, прилагая усилия сохранить последовательное чередование громкого и тихого звучания, мы столкнемся с другой дилеммой. Нельзя с полной уверенностью сказать, необходимо ли в случае с танцами, имеющими, так сказать, двойную ипостась (во Французской увертюре она обнаруживается чаще, нежели в других клавирных композициях Баха), чтобы первый танец вновь исполнялся после второго, как это делается сегодня, когда Менуэт вновь звучит после Трио. Фактически за отсутствием исторических сведений эта проблема

кажется неразрешимой. Только в Английских сюитах II и III, кстати, дошедших до нас лишь в копиях современников Баха, мы в самом деле находим слово alternativement над первым танцем, но нет доказательства того, что первый танец должен повторяться всякий раз, как пытаются уверить нас все редакторы педагогических изданий. Если мы не примем этого, то Сарабанда оказывается между тихой и громкой пьесами и создает дилемму: играть ее громко или тихо. В любом случае последовательное чередование звучностей нарушается.

Как бы то ни было, если в нашем распоряжении имеется 16′ регистр, мы можем придать Сарабанде до некоторой степени особое звучание. Сочетание 4″ и 16′ регистров, достигаемое с помощью копулы, дает одну из самых привлекательных красок, какие только можно извлечь из клавесина. Торжественное, почти органного характера звучание, возникающее при таком соединении регистров, уже само по себе является наилучшей трактовкой этой, быть может, самой аристократической из всех баховских танцевальных пьес. Если 16′ регистр отсутствует, мы можем выделить Сарабанду, играя повторения обеих ее частей на тихом 8′, в отличие от других танцев, в которых изменения краски неоправданны, так как контраст создается вторым танцем. Жига, конечно же, является громкой пьесой, для исполнения которой разрешается применение клавесинного tutti. Наконец, последняя часть Увертюры – знаменитое Эхо – дает наиболее детальное свидетельство о методах клавесинной регистровки, какое только можно отыскать во всей клавирной литературе. Здесь Бах во всех подробностях сообщает нам о своих намерениях и мы не знаем, чем больше восхищаться в этой восхитительной пьесе: трогательностью ли благородной мелодии, виртуозностью ли обработки материала или вспышкой гения в последней части, где "эхо" отвечает не дословно, как сделал бы любой другой композитор, а стилизованно.

Итак, какие выводы можно извлечь из нашего нового опыта? Мы убедились, что здесь террасная динамика может быть прослежена с той же ясностью, как и в Итальянском концерте. Далее, в середине первой части Бах делает различие в динамическом плане между вступлениями темы и аккомпанирующими голосами. Мы узнали также, что короткие танцевальные пьесы должны исполняться в одной звуковой краске, без какой бы то ни было замысловатой варьированности, но что в особых случаях, как, например, в Эхо, может оказаться, что регистровка должна меняться каждые несколько тактов.

Гольдберг-вариации

Прежде чем рассмотреть, как наиболее эффективно применить наши знания к тем произведениям, которые не содержат указаний самого Баха, мы должны проанализировать третье сочинение, которое композитор снабдил специальными обозначениями регистровки, – Гольдберг-вариации. К нашему удивлению мы обнаруживаем, что на сей раз Бах использовал другую систему для передачи своих намерений. Указаний forte и piano нет, но для каждой вариации Бах определил, играется ли она на одной клавиатуре или на двух. На первый взгляд

кажется, что это дает нам меньше информации, чем мы могли бы получить из прежней системы, и мы, естественно, задаемся вопросом – почему Бах отказался от старого метода? Наиболее вероятный ответ, по-видимому, диктуется тем, что во времена Баха было вполне обычным давать каждой вариации лишь одну звуковую краску. Бах мог исходить из того, что характер каждой вариации предполагает соответствующую регистровку и поэтому нет нужды оговаривать очевидные вещи. Вскоре мы убедимся, что новая система предоставляет нам информацию гораздо более содержательную и неожиданную, чем можно было предположить.

В первой вариации Бах предписывает: "одна или две клавиатуры", несмотря на то что в пьесе используется перекрещивание рук – прием очень типичный для этого произведения и обычно считающийся одной из наиболее характерных черт блестящего клавесинного стиля, в котором механические возможности двух клавиатур используются наиболее эффектно. Даже в пятой вариации, где руки перекрещиваются постоянно, Бах пишет: "для одной или двух клавиатур". Неожиданно выясняется, что перекрещивание рук еще не обязательно указывает на использование двух мануалов. Вывод этот имеет далеко идущие последствия: если такая техника может применяться в игре на одной клавиатуре, то те пьесы, в которых она встречается, не следует исключать из репертуара клавикорда – одномануального инструмента[11]. Таким образом, мы видим, что перестает иметь силу довод (перекрещивание рук), считавшийся решающим при отнесении произведения клавесину[12].

Вариации 13 и 25 являют собой интересную параллель медленной части Итальянского концерта. Обе они задуманы как "арии", в которых у мелодии и аккомпанемента должна быть индивидуальная звуковая краска.

Все каноны в Гольдберг-вариациях (за исключением канона в нону – вариация 27) предназначены только для одной клавиатуры. Это вызывает некоторое удивление, поскольку противоречит всем обычным ожиданиям. Разве не предполагается, что композитор сделает все возможное, чтобы заставить нас услышать канонические голоса с предельной ясностью? Бах же, наоборот, насколько возможно скрывает голос, уводя его от слушателя, и дает тем самым понять, что канон – это *музыкальная* пьеса, которую надлежит оценивать исключительно по ее музыкальным достоинствам, и что "математическая подоплека" не нуждается в столь серьезном к себе отношении, какое обычно проявляют к ней непрофессионалы. То, что последний канон является исключением и предназначен для двух клавиатур, – в высшей степени примечательно. Этот канон отличается от всех остальных тем, что написан на две темы без аккомпанирующего голоса. Предписание "две клавиатуры" ясно указывает на использование двух различных звуковых красок и со всей определенностью еще раз доказывает, что интерес Баха к тому, как его произведения звучали, шел гораздо дальше простого разрешения "строчкам говорить самим за себя"[13].

Проанализировав Гольдберг-вариации, мы исчерпали все прямые указания относительно регистровки, сделанные самим композитором.

Еще несколько обозначений forte и piano, разбросанных то там, т
здесь, не добавляют для прояснения этого вопроса ничего такого, что
не было бы уже рассмотрено в ходе данного исследования. Несмотря
на скромность добытой нами новой информации, мы счастливы, что
познакомились с некоторыми основными принципами регистровки,
которые нельзя было бы отыскать без помощи самого Баха. Прежде
всего мы установили, что широта разделов в террасной динамике и
большая экономия в смене звуковых красок на протяжении всей
пьесы – все это резко контрастирует привычным приемам большинст-
ва современных клавесинистов. Мы также установили, что короткие
танцевальные пьесы должны исполняться без какой бы то ни было
смены регистровки, поскольку краски forte и piano обычно чередуются
от танца к танцу. Наиболее важным и полезным для решения регистро-
вых проблем в других пьесах является то, что каждое изменение
регистровки, если только Бах не мыслит введение новой звуковой
краски в качестве сюрприза, подготавливается каденцией, а также
часто короткими цезурами, очень облегчающими переход с одной
клавиатуры на другую.

Прелюдии из Английской сюиты III g-moll

Если теперь мы обратимся к поискам пьес, к которым применимы
только что полученные знания, то тут же обнаружим по крайней мере
несколько произведений, демонстрирующих столь явно выраженную
аналогию с проанализированными выше, что проблемы их интерпрета-
ции становятся легко разрешимы. Тип concerto grosso используется
Бахом для всех прелюдий Английских сюит, кроме первой. В свою
очередь тип французской увертюры можно отыскать, причем в высшей
степени точно воспроизведенным, в Увертюре из Партиты IV, а также в
Токкате из Партиты VI. Так как ниже будет дан полный анализ регист-
ровых проблем всех важнейших клавирных произведений Баха, здесь
мы ограничимся рассмотрением только тех пьес, в которых находим
такой материал, который расширяет границы наших знаний.

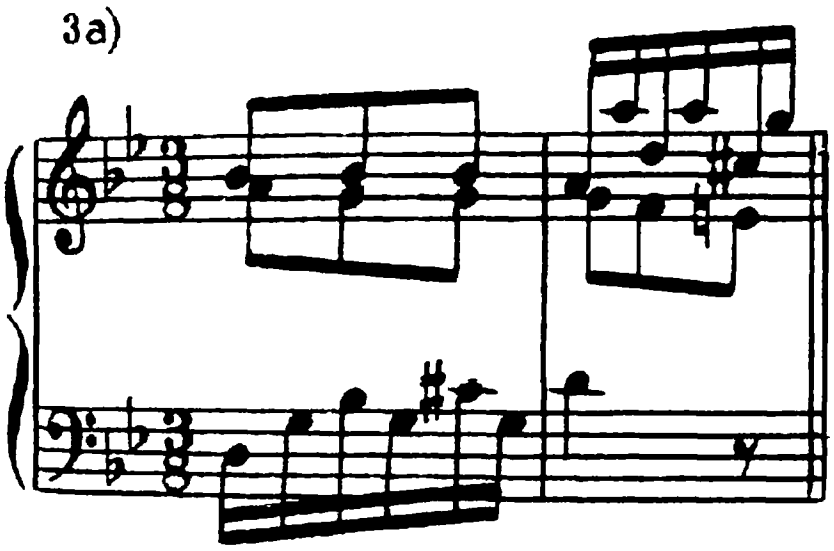
Нельзя отыскать более наглядного примера concerto grosso в мини-
атюре, нежели Прелюдия из Английской сюиты III g-moll. Каденции
после каждого раздела делают совершенно ясным членение на grosso и
concertino: grosso – т. 1–33, 67–99, 111–125 и 180–213. Однако обозна-
чить остальные такты как concertino – это еще не все. Исполнение пье-
сы представляет определенные трудности. Первый раздел concertino,
требующий piano для обеих рук, охватывает т. 33 (начиная после пер-
вой шестнадцатой) – 67 (включая только первую восьмую)[14]. Но в
т. 99–111 Бах позволяет обеим рукам чередовать мотивы первого
grosso и первого concertino, подчеркивая их внутреннее родство по
средством их одновременного использования. Средний раздел Allegro
Французской увертюры, так же как и виртуозные смены клавиатур в
первом "соло" финала Итальянского концерта, дают нам рецепт: на
второй шестнадцатой т. 99 правая рука переходит на тихую клавиату-
ру, чтобы исполнять мотив concertino, затем возвращается на громкую
клавиатуру со второй восьмой т. 101 для проведения мотива grosso и

так далее, в то время как левая рука каждый раз играет на противоположной клавиатуре. В т. 110 оба нижних голоса должны быть на громкой клавиатуре. Таким образом, с т. 112 восстанавливается общее forte.

Остается неразрешенной только одна проблема: что делать с т. 161–180? Поскольку т. 125–161 должны быть, по-видимому, piano (при том что forte последнего tutti начинается в т. 180), мы оказываемся перед фактом, что исполнение т. 161–180 piano не отделяет их от предыдущего раздела, а исполнение их forte приводит к такой же их слитности с заключительным tutti. Не может быть сомнений относительно необходимости окончания Прелюдии на forte, и потому для тактов, о которых идет речь, piano становится единственно возможным решением. Это заставляет нас снова проанализировать т. 125–161 и посмотреть, не ошиблись ли мы там. Безусловно, т. 125 отмечает начало раздела piano: связь с тем, что происходит в т. 33, слишком очевидна. Однако более детальный анализ и сравнение т. 33–67 с т. 125–161 показывают, что они построены не абсолютно одинаково и что в т. 138–139 и 148–149 Бах использует способ записи, отличающийся от того, которым записаны т. 44–45 и 54–55.

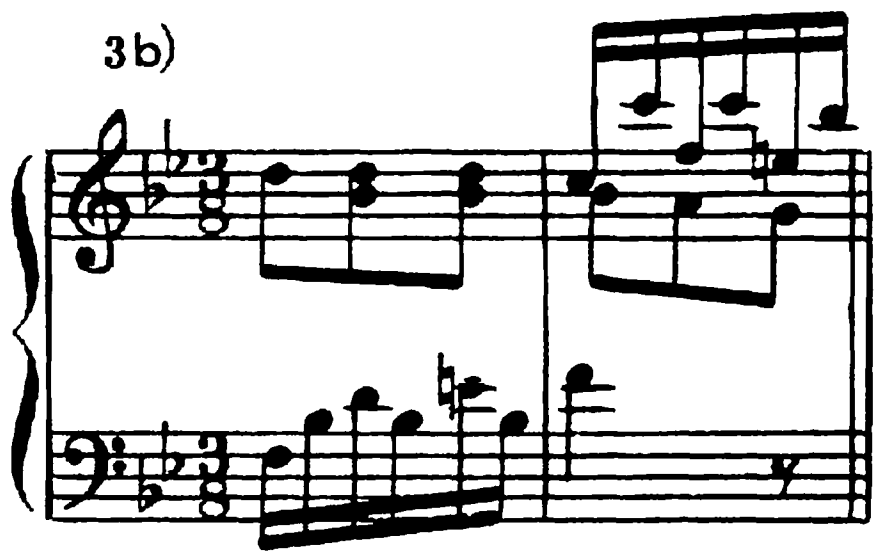
Английская сюита III, Прелюдия, т. 44–45

3a)

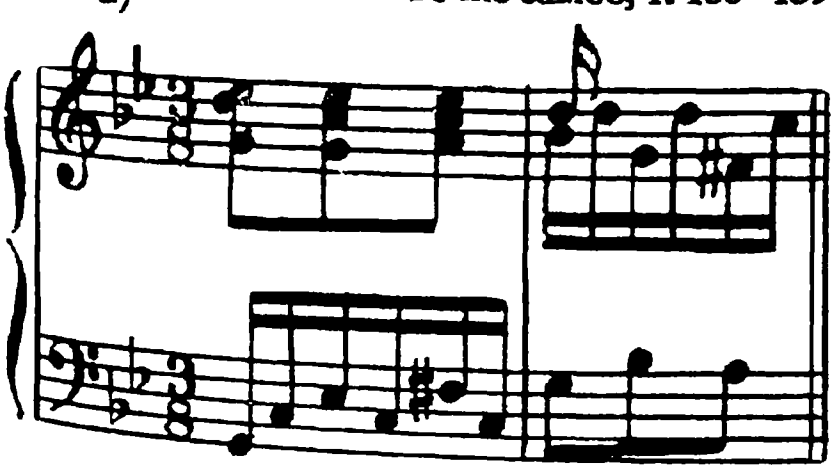


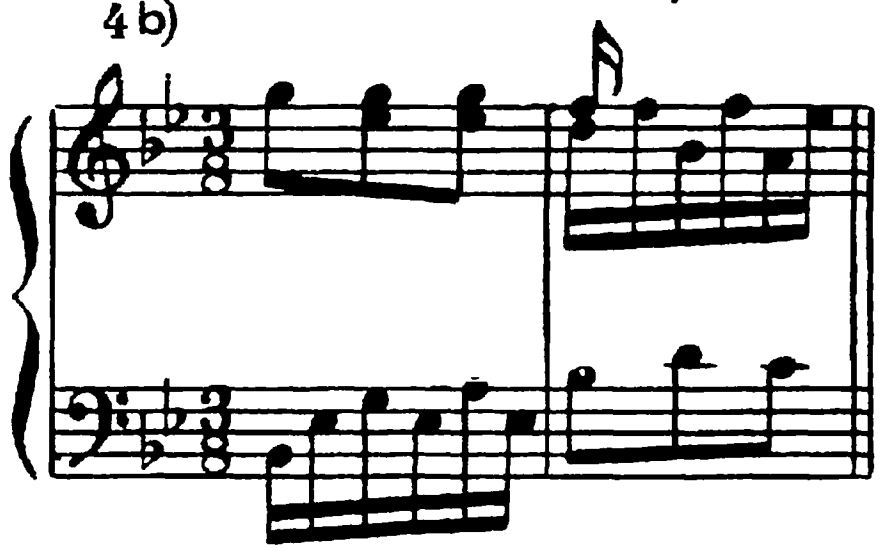
То же самое, т. 54–55

3b)



4 a)

То же самое, т. 138–139

4 b)

То же самое, т. 148–149

Легко заметить, что никакая смена клавиатур в т. 44–45 и 54–55 невозможна. Однако в аналогичных т. 138–129 и 148–149 она технически очень проста. Поскольку во всех этих случаях используется материал tutti, проблема террасной динамики разрешается самым естест-

венным образом. Если мы играем фразы tutti в т. 137–139, 147–149 и каденцию в т. 157–161 forte, то в т. 161 достигается желаемый контраст, и мы тут же вспоминаем, что неожиданные реплики эпизодов tutti в разделах concertino часто можно отыскать в Бранденбургских концертах и особенно в Concerti grossi Генделя. Однако в данном случае разумно будет только правой рукой перейти на клавиатуру forte, в то время как левая должна все время оставаться на piano. Это не только создает отличие в силе звука от полных tutti, но действительно прочитывается в записи партии левой руки в т. 157 (прим. 5), где дополнительный штиль, придающей ноте *g* значение восьмой, делает переход не то чтобы технически невозможным, но явно нежелательным[15].

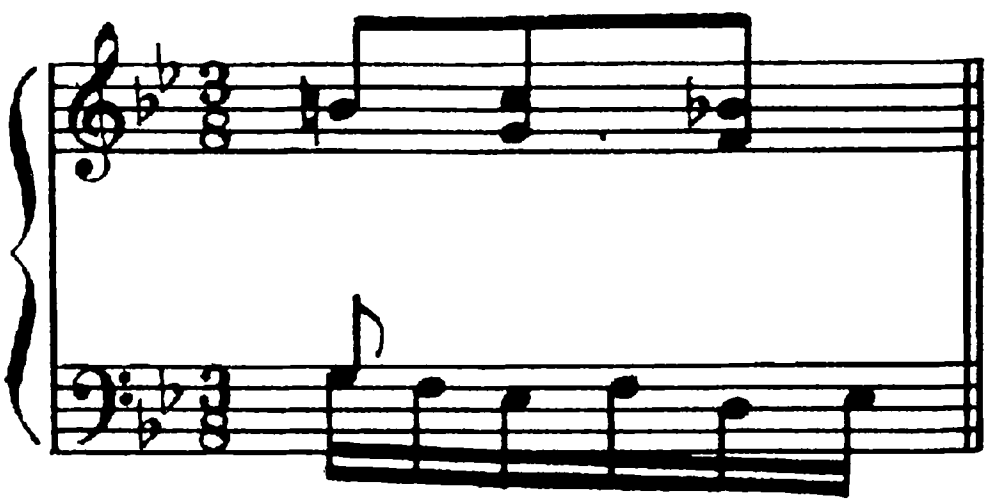
Несомненно такого же рода материал tutti введен в первом эпизоде concertino (т. 43–45, 53–55), который на сей раз мы рекомендуем весь играть piano. Однако сравнение с настоящими concerti grossi вновь показывает, что первый эпизод concertino обычно не прерывается репликами tutti и различие в записи примеров 3 и 4 служит веским доводом против подобного прерывания[16].

Завершая наше исследование, стоит обратить внимание на то, что заключительное tutti лучше начать в т. 180 только одной правой рукой, в то время как левая должна присоединяться к ней на клавиатуре forte только в т. 184.

Сколько использовать регистров, чтобы выявить соотношение forte – piano в этой пьесе, – вопрос второстепенный. Если мы хотим использовать 16′ регистр, forte будет передано всеми включенными регистрами клавесина, а piano – 8′ и 4″ на верхней клавиатуре. Быстрый темп, однако, делает постоянное употребление 16′ нежелательным, так как в быстрых темпах этот регистр звучит очень вязко. Таким образом, намного лучше, как нам кажется, играть эту Прелюдию только с 8″ + 4″ (forte) и 8′ (piano) – точно так же, как мы трактовали крайние части Итальянского концерта.

Английская сюита III, Прелюдия, т. 157

5



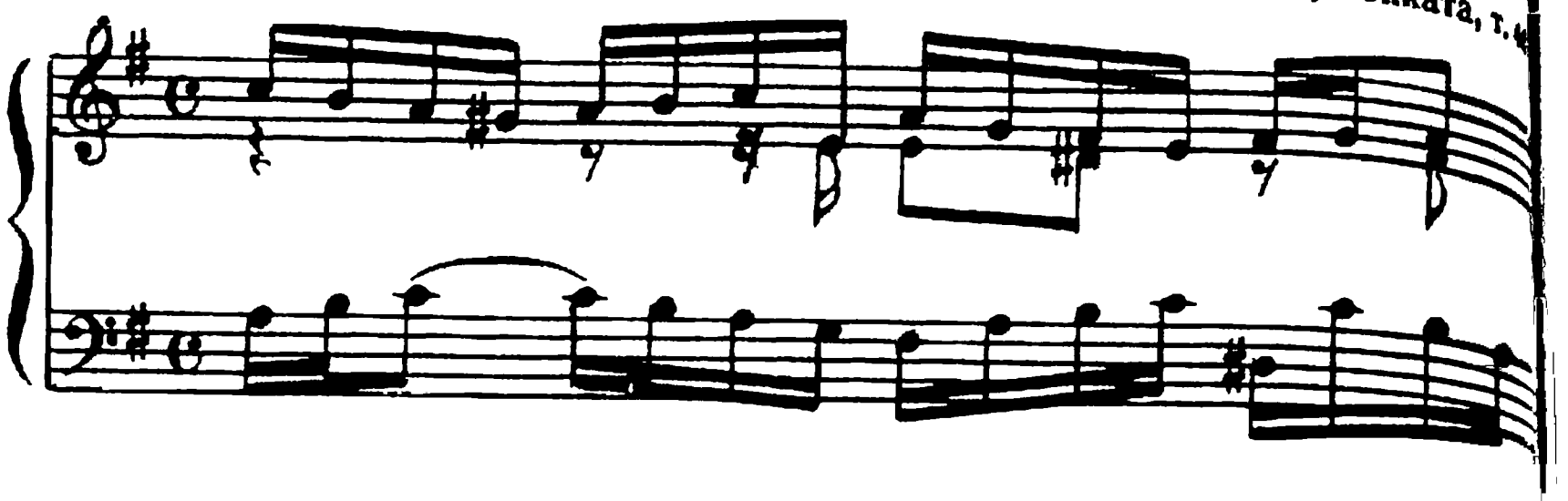
Токката из Партиты VI e-moll

Обращаясь теперь к Токкате из Партиты VI e-moll, мы узнаем в ней тип французской увертюры, который уже анализировали. Здесь можно привлечь 16′ регистр, если играть обрамляющие разделы пьесы на tutti.

Средний раздел ставит, однако, такие трудности, которые нам еще не приходилось решать. Поскольку он написан в форме фуги, то здесь уже не встречаются полные каденции, которые раньше так хорошо помогали нам в отыскании разделов forte и piano; действительно, мы ощущаем себя довольно беспомощно, если фуга написана не по принципу последовательной смены разработок (разделов, в которых тема проводится во всех голосах) и эпизодов (или интерлюдий, где тема либо вовсе не появляется, либо звучит фрагментарно)[17]. Даже если бы мы не знали старой традиции, существующей у органистов[18], исполнять разработки более полно, чем эпизоды, мы все равно инстинктивно почувствовали бы, что различие в фактуре между разработкой и эпизодами сравнимо, с точки зрения акустики, с различием между grosso и concertino. Общие принципы распределения forte и piano довольно просты; только после более детального анализа мы увидим, что необходимо будет разрешить еще некоторые гораздо более сложные проблемы.

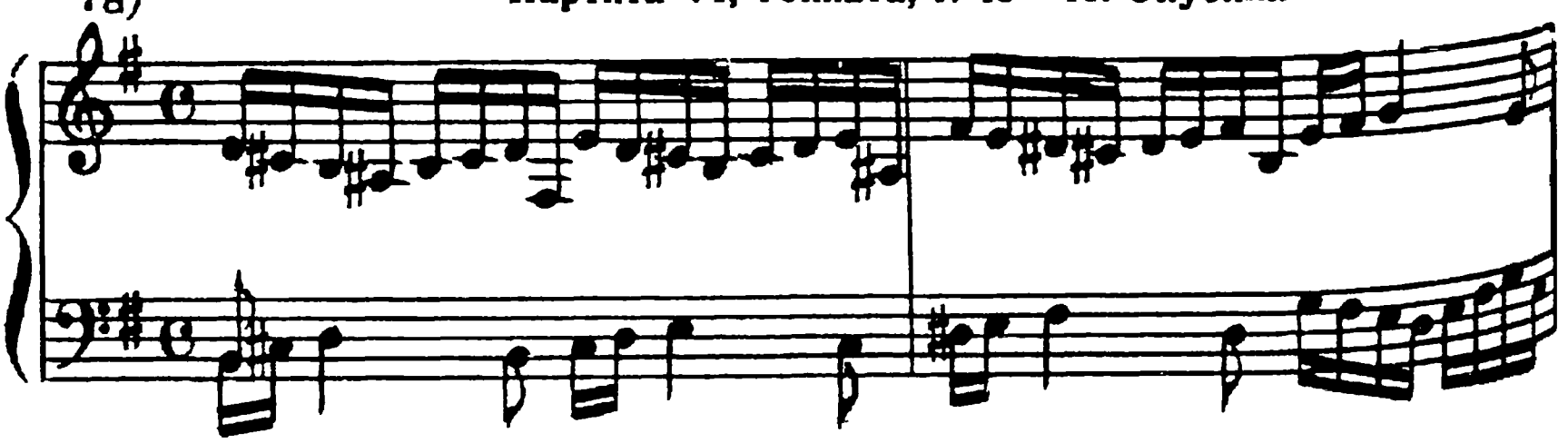
Поскольку до настоящего момента нам не встречались пьесы, требующие более богатой регистровки, нежели просто отчетливого контраста между 8˝ + 4˝ и 8′, то попробуем начать играть экспозицию фуги 8˝ + 4˝ и посмотрим, что произойдет дальше. Очень скоро мы замечаем, что структура первой части намного сложнее, чем обычное вступление трех голосов. Раздел, который по традиции должен был бы называться экспозицией, кончается на первой восьмой т. 37, и далее следует интерлюдия из трех тактов, которую мы будем играть на 8 клавиатуре. В т. 40 бас снова начинает тему в доминантовой тональности – той самой, в которой должен был бы появиться реальный четвертый голос. Этот артистический фокус – создание видимости вступления дополнительного четвертого голоса в полифонической ткани – применяется Бахом часто и делает данное вступление темы акустически оправданным. Обе руки должны вернуться на громкую клавиатуру на второй четверти после первой ее шестнадцатой или первой восьмой. Двумя тактами позже станет ясно, что мы не можем позволить одной только левой руке перейти на громкую клавиатуру, что поначалу казалось более естественным. Здесь мы видим, что средний голос, который также должен исполняться левой рукой и таким образом звучать forte, переходит теперь в правую руку. Если она все еще остается на тихой клавиатуре, то средний голос вынужден неожиданно сменить forte на piano, что эстетически неоправданно.

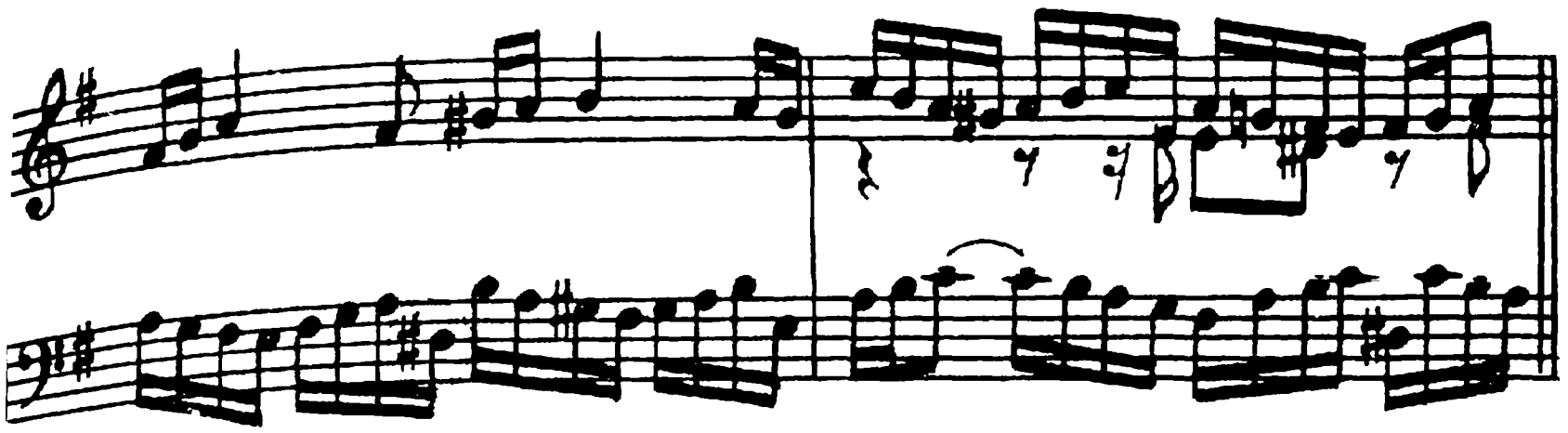
Игра обеими руками forte вполне логично заканчивается в т. 43, где начинается новая интерлюдия, продолжающаяся до т. 46. Здесь тема возобновляется у альта в тональности e-moll. Это проведение, будучи ложным вступлением воображаемого пятого голоса, должно считаться еще частью экспозиции, поскольку разработка фуги не может начаться прежде, чем прекратятся тонико-доминантовые проведения темы. Но вот вопрос: в какой момент следует начать играть эту интерлюдию (т. 43–46) на тихой клавиатуре и каким образом должно быть восстановлено forte в т. 46? Неожиданно мы обнаруживаем, что тщательное исследование всех мельчайших деталей баховского стиля записи дает полный ответ на эти вопросы. Начнем с рассмотрения т. 46:

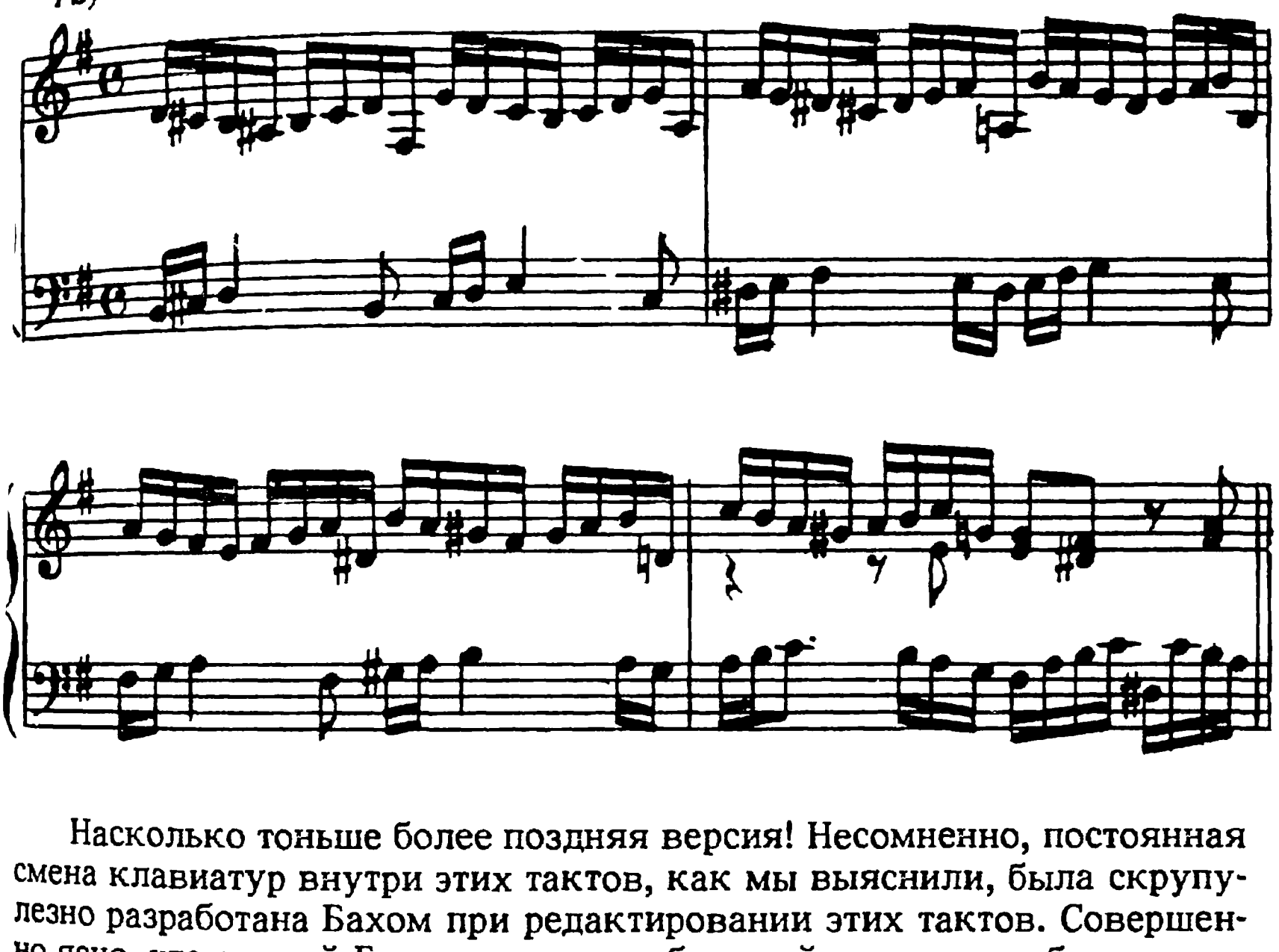
6 Партита VI, Токката, т. 4

Сразу же обращает на себя внимание то, что первая нота вступления темы у альта изменена и теперь вместо обычной восьмой превращена в шестнадцатую. Безусловно, это сделано не по музыкальным причинам, поскольку ничто не мешает альту начать тему на третьей восьмую такта. Цель этого изменения – дать возможность правой руке перейти на клавиатуру forte на четвертой шестнадцатой второй четверти. Однако где следует вернуться на клавиатуру forte левой рукой? Т. 46 не дает ответа на этот вопрос, но если мы вновь обратимся к т. 43, то увидим, что Бах раскрывает свое намерение достаточно ясно. Отыскивая место, где перейти на тихую клавиатуру для исполнения этой интерлюдии, мы убеждаемся, что наилучший момент для правой руки – самое начало т. 43. Однако в левой руке Бах дает первой ноте h два штиля, требуя тем самым, чтобы она была выдержана одну восьмую. Это значит, что левая рука должна оставаться на клавиатуре forte при исполнении нового мотива интерлюдии. Интерлюдия эта написана по принципу двойного контрапункта: в середине т. 44 голоса переходят из руки в руку. Аналогичная смена снова происходит в начале т. 46. Что может быть более естественным, нежели смена мануалов в соответствии со сменой мотивов? Правая рука должна играть piano с т. 43 до т. $44^{8}/_{16}$; forte – с т. $44^{9}/_{16}$ до конца т. 45; piano – в начале т. 46; восстановить forte – со вступления темы у альта, как предписывает Бах[19]. Левая рука должна оставаться громкой до конца т. 45, и поскольку forte естественно начинается в т. 46, наша проблема разрешается сама собою.

Необычайно интересно сравнить эти такты с версией, имеющейся в более раннем автографе – так называемой Нотной тетради Анны Магдалены Бах. Это сравнение дает возможность заглянуть в баховскую "мастерскую":

7а) Партита VI, Токката, т. 43—46. Опубликованная версия

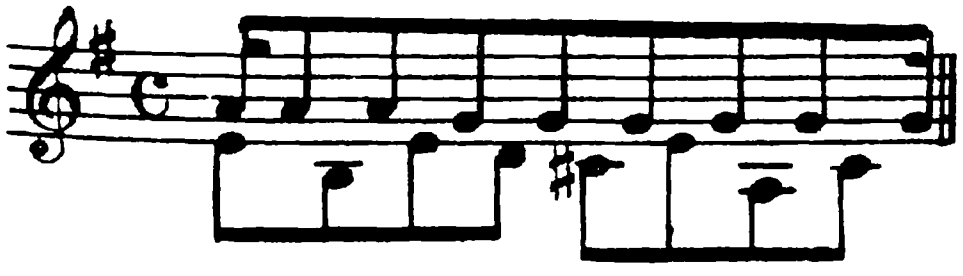




7b) **То же самое. Вариант в Нотной тетради Анны Магдалены Бах**

Насколько тоньше более поздняя версия! Несомненно, постоянная смена клавиатур внутри этих тактов, как мы выяснили, была скрупулезно разработана Бахом при редактировании этих тактов. Совершенно ясно, что зрелый Бах не столько с большей легкостью обращался с регистровкой, сколько более тщательно заботился о скоординированности регистровки и архитектоники в своих композициях[20].

Продолжая исследование данной фуги, мы вскоре сталкиваемся с новыми проблемами. Мы подошли к концу необычайно длинной экспозиции, и первое вступление темы в новой тональности (g-moll), отмечающее начало разработки, появляется в т. 53. Назначение эпизода, начинающегося с т. 49, – произвести модуляцию. Однако способ, каким записана в этом такте правая рука (прим. 8), исключает возможность возвращения на клавиатуру piano:

8 **Партита VI, Токката, т. 49**



То обстоятельство, что левая рука может играть piano с четвертой восьмой этого такта до вступления темы в т. 53, не способно уменьшить наше разочарование: здесь со всей очевидностью впервые обнаруживается, что рецепт "интермедии – на тихой клавиатуре" не срабатывает[21]. Неизбежно встает вопрос, почему Бах сделал технически невозможным исполнение этих интермедий на тихой клавиатуре? Удовлетворительным можно признать только один ответ: раз он сделал так, то ожидал, что будет увеличена сила звучания и что последует более громкая звуковая терраса. Но теперь возникает дилемма. Начав фугу на 8″, 4″, которые контрастируют с 8′, мы располагаем следующей динамической террасой, которая может быть достигнута только лишь путем использования копулы. Но даже при беглом взгляде видно, что во всей разработке нет момента, где можно было бы ее включить (напомним, что это требует паузы одновременно в обеих руках). Однако в т. 53 (конец интермедии) в левой руке имеется пауза в одну восьмую, как раз достаточная, чтобы включить новый регистр именно в том месте, где он нам так необходим для того, чтобы подчеркнуть начало разработки. Какой же один регистр мы можем использовать? Так как дополнительного звукового ресурса нет (16′ регистр был бы в данный момент нелепостью), становится совершенно ясно, что мы начали фугу слишком громко. И вот находится поразительно простое решение всей проблемы: если начать фугу с чередования двух 8′ регистров и добавить 4′ в т. 53, все трудности с координированием регистровки и архитектоники исчезают. По традиции один из 8′ регистров у клавесина немного мягче другого[22], таким образом можно добиться определенного различия между проведениями темы и эпизодами в первой части фуги.

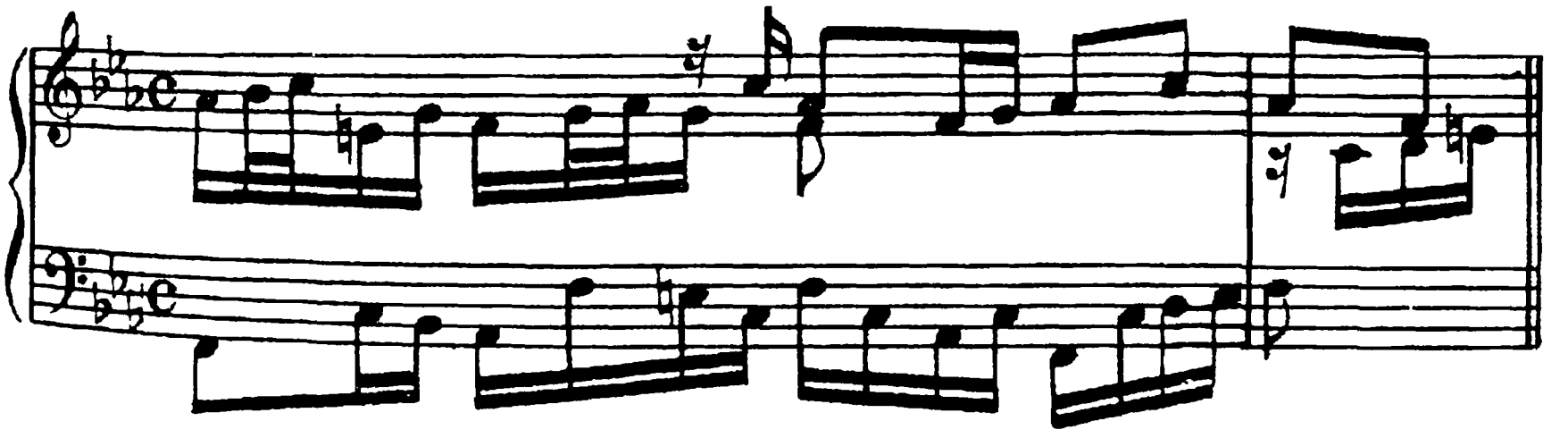
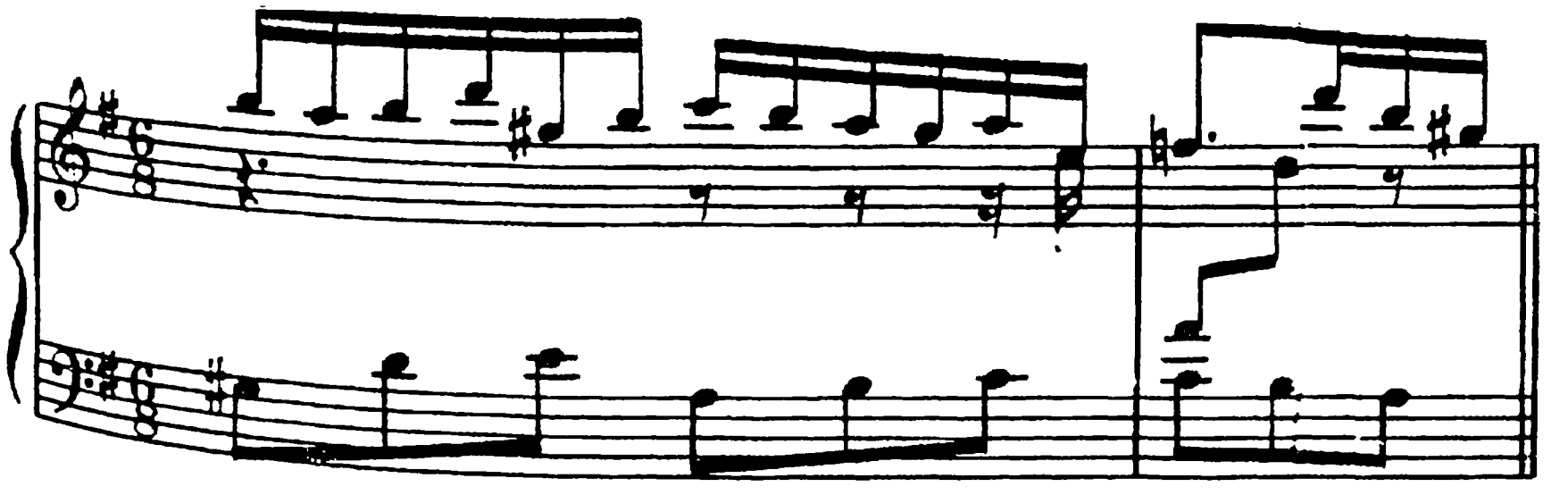
Необычное положение последней интерлюдии экспозиции (т. 49–53), которая не может исполняться на ином динамическом уровне, нежели предшествующее ей проведение темы, теперь предстает в новом свете. С все возрастающим восхищением мы видим при ближайшем рассмотрении, насколько эти такты более важны в сравнении со всеми предыдущими эпизодами. Т. 49 и 50 расширяют и делают более насыщенным окончание темы. В т. 51 и 52 первый мотив темы используется для того, чтобы создать впечатление еще большего напряжения, требующего, по-видимому, более яркой краски, нежели предыдущие интермедии. К тому же новая регистровка 8″ + 4″ в т. 53 сама собой удачно подчеркивает смену минора мажором. Поскольку эти такты образуют мост между двумя различными звуковыми уровнями, было бы нелогично играть их тише, ведь назначение моста – соединять, а не разделять.

С разрешением этих проблем кончаются все трудности с разработкой. Распределение голосов между руками и способ, каким вводятся темы, – все это делает правильный выбор регистровки совершенно очевидным. Левая рука играет forte после включения 4″ регистра во время короткой паузы в т. 53. Правая рука присоединяется к ней в т. 57. С точки зрения техники, выдержать *fis* на нижней клавиатуре и вскарабкаться на *cis* на верхней – дело несложное (прим. 9, NB). Почти на всех старых инструментах расстояние по высоте между клавиатурами очень небольшое, так что подобные манипуляции могли производиться с легкостью.

9 **Партита VI, Токката, т. 57**

Благодаря возросшей интенсивности музыкальных линий мы можем играть forte вплоть до т. 71. Чудная интермедия, начинающаяся с последних трех шестнадцатых этого такта, в которой используется материал из вступительного раздела Увертюры, исполняется, конечно, piano. На последней восьмой т. 77 правая рука возвращается на forte, за ней следует левая рука с последней ноты т. 81. Короткая цезура между т. 88 и 89 дает исполнителю время на включение копулы и 16′ регистра, необходимых для заключительного раздела.

Таким образом, уже первое наше знакомство с фугой убеждает в том, что необходимо скрупулезное исследование мельчайших деталей ткани, чтобы отыскать путь в лабиринте сложной структуры этой пьесы. К тому же можно с удовлетворением констатировать, что само баховское письмо в большой степени помогает выявить художественные намерения композитора. Мы поняли, что, если быть внимательным к двойному штилю, изменению длительностей нот или распределению голосов между руками на всех "стыках", можно получить больше информации о регистровке, чем мы смели ожидать. Такт, подобный т. 46, – не единичный случай. Аналогичные ситуации мы находим в Токкате c-moll, в т. 151 и в Жиге из Партиты V, т. 49 (прим. 10 и 11).

10 **Токката c-moll, т. 151**

11 **Партита V, Жига, т. 49**

Мы оставляем другие части Партиты VI до более позднего обсуждения[23], отмечая здесь лишь, что Куранта и Жига в данном случае столь гигантских размеров, что правило "один танец – одна краска" не может быть к ним применимо, и должны использоваться контрасты forte – piano.

Хорошо темперированный клавир

Теперь мы обращаемся к самой сложной проблеме в баховской клавирной музыке – Хорошо темперированному клавиру. Как уже отмечалось выше, нигде мнения разных редакторов и исполнителей не сталкиваются более непримиримо, нежели в вопросе интерпретации этого собрания сочинений из 48 прелюдий и фуг. Шпитта и Швейцер находят, что ни клавесин, ни клавикорд не являются в полной мере пригодными для передачи скрытых красот этих пьес. Шпитта заходит настолько далеко, что утверждает, будто лишь современное фортепиано является тем инструментом, о котором мечтал Бах, создавая свой цикл. Ванда Ландовска пытается доказать, что ХТК целиком предназначен для исполнения только на клавесине. Арнольд Долмеч настаивает, хотя и не так решительно, на том, что для подавляющего большинства этих пьес единственно подходящим является клавикорд[24]. Поскольку все эти исследователи баховского языка используют только эстетические доводы для критики взглядов своих оппонентов, настоятельно необходимо подойти к этому собранию пьес с точки зрения механики инструментов и техники игры на них, что дало уже так много ценной информации.

Фуга c-moll I

Популярная Фуга c-moll из I тома – замечательный пример последовательного чередования разработок и эпизодов. Экспозиция, исполняемая forte (8″ + 4″), кончается на первой ноте каждой руки в т. 9; за ней следует эпизод, который должен звучать, конечно, piano. Он продолжается до вступления темы в т. 11. Вопрос только в том, обязана ли левая рука вернуться на громкую клавиатуру со второй ноты этого такта или с пятой восьмушки*. Помимо того что этот последний вариант технически проще, он кажется более логичным: неоправданно расщеплять бегущие шестнадцатые первой части противосложения на тихую и громкую звучности. Поскольку точно такое же накладывание окончания эпизода на вступление темы повторяется в т. 15 и 20, мы начинаем сомневаться в эстетической правомерности утверждения, что противосложение в этой Фуге начинается со второй шестнадцатой данного такта. Не лучше ли считать началом противосложения шестую восьмую данного такта, а нисходящую гамму шестнадцатыми – только лишь переходом к нему?

---

* У Бодки, по-видимому, опечатка: не с пятой восьмой, а с шестой. В регистровом плане этой фуги (см. с. 275) все смены мануалов в подобных случаях указываются именно с шестой восьмой. – *Примеч. пер.*

Эта трактовка становится все более и более убедительной и в достаточной мере подтверждается тем, что маленькая восходящая фигура в т. 5, столь неожиданно выступающая на передний план в т. 17–19 и конечно же родственная нисходящей гамме в т. 3, также вводится в качестве моста при первом своем проявлении. Таким образом, имеется хорошее основание придать нисходящим шестнадцатым иное, нежели у противосложения, звучание, что мы и делаем. Эти наблюдения могут только усилить наше восхищение данным шедевром, являющимся одним из примеров уникальной баховской способности соединять непосредственное вдохновение с точнейшим математическим расчетом. Кто, воспринимая исполнение этой Фуги только на слух, не глядя в ноты, подумал бы, что в этой пьесе нет ни единого звука, который не был бы на своем месте по строго рассчитанным конструктивным принципам?

Все дальнейшее в Фуге не выдвигает новых проблем. В т. 15 возвращается на forte сначала левая рука, затем правая, точно так же, как в т. 11, но на сей раз руки поменялись ролями. Следующая интермедия начинается в т. 17 после первой восьмой. Т. 20 повторяет то, что было в т. 11 и 15: правая рука начинает forte с вступления темы, левая присоединяется к ней с шестой восьмой. В т. 22, где правая рука возвращается на piano, как в т. 9 (аналогичном), левая должна быть на клавиатуре piano с самого начала этого такта. Сравнение с т. 9 объяснит это без лишних слов. Forte снова начинается со второй восьмой т. 25, в котором мы встречаем первую долгую паузу в этой пьесе. Не означают ли эти паузы, что здесь требуется изменить регистровку? Можно не сомневаться, что это именно так! Если в нашем распоряжении имеется 16′ регистр, уместно его включить. Тогда мы можем сыграть мощное басовое вступление темы в т. 26 на 8′ + 16′, как советует в своей редакции Черни, еще смутно помнивший о старинной традиции. Однако предложение Черни начать играть октавами в левой руке сразу после паузы, дабы имитировать этот октавный регистр, неоправданно, поскольку это нежелательным образом предвосхищает вступление темы[25].

В т. 28 мы обнаруживаем еще одну паузу, на сей раз в обеих руках. И снова убеждены, что у этой паузы свое назначение, поскольку, имея свободными обе руки, мы получаем как раз необходимые условия для включения копулы. Пауза в одну восьмую предоставляет для этого достаточно времени, и теперь последние такты Фуги могут исполняться в блестящей звучности всех включенных регистров клавесина. На инструменте без 16′ у нас не окажется возможности добавить новую краску в т. 25. Левая рука попросту остается на тихой клавиатуре до вступления темы в т. 26, которая должна, естественно, исполняться forte. В таком случае применение копулы в т. 28 прибавило бы к предыдущей звуковой краске только один 8″, но и этого было бы достаточно, чтобы придать окончанию Фуги особую рельефность. Оглядываясь назад на приобретенный нами в данной Фуге опыт, мы видим, что Бах предоставляет обладателю большого клавесина все возможности широко использовать ресурсы своего инструмента, и было бы абсурдно утверждать, что подобная пьеса предназначена для клавикорда.

Фуга g-moll I

В Фуге g-moll чередование разработок и эпизодов разглядеть столь же легко, как и в предыдущей. Структура этой Фуги может быть изображена так *:

Экспозиция

Такты:	1–12	
Голоса:	A S B T	
Тональности:	T D T D	

Разработка

Такты:	$12–18^{5}/_{8}$					$18^{6}/_{8}–20^{1}/_{8}$	$20^{2}/_{8}–24^{9}/_{16}$			$24^{10}/_{16}–28^{1}/_{8}$
Голоса:	A	B	S	B	A		B	S	A	
Тональности:	п.м.	Dп.м.	Dп.м.	п.м.	Sп.м. наложение	модул. эпизод	S	S	T	модул. эпизод

Кода (стретта)

Такты:	$28^{2}/_{8}–34$
Голоса:	S T B A T
Тональности:	T T T T

Стоит упомянуть о некоторых особенностях данной Фуги. Бах действительно редко с такой четкостью, как здесь, выделяет три основных раздела посредством разграничений, проведенных в т. 12 и 28: в обоих случаях в левой руке есть пауза, достаточно продолжительная для включения нового регистра. Первая разработка (т. $12–18^{5}/_{8}$) непосредственно, без всякого перехода следует за экспозицией. В ней все голоса вступают в мажорных тональностях, во второй разработке – в минорных. Обе разработки построены отнюдь не по строгим правилам, и пьеса эта далека от того, чтобы считаться "школьной фугой". Во всем этом разделе тенор ни разу не получает темы, а в т. 18–28 он и вовсе умолкает – чудесное доказательство того, что Бах не "конструировал" Фугу, а следовал творческому вдохновению. Первая разработка неожиданно расширяется посредством видоизмененного вступления темы у альта в т. 17, которое накладывается на басовое проведение в том же такте. Однако присутствие второй половины темы в партии альта исподволь создает материал для небольшого эпизода в т. $18^{6}/_{8}$ – $20^{1}/_{8}$. Далее тот же самый материал второй половины темы служит в качестве связующего звена между эпизодом и второй разработкой, появляясь в виде инверсии, в то время как бас начинает основную тему. Наиболее примечательным оказывается великолепный баланс пяти проведений темы в коде – стретте с пятью проведениями темы в разработке. Кроме того, интересно, что в стретте оба проведения темы в тональности тоники поручены тенору – Бах словно хотел здесь компенсировать ту скромную роль, которую играет этот голос во всей Фуге. Последние два такта Фуги также трактуются по-особому – чтобы усилить динамику, Бах добавляет пятый голос. Следовательно,

* Принятое сокращение: п.м. – параллельный мажор.

мы не ошибемся, предположив, что окончание Фуги должно звучать на forte.

Каким образом можно выявить эти архитектонические особенности средствами регистровки, то есть акустически? Разделы, не нуждающиеся в обсуждении, – это стретты (исполняются forte) и эпизоды (piano). Поскольку вторая разработка оказывается между эпизодами, она, естественно, должна исполняться forte. Читатель может удивиться, почему возникла необходимость специально это отмечать, ведь общепринято, что разработки играются громко. Однако первая разработка ставит нас в затруднительное положение. Если мы хотим играть ее forte, мы должны начать Фугу piano. Но ясная трехчастная архитектоника пьесы, рельефно подчеркнутая т. 12 и 28, доказывает, что экспозиция и стретта должны звучать в одной динамике, и так как Бах сам однозначно определяет звучность стретты как forte, то эта же краска должна быть и в экспозиции. Однако если начать Фугу forte, то нельзя так же forte играть и первую разработку, поскольку в таком случае никто не распознал бы ее начала. Усилить звучание 16′ регистром или копулой было бы столь бессмысленно, что нечего даже обсуждать этот вариант. Если теперь мы решим исполнять первую разработку тихо, то не будем знать, как играть следующий эпизод (т. 18), который, конечно, тоже должен звучать piano.

Оказывается, можно доказать (хотя это и довольно неожиданно), что играть первую разработку на тихой клавиатуре с 8′ регистром – решение правильное. Данный эпизод является единственным во всей Фуге, написанным полностью в мажорных тональностях. Позже мы проанализируем другие фуги, в которых только один раздел написан в одноименной тональности, и каждый раз сможем убедиться, что исполнение такого эпизода тихо оказывается единственно приемлемым решением. Для дилеммы, возникающей в эпизоде в т. 18–20, напрашивается простой выход, вполне оправдываемый структурой пьесы. Этот эпизод содержит два коротких мотива, построенных по принципу вопрос – ответ или, лучше сказать, эффекта эха. Если первая его половина (начиная с шестой восьмой т. 18) исполняется forte, то достигается необходимый контраст с предыдущим разработочным разделом. В таком случае мы играем piano с шестой восьмой т. 19 до начала 20-го, где возвращаемся к forte для исполнения второй разработки. Этот раздел, полностью написанный в минорных тональностях, имеет все основания звучать громко.

Далее исполнение первой разработки piano находит оправдание, когда мы пытаемся сыграть эту Фугу на клавесине только с одной клавиатурой, имеющей лишь два различных 8′ регистра или 8′ и 4′. В таком случае необходимо начать исполнение на двух этих регистрах, выключить 4′ или громкий 8′ в т. 12, где пауза в левой руке позволяет это сделать, и снова включить тот же регистр в т. 28. Хотя эта пьеса будет теперь звучать менее богато, чем на клавесине с двумя клавиатурами, суть ее архитектоники будет ясно выявлена даже при таких скромных возможностях инструмента. Оглядываясь назад на всю Фугу в целом, нам уже больше не придется недоумевать, почему Бах не соорудил какой-либо "мостик" между экспозицией и первой разработкой. Ведь ясно, что контраст между forte и piano достигается самими

этими разделами. Особая конструкция (с динамическими контраста небольшого эпизода в т. 18–20 также находит свое естественно объяснение – она дает возможность выявить архитектонику этой Фуг посредством клавесинной регистровки.

Фуга D-dur I

Фуга D-dur с ее помпезностью и пунктирным ритмом французско увертюры великолепным образом убеждает в необходимости испо нять ее на клавесине со всеми включенными регистрами. Своей реда цией Черни доказывает, что о таком стиле исполнения еще помнили его время. Это можно увидеть и из его совета играть левой рукой октаву в последних двух тактах. Структура Фуги очень проста: разр ботки и эпизоды чередуются со строгой последовательностью. Поскол ку нижняя клавиатура приводит в звучание все регистры, 8″ + 4″ мо жет служить в качестве более тихой звуковой краски. Правая рук играет на тихой клавиатуре с т. 6 (после первого аккорда) до первого аккорда т. 8, со второй четверти т. 21 до первой четверти т. 22. Лева рука играет на тихой клавиатуре со второй четверти т. 6 до первой четверти т. 7, со второй четверти т. 17 до первой четверти т. 20. Вс остальное исполняется на tutti, то есть на нижней клавиатуре.

Прелюдия и фуга C-dur I

До настоящего момента мы умышленно избегали какого бы то не было обсуждения регистровых проблем прелюдий главным образом потому, что прелюдии к тем фугам, которые мы анализировали, предс ставляли самые разнообразные возможности интерпретации, дл анализа которых у нас еще не было достаточно прочного фундамента Кроме того, преодоление тех трудностей, с которыми нам пришлось бы столкнуться, не расширило бы границы наших знаний. Однако, что касается знаменитой Прелюдии и фуги C-dur, здесь мы начнем именно Прелюдии. Проблемы, которые она ставит, значительно сложнее тех какие мы могли ждать от пьесы со столь простой структурой. Замеча ние Швейцера: "Одно несомненно: из современных пианистов ни один не сыграл эту прелюдию так, чтобы она понравилась другому", к сожалению, столь же верно и по отношению к исполнению ее на клаве сине[26].

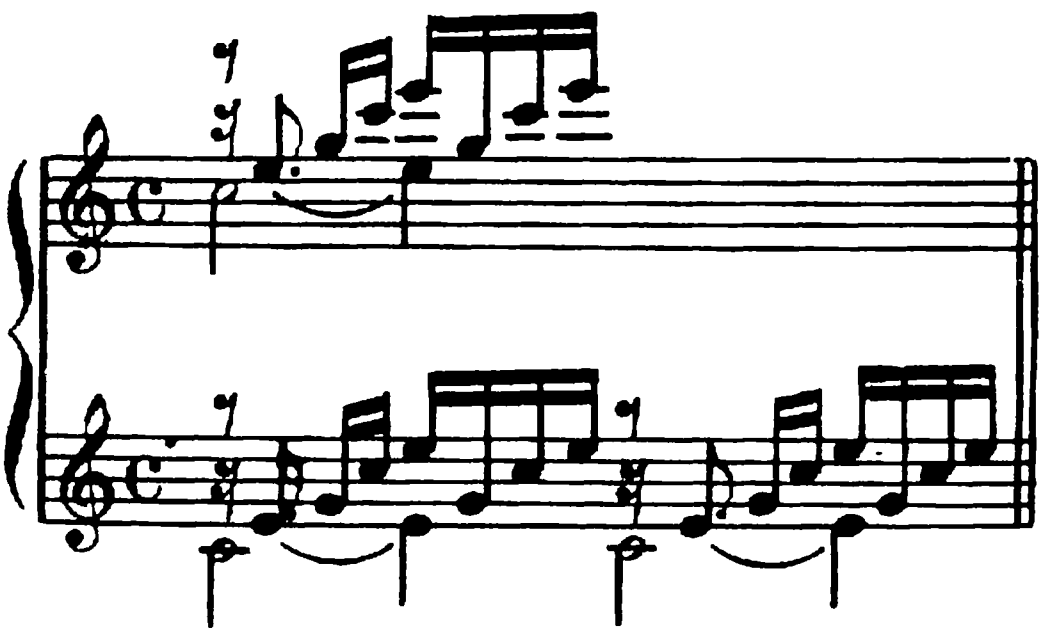
Прелюдия состоит всего лишь из арпеджированных трезвучий каждое из которых повторяется. К моменту начала коды (три такта до конца) мы выслушали одну и ту же маленькую фигурацию, повторен ную шестьдесят четыре раза.

Любопытно посмотреть, как некоторые выдающиеся музыковеды трактуют эту пьесу. Оскар Флейшер – покойный директор Берлинской государственной коллекции старинных инструментов – останавлива ется именно на этой Прелюдии и пытается показать, как она может ис полняться на самом знаменитом из всех клавесинов – Bach-Flügel Обладая определенным опытом регистровки, можно постепенно пе рейти от нежнейшего pianissimo к мощному fortissimo. Исполненная в такой манере первая прелюдия Хорошо темперированного клавира вы

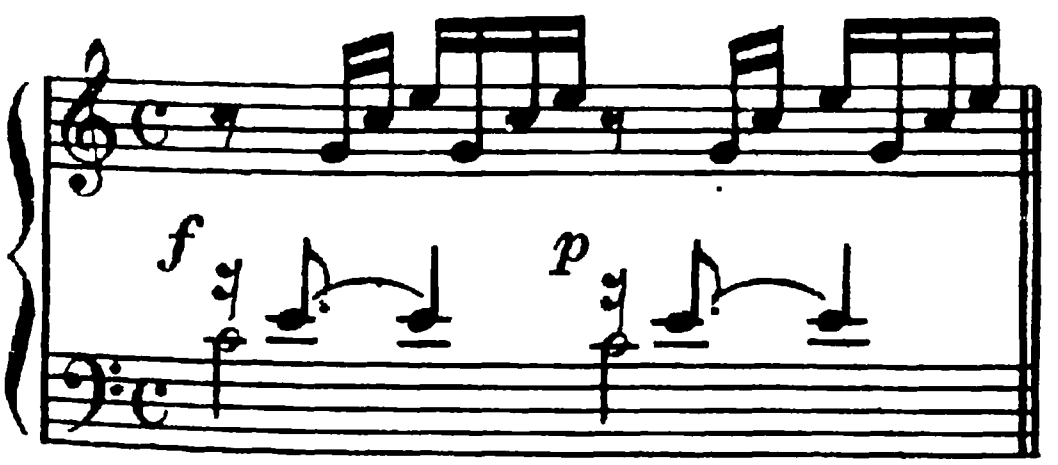
является совершенно неожиданную идею, заложенную в ее конструкции, главный принцип которой, по-видимому, – crescendo [28]. К сожалению, ни один исполнитель, каким бы "опытом в искусстве регистровки он ни обладал", не сможет добиться постепенного усиления звучания ни на этом, ни на любом другом клавесине с ручным переключением регистров. Поскольку эта Прелюдия не имеет пауз для рук, регистровка на инструменте с двумя клавиатурами ограничивается двумя звуковыми красками, приготовленными до начала исполнения. Таким образом, все, что можно сделать, – это не постепенное crescendo, а постоянное чередование в каждом такте forte (8″ + 4″) и piano (8′) (прим. 12). Даже чередования двух 8′ регистров было бы достаточным, чтобы выявить эффект эха, который, по крайней мере на бумаге, кажется, не вызывает сомнений (прим. 13). Однако мы убеждены, что нет ни одного мало-мальски музыкального человека, который был бы в состоянии вынести тридцать два ужасающих своей механистичностью эха. Нескольких тактов, исполненных подобным образом, достаточно, чтобы убедить кого угодно в том, что этот тип интерпретации должен быть исключен из нашего рассмотрения.

Прелюдия C-dur, ХТК I;
первая половина такта: 8″ + 4″, вторая — 8′

12



То же самое, чередуя два 8′ регистра

13

Что же произойдет, если довериться помощнику в деле создания crescendo, которое мы, как исполнители, сами произвести не можем? Единственные регистры, которыми он мог бы манипулировать – 4″ и 16′. Копула не может использоваться, поскольку один ассистент не в состоянии задвинуть нижнюю клавиатуру (а именно так она включает-

ся) во время игры на ней. Для этого потребовалось бы два ассистента, так как у самого исполнителя нет свободной руки, чтобы помочь. Мы надеемся, что никто всерьез не поверит, что Бах рассчитывал на присутствие двух ассистентов при исполнении данной Прелюдии. Это едва ли согласуется с педагогическим назначением всего собрания пьес. Решим поэтому довольствоваться помощью одного ассистента и выясним, насколько значительным может быть его вклад в исполнение этой Прелюдии.

Начать следовало бы, конечно, с самого тихого 8″ регистра и через некоторое время перейти на более сильный 8′. Где-то еще помощник должен прибавить 4″, но на этом будут исчерпаны наши возможности усилить звучание. Включение 16′ могло бы изменить звуковую окраску, но ничего не прибавило бы к громкости, если не использовать одновременную копулу. Такая трактовка не производит впечатления движения от pianissimo к fortissimo, которого желал профессор Флейшер. Мы можем отклонить ее, даже не решая вопроса, где именно эти регистры должны быть добавлены, так как вряд ли найдутся два человека, которые согласятся между собою в правильности выбранных для этого мест.

Единственный способ исполнения, который остается обсудить и который технически возможен, – играть всю Прелюдию в одной регистровке от начала до конца. Так рекомендовалось теми музыкантами, которые считают, что безразличие к звуковому колориту было характерной чертой всей эпохи барокко. Карл Неф дает живое описание подобного стиля интерпретации Прелюдии: «Во время игры низкие звуки клавесина звучат дольше, нежели эти же ноты на фортепиано, если не употребляется педаль. Это красивое звучание выдержанных низких нот – часто встречающийся в старинной клавирной музыке совершенно особый эффект. Возьмем самый знаменитый пример – Прелюдию C-dur из I тома Хорошо темперированного клавира. На рояле ее нельзя играть без педали из-за унылого звучания, которое при этом получается. С другой стороны, на педали она звучит совершенно смазанно. Что же касается клавесина, то две выдержанные ноты звучат великолепно наподобие мягкого колокольного звона, в то время как подвижные шестнадцатые плывут легко и прозрачно. Именно этот контраст спокойствия и оживленности делает Прелюдию шедевром. Клавесинист обнаруживает это незамедлительно, тогда как, сыгранная на фортепиано, она остается загадкой даже для знатока Баха»[29].

Увы, не так просто воспроизвести на клавесине тот звуковой эффект, который К. Неф так живо описал. Ноты, расположенные столь тесно одна к другой, как в этой Прелюдии, неизбежно указывают, что звуковая краска у них одна и та же и либо это "мягкие колокола", либо "прозрачность". Только если играть первые две ноты каждой фигурации на нижней клавиатуре (8′ + 16′), а остальное на верхней (8″), то действительно можно приблизиться к звуковой картине, нарисованной Нефом. Однако достигнутый результат очень неудовлетворителен. Левая рука теперь неоправданно выпячивается, что не подтверждается фактурой пьесы, и мы слышим два соревнующихся голоса, которые, совершенно очевидно, не предполагались быть

выставленными подобным образом. При этом нам все равно не удается избежать той сухости и механической монотонности, которую производят шестьдесят четыре повторения одной и той же фигурации в одной и той же краске. Даже наиболее преданные энтузиасты клавесина должны согласиться с тем, что слушание этой пьесы в подобном виде – это скорее пытка, чем наслаждение.

Итак, впервые в ходе нашего исследования мы столкнулись с пьесой, которая представляется совершенно непригодной для клавесина. Нам следовало бы умолчать об этом факте и назвать это чистой случайностью, не будь такое обращение с Прелюдией оскорблением баховского гения. Более того, странно, что подобное могло произойти с самой первой пьесой цикла, в котором так много произведений столь мастерски разработанных, что они дают возможность красочного их исполнения на самом большом клавесине. Как можем мы осмелиться обвинить Баха в подобной халатности, при том что Прелюдия эта во всех других аспектах являет собою шедевр, абсолютно соответствующий своему назначению – быть порталом ко всему Хорошо темперированному клавиру! Не будет ли более естественным отнести эту Прелюдию, явно написанную в стиле, отличающемся от стиля всех ранее анализированных пьес, клавикорду?

Клавикордная пьеса не нуждается в каких бы то ни было паузах для включения регистров; в этом отношении данная Прелюдия полностью подходит для исполнения на клавикорде. Сравните эту пьесу в клавикордном варианте, дающем, кстати, все необходимое – утонченное, рафинированное звучание, делающее до известной степени даже возможным предложенное проф. Флейшером crescendo, – с шестьюдесятью четырьмя повторениями одной и той же фигурации в неизменной звуковой краске клавесина. Было бы странно, если бы тонкий музыкант всерьез счел клавесин подходящим инструментом для этой пьесы[30]. Однако согласимся – невозможно научно доказать уместность клавикорда на примере лишь одной данной Прелюдии, несмотря на значительное число приведенных нами убедительных доводов. Необходимо посмотреть, не получим ли мы более существенное подтверждение из анализа относящейся к ней Фуги.

Эта Фуга заслуживает даже большего восхищения, чем Прелюдия. В ней соединяется необыкновенное мастерство с восхитительной элегантностью, и нельзя не ощутить, что в качестве вступительной фуги Бах написал "показательную пьесу". Здесь нет эпизодов, но в постоянных последовательностях стретт тема цитируется 23 раза[31] на протяжении 27 тактов. Расположение материала великолепно сбалансировано. За экспозицией (т. 1–6) следует разработка, построенная из трех разделов: две двухголосные стретты, после каждой из которых дается проведение темы, далее одна трехголосная стретта, за ней следует четырехголосная, и наконец, снова две двухголосных с увеличением во второй из них расстояния между вступлениями голосов. Кода содержит двухголосную стретту, после которой "свободная фантазия" приводит Фугу к завершению. Чудесная симметричность этой Фуги побудила Бузони сделать ее "архитектурный рисунок" (см. схему 1). На языке "террасной динамики" это должно выглядеть так, как показано на схеме 2.

Схема 1

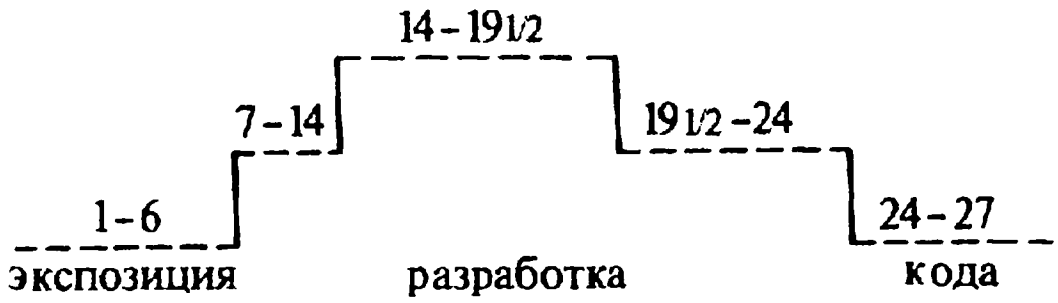
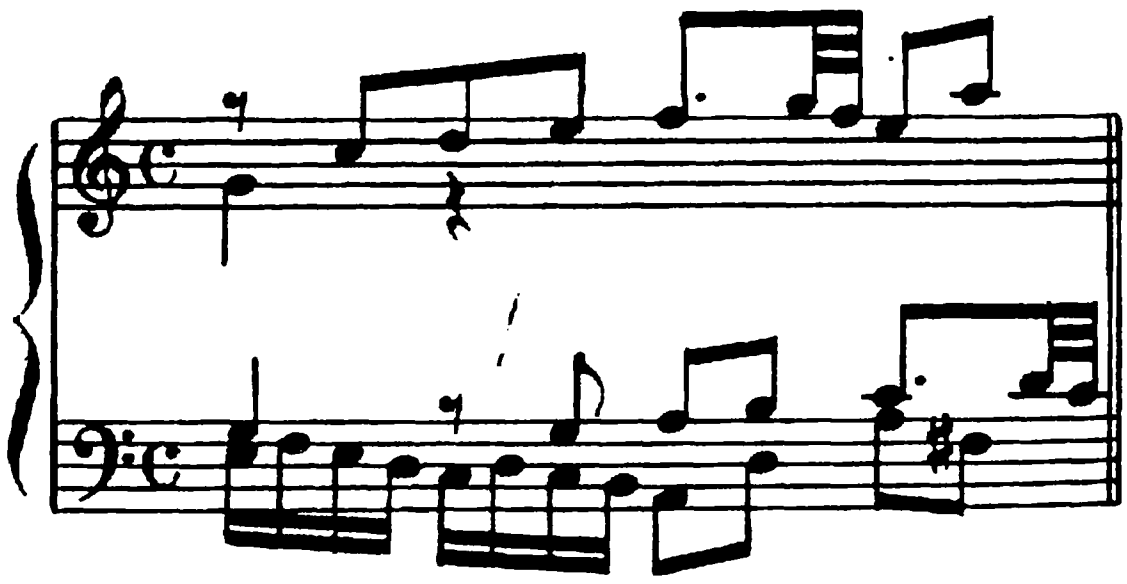


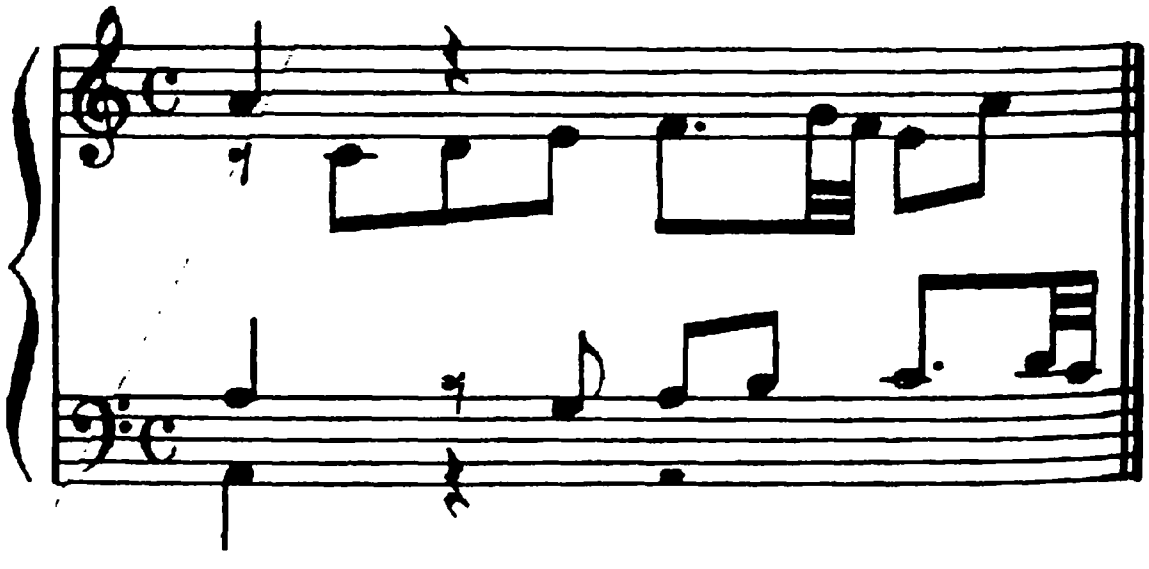
Схема 2

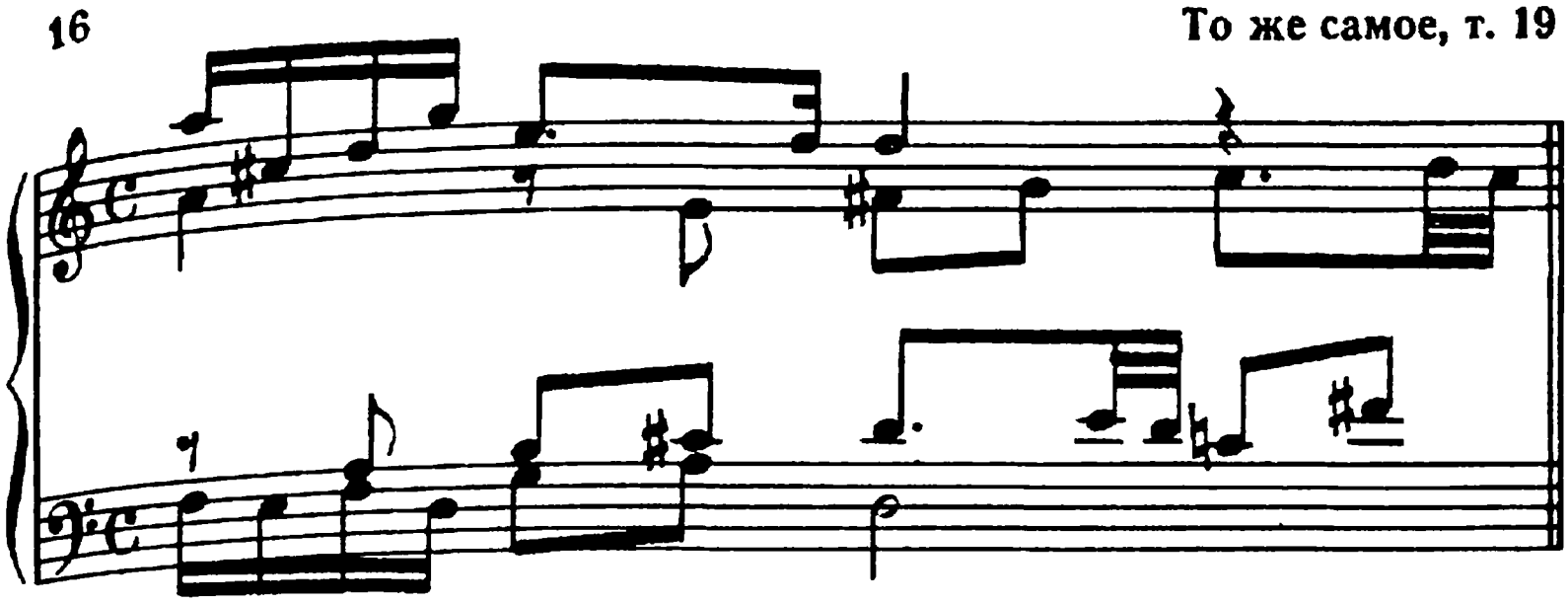
Задача клавесиниста, таким образом, формулируется предельно ясно: необходимо запланировать три динамические террасы. Чтобы легче было ориентироваться в технических проблемах, выпишем здесь четыре такта, имеющих решающее значение, – 7, 14, 19 и 24 (прим. 14–17). В них необходимо сменить регистровку.

Фуга C-dur, ХТК I, т. 7

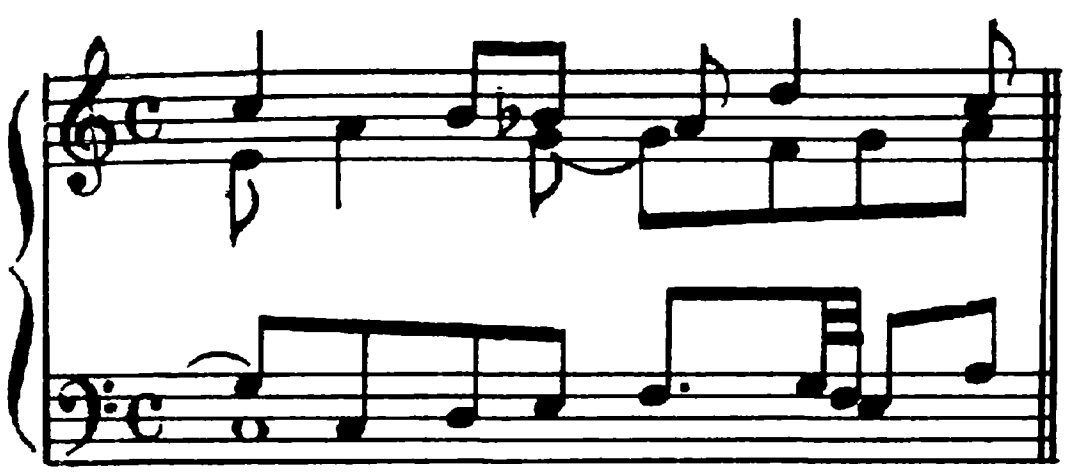
14



15 **То же самое, т. 14**

16



17



Если мы сперва исполняем данную Фугу на небольшом клавесине (две клавиатуры; на одной тихий 8′′ и 4′′, на другой громкий 8′), три звуковые террасы будут такими: 1) тихий 8′′ для экспозиции, 2) громкий 8′, причем правая рука начинает в т. 7, а левая присоединяется в т. 10, и, наконец, 3) 8′′ + 4′′; в т. 14 мы быстро включили бы 4′′ и играли кульминацию пьесы – трех-и четырехголосные стретты – на 8′′ + 4′′. Таким образом все было бы удовлетворительно. Однако теперь начинаются наши главные трудности. Кульминация заканчивается в т. 19. Здесь мы должны были бы покинуть клавиатуру 8′′, 4′′ и вернуться к краске 8′. Но где и как это можно осуществить? Далекий от того, чтобы сделать обычное ясное членение разделов, Бах так "сращивает" конец кульминации с началом следующего эпизода, что одно находит на другое. С помощью "пальцеломной акробатики" мы, быть может, и преодолели бы эту трудность, заставив левую руку перепрыгнуть на тихую клавиатуру со второй шестнадцатой, а правую играть ноты *e*, *fis* и *g* в партии альта скользящим первым пальцем на тихой клавиатуре, сохраняя ноты сопрано на громкой. Однако сомнительно, что это может быть сделано достаточно аккуратно и не создаст опасности для исполнителя; в самом деле, в других местах, где Бах, судя по всему, требует одновременной игры на двух клавиатурах, ситуация с точки зрения технической, как правило, проще.

Даже если нам удастся благополучно преодолеть эту трудность, новая дилемма ожидает нас в т. 24. Здесь следовало бы вернуться на тихий 8′′, но выключить 4′′ мог бы только ассистент. Далее, наложение голосов заставило бы правую руку ждать до пятой восьмой, где ей предоставляется возможность присоединиться к левой руке, которая должна была бы перейти на тихую клавиатуру после первой ноты этого

такта. Акустически, однако, эта внезапная смена динамики в правой руке годится только для альта, тогда как линия сопрано настолько едина, что разрыв после пятой восьмой совершенно разрушил бы ее связность. Аналогичная проблема в т. 19 заставляет отказаться от идеи использования этого акробатического трюка. Чтобы добиться звукового баланса в этом такте, левой рукой, дающей фундамент для каденции $I_6 - II_6 - V - T$, необходимо играть так же громко, как и правой. Следовательно, бессмысленно спускаться в этом такте с высокой террасы на низкую.

В результате этого исследования мы с неизбежностью убеждаемся в том, что регистровка и форма в данной Фуге не могут быть скоординированы. В т. 19 мы должны остаться на более громкой клавиатуре. К тому же в т. 24 мы ничего не выигрываем, позволив левой руке вернуться на 8′ клавиатуру, поскольку органный пункт в этой руке не менее важен, чем голоса в правой. Картина террасной динамики в нашей клавесинной интерпретации, таким образом, будет выглядеть как на схеме 3 и находиться в явном противоречии с архитектоникой этой Фуги.

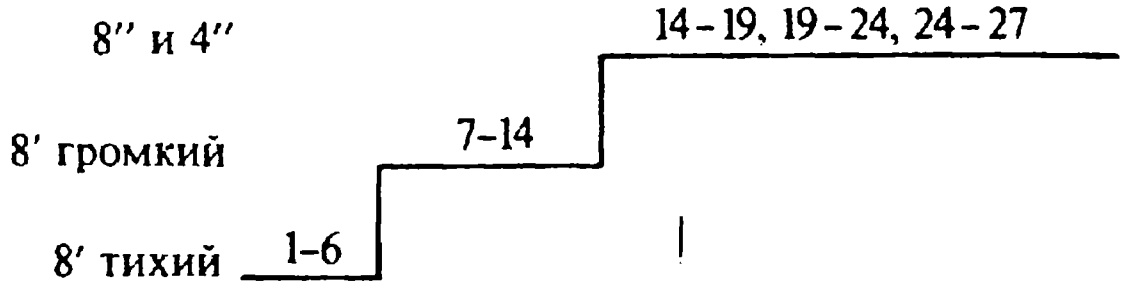


Схема 3

Ничто принципиально не меняется и при попытке исполнения Фуги на клавесине самого большого типа, имеющего копулу и 16′. Начать в таком случае следовало бы с 8′ (громкого), заранее имея наготове 8″-4″ для использования в т. 7 и 10, соответственно, для правой и левой руки; в т. 14 добавить копулу и 16′, что произведет небольшой, но достаточно заметный разрыв; и далее мы вновь оказываемся перед теми же проблемами, что и в первом варианте. По изложенным выше причинам мы не можем принять компромисс, предложенный Гансом Брандтс Байзом, а именно – изменить регистровку только один раз, перейдя с тихой клавиатуры на громкую в т. 14. Это придало бы Фуге неверную звуковую картину, показанную на схеме 4.

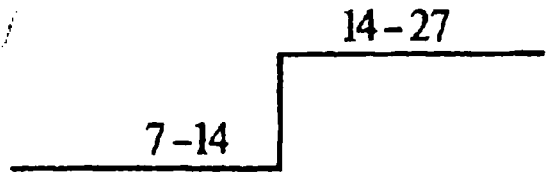


Схема 4

Поскольку три фуги, которые мы ранее рассмотрели, продемонстрировали, насколько великолепно Бах использует клавесин, чтобы выявить внутреннюю структуру пьесы посредством динамики, было бы очень странным, если бы в данной Фуге композитор полностью пренебрег бы свойственной ему тщательностью. Мы скорее должны признать, что эта пьеса тоже не предназначена для исполнения на клавесине, и таким образом мы неизбежно приходим к тому же

му решению, которое было единственно возможным для Прелюдии: играть данную Фугу на клавикорде. Безусловно, клавикордная интерпретация не воспроизводит террасную динамику, которую мы изобразили в схеме 2, и пытаясь во что бы то ни стало добиться подобного эффекта, мы пренебрегли бы духом клавикорда. Однако тщательное исследование Фуги убеждает в том, что наша схема была правильна только в отношении внешней архитектоники. Что же касается детализации трех важнейших мест, то она неточна.

В т. 19 Бах не дает отчетливого разрыва между террасами, но заставляет начало нового раздела накладываться на окончание предыдущего. Иными словами, он так сглаживает угол, что схема 5 должна быть изменена и выглядеть так, как схема 6.

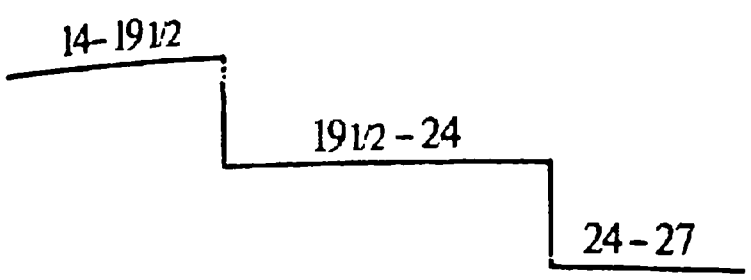


Схема 5

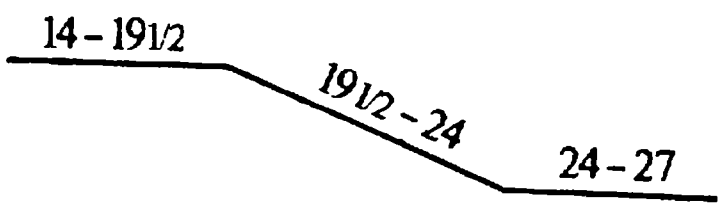


Схема 6

Точно такая же ситуация и в т. 24. Правая рука не может сделать внезапный разрыв, и, следовательно, мы еще раз должны сгладить угол, что приведет к звучанию, которое мы назвали бы д и а г о н а л ь ю между этими террасами (схема 7). Эта фигура может иметь только одно акустическое значение – diminuendo, что, строго говоря, доступно лишь клавикорду.

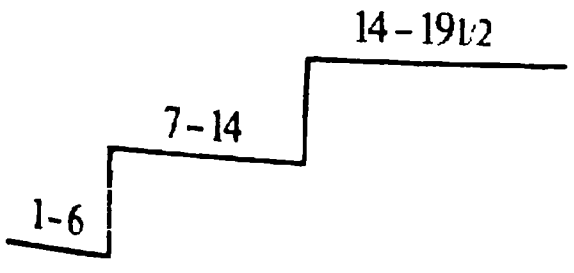


Схема 7

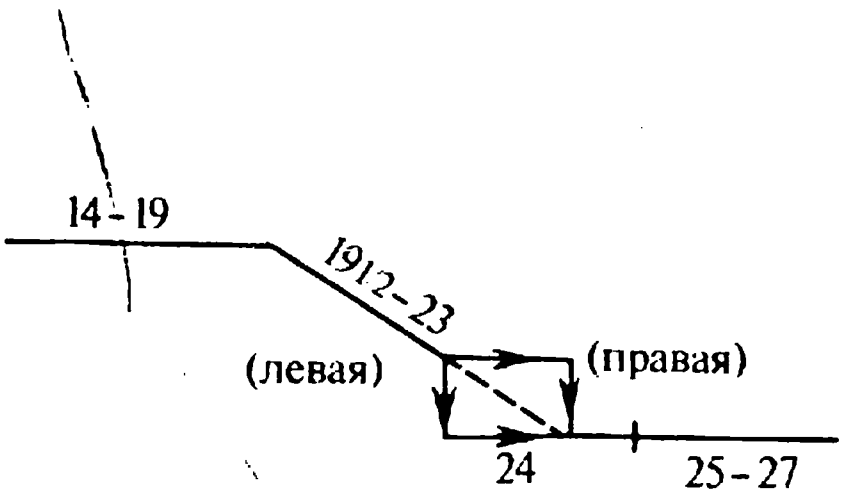


Схема 8

Если теперь мы заново рассмотрим первую часть Фуги, то обнаружим еще одну неточность. Хотя и верно, что разработка начинается в т. 7, а кульминация ее приходится на т. 14 (схема 8), но в т. 7 только правая рука имеет возможность перейти на другую клавиатуру; левая вынуждена ждать до $10\frac{1}{2}$, прежде чем сможет присоединиться к правой. Таким образом, в нашу схему необходимо внести еще одно изменение, и теперь она будет выглядеть так:

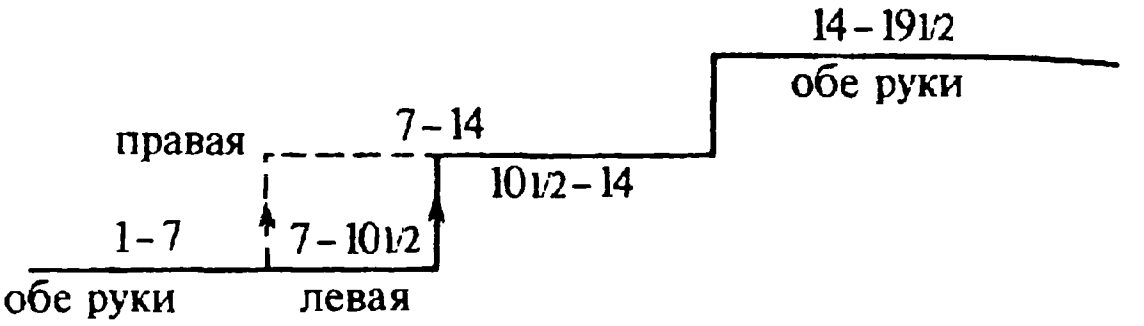


Схема 9

Хотя, как было уже показано, этот террасный план может бы
реализован на клавесине, сравнение схем, иллюстрирующих т. 1–14
19–27, демонстрирует их полную идентичность. Следовательно, т. 7–
не противоречат динамической интерпретации по диагонали – в
сей раз crescendo. Стоит посмотреть, сколь искусно Бах выстраива
звучание в т. 7–12. Crescendo интенсифицируется каждым нов
проведением темы, и мы видим, что Бах делает все возможное, чтоб
клавикорд мог звучать наилучшим образом. Полностью "архитекту
ный рисунок" Фуги должен выглядеть теперь так, как на схеме 1
или, чтобы еще полнее соответствовать нашим детализированны
изображениям, – как на схеме 11:

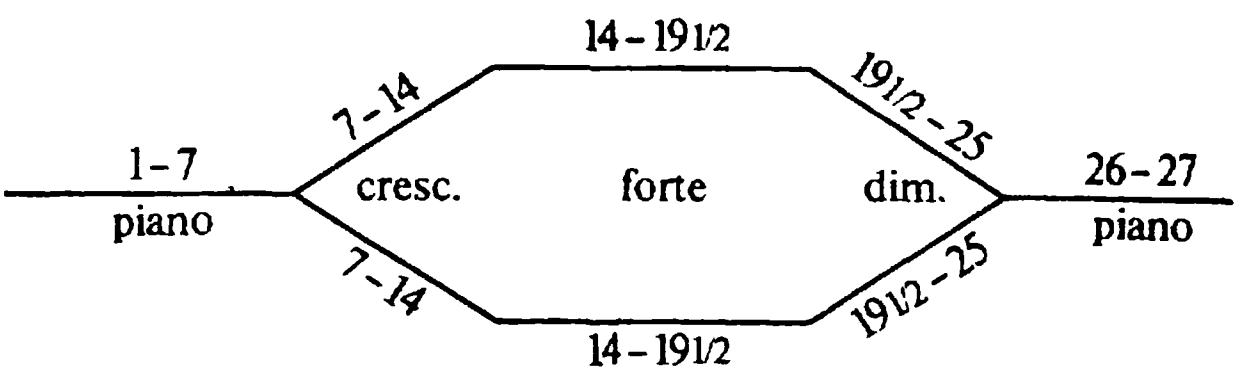


Схема 10

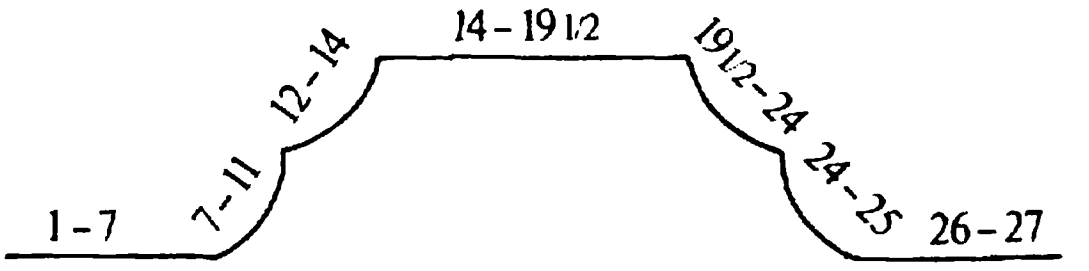


Схема 11

Надеюсь, мы успешно доказали, что эти Прелюдия и Фуга пред
значены для клавикорда. Только те, кого удовлетворяет исполнение
Прелюдии и Фуги в одной регистровке от начала до конца и кто п
творяется, будто "ноты говорят сами за себя", будут продолжа
упорно настаивать на том, что эти пьесы, как и все собрание в цел
должны исполняться только на клавесине. Оспаривая это "антиам
тическое" (или даже "антимузыкальное") решение, еще раз повтор
наше рассуждение: представляется абсурдным предположение, что
открыл бы цикл из 48 прелюдий и фуг, написанных специально
клавесина, как раз такими двумя пьесами, которые совершенны
всех аспектах, за исключением того, что выставляют этот инструмен
самом что ни на есть жалком виде; более того, выходит, что так пос

пил бы тот самый Бах, который на примере других фуг Хорошо темперированного клавира и больших композиций, таких как Итальянский концерт, убедительно доказал, что он прекрасно знает, как создавать совершенные произведения для этого инструмента.

Одним из главных аргументов, используемых защитниками бескрасочного исполнения, является ссылка на органные пьесы и клавирные танцы, которые в самом деле предполагали исполнение без всякой смены регистровки. Что касается танцевальных пьес, напомним лишь, что они никогда не предназначались для сольного исполнения, а только лишь как части сюиты, где следующая пьеса приносит с собой новую звуковую краску. Это была достаточно частая смена, чтобы не давать слушателю скучать. Однако органная пьеса, когда она исполняется в одной регистровке, содержит в себе не одну, а три различные звуковые краски – двух мануалов и педали, которые интересно слушать в течение длительного времени. Мы могли бы сказать, что такие пьесы доставляют нам удовольствие скорее своей "вертикалью", чем "горизонталью".

Несомненно, клавесин тоже даст наслаждение от "вертикали", если в одно и то же время играешь на двух клавиатурах в контрастной регистровке, и мы не должны недооценивать это удовольствие только потому, что две краски клавесина скромнее возможных трех у органа. Многие танцевальные пьесы, довольно значительное число прелюдий (как мы позже увидим) и, что особенно примечательно, двухголосная Фуга e-moll из I тома ХТК выигрывают от такого рода интерпретации. Однако, когда особые обстоятельства, как, например, необходимость избежать террасной динамики или метод записи, заставляющий обе руки оставаться на одной клавиатуре, вынуждают исполнителя играть в одной регистровке всю фугу, имеющую зачастую сложную структуру и высокое художественное достоинство, то трудно понять, почему нужно испытывать удовлетворение от таких жалких результатов, в то время как имеется другой инструмент, на котором исполнение той же самой пьесы можно превратить в бесконечно более благородное дело. Удовольствие от "взаимодействия линий", которое получаешь в качестве единственного вознаграждения при исполнении в одной регистровке, конечно же, по своей природе больше интеллектуальное, чем слуховое. Различия в динамике, получаемые при слушании то четырех голосов, то лишь трех или двух, вряд ли могут дать большее наслаждение слуху в сравнении с богатством изысканных оттенков, которое клавикорд способен предложить дополнительно к тому же удовольствию от "линий". Уже по одной лишь этой причине мы не в состоянии понять того в полном смысле враждебного отношения, которое проявляют столь многие замечательные музыканты, в особенности профессиональные клавесинисты, по отношению к любым попыткам вернуть клавикорду его долю в баховском репертуаре.

Ничто, однако, не прибавляет большего веса нашему неприятию однотонной регистровки для этой Прелюдии и фуги, нежели тот факт, что и для клавесина только с одной клавиатурой и, следовательно, только с одной краской можно было бы при желании писать интересно. Как мы уже отмечали, эта техника, развитая вёрджиналистами, в баховское время жила в искусстве импровизации аккомпанемента.

Мы, конечно же, недооценили бы баховского гения, если бы усом нились в способности композитора найти акустически удовлетворительный способ писать в одной краске. Каждый, кто тогда занимался аккомпанированием, был в состоянии решить подобную проблему. Уже одного того, что Бах не перенял эту технику, достаточно, чтобы доказать, что он не считал клавесин подходящим средством для исполнения тех клавирных композиций, которые не являются "многокрасочными" [32]. Предположение, что Бах когда-либо мог удовлетвориться, не использовав все разнообразие клавесинной регистровки, становится абсолютно невозможным, когда мы поймем, что наш опыт с Прелюдией и фугой C-dur – это не изолированный пример; в том же собрании имеется много подобных пьес.

Фуга gis-moll I

В противоположность долгой дискуссии, оказавшейся необходимой для отыскания верного способа исполнения Фуги C-dur, проблемы Фуги gis-moll возникают лишь в связи с несколькими моментами. Здесь разработки чередуются с эпизодами, однако мы нигде не найдем чистого их разграничения. Каждая разработка связывается с последующим эпизодом посредством наложения голосов, и достаточно беглого взгляда на т. 13, 21, 28 и 34, чтобы увидеть, что если мы играем экспозицию на тихой клавиатуре (что представляется логичным), а в т. 11 переходим на громкую, то вынуждены оставаться на ней до конца. Постоянное наложение голосов не позволяет нам вернуться к тихой звуковой краске. Остается единственно приемлемое решение – играть эту Фугу на клавикорде [33].

Фуга d-moll I

Подойти к решению вопроса о надлежащем инструменте для исполнения Фуги d-moll в какой-то степени труднее. Ее структура имеет много общего с конструкцией Фуги C-dur. Четкая грань в т. 21 – наиболее важная особенность этой Фуги – сравнима с такой же гранью в т. 14 Фуги C-dur. Благодаря этой цезуре Фуга d-moll может рассматриваться как двухчастная. Однако, несмотря на очевидные репризы во второй части (см. сходство между т. 30–34 и 9–12, а также между т. 39–42 и 17–20), постоянное накапливание все новых и новых комбинаций тематического материала, кажется, противоречит этой формальной схеме, которая, по нашему мнению, соответствует Фуге только на бумаге. Истинную форму этой пьесы можно представить следующим образом. Экспозиция содержит одно дополнительное проведение темы в сопрано и завершается в т. 12 великолепным, едва заметным сочетанием второй половины темы в басу с ее первой половиной, проходящей в обращении у альта. Разработка состоит из трех разделов: двухголосные стретты (т. 13–20), трехголосные стретты (т. 21–30) и, наконец, такие стретты, в которых темы одновременно вступают в двух голосах. В последних двух тактах Фуги (только их можно назвать кодой, поскольку предыдущие такты являются репризой фрагмента первого разработочного раздела) альт и тенор расщепляются и образуют

ют шестиголосие. Это дает возможность дважды, и причем одновременно, процитировать первоначальный вариант первого такта темы и ее обращение.

Что может сделать клавесинист, чтобы средствами регистровки выявить эту сложную структуру? В т. 13, с которого начинается разработка, голоса перекрещиваются, и поэтому здесь не может быть никакой смены клавиатур. Так как во всей Фуге нельзя найти ни одной паузы, подходящей для включения дополнительных регистров, в нашем распоряжении остаются только две звуковые краски. Баховский стиль записи не позволяет произвести какую-либо смену клавиатур. Лишь в т. 21 и 22, в которых, соответственно, левая и правая рука могут перейти на другую клавиатуру, а также в т. 27 и 28 можно осуществить подобный переход. Брандтс Байз, в сущности, также советует, чтобы в этих тактах были произведены перемены краски; таким образом, т. 21–27 исполняются либо громче, либо тише всего остального в Фуге. На слух это создает, однако, трехчастную форму, не получающую подтверждения в структуре пьесы. Поскольку клавесинист нуждался бы в четырех звуковых террасах для того, чтобы выявить полифоническую конструкцию этой пьесы, и так как в решающем месте – т. 13 – Бах ясно дает понять, что не хочет применять террасную динамику, то единственное остающееся решение – опять же играть Фугу на клавикорде.

Впервые в ходе наших исследований мы оказываемся перед проблемой, ставящей в тупик как любителей, так и профессионалов: как следует трактовать тему, постоянно проходящую на протяжении всей Фуги? Надо ли играть ее, всякий раз сильно выделяя, как делает большинство пианистов, или же правильнее осторожно переплетать ее с противосложениями и контрапунктическими линиями других голосов, которые, конечно, немаловажны? Безусловно, одного ответа, который годился бы на все случаи, дать нельзя. Каждый раз решение будет зависеть от художественной значимости сопровождающего материала. Однако можно сформулировать основополагающий принцип, который диктуется самим инструментом. Только современное фортепиано и клавикорд в состоянии высветить тему в любой момент и при любых обстоятельствах. На клавесине и органе тема может быть сыграна динамически выпукло только в том случае, если ее можно вынести на отдельную клавиатуру, что бывает не так уж часто (фуги на два голоса не в счет). Чем больше мы думаем об этих акустических особенностях, тем яснее становится, что они представляют собою еще одно в высшей степени важное средство, с помощью которого мы можем осуществить правильный выбор инструмента.

Прежде чем перейти к обобщениям, которые мы предпочли бы сделать на большем материале, посмотрим, каким образом применение этого принципа может способствовать лучшему пониманию Фуги d-moll. Проведения темы играют в ней наиболее важную роль, и Бах каждый раз преподносит тему так, чтобы она оказалась сюрпризом. Мы никогда не можем предугадать, в каком голосе и в каком виде – изначальном или в обращении – появится тема в следующий раз. Из сорока четырех тактов в шести тема не появляется непосредственно: т. 10 и 11, соответствующие т. 31 и 32, и т. 20 и 42 – по природе каденци-

онные и к тому же опять корреспондирующие. Механизм клавесина не позволяет выделить проведения темы, в то время как характерной чертой клавикордной техники является как раз то, что каждая линия, каждая отдельная нота могут быть подчеркнуты посредством туше в любой момент, когда бы мы этого ни пожелали. Таким образом, структура данной Фуги вновь доказывает, что клавикорд является единственным подходящим для ее интерпретации инструментом.

Фуга f-moll I

Если в Фуге d-moll выбор клавикорда в качестве наиболее подходящего инструмента был продиктован частотой проведений темы, то в случае с Фугой f-moll из того же тома наш выбор этого инструмента вызван, напротив, редкостью проведений темы. Детальный анализ этой Фуги будет особенно показателен, поскольку мы редко сталкиваемся с Фугой, в которой разработки и эпизоды чередуются с такой регулярностью, и следовательно, на первый взгляд у нас есть полное право предположить, что эта пьеса идеально соответствует клавесину. Тема охватывает три такта, и вся Фуга строится на чередовании трех тактов темы и трех тактов эпизода. Даже в экспозиции вступление четвертого голоса запаздывает из-за введения эпизода (т. 10–12) и все они, что довольно необычно, строятся по одной ритмической схеме. Только один раз эта формула расширяется, и тогда эпизод охватывает шесть тактов (т. 22–27).

Теперь попытаемся выяснить, каким образом эта жесткая схема сама собой ведет к такой трактовке на клавесине, которая единственно возможна в данном случае: проведения темы на 8″ + 4″, эпизоды – 8′. Результат нашего изыскания, при котором мы должны были исследовать каждый третий такт с точки зрения возможностей сменить клавиатуры, в высшей степени показателен.

Такты
10 Начало эпизода I: возможно.
13 Вступление темы в сопрано: невозможно.
16 Начало эпизода II: неубедительно, но возможно.
19 Тема в теноре: в правой руке невозможно, по-видимому возможно в левой однако некорректность данного перехода доказывается тем, что в т. 20 левой руке кроме темы необходимо играть некоторые ноты противосложения.
22 Начало эпизода III: возможно.
25 ^{34} Нет необходимости менять регистровку, поскольку эпизод III расширен до шести тактов или, точнее, пяти с половиной.
27 Тема в басу: возможно на шестую восьмую, но очень нескладно.
30 Начало эпизода IV: возможно.
34 Тема у альта: невозможно или в высшей степени трудно на вторую восьмую.
37 Начало эпизода V: невозможно.
40 Тема в теноре: невозможно.
43 Начало эпизода VI: возможно.
47 Тема в сопрано: возможно.
50 Начало эпизода VII: невозможно.
53 Тема в басу: невозможно.

После этого достаточно ясного анализа отпадает необходимость в дальнейшем обсуждении. Данная Фуга со всей очевидностью должна

исполняться на клавикорде. Она, добавим, пожалуй, даже выигрывает от того, что клавесин должен быть отвергнут. Размеренное и монотонное чередование динамики в каждом третьем такте произвело бы такой же разрушительный эффект, как и обсуждавшееся уже чередование тех же звучностей в каждом такте в Прелюдии C-dur. Бузони полностью осознавал эту опасность, когда писал в своем издании: "Начиная со второй разработки ощущается определенная жесткость формы, а также монотонность гармонии и полифонического развития, что постепенно сводит на нет многообещающее великолепие первой части. В этом, по нашему мнению, повинен главным образом непрерывный ритм на протяжении трех тактов ($^{12}/_{4}$) и монотонная последовательность чередования проведений тем и эпизодов, следующих друг за другом с педантично-строгой регулярностью. Сами эпизоды упорно разрабатывают не столь уж чарующий мотив". Действительно, только выделение чудесной мелодической линии темы, которого можно добиться лишь на клавикорде, избавит интерпретацию этой Фуги от крайней сухости[35].

Фуга e-moll I

Чтобы не прослыть "антиклавесинистом", стоит вернуться к нескольким фугам, в которых Бах использовал ценные качества клавесина наилучшим образом. Хотя было бы ошибочно считать каждую пьесу, написанную двухголосно, предназначенной для клавесина с двумя клавиатурами, тем не менее ясно, сколь хорошо такой тип клавесина подходит для классической интерпретации подобных произведений. Попытаемся выяснить, могут ли приобретенные нами навыки, пригодные для других пьес, быть полезными в Фуге e-moll – единственной из 48, написанной двухголосно. Это блестящая Фуга демонстрирует использование удержанного противосложения, а также периодичное чередование разработок и эпизодов. Самым естественным будет играть тему в краске 8˝ + 4˝, удержанное противосложение – 8′, а эпизоды – обеими руками на 8′. Только в местах двойного контрапункта (т. 15–18 и 34–37), расположенных внутри двух больших эпизодов, можно найти достаточно оснований чередовать каждой рукой 8˝ + 4˝ с 8′ от такта к такту, как мы это делали в средней части Прелюдии из Английской сюиты g-moll. Для знаменитого унисона обоих голосов в т. 19 и 38 игра обеими руками на 8˝ + 4˝ – единственно правильное решение. Таким образом, вся регистровка, Фуги может быть представлена так*:

Правая рука: f 1–$3^{1}/_{3}$ p $3^{2}/_{3}$ ——— 10 f 11 $13^{1}/_{3}$ ——— 15 f 16
Левая рука: f 3 ——— $5^{1}/_{3}$ p $5^{2}/_{3}$ ——— 12 f 13 ——— 15 f 16 ← p 16

Правая рука: p 17 f 18 ——— $20^{1}/_{3}$ p $20^{2}/_{3}$ — 21 f 22 ——— $24^{1}/_{3}$ p $24^{2}/_{3}$ ——— 31
Левая рука: f 17 p 18 f 19 ——————— $22^{1}/_{3}$ p $22^{2}/_{3}$ ——— 29 f 30

Правая рука: f 32 ——————— 34 p 35 f 36 p 37 f 38 ——— 42
Левая рука: $32^{1}/_{3}$ p $32^{2}/_{3}$ ——— 34 f 35 p 36 f 37 ——————— 42

* Принятые сокращения: f – forte (8˝ и 4˝), p – piano (8′).

Какое наслаждение слушать живую демонстрацию звуковых красок, делающую к тому же архитектонические детали столь ясно воспринимаемыми.

Фуга B-dur I

Обогащенные этим опытом, мы теперь вполне готовы принять тот вызов, который бросает нам очень сложная Фуга B-dur из этого же тома. Тема в ней сопровождается двумя противосложениями, каждое из которых необычайно пластично по форме. Все эпизоды строятся на материале темы, а звуки так умно распределены между пальцами обеих рук, что легко увидеть, какие части пьесы предназначены для исполнения на одной клавиатуре, а где появляются возможности для игры на двух клавиатурах. Экспозиция расширена за счет ложного четвертого проведения темы в доминантовой тональности. Бах сделал это, быть может, из желания утвердить облигатный характер обоих противосложений: он тут же демонстрирует второе сочетание всех трех тем. Разработочный раздел дает два полных проведения темы в g-moll и c-moll, после чего следует видоизмененное проведение темы у альта, цель которого – произвести модуляцию в Es-dur.

Вряд ли оставшееся проведение темы перед заключительным возвращением B-dur (тема в т. 37 в Es-dur) может считаться продолжением разработки. Лучше, вероятно, считать его началом коды. Несомненно, это проведение так тесно связано с заключительным проведением темы в B-dur (т. 41), что почти невозможно рассматривать их как отдельные части. Для Баха, как и других авторов фуг, было обычным выстраивать коду с тональным соотношением субдоминанта – тоника, что само по себе является всего лишь контрбалансом к тонико-доминантовому родству тональностей в экспозиции. Последнее сомнение – относить ли это проведение темы в Es-dur к коде – исчезает, как только мы замечаем, что если считать его действительно частью коды, то вся разработка остается целиком в минорных тональностях. Этот формальный принцип – один из наиболее часто применяемых; в Хорошо темперированном клавире он наиболее ярко представлен Фугами G-dur (том I) и e-moll (том II). Внутренняя структура Фуги B-dur, следовательно, может быть представлена так*:

	Экспозиция	Расширение	Эпизод	Разработка	Эпизод	Кода
Такты:	1–$17^{1}/16$	$17^{2}/16$– $19^{1}/16$	$19^{2}/16$–22	22–$30^{1}/16$	$30^{2}/16$–$37^{1}/16$	$37^{2}/16$–48
Вступления голосов:	S A B S			A B	(A)	S A
Тональности:	T D T D		модулирование	п.м. Sп.м.	модулирование	S T

* Принятое сокращение: п.м. – параллельный минор.

Что касается регистровки, то вряд ли можно назвать случайным то, что вся экспозиция, включая дополнительное четвертое проведение темы (т. 13), раздел в c-moll разработки (т. 26–30) и субдоминантовое проведение, которое мы считаем частью коды, – все это написано таким образом, что тема каждый раз может быть подчеркнута исполнением на отдельной клавиатуре, которая, конечно, должна быть громкой. С другой стороны, для проведения темы в g-moll (т. 23), видоизмененной темы в c-moll, модулирующей в Es-dur (т. 35) и последнего проведения темы в B-dur можно использовать одну клавиатуру. Это сразу же проясняет регистровку для всех проведений темы:

Такты:	1–4	5–8	9–12	13–19	22–26	26–30	35–36	37–41	41–48
Тематические вступления:	S f	A f	B f	S f	A p	B f	A p	S f	A f
Противосложения:		p	p	f	p	p	p	p	f

Остальные эпизоды (т. 19–22 и 30–35) написаны в двойном контрапункте, что делает резонным исполнение их на двух клавиатурах. Правая рука играет piano со второй шестнадцатой т. 19 до первой шестнадцатой т. 22, forte со второй восьмой т. 30 до первой шестнадцатой т. 33, затем снова piano до вступления сопрано в т. 37; левая рука все время находится на противоположной клавиатуре. В целом эта Фуга – еще один изумительный образец блестящего клавесинного письма.

Предварительные итоги

Здесь мы позволим себе временно прервать дальнейшее исследование проблем регистровки. К данному моменту, надеюсь, нам удалось успешно доказать, что, когда Бах хочет писать для клавесина ярко и впечатляюще, он, несомненно, знает, как это делать. Далее, мы убедились, что число пьес, в которых звуковые эффекты клавесина не могут быть использованы, слишком велико, чтобы продолжать считать эти произведения клавесинными и позволить исполнять их в одной краске от начала до конца, вместо того чтобы придать им изысканное, богатое тонкими оттенками звучание, достичь которого можно на клавикорде. Не будем забывать, что на клавесине, независимо от того, каким бы мастерством в искусстве туше мы ни обладали, экспозиция, разработка, эпизоды и кода – все это будет звучать одинаково, если не сделать различия между этими разделами мастерской регистровкой. Излюбленное оправдание для "безрегистровых" исполнений – "пусть ноты говорят сами за себя" – может иметь смысл только для тех немногих счастливчиков, чья музыкальность столь утонченна, что они в состоянии полностью наслаждаться музыкальным произведением лишь читая ноты. (Быть может, Бах думал именно о такой идеальной аудитории "созерцателей", когда писал Искусство фуги.) Однако, если мы играем для себя или с целью доставить удовольствие другим, нам необходимо считаться с требованиями человеческого уха и мы обязаны каждое ис-

полнение сделать насколько возможно живым и пластичным. Небольшие танцевальные пьесы могут, а часто и должны исполняться только в одной регистровке; но следующий танец (танцевальные пьесы никогда не стоят изолированно) будет звучать уже в другой краске. То, о чем Бах повествует в фуге, намного сложнее, чтобы позволить трактовать ее в такой же манере, особенно когда есть возможность придать пьесе наибольшую живость на клавикорде. Наконец, мы уверены, никому не придет в голову конструировать искусственные соотношения forte – piano или piano – forte по аналогии с двумя соседними танцевальными пьесами, с тем чтобы попытаться таким образом сохранить для клавесина те прелюдии и фуги, которые со всей очевидностью написаны для клавикорда.

Прежде чем закончить эту главу, необходимо обратить внимание на то, что наши последние эксперименты дают возможность более точно ответить на один из самых важных вопросов, который уже вставал: как должна трактоваться тема на протяжении всей фуги? Должна ли она и только она каждый раз звучать ben marcato или столь же весомо должны исполняться противосложение и другие контрапунктические линии? Обзор разных типов фуг, которые писал Бах, поможет найти правильный ответ.

Хотя разнообразие формальных принципов, применяемых Бахом в его фугах, безгранично, мы обнаруживаем, что можно довольно ясно выделить три типа фуг: 1) в котором разработки и эпизоды чередуются довольно регулярно; 2) в котором тема цитируется лишь время от времени то в одном, то в другом голосе; 3) в котором многие проведения темы идут перекрещиваясь с другими голосами, а также применяются всевозможные полифонические ухищрения (увеличение, обращение и так далее). Фуги первого типа (такие, как g-moll, a-moll и d-moll ХТК I) по природе своей предназначены, видимо, для клавесина[36]. В них проведение темы не может быть вычленено, поскольку контрасты forte и piano сохранены для разработок и эпизодов в целом. Фуги второго типа, в которых редкие проведения темы делают ее появление в высшей степени важным событием, исполнимы на клавесине только в том случае, если тема каждый раз может быть сыграна на отдельной клавиатуре, – таково настоятельное требование данного типа конструкции. (Поскольку в Фуге f-moll ХТКI, как было доказано, сделать это невозможно, она должна исполняться на клавикорде.) Фуги третьего типа (C-dur и d-moll ХТКI) почти всегда должны быть отнесены клавикорду, так как террасная динамика клавесина обычно недостаточно гибка и не отвечает их в высшей степени сложным структурам. На клавикорде, однако, каждое отдельное проведение темы можно выделить с помощью туше.

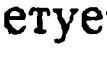
Оправданность такого деления фуг на типы со всей убедительностью проявляется при обращении к тем фугам, которые, как может показаться на первый взгляд, допускают исполнение на обоих инструментах. Все фуги, которые выше мы приписали клавикорду, сконструированы таким образом, что подобающее их исполнение на клавесине было бы технически невозможно. Между тем имеются и такие фуги, которые нам хотелось бы играть на клавикорде по чисто эстетическим соображениям, даже при том, что их основной архитектониче-

ский план может полностью соответствовать возможностям клавесина. Наше исследование различных типов фуги будет неполным, если мы не рассмотрим особые проблемы, возникающие в подобных пьесах.

Фуга Fis-dur I

Трудно найти лучший пример, чем Фуга Fis-dur, чтобы доказать, что полифонические ухищрения ни в коем случае не являются непременным требованием для того, чтобы считать фугу хорошей. Единственное, что в данной пьесе остается от фуги после того, как закончилась экспозиция, – это пять простых изложений темы: в тонике (сопрано, т. 11), доминанте (альт, т. 15), параллельном миноре (бас, т. 20), субдоминанте (альт, т. 28) и в конце одно последнее проведение в тонике (сопрано, т. 31). Эти проведения связываются эпизодами, в которых используются главным образом фрагменты темы, такие, как первые четыре ноты, интервал кварты или интервал нисходящей секунды (*cis – h*, т. 2). Противосложение (сопрано, т. 3–4) поначалу кажется удержанным, но используется только частично, а позже даже полностью выпадает. Однако с т. 7 удержанной становится маленькая фигура из четырех шестнадцатых (две восходящие и две нисходящие) и используется она почти непрерывно на протяжении всей фуги. Эта маленькая фигурация и аналогичные ей часто употребляются Бахом, Генделем и другими композиторами барокко для того, чтобы передать звуками водную гладь. Таким образом, если мы хотим помочь склонным к поэтическим ассоциациям любителям получить больше удовольствия от этой композиции, чем обычно позволяет рационалистический подход (когда дело касается фуги), то могли бы дать этой пьесе название "Маленький ручей" или "Маленькая баркарола".

Переходя к деталям архитектоники, мы видим, что Фуга родственна как типу 2 ("редкие проведения темы"), так и типу 1 ("регулярное чередование разработок и эпизодов"). Вскоре мы с тревогой обнаруживаем, что эта сравнительно короткая Фуга – чудо красоты и простоты – причиняет нам гораздо больше забот, нежели мы обычно ждем от пьесы, имеющей такую ясную форму. Исходя из нашей первоначальной ориентации, мы должны попытаться разделить разработки и эпизоды, поскольку, если бы это можно было успешно сделать, распределение пьесы на две клавиатуры клавесина тут же прояснилось бы. Начать следует с рассмотрения т. 7, в котором завершается "официальная" часть экспозиции. Важно, однако, понять, что т. 7–11 по своему контексту – это расширение экспозиции, а не первый эпизод, что мы докажем последующим анализом.

В т. 7 впервые и пока незаметно появляется упомянутый выше мотив из четырех шестнадцатых, который будет играть важную роль во всем дальнейшем развитии Фуги. Как следует артикулировать этот мотив? Бузони в своем издании специальной ремаркой предупреждает: "Не поддавайтесь соблазну фразировать трохеично" ( ), так как он уверен, что правильная фразировка () – ямбическая. Однако Герман Келлер советует [37]. Шмидт-Линднер в издании Шотта рекомендует  .

Эти три совершенно различные версии дают представление о тех трудностях, с которыми мы еще столкнемся, когда подойдем к обсуждению общих проблем артикуляции. Каждая версия, примененная ко всей Фуге, придает пьесе свой совершенно особый характер. Я лично убежден, что в данном случае правильное решение нашел Келлер. Это можно доказать большим числом аналогичных "волнообразных фигур", которые в других своих композициях Бах отметил подобными штрихами[38]. Эта артикуляция со всей очевидностью дает отрицательный ответ на вопрос, возможна ли смена клавиатур в т. 7. Такая смена могла бы иметь место только после первой шестнадцатой этого такта, поскольку сначала должен быть разрешен вводный тон у альта. Однако произведенная после первой шестнадцатой смена клавиатур разорвала бы мотив, состоящий из четырех этих нот. А поскольку это нелогично, мы вынуждены остаться на той же самой клавиатуре до т. $11\frac{1}{2}$.

На какой клавиатуре следует начать эту Фугу – на громкой, используя 8″ + 4″, или на тихой, включив только 8″? Традиционный порядок требовал бы громкой. Однако тогда возникает дилемма – в т. $11\frac{1}{2}$ мы должны перейти на тихую клавиатуру, тогда как разработочный раздел обычно следует начинать forte. Принимая нетрадиционное решение, мы можем успокоить себя тем, что здесь Бах сам игнорирует правила "школьной фуги" и начинает разработочный раздел в тональности тоники. Но в т. 13 нас ожидает новое затруднение. Цитирование темы кончается, и с пятой* восьмой этого такта начинается эпизод. Однако альт залигован и удерживает правую руку на тихой клавиатуре, препятствуя какому бы то ни было переходу, который мог бы прояснить динамически начало эпизода. Тем не менее даже хорошо, что такой переход не может быть сделан. На какую, собственно, клавиатуру мы могли бы в данный момент перейти, кроме как на громкую, которая вообще нежелательна для исполнения эпизодов? Таким образом, мы должны оставаться в тихой звучности и можем наконец играть forte, начиная с проведения темы у альта в т. 15. Левая рука может присоединяться, чтобы играть на громкой клавиатуре со второй шестнадцатой этого такта.

Forte можно сохранить до первой ноты т. 17, где начинается новый эпизод, возвращающий нас к piano, к сожалению, не без разрыва в четырехзвучном мотиве у альта. В т. 20 обе руки могут возобновить forte после первой ноты с тем, чтобы отметить вступление темы в басу. Следующий эпизод начинается в т. 23 и может исполняться piano, только опять-таки с разрывом в четырехзвучном мотиве. Forte можно восстановить в т. 28 – для правой руки на второй восьмой, в то время как левая рука вынуждена дождаться четвертой четверти. Последний эпизод начинается в т. 30, и для заключительного проведения темы в т. 31 правая рука может перейти на громкую клавиатуру, а левая последовать за ней с десятой шестнадцатой.

Я страстно желал бы сейчас подвести читателя к клавесину и продемонстрировать то, что мы описали в таких сухих терминах. Без проверки слухом нельзя с уверенностью сказать, убедительно ли

---

* У Бодки, по-видимому, опечатка; речь должна идти о шестой восьмой. – *Примеч. пер.*

звучит такое распределение музыкального материала Фуги между двумя клавиатурами. Сыграв же это, мы признаем, что, хотя такое распределение технически – или, лучше сказать, мануально – возможно, у нас мало оснований быть им удовлетворенными. Отсутствие возможности сменить клавиатуры в т. 7 и 13, необходимость исполнения на piano разработочного раздела (т. 13)[39] и разорванность четырехзвучного мотива – все эти недостатки убедительно говорят против такого решения. Далее, частые смены forte и piano придают нашей интерпретации раздробленность и беспокойство, которые совершенно не согласуются с небесной прозрачностью и возвышенной умиротворенностью этой пьесы.

Таким образом, мы должны начать заново и посмотреть, не может ли эта Фуга, которая, по-видимому, противится разделению на разработки и эпизоды в соответствии с типом 1, быть более успешно регистрована, если попытаться выделить проходящую время от времени тему, что характерно для типа 2. Начав тему на громкой клавиатуре, разрешим правой руке играть piano со второй ноты т. 3 до середины т. 11. Левая рука играет проведения темы у альта и баса на громкой клавиатуре и возвращает на тихую со второй восьмой т. 7. Далее правая рука играет forte лишь в следующих местах: с десятой шестнадцатой т. 11 до первой ноты т. 17; с т. 28 после первой восьмой до первой ноты т. 30; наконец, с шестой восьмой т. 31 и до конца. Левая рука играет forte со вступления темы в т. 20 до первой шестнадцатой т. 23 или, быть может, лучше только до первой восьмой т. 22, затем присоединяется к правой руке на forte с последней четверти т. 28, играет так до первой ноты т. 30 и может поддержать (а может и не поддерживать) forte правой руки в конце Фуги с шестой восьмой т. 33 или, что более предпочтительно, с шестой восьмой т. 34 и до конца. Окончание Фуги может исполняться также и на piano обеими руками. Тогда правая должна вернуться на тихую клавиатуру с десятой шестнадцатой т. 33.

В отношении акустики это решение не многим более удовлетворительно. Слабые места в таком распределении forte и piano очевидны. Отметим лишь недостатки, общие с первым вариантом: отсутствие возможности вернуться к piano в середине т. 13 и разорванность четырехзвучного мотива в т. 17 и 23. Но гораздо хуже то, что наша попытка выделить тему неизбежно влечет за собой весьма нежелательное высвечивание голосов, в особенности альта в т. 11–13, 28–30 и с 31 и далее. В сущности, после экспозиции только в басовом проведении темы в т. 20–21 наша основная идея может быть осуществлена со всей корректностью. Следовательно, ситуация в данной Фуге оказывается точно такой же, как и в Фуге f-moll, где клавесин был способен выделить только некоторые из важных проведений темы. И вновь клавикорд предстает единственным инструментом, действительно пригодным для исполнения Фуги Fis-dur, одного лишь интимного характера которой достаточно, чтобы чаша весов сразу же склонилась в его пользу. Единственным основанием для этого долгого "двухчастного" разбора послужила необходимость доказать, что распределение музыкального материала между двумя клавиатурами в этой Фуге возможно с точки зрения мануальной техники, в то время как в Фуге f-moll прежде всего требовалось установить, выполнимо ли это вообще.

Фуга F-dur I

Нам необходимо проанализировать еще одну фугу для того, чтобы обсудить пример типа 3 ("обилие контрапунктических ухищрений"), в котором мы находим аналогичную ситуацию: с точки зрения мануальной техники решение возможно, но лишь клавикорд во всех отношениях является надлежащим инструментом. Остановимся на Фуге F-dur, которая своей архитектоникой демонстрирует удивительное сходство с Фугой C-dur ХТКI, однако паспьеобразный характер и скромное трехголосие делают эту Фугу гораздо менее значительной. Общим для обеих фуг является уплотнение и последующее разряжение стретт, а также примечательная цезура в середине, в момент появления параллельного минора (в Фуге F-dur это т. 46). Но данная Фуга содержит в себе два эпизода, тогда как в Фуге C-dur нет ни одного. Архитектоническая конструкция этой Фуги выглядит так:

Экспозиция	Расширение в форме эпизода	Разработка	Эпизод	Кода
1–13	13–17	17–55 1) Сверхполная разработка (4 вступления): S т. 17 A т. 21 B т. 25 A т. 27 (в стретте) 2) Стретта с пятью вступлениями: B т. 34 S т. 36 A т. 38 B т. 40 S т. 42 3) Стретта с тремя вступлениями B т. 46 A т. 48 S т. 50	56–63	64–72 Два вступления в стретте: S т. 64 (варьированное) A т. 65 (измененное)

Структура этой Фуги может быть представлена в виде террас, как показано на схеме 12.

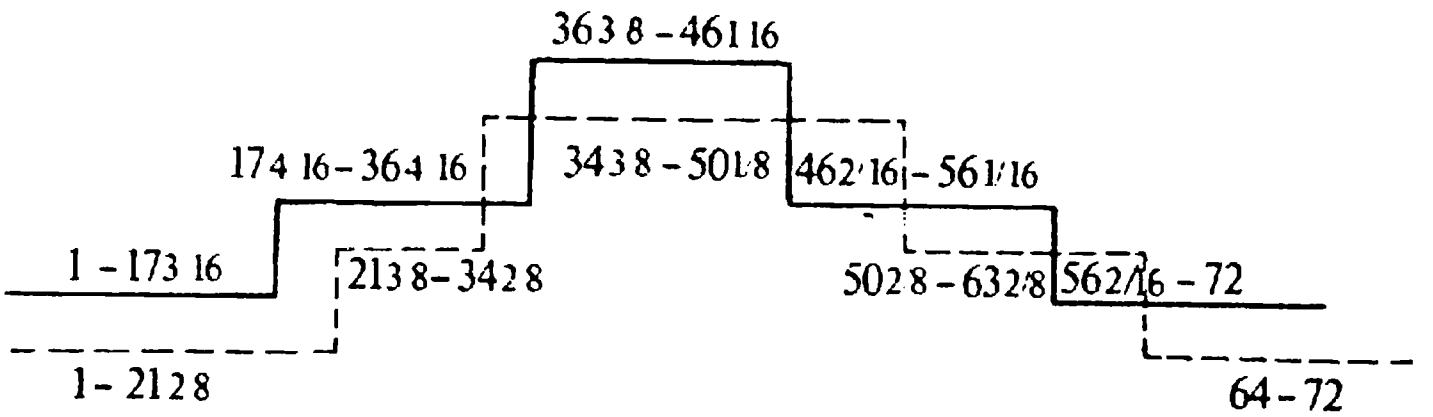


Схема 12

Из этой схемы мы видим, как поразительно схожи между собой фуги F-dur и C-dur. На сей раз баховское письмо позволяет ориентироваться на три террасы: тихий 8″, громкий 8′ и 8″ + 4″. В т. 21 у левой руки имеется достаточная пауза, чтобы включить 4″, а если мы опасаемся не успеть это сделать, то можно даже передать первые ноты темы у альта в т. 22 правой руке, что позволит выиграть время. Левая рука начинает звучать в регистровке 8″ + 4″ с последней восьмой т. 34, а правая – в т. 36, тоже с последней восьмой. В т. 53 мы снова обнаруживаем паузу, необходимую для выключения 4″ регистра, так что окончание Фуги может исполняться на тихом 8″. Напомним, что в Фуге C-dur отсутствие какой бы то ни было паузы, которую можно было бы использовать для манипуляции с 4″, было одним из главных аргументов в доказательстве того, что на клавесине данную Фугу нельзя исполнить как подобает. Здесь же, наоборот, имеется явная возможность использовать три динамических уровня, и мы могли бы сыграть эту Фугу как показано на схеме 13.

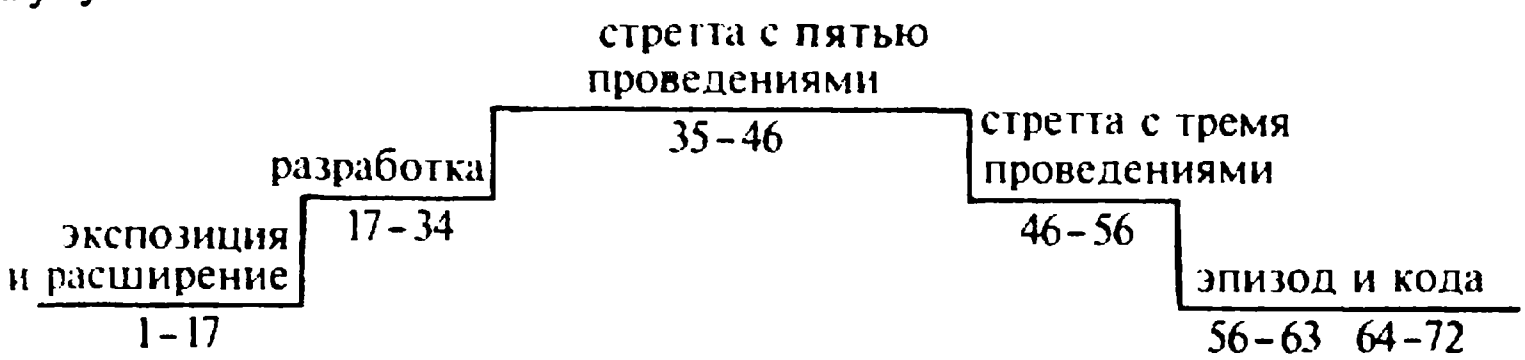


Схема 13

Трудно отрицать, что эта схема выглядит довольно привлекательно, и мы можем даже рассчитывать на похвалу за тот хитроумный способ, благодаря которому почти полностью скрыли от глаз и ушей то, что у нашей трактовки есть несколько слабых мест. Оглядываясь на наш первый набросок (схема 12), мы видим, что здесь появились некоторые изменения. Более того, уже первая схема содержит одно безусловно очень спорное место: в ней оправдывается исполнение единственного имеющегося в этой Фуге эпизода и коды в одной и той же звуковой краске. Однако тот способ, каким Бах в т. 64 связывает эпизод и коду, делает какую бы то ни было смену клавиатуры невыполнимой. Кстати, ни усиление, ни ослабление звучности не разрешило бы проблемы. Исполнение коды более громко полностью разрушило бы архитектоническую картину Фуги, поскольку нам пришлось бы закончить громче, чем мы начали; более тихая терраса могла бы быть создана в коде только при условии, что ранее в пьесе использовались копула и 16′, а это технически невозможно.

На первый взгляд может показаться, что было бы хорошо позволить левой руке играть здесь на более громкой из двух 8′ клавиатур с т. $50^{2}/_{8}$ до $63^{2}/_{8}$, поскольку это дало бы возможность добиться отчетливого начала коды в т. 64. В самом деле, такое решение вполне обоснованно, так как все, что делает левая рука на протяжении этих тактов, очень важно. Партия левой руки в т. 56–59 примечательна трехкратным повторением инверсии первого такта темы, тогда как в т. 60–63 та же рука трижды играет третий такт темы (слегка измененный в последний раз). Стоит лишь взглянуть на партию правой руки, чтобы понять, что она, к сожалению, делает в точности то же самое, только в обрат-

ном порядке. Следовательно, единственный логичный способ играть данный эпизод – это применить к регистровке принцип двойного контрапункта, как мы уже часто делали. Однако то, как Бах записал т. 64, вновь препятствует этому, поскольку не оказалось бы возможности вернуться правой рукой к тихому 8′ регистру, если эта рука должна была в т. 60 перейти на громкую клавиатуру, а левая – на тихую.

Данное место не единственное, где наша интерпретация не выдерживает критики. В т. 17 на вторую звуковую террасу можно перейти только с помощью смелого "скольжения", необходимость которого, конечно же, никак не вытекает из нотной записи. Увы, в т. 13, где заканчивается истинная экспозиция и начинается расширение в форме эпизода, Бах со всей очевидностью не хочет никакой перемены клавиатур[40]. Итак, если взвесить все эти несообразности, станет ясно, что Бах не мог предназначить эту Фугу для исполнения на клавесине и ее следует приберечь для клавикорда.

Выводы

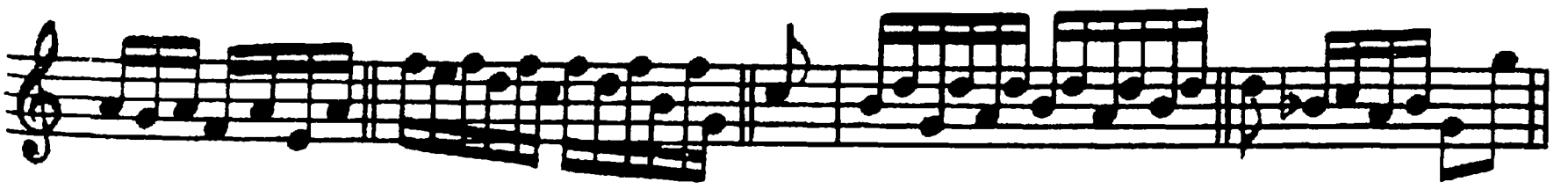
Рассмотрение этих последних фуг было необходимо для того, чтобы показать, что в клавирной музыке Баха имеются случаи, когда только очень тонкое исследование убеждает, что клавесин не является подходящим инструментом для композиции, которой он с технической точки зрения, как кажется, вполне соответствует. Мы сделаем даже еще один шаг вперед и допустим, что у Баха не только мало пьес, на которые оба инструмента могут претендовать с равным успехом[41], но также и то, что в его времена порой бывало, что произведение игралось совсем не на том инструменте, для которого предназначалось. Тот, кто имел клавесин только с одной клавиатурой, вряд ли сомневался, исполнять ли на нем сочинения, написанные в расчете на большой клавесин или клавикорд, точно так же, как в наши дни любители музыки продолжают играть на фортепиано транскрипции оркестровых и камерных произведений (несмотря на существование радио и магнитофона), чтобы лучше с ними познакомиться. Однако пианист, играющий для собственного удовольствия одну из симфоний Бетховена по двух- или четырехручному переложению, полностью осознает, что не извлекает из своего инструмента всего того, что заложено в произведении, и мы смело можем допустить, что в старые времена обладатель маленького клавесина ясно понимал те ограничения в силе и краске звука, которые ставил ему его инструмент.

Однако все это случалось не столь часто, чтобы иметь какое-либо влияние на формулировку принципов исполнения клавирной музыки эпохи барокко. Заниматься музыкой как "маленьким хобби" (теперь это распространено среди наших любителей, которые, как правило, не подозревают, на каком низком уровне находится их наслаждение) было совершенно не принято в те едва ли не "золотые дни" музыки. С ней либо жили как истинные знатоки (даже те, кто не был профессионалом), либо с ней нечего было делать. Из множества документов, особенно тех, которые касаются семьи Баха, мы знаем, что большой клавесин, клавикорд и педаль (звучащая клавиатура для ног) – все

это считалось обычной "экипировкой" истинного музыканта. Часто у него был еще и домашний орган[42].

Этот инструмент – небольшой церковный орган, обычно без педали, а иногда даже такой, что его можно было носить с собою (портатив), был довольно популярен в период барокко. У нас нет документов, подтверждающих, что он имелся в семье Баха, но хорошо известно, что такой орган использовался в Школе св. Фомы. Некоторое влияние этого инструмента на определенные прелюдии и фуги Баха совершенно очевидно, даже если учесть, что в нашем распоряжении нет более определенного доказательства, чем соображения стиля, а также преобладания в пьесе долгих выдержанных нот. Прелюдия Es-dur, Прелюдия и фуга b-moll ХТКI, Фуги Es-dur и E-dur ХТКII, а также, быть может, Прелюдия и фуга cis-moll ХТКI[43], Прелюдия и фуга b-moll ХТКII, которые кажутся слишком мощными для любого клавесина, – все эти пьесы настолько отличаются от обычного клавирного стиля ХТК, что отнесение их к домашнему органу кажется наиболее удовлетворительным решением тех исполнительских проблем, которые они ставят. В этой связи интересно напомнить вскользь брошенное упоминание Черни в предисловии к его редакции Хорошо темперированного клавира о том, что это собрание можно играть на органе. Однако не многим больше только что перечисленных фуг можно было бы исполнить на органе с достаточным основанием.

В самом деле, темы фуг, созданных для большого церковного органа, строятся в совершенно иной манере, нежели клавесинные и клавикордные. Это различие теперь почти единодушно признается баховедами[44]. В подавляющем большинстве тем баховских органных фуг используются фигурации, подобные приведенным в примере 18:

18

Все они построены таким образом, что легко могут быть исполнены на педальной клавиатуре. Поскольку Баху не было нужды считаться с подобным удобством игры ногами в своих "мануальных пьесах" (то есть пьесах, исполняемых только руками), такие фигурации не встречаются в его произведениях для клавикорда и клавесина. Очень небольшое число фуг, в которых они используются лишь эпизодически (Фуги c-moll и e-moll ХТКI, а также C-dur и G-dur ХТКII), доказывает, что возникли они, вне всякого сомнения, из другой частицы баховского сердца.

Конечно, было бы в высшей степени странно, если бы Бах был безразличен к огромному контрасту между исполнениями одной и той же пьесы на клавесине и на клавикорде, особенно если учесть, что он с такой ясностью дифференцирует органные и клавирные пьесы. Поскольку Бах мог предполагать, что каждый серьезный клавирист обладает и клавесином и клавикордом, то нет ничего удивительного в том, что он составил цикл пьес для различных клавишных инструментов и был уверен, что те музыканты, в чьи руки они попадут, будут знать,

как с ними обращаться. Мы надеемся, что наше исследование технических аспектов баховской клавирной музыки показало, что действительно имеется очень тонкое разграничение между клавесинными и клавикордными пьесами. Старая гипотеза о том, что во всех этих произведениях единственной художественной целью Баха было доставить удовольствие "игрой звуковыми линиями", должна быть, следовательно, отвергнута.

Безграничное богатство и разнообразие баховской клавирной музыки, а также множество различных типов и формальных принципов, которые он применял, особенно в фугах, делают невозможным сформулировать такие правила, с помощью которых каждую пьесу можно было бы приписать подходящему для нее инструменту. Мы укажем здесь лишь общие приемы, которые помогут направить конкретное исследование каждой пьесы в правильное русло. Итак, необходимо:

1. Исследовать общий архитектонический план и установить, имеется ли в пьесе террасная динамика.

2. Изучить паузы, встречающиеся на "стыках" формы произведения, чтобы выяснить, возможно ли произвести смену регистровки. Пауза или фермата одновременно в обеих руках почти всегда указывают на употребление копулы.

3. Тщательно проанализировать все каденции и выяснить, не предполагают ли они смены клавиатур. Просмотреть все разделы, чтобы установить, связаны они между собою или разграничены.

4. Рассмотреть проведения тем, чтобы определить, можно и нужно ли выделить их из общей ткани посредством исполнения на отдельной клавиатуре.

Если на клавесине невозможно привести в соответствие архитектонику пьесы и ее регистровку, то такая пьеса должна быть отдана клавикорду.

Глава третья

ПРОБЛЕМЫ ДИНАМИКИ

Общие замечания

Из всех проблем, возникающих при рассмотрении клавирных произведений Баха, проблема выбора правильного инструмента, по-видимому, самая значительная. Ничто не может быть более важным для внутреннего духа произведения, чем та атмосфера, которую создает инструмент. Наше исследование различных типов клавирных произведений Баха показало, что почти каждое произведение раскрывает в своей структуре написанную как бы невидимыми чернилами идею инструментального предназначения, причем раскрывает ее с такой предельной ясностью, что для музыканта того времени не составляло труда понять это послание. Не получится ли то же и с проблемами динамики,

темпа, орнаментики и артикуляции? Быть может, для их решения нам необходимо лишь проявить эти "невидимые чернила"?

Что касается динамики, то положительный ответ может быть дан сразу. Несмотря на то что собственноручные баховские обозначения forte и piano дошли до нас только в незначительном количестве, и к тому же большинство из них, как мы знаем из предыдущей главы, являются не более чем указанием для регистровки, сами инструменты раскрывают намерения Баха с предельной ясностью. Следовательно, мы не должны удивляться тому, что он не счел необходимым дать нам более подробную информацию.

Для клавесинных пьес проблемы динамики практически перестают существовать, как только мы изберем правильную регистровку. Число звуковых уровней будет соответствовать количеству используемых динамических террас. Как уже говорилось выше, для коротких пьес и в особенности танцевальных частей достаточно одной звуковой краски от начала до конца; в других же случаях обычное число таких террас – две: основной тон и октавное удвсение. Для произведений больших пропорций кое-где может быть использована третья звучность – tutti инструмента. Паузы в обеих руках или фермата, как правило, обозначают начало третьей террасы, так как включение tutti клавесина требует свободных обеих рук для копулирования (соединения) клавиатур.

Поскольку почти все части крупных произведений построены либо в форме concerto grosso, либо в форме фуги с периодическим чередованием темы и интермедий[1], то сделать ошибки в распределении piano и forte в этих пьесах почти невозможно. Что же касается произведений токкатного типа, то свобода интерпретации, столь характерная для этого жанра, также исключает возможность какой-либо серьезной ошибки. Это освободило нас от необходимости анализировать подобные пьесы в предыдущей главе. Пассажи в обеих руках, объединенные в одну линию, как, например, в начале Хроматической фантазии, в Токкатах d-moll и c-moll, в каденциях в Концерте d-moll для клавесина с оркестром, должны исполняться по крайней мере в октавном удвоении, если нет tutti. Сравнение с аналогичными эпизодами в органных токкатах не оставляет сомнений на этот счет. Для клавикордных пьес требуется и того меньше советов. Сам по себе инструмент не позволяет динамическому диапазону выходить за пределы *ppp* и *mf*, и графических обозначений вполне достаточно, чтобы сохранить исполнение живым и гибким. С особой серьезностью следует отнестись к предостережению против злоупотребления эффектом Bebung (см. с. 26)

Однако самое главное для понимания динамики клавикордных произведений – это наше внутреннее восприятие музыки. Наряду с сонатами и сюитами для скрипки и виолончели соло, клавикордные произведения относятся к той единственной области творчества композитора, где немного приподнимается покрывало, скрывающее Баха как человека. Пьесы эти – истинные "откровения", "страницы из дневника", показывающие нам глубину и нежность, присущие Баху-гиганту. Наиболее верный стиль их исполнения мы найдем, если подойдем к

ним с чувством, будто читаем сами себе лирическую поэму или поем для собственного удовольствия без малейшего намерения поразить аудиторию. Баха называли мастером барокко и даже готики. В свете же нашего исследования клавикордных произведений мы с еще большим основанием можем добавить: Бах – романтик.

Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано

Дискуссия по проблемам динамики и регистровки вплотную привела нас к вопросам, волнующим каждого пытливого пианиста, и, не касаясь пока темпа, орнаментики и артикуляции, мы можем непосредственно обратиться к самому животрепещущему из всех вопросов: что нужно делать, когда мы берем баховские клавирные произведения и переносим их из родной стихии клавесина и клавикорда на наиболее распространенный в настоящее время клавишный инструмент – фортепиано?

Уже краткое описание устройства клавесина и клавикорда дает нам достаточное основание поставить вопрос: оправданно ли исполнение сочинений, написанных для этих негромких инструментов, на фортепиано, особенно когда эти пьесы переносятся автоматически без соответствующей переработки. Убедившись в изобретательности, проявленной Бахом в использовании механических возможностей и ограничений клавесина и клавикорда, нам необходимо самым серьезным образом сравнить фортепиано с этими двумя инструментами.

Даже тем читателям, которые никогда не слышали ни одного баховского произведения, исполненного на оригинальных инструментах (что касается клавикорда, который до сих пор практически неизвестен, то с ним не знакомо почти 99% любителей музыки), становится все более очевидно, что мы сталкиваемся с проблемой первостепенной важности. Несомненно, наше современное фортепиано имеет очень мало общего со старыми инструментами. К тому же его превосходство над своими предшественниками сомнительнее, чем мы привыкли верить, находясь под влиянием тех, кто постоянно убеждал нас, будто Бах был бы счастлив, будь у него возможность хоть раз услышать свои произведения на этом сказочном инструменте.

Произведения, созданные для клавикорда, находятся в более выгодном положении, поскольку ноты, которыми они записаны, по крайней мере, соответствуют тому, что мы предполагаем услышать. Тем не менее искусство туше даже крупнейшего пианиста-виртуоза не может сравниться с теми тончайшими нюансами, которые возможны на крошечном клавикорде, не говоря уж об уникальном и неподражаемом эффекте Bebung – вибрато на одном звуке. Каждый, кто знаком со звуком клавикорда, вероятно, согласится с тем, что сходство между этим инструментом и фортепиано подобно сходству между бабочкой и летучей мышью. Что же касается связи между клавесином и фортепиано, то мы должны честно признать, что таковой вообще не существует. Никакие мостки не ведут от негибкого щипкового звука клавесина к звуковым нюансам, возможным на фортепиано. Однако какую жалкую

замену являют собой эти нюансы многообразию звуковых красок и октавных комбинаций, производимых регистрами клавесина!

Безусловно, наилучшим решением данной проблемы, которое освободило бы нас от многих из этих забот, было бы возрождение клавесина и клавикорда. Возрождение это уже не является утопической мечтой, а стало одним из наиболее значительных событий в музыкальной жизни нашего времени. Оживление клавесина, так смело начатое Вандой Ландовской, теперь признано всем музыкальным миром, и дирижер, который продолжает использовать фортепиано для исполнения continuo, подвергается серьезной критике за отсутствие чувства стиля. Даже клавикорд начинает просыпаться после своего длительного сна в музеях. Красота его тона, достигаемая к тому же самыми простыми механическими средствами, покорила уже не только инструментальных мастеров-профессионалов, но и многочисленных любителей. Кроме того, сравнительно недорогое изготовление клавикорда еще больше способствует его постоянно увеличивающейся популярности. Каждый, ставший счастливым обладателем клавесина или клавикорда или обоих этих инструментов, вероятно, уже никогда не захочет играть Баха на фортепиано, причем не из-за снобизма, но по глубокому убеждению, что только на этих инструментах клавирная музыка Баха может раскрыться во всем своем великолепии. Тем не менее следует разрешить поставленную проблему для тех бесчисленных любителей музыки, которые имеют в своем распоряжении только фортепиано и, естественно, не хотят отказываться от исполнения Баха на этом клавишном инструменте.

Клавикордные пьесы на фортепиано

В произведениях, написанных для клавикорда, решение проблемы довольно простое: надо забыть об огромном динамическом диапазоне фортепиано и играть в пределах *ppp* и *mf*, совершенно свободно, так, будто бы вы беседуете сами с собой. Никакой гипертрофированной романтики. В то же время в исполнение нужно вложить всю нежность, какая только есть в тончайшей лирической поэзии. Наиболее подходящим может оказаться использование небольшого фортепиано с его меньшей силой звука, вместо огромного концертного инструмента. Досадно, что с первых шагов развития фортепианного строительства всегда наблюдалась тенденция к увеличению силы звучания, главным образом, за счет мягкости тона, становившегося все менее и менее гибким. Не парадоксально ли, что мы обычно помещаем в небольшую жилую комнату современной квартиры инструмент, которому в соответствии с его звучанием следовало бы находиться в концертном зале. Нет ничего более ужасного, чем слушать в такой гостиной, как юное дарование играет "в концертном стиле"[2].

Появление небольшого фортепиано было только первым шагом, сделанным нашими современными фортепианными фирмами в направлении создания инструментов для домашнего употребления. Каждый, кто поиграет на прямоугольных фортепиано периода 1790–1840 годов, поразится богатству оттенков, которые эти маленькие инструменты

могут производить. Инструмент, подобный находящемуся сейчас в Берлинской государственной коллекции "пиано консоль" И. Х. Папе (построен в Париже в 1839 году), превосходит по красоте тона любое современное фортепиано. Однако уже вскоре после 1850 года концертный рояль начал приобретать ту огромную силу звука, которую мы сейчас имеем и которая впервые была использована в блестящих фортепианных произведениях Листа. Рояль, принадлежавший Шопену и выставленный несколько лет назад на фабрике Плейеля в Париже, живо свидетельствует о том, что́ композитор имел в виду под "fortissimo" (насколько оно меньше громоподобного fortissimo, производимого современными виртуозами!), и является хорошим напоминанием о том, что Шопен – этот поэт фортепиано – ненавидел концертный зал и предпочитал играть для небольшой, но чутко реагирующей аудитории парижских салонов. Только подходя с подобных позиций к произведениям Баха, написанным для клавикорда (иными словами, сознавая, что мы должны их играть не для большой массы слушателей, а как бы для себя, "для услаждения души знатоков и истинных любителей" – как говорится в излюбленной форме баховских посвящений[3]), мы сможем постичь ту замечательную свободу, с которой Бах владеет своими чувствами.

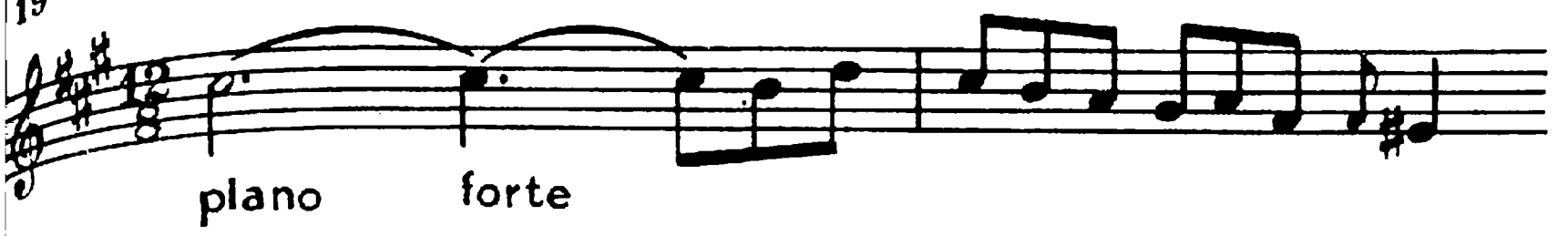
Клавесинные произведения на фортепиано

Что касается клавесинных произведений Баха, то перенос их на фортепиано представляет гораздо бо́льшие трудности. В силе остается тот очевидный факт, что crescendo и diminuendo на органе и клавесине технически невозможны, а также и то, что эти инструменты, как, впрочем, и клавикорд, не имеют устройства, подобного фортепианной педали. Правы ли пуристы, идущие настолько далеко, что запрещают любое использование педали и исключают все специфические фортепианные особенности из своей "добросовестной" интерпретации баховской музыки? Означают ли все эти технические различия, что мы должны лишить фортепиано всего того, что делает его звучание для нас приятным? Несомненно, каждый исполнитель с большой ответственностью должен подойти к решению этих вопросов.

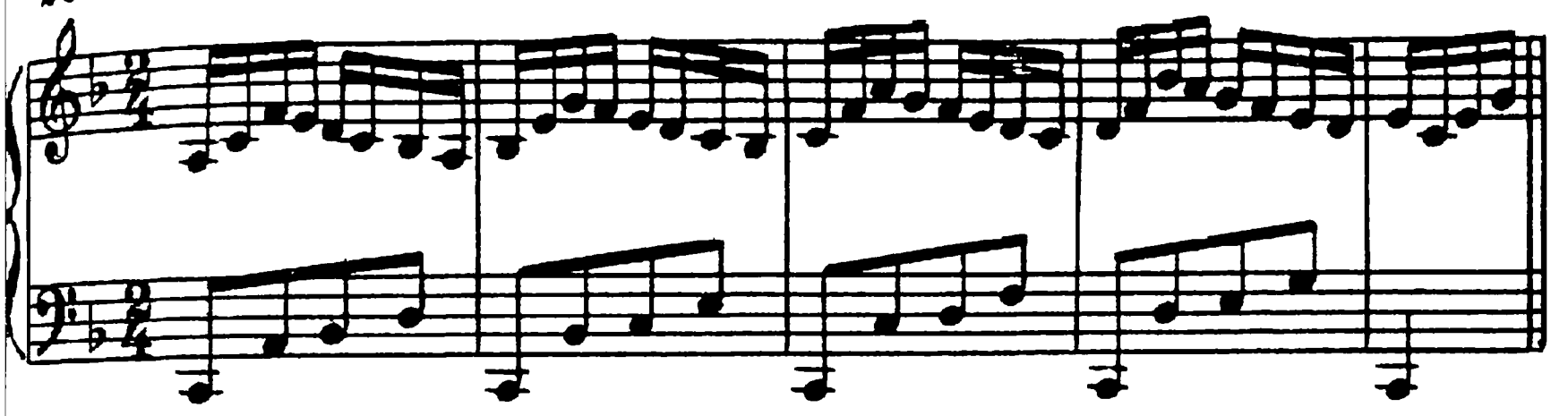
Употребление демпферной педали требует чрезвычайной осторожности. Она никогда не должна использоваться для создания "гармонического флера". "Санкцию" на ее применение получает лишь тот исполнитель, который обладает редким умением окрашивать отдельные звуки с помощью необычайно тонкой педализации. Такой исполнитель может пользоваться ею не колеблясь.

Относительно же применения crescendi и diminuendi следует помнить, что ни один клавикордист, исполнитель на струнном или духовом инструменте и, естественно, певец не должен руководствоваться абсурдной идеей отказа от этих средств выразительности. Хотя Бах никогда не писал слова crescendo и diminuendo[4], соло гобоя д'амур в арии Phoebus, deine Melodie из кантаты Phoebus und Pan, написанное столь необычным образом (прим. 19)[5], доказывает, что использование crescendo не было чуждым ему.

«Феб и Пан», ария «Phoebus, deine Melodie», гобой д'амур

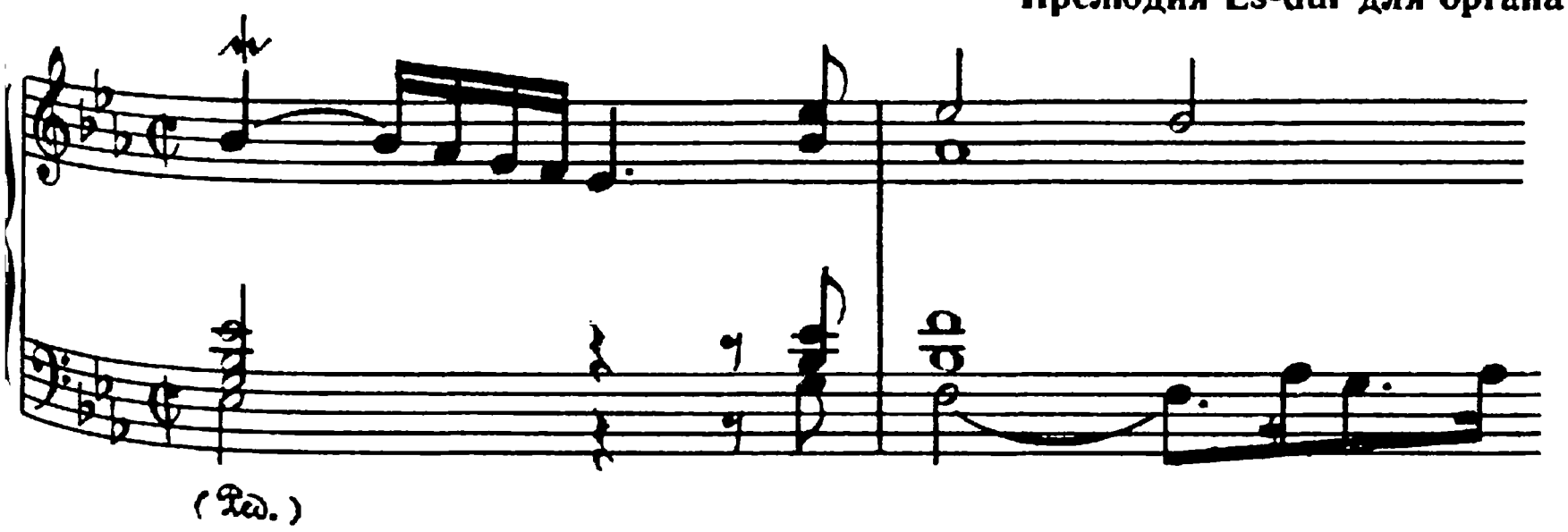
19

То, что Бах в предисловии к Инвенциям обращает особое внимание на "певучесть игры", также очень ясно демонстрирует отношение Баха к нюансам. Несомненно, однако, что длительные нарастания на протяжении нескольких тактов, инстинктивно влекущие нас к применению педали на органном пункте (прим. 20), являются абсолютно небаховскими.

Итальянский концерт, ч. 1, т. 124—128

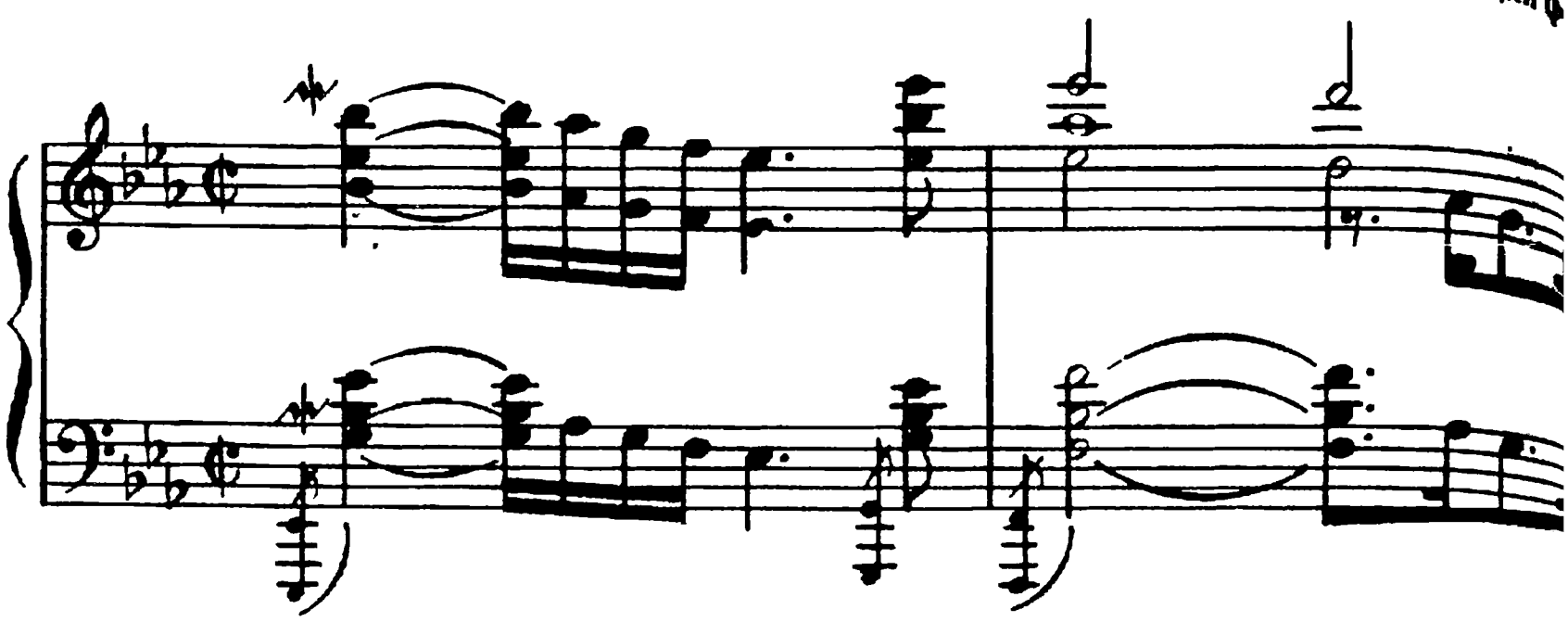
20

Впервые, как известно, они были применены мангеймским оркестром. Небольшие же crescendi и diminuendi ни в коем случае не следует опускать при исполнении клавесинных произведений на фортепиано, так как без них звучание этого инструмента будет ужасно монотонным. С другой стороны, необходимо быть очень внимательным при установлении хорошо разграниченных звуковых уровней для различных динамических террас. Особого внимания требует эффект эха.

Однако наиболее решающий момент в переносе клавесинных пьес на фортепиано наступает тогда, когда мы переходим к вопросу регистровки. Это аналогично тем проблемам, с которыми мы сталкиваемся при переносе на фортепиано органных произведений. Теперь всем известно, что, исполняя органные произведения на фортепиано, недостаточно просто воспроизвести то, что написано в нотах.

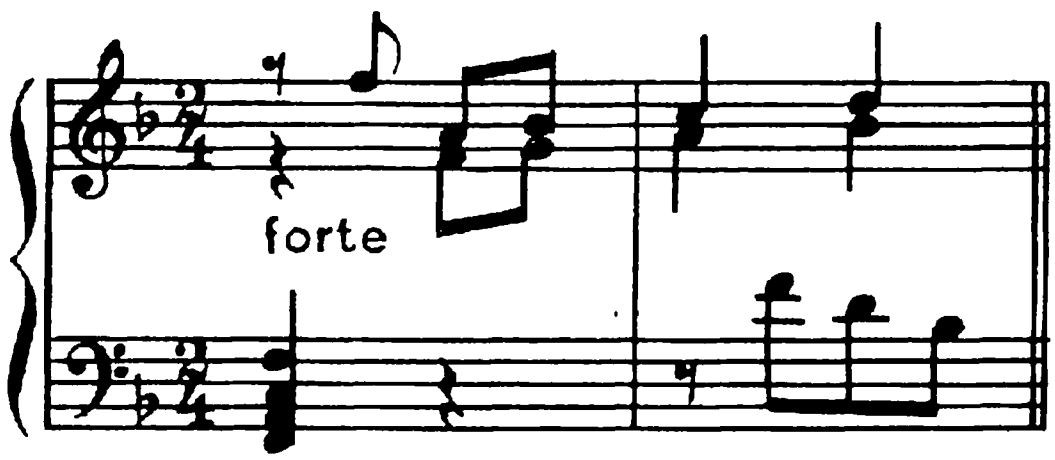
21

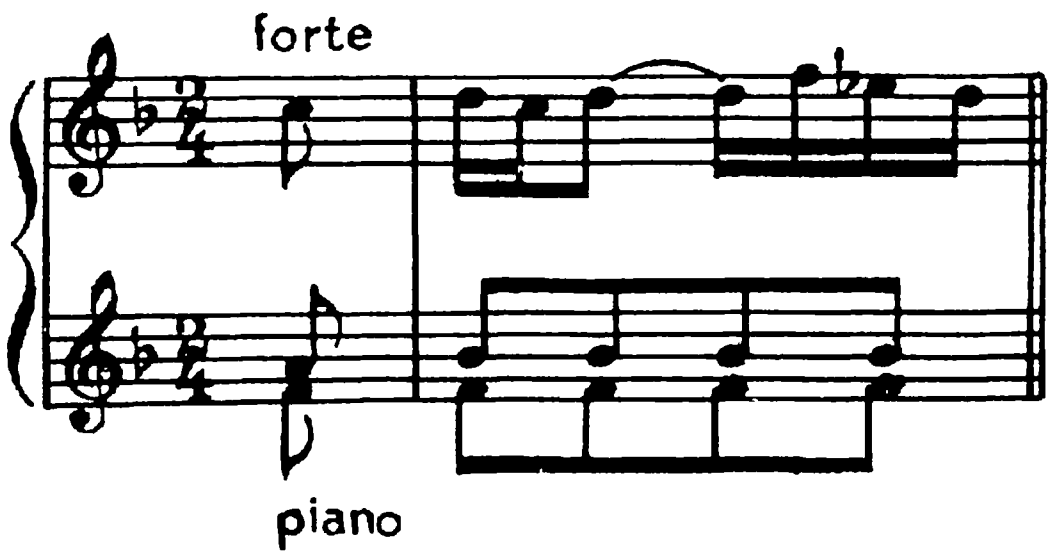
Прелюдия Es-dur для органа

Такты, подобные показанным в примере 21 из Органной прелюдии Es-dur, на фортепиано должны исполняться в такой аранжировке:

22 То же самое. Аранжировка для ф

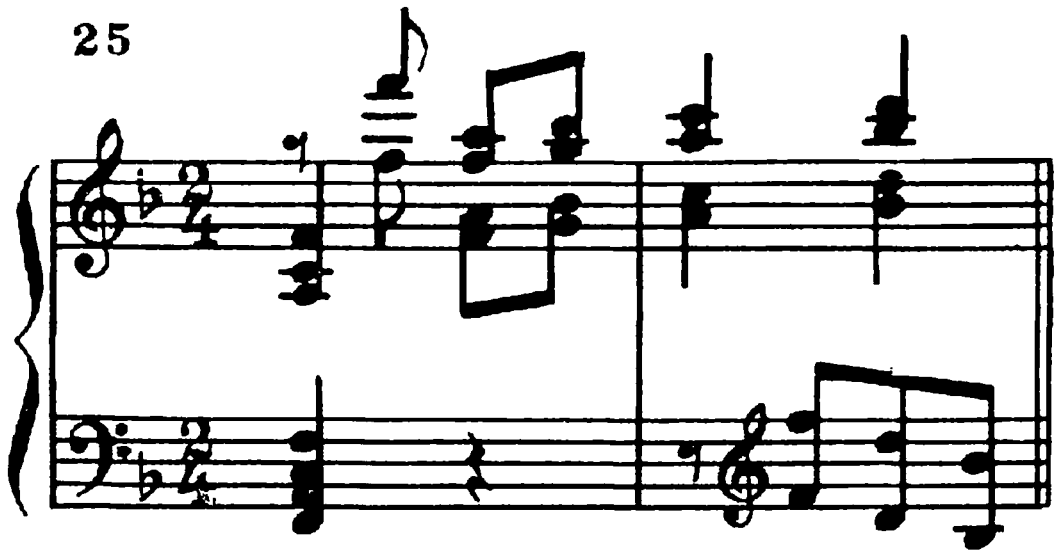


Это по крайней мере дает хотя бы приблизительное представление о том, как пьеса звучит на органе. Удивительно, что и исполнителей, и слушателей вполне удовлетворяет звучание лишь того, что написано в нотах Итальянского концерта, и мало кто понимает, что такие эпизоды, как приведенные в примерах 23 и 24, должны звучать так (см. прим. 25 и 26), и только такты, аналогичные примеру 27, должны звучать как написано.

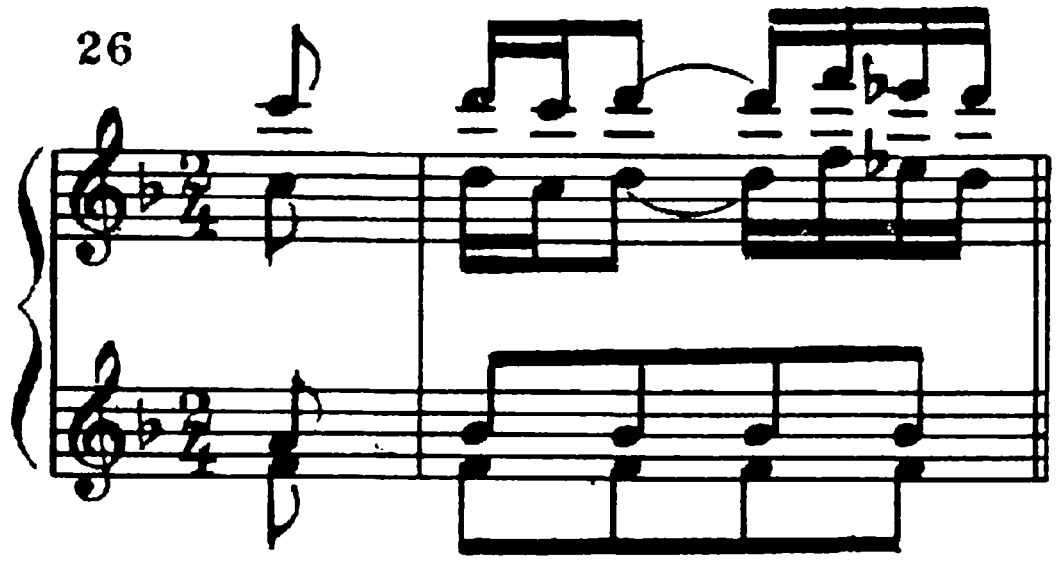
23 Итальянский концерт, ч. 1, т. 1—2

24 То же самое, т. 31

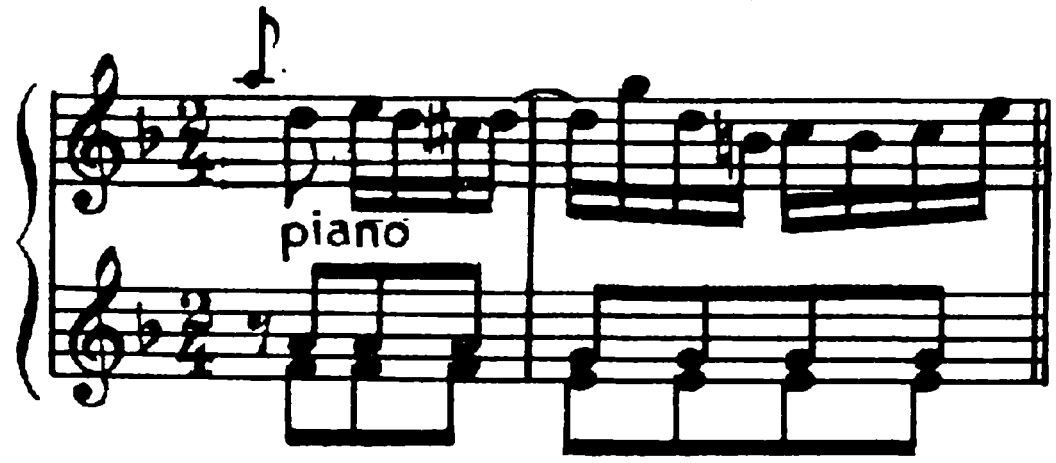


25



26



27 То же самое, т. 129—130

Эти несколько примеров убедительно доказывают, что простое воспроизведение написанных нот при исполнении Итальянского концерта на фортепиано оказывается не только извращенной интерпретацией, но более того – грубой карикатурой на внутренний смысл этой великолепной пьесы, в которой сопоставление различных звуковых масс является sine qua non* для того, чтобы заставить ее звучать подобно concerto grosso, как того требует ее название. Нравится нам или нет – единственный правильный путь при исполнении большого клавесинного произведения на фортепиано – это обращение к аранжировке или транскрипции (будь то для двух фортепиано или для одного в четыре руки), при которой звуковые массы распределяются точно так же, как на клавесине[6].

---

* Sine qua non (*лат.*) — непременное условие. — *Примеч. пер.*

Для таких аранжировок не требуется никаких специальных »инструктивных изданий". При исполнении на двух фортепиано необходимо лишь два экземпляра данной пьесы, хотя это и не самое главное. Гораздо существеннее – глубокое знание формы произведения. Но не должно ли такое знание быть необходимым для каждого, кто серьезно занимается музыкой? И то, что внимание молодого пианиста сосредоточено исключительно на приобретении техники, в то время как все теоретические аспекты музыкальных знаний рассматриваются как quantité négligeable*, – один из печальных фактов современной музыкальной педагогики. Такое непростительное отношение поддерживается многими учителями, которые все время жалуются на перегрузку в теории, мешающую студентам уделять достаточно внимания практическим занятиям на инструменте. Этот вопрос постоянно дискутируется на факультетских собраниях почти всех консерваторий. Наш анализ баховских фуг должен был, конечно, убедить читателя в том, что знание музыкальной формы является непреложным требованием для исполнителя. Известно, что каждый хороший музыкант баховского времени был глубоко подготовлен в этих вопросах[7]. Интенсивное изучение структурных проблем клавирной музыки Баха окажется чрезвычайно полезным для углубления музыкальных представлений студентов.

Процедура аранжировки пьесы для двух фортепиано очень проста. Решив, какие эпизоды дублируются в октаву, можно сразу играть по оригинальным изданиям. Эпизоды piano могут исполняться либо одним пианистом, либо двумя (для того чтобы оба постоянно принимали участие в музицировании), причем каждый играет свою партию одной рукой. При этом, безусловно, все должно исполняться в той октаве, в какой написано. В эпизодах forte один играет двумя руками, как написано, другой – октавой выше, имитируя четырехфутовое удвоение. Регистровая комбинация 8′ и 16′ получается в том случае, если один из исполнителей дублирует на одну октаву ниже. Лютневый регистр, встречающийся в баховских произведениях, по-видимому, довольно редко, можно, по крайней мере до известной степени, воспроизвести путем применения очень изысканного и тонкого стаккатного туше на левой педали, но без демпферной (правой) педали. Даже регистровая комбинация 4′ и 16′ – вероятно, самая прелестная из возможных на клавесине – может быть воспроизведена следующим образом: один играет оригинальную партию правой руки октавой выше и одновременно октавой ниже, в то время как второй исполнитель делает то же самое с партией левой руки. Однако эффект клавесинного tutti (8′, 8″, 4″ и 16′) уже не может быть достигнут никакими средствами транскрипции для двух исполнителей – для этой цели необходим третий пианист и третье фортепиано. Здесь нам лучше остановиться. Этот пример мы привели всего лишь для того, чтобы напомнить читателю о том, как много звуков может одновременно произвести клавесин с помощью всего лишь десяти пальцев клавесиниста.

---

* Quantité négligeable (*фр.*) – величина, которой можно пренебречь. – *Примеч. пер.*

В случае отсутствия двух фортепиано, четырехручное переложение для одного инструмента также может дать хорошее представление об истинном звучании клавесинной пьесы. Эпизоды piano исполняются в таком случае только одной рукой в каждой партии. В эпизодах forte исполнитель партии Primo играет оригинальные ноты партии правой руки – левой, дублируя их правой рукой на октаву выше. Исполнитель партии Secondo делает то же самое в противоположном направлении – его правая рука играет написанные ноты партии левой, тогда как левая дублирует их октавой ниже[8]. Таким образом, обозначив эпизоды, нуждающиеся в удвоении, знаком "col 8va" выше и ниже, можно использовать для такого типа четырехручного исполнения любое обычное издание. Подобное введение в исполнение удвоений будет соответствовать клавесинной регистровке 8″ + 4″ на одной клавиатуре и 8′ + 16′ – на другой.

Исполняя большие клавесинные произведения Баха в такой самостоятельно выполненной аранжировке, мы должны делать это с тем же ощущением, с каким играем транскрипции симфоний или камерных произведений великих классиков: мы знаем, что таким образом получаем предварительное представление об истинном звучании произведения, которое подготовит нас к восприятию этого сочинения, исполненного на подлинном инструменте. Если же мы сыграем данное произведение на фортепиано так, как оно написано и как обычно все, не долго думая, играют его, то вреда, конечно, никакого не будет, однако после нашего эксперимента с исполнением его в четыре руки станет совершенно ясно, что один исполнитель в состоянии воспроизвести не более чем с к е́ л е т пьесы.

Имеется лишь одно серьезное и, как может показаться, жестокое следствие, мимо которого нельзя пройти: крупные баховские клавесинные произведения вынуждены будут исчезнуть из репертуара наших пианистов-виртуозов. Однако нам не следует проливать слишком много слез об этой потере. Постоянно возрастающее число клавесинных концертов дает все больше возможности услышать эти творения в их истинном звучании. Даже знаменитые аранжировки баховских органных произведений, сделанные Листом, Таузигом и Бузони[9], которые в течение долгого времени были. центральным номером программ наших выдающихся исполнителей, теперь исполняются гораздо реже, на что имеются достаточно веские основания – возможность услышать эти произведения в их оригинальном виде и, более того, на органах эпохи барокко[10]. По сути дела, вклад пианистов-профессионалов в распространение баховских клавирных произведений, за некоторыми исключениями, был очень мал. Часто ли мы слышим замечательные прелюдии и фуги из второго тома Хорошо темперированного клавира в публичном исполнении? Кто включает Третью и Четвертую партиты в концертную программу? Искусственная "дань Баху", выражающаяся во вступительном номере стандартной концертной программы (в девяноста процентах это Хроматическая фантазия), конечно, не способствует "культу Баха". Мы не должны сожалеть, видя, как такие фальсифицированные эффектные номера исчезают из концертных программ. Пианист же, сознающий ответственность за свою профессию, должен воздерживаться от исполнения произведе-

ний, не предназначенных для его инструмента. Если же он все-таки испытывает непреодолимую потребность в исполнении такого произведения, он обязан, по крайней мере, предупредить публику: "Первоначально написано для клавесина".

Существует, однако, область фортепианного искусства, имеющая оправдание для такого исполнения, – это фортепианные дуэты, ставшие столь популярными в послевоенные годы. Баховские клавесинные пьесы могут обогатить их довольно бедный репертуар, состоящий из переложений сомнительного качества. Если крупные клавесинные произведения Баха еще нуждаются в концертных залах (что тоже вызывает сомнение, так как дух, в котором они написаны, имеет мало общего с публичным исполнением), то законное место большинства клавесинных пьес именно здесь, в концертах фортепианных дуэтов. В мои намерения не входит помогать этим исполнителям публикацией уже готовых аранжировок, что открыло бы для них тем самым легкий путь. Они сами должны глубоко изучить внутреннюю архитектонику наиболее трудных клавесинных пьес Баха. Выше мы дали все необходимые сведения для передачи на двух фортепиано различных регистровых красок. Каждому музыканту чрезвычайно полезно освоить методы, с помощью которых композиторы оперируют своими инструментами. Если проблемы, предложенные клавирными произведениями Баха, могут убедить молодых музыкантов нашего времени в необходимости серьезно заняться анализом скрытых законов музыкальной архитектоники, то эти исследования, являющиеся краеугольным камнем их внутреннего развития и роста, помогут в их трансформации из "любителя" в "знатока".

Глава четвертая

ТЕМП

Наше первоначальное удивление по поводу того, что Бах осмеливался писать лишь голые ноты и ничего больше, стало уменьшаться. Мы видели, что структура каждой пьесы указывает подходящий для ее исполнения инструмент, выяснили также, что в свою очередь инструмент и форма пьесы дают нам необходимые сведения о динамике. Не повезет ли нам таким же образом и с проблемами темпа?

Опять-таки, прямых источников информации об этом очень мало. Ниже мы приводим список темповых обозначений в клавирной музыке Баха. Перечень этот не совсем полный, однако в нем не пропущено ни одного значительного произведения.

1. Темповые обозначения, имеющиеся в автографах или печатных изданиях, опубликованных самим Бахом

Хорошо темперированный клавир, том I:	Прелюдия 2, т. 27 Presto; т. 33 Adagio; т. 35, Allegro
	Прелюдия 10, т. 23, Presto
	Прелюдия 24, Andante
	Фуга 24, Largo

Хорошо темперированный клавир, том II:	Прелюдия 3, часть вторая, Allegro
	Прелюдия 16, Largo
	Прелюдия 24, Allegro
Партита II:	Симфония: Grave, Adagio; т. 8 Andante
Партита V:	Tempo di minuetto
Партита VI:	Tempo di gavotta
Итальянский концерт:	Вторая часть, Andante
	Третья часть, Presto
Гольдберг-вариации:	Вариация 15, Andante
	Вариация 22, alla breve

2. Темповые обозначения, имеющиеся в современных копиях, высокое качество которых общепризнано

Токката fis-moll:	Presto e staccato
Токката c-moll:	Adagio (три раза); в конце Presto
Токката d-moll:	Фуга, Presto, Adagio
Токката D-dur:	Allegro, Presto
Токката G-dur:	Adagio, Allegro e presto
Английская сюита IV:	Прелюдия, Vitement
Английская сюита VI:	Прелюдия, последний такт, Adagio; затем Allegro
Хроматическая фантазия:	Andantino (в речитативе)
Каприччио на отъезд возлюбленного брата:	Ариозо, Adagio; Adagiosissimo [sic!], Adagio poco
Adagio G-dur (транскрипция из Сонаты C-dur для скрипки соло):	Adagio
Соната d-moll (по Сонате a-moll для скрипки соло):	Adagio, Allegro, Andante, Allegro
Концерт A-dur для клавесина:	Третья часть, Presto
Концерт F-dur для клавесина:	Третья часть, Allegro
Концерт C-dur для двух клавесинов:	Вторая часть, Adagio ovvero Largo
Шестнадцать концертов по Вивальди и др.:	Во всех этих концертах, за исключением восьми первых частей, имеются темповые обозначения. Все они традиционные. В десятом концерте последняя часть отмечена Prestissimo.

И впрямь список этот невелик, и он был бы почти совсем ничтожным, если бы мы ограничились только теми темповыми указаниями, подлинность которых подтверждена автографом. В произведениях для органа темповые обозначения настолько редки, что, кажется, их даже вовсе не стоит перечислять; с произведениями других жанров положение не многим лучше. Страсти по Матфею содержат пять темповых указаний на всю партитуру! В Мессе h-moll их всего двенадцать; из них стоит упомянуть ремарку Vivace ed allegro для Et expecto (в Credo). В кантатах (церковных и светских) мы находим примерно 150 темповых обозначений приблизительно на 1520 отдельных номеров. Однако в жанре камерной музыки положение иное. Здесь помечено большинство частей Бранденбургских концертов[1] и почти все сонаты для одного или нескольких инструментов.

Прежде чем сделать какую бы то ни было оценку этой классификации, мы должны прокомментировать употребление итальянских темповых обозначений. Во времена Баха большинство из них еще не получило тех значений, которые мы приписываем им сегодня. Смысло-

вой акцент приходился скорее на настроение или так называемый "аффект" пьесы[2], нежели на прямое указание темпа. Так, например, Allegro и Grave означали, соответственно, "весело, радостно" и "серьезно, важно" и давали исполнителю ключ к правильному темпу. Из-за туманности и разнообразия этих настроений, урожай сведений, которые мы можем собрать из сравнительно большого числа ремарок в вокальных и инструментальных произведениях, не столь велик, как можно было бы судить по их количеству.

Если просмотреть список аутентичных темповых ремарок, то отыщется очень немного каких-то особо интересных. Prestissimo и Adagiosissimo – обозначения крайних темпов – употреблены только по одному разу[3]. Allegro e presto в Токкате G-dur, Grave, Adagio в Партите II и Vivace ed allegro из Et expecto Мессы h-moll – каждая из этих ремарок соединяет в себе два слова, которые в теперешнем употреблении означают различные градации скорости. Объяснение этой кажущейся двуплановости темпового указания, однако, очень простое. Цель такой двойной терминологии в том, чтобы дать исполнителю дополнительную информацию об аффекте. Tempo di minuetto и Tempo di gavotta, используемые в качестве указаний темпа, подтверждают тот факт, что танцы имели свой собственный характерный для каждого из них темп, передававшийся по традиции.

Вероятно, не так уж странно, что камерная музыка, включая Бранденбургские концерты, снабжена наибольшим количеством темповых указаний, – эти произведения в меньшей степени зависели от личного участия в исполнении самого Баха, тогда как кантаты и "Страсти" едва ли когда-либо дирижировались кем-нибудь, кроме него самого. С другой стороны, знатокам, которые играли камерную музыку, конечно, не нужно было постоянно напоминать, что структура sonata da chiesa была: медленно – быстро – медленно – быстро, а концерт почти всегда состоял из трех частей в последовательности: быстро – медленно – быстро. Мы должны, таким образом, признать, что оказывается затруднительным отыскать убедительное объяснение той баховской щедрости, с которой он давал сведения о темпе там, где действительной необходимости в этом не было, и, напротив, сдержанности в подавляющем большинстве его сочинений. Однако если он действовал подобным образом, то, очевидно, в его время существовало много традиционного в толковании темповых проблем и не так трудно было найти для пьесы верный темп. Краткий экскурс в историю темповых указаний покажет, что сохранилось достаточно документов, в значительной степени проясняющих этот вопрос.

Исторический обзор

Итальянские темповые ремарки стали появляться около 1600 года, и первое их использование приписывается Адриано Банкьери (1567–1634) в его L'organo suonarino (1605)[4]. Интересно, что Canzoni da sonar Фрескобальди, опубликованные первым изданием в 1628 году, не содержали темповых обозначений, а во втором издании 1634 года они уже появились. Однако до середины XVIII столетия их употребление

не было общепринятым. Это не значит, что в ранние периоды в сфере темпа царил произвол. В течение нескольких столетий существовала такая система нотации, которая проясняла абсолютное значение каждой отдельной ноты, и это делало излишним определение темпа посредством описательных слов. Эта integer valor notarum*, дававшая определенной ноте среднюю продолжительность, часто связывалась с человеческим пульсом[5]. В 1618 году Михаэль Преториус пытался высчитать, сколько тактов в умеренном темпе может быть сыграно за четверть часа, и пришел к числу, почти точно соответствующему удару человеческого пульса[6]. Кристоф Симпсон в своих The Principles of Practicle Music сравнивал четыре четвертные ноты с "неторопливым счетом: один, два, три, четыре"[7] – предписание, почти дословно повторенное Генри Пёрселлом в Предисловии к A Choice of Lessons for the Harpsichord or Spinet (1696). В 1702 году Сен Ламбер говорил относительно четырехдольного (C) размера: "Тяжело (Grave) и медленно; его четыре четверти должны двигаться словно человек, идущий довольно медленно"[8]. Даже в 1767 году Жан Жак Руссо заявлял в своем Dictionnaire de Musique в статье "Темп": "Обозначения размера фиксировали также относительную длительность нот"[9].

Самая детальная разработка проблем темпа имеется в трактате Иоганна Иоахима Кванца (Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen), написанном в 1752 году, то есть через два года после смерти Баха. Многословность кванцевского стиля делает нецелесообразным буквальный перевод глав, касающихся темпа. Главы эти, как и вся книга, должны быть тщательно изучены каждым, кто интересуется музыкой XVIII века. Мы ограничимся сжатым пересказом тех параграфов, которые имеют для нас особое значение[10].

В § 45 Кванц обещает дать метод, который поможет исполнителю найти правильную скорость для каждой пьесы, и сожалеет о том, что у композиторов нет устройства для фиксации желаемых темпов. Он знает об изобретении хронометра Лулье (1698)[11] – наиболее значительного предшественника метронома Мельцеля (§ 46), но рекомендует для измерения времени использовать пульс здорового человека (§ 47), при этом он, как и Преториус, приходит к заключению, что средняя его скорость – восемьдесят ударов в минуту. В § 55 Кванц в шутливом тоне обсуждает возражение, которое легко может возникнуть, а именно – что темперамент различных людей может быть причиной значительных отклонений темпа; однако он считает, что пять ударов пульса больше или меньше, плюс или минус на протяжении сорока тактов (иными словами, одна шестнадцатая удара на такт) – количество слишком малое, чтобы принимать его в расчет. Затем он определяет четыре основных темпа для исполнения "концертов, трио и соло" (§ 49):

1. Allegro assai, которое включает также Allegro di molto и Presto;
2. Allegretto, включающее Allegro ma non tanto, non troppo, non Presto и Moderato;

* "Неизменяемая нотная длительность" – *лат. (Примеч. пер.)*

3. Adagio cantabile, включающее Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affetuoso, Pomposo, Maestoso, Alla siciliana и Adagio spirituoso;

4. Adagio assai, включающее Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto и Grave.

Он добавляет, что все термины в одной группе различаются скорее по характеру, нежели по скорости.

Далее Кванц говорит, что Allegro assai является самым быстрым темпом, Allegretto – в два раза медленнее и остальные еще медленнее в той же пропорции. В Alla breve восьмые нужно играть как шестнадцатые в четырехдольном размере. Решающий вывод содержится в § 51.

Поскольку скрипачу или духовику невозможно сыграть более восьми нот за один удар пульса, то можно рекомендовать следующее правило:

Для обычного четырехдольного размера (C)

Allegro assai	– один удар пульса на полтакта;
Allegretto	– один удар пульса на каждую четверть;
Adagio cantabile	– один удар пульса на каждую восьмую;
Adagio assai	– два удара пульса на каждую восьмую.

Для Alla breve (¢)

Allegro assai	– один удар пульса на каждый такт;
Allegretto	– один удар пульса на каждые полтакта;
Adagio cantabile	– один удар пульса на каждую четверть;
Adagio assai	– два удара пульса на каждую четверть.

Для размера $^{3}/_{4}$ в § 51 даны менее детальные и менее явные правила. Из них наиболее интересны следующие: "В размере $^{3}/_{4}$, если пьеса со всей очевидностью Allegro и в ней используются шестнадцатые, темп не может быть непосредственно выведен из ударов пульса. Однако если взять два такта вместе, то удары пульса будут отмерять первую и третью четверти первого такта и вторую четверть второго". Иными словами на шесть четвертей придется только три удара пульса. Кванц предлагает модификацию своих основных правил в соответствии с теми длительностями, которые употребляет композитор (§ 51): "Если, например, Adagio cantabile на $^{3}/_{4}$ содержит только четвертные ноты, то четверть должна получить один удар пульса. С другой стороны, Alla siciliana ($^{12}/_{8}$) была бы чересчур медленной, если бы каждая восьмая приходилась на один удар. Однако, если разделить два удара пульса на три части, получаешь один удар на первую и следующий удар на третью восьмую. Затем надо прекратить следить за биениями пульса, иначе третья восьмая станет слишком долгой". Этот метод послужит, уверяет нас Кванц (§ 54), для нахождения правильного темпа любого произведения – именно того темпа, которого желал композитор. Наконец, в § 50 он замечает, что композиторы хорошо бы делали, если бы писали свои произведения столь точно по настроению, что каждый мог бы легко найти правильный темп.

Все эти рекомендации Кванца звучат настолько ясно и определенно, что у нас на первый взгляд может быть основание радоваться – наконец-то мы, по-видимому, имеем средство, дающее, по крайней мере для композиций, содержащих итальянские темповые указания,

почти такую же степень точности в определении темпа, какая была бы возможна с помощью метронома Мельцеля, если бы он существовал в то время. К сожалению, мы будем очень разочарованы в наших ожиданиях, когда переведем рекомендации Кванца в точные цифры. Основываясь на буквальном следовании его указанию на родство, которое должно быть между пульсом и длительностью нот, мы получим следующие темпы:

Для размера 4/4		Для размера ¢	
Allegro assai	𝅗𝅥 = 80 M.M.	Allegro assai	𝅗𝅥 = 160
Allegretto	♩ = 80	Allegretto	𝅗𝅥 = 80
Adagio cantabile	♩ = 40	Adagio cantabile	♩ = 80
Adagio assai	𝅘𝅥𝅮 = 40	Adagio assai	𝅘𝅥𝅮 = 80

Эти темпы тут же доказывают неприменимость схемы Кванца[12]. Allegro assai в 𝅗𝅥 = 160, безусловно, слишком быстрый темп для Alla breve, в котором имеются восьмые. Последняя часть Итальянского концерта, которая в качестве Presto в размере ¢ является примером наибыстрейшего темпа, предписанного когда-либо Бахом, превратилась бы в бессмысленную гонку, технически невозможную на клавесине, в образец сквернейшего вкуса, будь виртуоз в состоянии достичь такой скорости на рояле. Последняя часть четвертого Бранденбургского концерта, тоже отмеченная Presto ¢, равно невозможна в этом темпе. То же самое можно сказать об Allegro assai 𝅗𝅥 = 80 обычного четырехдольного размера. Кванц сам признает (§ 50), что в этом темпе (Allegro assai) композитор, бывает, еще использует пассажи из шестнадцатых на протяжении целого такта, что опять-таки невыполнимо, если половинная нота равна 80. На медленной стороне шкалы едва ли существует пьеса, способная выдержать инертность темпа, в котором 𝅘𝅥𝅮 = 40. Даже для вариации 25 из Гольдберг-вариаций Кёркпатрик устанавливает темп 𝅘𝅥𝅮 = 46, в то время как Бишоф полагает 𝅘𝅥𝅮 = 84, а Черни, который, вероятнее всего, прав, – 𝅘𝅥𝅮 = 88. Для Adagiosissimo из "Каприччио на отъезд..." темп, в котором 𝅘𝅥𝅮 = 40, был бы полной нелепостью (Бишоф дает 𝅘𝅥𝅮 = 60). Даже Органная прелюдия O Mensch, bewein Dein Sünde gross, будь она сыграна в таком темпе, превратилась бы в карикатуру, несмотря на то что она является, вероятно, самой медленной пьесой, когда-либо написанной Бахом.

Невольно приходишь к мысли, что Кванц разработал свою схему, заботясь больше о ее внешней красоте, нежели о практическом применении ее в исполнительстве; в самом деле, в той же главе мы находим несколько вскользь сделанных замечаний, которые ослабляют его категоричные заявления. В § 51 Кванц указывает, что имеется промежуточный темп между Allegro assai и Allegretto, который может быть использован для пьес, не терпящих чрезмерной быстроты из-за имеющихся в них быстрых пассажей. Этот темп обозначается терминами Poco allegro, Vivace или наиболее часто просто Allegro – самой распространенной баховской темповой ремаркой. Добавление темпа Allegro – очень примечательное нарушение жесткости кванцевской схемы, оно делает в высшей степени вероятным то, что между другими

крайними темповыми предписаниями могут существовать подобные компромиссные темпы.

Большое значение имеет мимоходом оброненная фраза, связанная с § 50, в которой Кванц говорит, что музыканты предшествовавшего ему поколения имели привычку играть в два раза медленнее; таким образом, то, что называлось Allegro assai, в старые времена игралось так, как теперь мы играли бы Allegretto. Это замечание необходимо иметь в виду в связи с Иоганном Себастьяном Бахом, если мы признаем правомочность утверждения, что наш композитор духовно принадлежит к поколению, предшествовавшему Кванцу[13]. Правда, многие музыковеды склонны полностью отрицать родство между теориями Кванца и художественными взглядами Баха. Однако, даже если бы мы уменьшили кванцевские обозначения темпов почти вдвое, его схема и тогда оставалась бы лишенной практического смысла: теперь можно было бы сыграть самые быстрые баховские пьесы, но самые медленные получили бы такую степень вялости, которая была бы за пределами дискуссии.

Темпы, предписываемые Кванцем некоторым французским танцам, с очевидностью свидетельствуют, что они не характерны для баховского времени. Поверить в то, что Бах мог желать, чтобы "антре, луры и куранты" игрались помпезно в темпе одного удара пульса на четверть, так же невозможно, как и в рекордную скорость – один удар на целый такт – для бурре и ригодонов[14]. Таким образом, мы должны полностью отвергнуть любое буквальное применение кванцевских рекомендаций и считать их только своего рода ориентиром, указывающим то направление, где может возникнуть целостная концепция темпов.

Мы не будем включать сюда подробные высказывания французских композиторов XVIII века относительно темпа, поскольку те ограничивают себя обсуждением главным образом танцев. Кроме того, все их рекомендации значительно отличаются друг от друга, а также от советов Кванца, и таким образом, никаких обязательных заключений из них сделать нельзя. Необходимо помнить, что в баховских руках каждый танец становится стилизованным и это исключает возможность практического использования каких-либо этих цифр[15].

Хорошо известно и в целом справедливо утверждение, что определенные аспекты знаменитого "Опыта..." К. Ф. Э. Баха уже не передают дух времени его отца. Тем не менее один параграф, в котором он касается проблем темпа, безупречен: "Темп сочинения, обычно обозначаемый несколькими хорошо известными итальянскими выражениями, основывается как на общем содержании произведения, так и на самых быстрых встречающихся в нем нотах и пассажах. Должное внимание к этим факторам предохранит Allegro от торопливости, а Adagio от затянутости"[16].

Интересно также прочитать замечание ученика Баха Кирнбергера в предисловии к его Recueil d'airs de danses caractéristiques (Берлин, 1771): "Как можно донести заложенную в пьесе выразительность, если исполнитель не в состоянии по различным типам нот (разрядка моя. – *Э. Б.*) точно определить, какое движение и какой характер подходят для каждого темпа? Ничто не может быть лучше для исполните-

ля, желающего овладеть хорошей интерпретацией, нежели упражнения во всевозможных характерных танцах. Каждая танцевальная пьеса имеет свой, присущий только ей, ритм, свои цезуры одинаковой продолжительности"[17].

В заключение приведем цитату из трактата Леопольда Моцарта Versuch einer gründlichen Violinschule:

« Это (объяснение длительностей нот) является нормальным математическим распределением размера, что мы называем tempo и tactus. Теперь же главное: характер движения. Надо не только уметь отбивать такт точно и ровно, надо быть в состоянии, исходя из самой пьесы, определять, требует ли она медленного или более оживленного движения. Некоторые ставят в начале сочинения описательные слова, такие, как allegro (весело), adagio (медленно) и т. п. Но „быстро" и „медленно" имеют свои градации. Даже если композитор пытается пояснить тип движения дополнительными ремарками, ими невозможно в точности определить то настроение, которое по его замыслу должно быть выражено интерпретацией произведения. Следовательно, сам исполнитель обязан обнаружить это в пьесе; и то, где он будет искать, безошибочно покажет, знаток ли перед нами. В каждом произведении есть по крайней мере одна фраза, по которой можно с точностью установить тип движения, наилучшим образом подходящий для данной пьесы. В самом деле, стоит напомнить, что если будешь очень внимательным к пьесе, то часто окажешься просто вынужденным взять естественное движение. Но важно знать, что для приобретения такого рода эрудиции непременным условием являются широкий опыт и способность суждения. Кто не согласится со мною, что это одно из высших достижений искусства музыки?»[18]

Итак, ясно, что во всех этих документах XVIII столетия между строк говорится о существовании традиции, само собой подразумевавшейся в гильдии музыкантов, согласно которой размер, длительности нот, а следовательно, и аффект определенным образом связывались с абсолютной скоростью. Это родство несомненно было следствием старинного метода нотации, существовавшего еще в XVI столетии и только постепенно начавшего забываться в течение XVII века[19]. Фредерик Дориан в своей книге The History of Music in Performance идет настолько далеко, что утверждает, будто "уже в самой записи партитуры заложены указания определения правильного темпа. Размер и нотация автоматически дают нам необходимые сведения о темпе. Иначе говоря, такие обозначения, как $^{2}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, указывают не только ритмическое распределение нот, но одновременно подразумевают определенные темпы"[20].

Классификация размеров

Хотя прямолинейное заявление Дориана, несомненно, слишком упрощает проблему, оно по крайней мере показывает то направление, в котором мы должны начать непредвзятое исследование. Итак, составим таблицу, которая покажет, как распределяются в баховской клавирной музыке различные размеры. Список этот полный, за исклю-

чением нескольких отдельных второстепенных пьес. В нем не пропущено ни одного значительного произведения. Однако мы не включили в него танцы, чтобы не перегружать этот перечень материалом, имеющим малое отношение к нашей проблеме. Хорошо известно, что у всех танцев свои традиционные метры (только в жиге метр варьируется, и танец этот может быть на $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$, $^{12}/_{16}$, C или $^{2}/_{1}$. Различие размеров для французской и итальянской куранты предопределяется уже самими названиями этих танцев: для courante (французской) $^{3}/_{2}$, для corrent (итальянской) – $^{3}/_{8}$ или $^{3}/_{4}$. Однако в наш список включены те пьесы из баховских сюит, которые не принадлежат к категории общепринятых танцев, такие, как Ария, Скерцо, Бурлеска.

Музыкальные размеры в клавирных произведениях Баха
(252 сочинения)

Произведения *	Размеры					
	C	$^{3}/_{4}$	¢	$^{3}/_{8}$	$^{2}/_{4}$	Другие
Инвенции:						
1 C-dur	x					
2 c-moll	x					
3 D-dur				x		
4 d-moll				x		
5 Es-dur	x					
6 E-dur				x		
7 e-moll	x					
8 F-dur		x				
9 f-moll		x				
10 G-dur						$^{9}/_{8}$
11 g-moll	x					
12 A-dur						$^{12}/_{8}$
13 a-moll	x					
14 B-dur	x					
15 h-moll	x					
Симфонии:						
1 C-dur	x					
2 c-moll						$^{12}/_{8}$
3 D-dur	x					
4 d-moll	x					
5 Es-dur		x				
6 E-dur						$^{9}/_{8}$
7 e-moll		x				
8 F-dur	x					
9 f-moll	x					

* Части произведений считаются как самостоятельные сочинения. Когда произведение целиком включено в графу одного размера, оно представлено знаком x.

Произведения *	Размеры					
	C	3/4	¢	3/8	2/4	Другие
10 G-dur		x				
11 g-moll				x		
12 A-dur	x					
13 a-moll				x		
14 B-dur	x					
15 h-moll						9/16
Французские сюиты:						
II (Ария)			x			
IV (Ария)	x					
Английские сюиты: I						12/8
(только прелюдии)						
II		x				
III				x		
IV	x					
V						6/8
VI						9/8
Партиты *:						
I	a					
II	a1	a		e	f	
III		e		a	f	
IV	a				d	a—9/8
V		a				
VI	a2		a1d			
Хорошо темперированный клавир, том I и II * *						
1 C-dur	ПI ФI					
	ПII				ФII	
2 c-moll	ПI ФI					
	ПII ФII					
3 Cis-dur	ФI ПII(1/2)					
	ФII			ПIIIII (1/2)		
4 cis-moll			ФI			ПI—6/4
						ПII—9/8
						ФII—12/16
5 D-dur	ПI ФI		ПII ФII			
6 d-moll	ПI ФII	ФI ПII				
7 Es-dur	ПI ФI		ФII			ПII—9/8
8 dis-moll	ФI ПII					ПI—3/2
	ФII					
9 E-dur	ФI	ПII	ФII			ПI—12/8
10 e-moll	ПI	ФI	ФII	ПII		

* Части обозначены строчными буквами латинского алфавита: a — первая часть, b — вторая и т. д. Цифры при них обозначают разделы частей.

* * Оба тома Хорошо темперированного клавира объединены. П обозначает прелюдию, Ф — фугу; I — первый том, II — второй том. Обозначения П и Ф используются также для других сочинений типа "прелюдия — фуга".

Произведения	Размеры					
	C	3/4	¢	3/8	2/4	Другие
11 F-dur				ФI		ПI–12/8 ПII–3/2 ФII–6/16
12 f-moll	ПI ФI				ПII ФII	
13 Fis-dur	ФI	ПII	ФII			ПI–12/16
14 fis-moll	ПI ФII	ПII				ФI–6/4
15 G-dur		ПII		ФII		ПI–24/16 ФI–6/8
16 gis-moll	ПI ФI ПII	ФII				
17 As-dur	ФI ФII	ПI ПII				
18 gis-moll	ФI ПII					ПI–6/8 ФII–6/8
19 A-dur	ПI ФII					ФI–9/8 ПII–12/8
20 a-moll	ФI ПII ФII					ПI–9/8
21 B-dur	ПI	ФI ФII				ПII–12/16
22 b-moll	ПI		ФI ПII			ФII–3/2
23 H-dur	ПI ФI ПII		ФII			
24 h-moll	ПI ФI		ПII	ФII		
Итальянский концерт		b	c		a	
Французская увертюра			a1		h	a2–6/8
Гольдберг-вариации*	3	14	3 1/2	3 1/2	2	1–9/8 1–12/8 1–12/16 2–6/8
Фантазия c-moll	x					
Хроматическая фантазия и фуга	x	x				
Фантазия и фуга a-moll	Фуга		Фантазия			
Фантазия a-moll (ранняя)	x					
Фуга a-moll (с короткой прелюдией)	П	Ф				
Прелюдия и фуга a-moll (впоследствии — тройной концерт)	П					Ф–12/16
Варьированная ария a-moll	x					
Токкаты:						
e-moll	b, c, d					a–3/2
fis-moll	a, c					b–3/2
c-moll	a, b, c					d–6/8
d-moll	a, b, c					
D-dur	a, b, c					d–6/16
g-moll	c, e					a–24/16 b–3/2 d–3/2
G-dur	a, b					c–6/8

* Цифры обозначают число вариаций, написанных в каждом размере; тема, естественно, включена в число, указывающее количество номеров в размере 3/4.

Произведения	Размеры					
	C	3/4	¢	3/8	2/4	Другие
Дуэты:						
e-moll				x		
F-dur					x	
G-dur						12/8
a-moll			x			
Каприччио на отъезд возлюбленного брата	a, b d, e, f	c				
12 маленьких прелюдий:						
1 C-dur	x					
2 C-dur	x					
3 c-moll		x				
4 D-dur	x					
5 d-moll		x				
6 d-moll	x					
7 e-moll		x				
8 E-dur	x					
9 F-dur	x					
10 g-moll		x				
11 g-moll		x				
12 a-moll						9/8
6 маленьких прелюдий:						
1 C-dur	x					
2 c-moll		x				
3 d-moll				x		
4 D-dur					x	
5 E-dur	x					
6 e-moll				x		
Всего	106 1/2	46	21 1/2	20	12	46*

Мы не внесли в список концерты для одного и большего числа клавесинов в сопровождении струнных, поскольку почти все они являются транскрипциями скрипичных концертов. С другой стороны, может оспариваться "легальность", позволившая каждой из тридцати Гольдберг-вариаций занять отдельное место и получить самостоятельность. В защиту нашего решения скажем, что каждая вариация является ярко выраженной "характерной пьесой", в которой обозначение размера, выбранного Бахом, находится в тесном родстве с ее духовным содержанием. Кроме того, каждая вариация длиннее, чем почти любая из коротких прелюдий, имеющих, по нашему мнению, меньше всех право быть представленными в этом списке.

Итоговые цифры в приведенном перечне показывают, в какой поразительной степени преобладают пьесы в размере C (4/4). Они охватывают 42% всех клавирных произведений Баха – число, которое было бы даже больше, если исключить тринадцать вариаций из Гольдберг-

* Раскладывается следующим образом: 9/8 – 10; 6/8 – 9; 12/8 – 8; 3/2 – 7; 12/16 – 5; 6/4 – 2; 24/16 – 2; 9/16 – 1.

вариаций, написанных на 3/4. Вариации эти позволяют пьесам, написанным в размере 3/4, занять второе место. Их общее количество составляет 18%. Следующие в списке – пьесы в размере ¢, их 8,5%, затем пьесы на 3/8 – 8%.

Чтобы сделать эти общие итоги более показательными, мы распределили все произведения на ряд таблиц, соединив вместе сочинения, имеющие один и тот же размер и выражающие одинаковый аффект, – следовательно, те, которые могут исполняться в одном и том же темпе (см. Приложение Б). Для каждого примера мы использовали минимум нот, необходимых для узнавания произведения. В эти таблицы, однако, мы добавили примеры из танцевальных пьес и клавесинных концертов там, где это представляется полезным для сравнения; кое-где мы включили первые такты произведений неклавирной музыки с тем, чтобы показать, что те же проблемы темпа стоят во всем наследии Баха. Мы нашли также полезным привести для большинства пьес метрономические указания из некоторых наиболее распространенных изданий, что дает представление о том резком разногласии в решении вопросов темпа, которое царит среди авторитетных баховедов.

Каждый, кто знаком с баховскими клавирными произведениями настолько, что нескольких нот примера достаточно, чтобы напомнить ему о красоте и мастерстве, содержащихся в каждой композиции, не сможет не испытать чувства благоговения и смирения, просматривая эти таблицы. В самом деле, мы смущены тем, что вынуждены представить эти произведения в таком хладнокровно препарированном виде.

Прежде чем приступить к систематическому исследованию проблем темпа, сделаем несколько отдельных замечаний о темповых таблицах в Приложении Б. Начнем с таблиц, включающих произведения на 3/8 (Va-c). Здесь довольно много пьес построено на совершенно идентичной ритмической формуле. Нет различия в структуре между Фугой F-dur ХТКI (Va, 4), Фугой h-moll ХТКII (Va, 8), хором Sind Blitze, sind Donner (Va, 24) из Страстей по Матфею, Паспье из Английской сюиты V (Vc, 1) или Французской увертюрой (Vc, 3). Другая группа почти идентичных пьес представлена Прелюдией e-moll ХТКII (Va, 6), Инвенцией d-moll (Va, 2), Фантазией из Партиты III (Va, 11), Органной токкатой F-dur (Va, 21) и Маленькой прелюдией d-moll (Va, 16; № 3 из Шести маленьких прелюдий). На сей раз тридцатьвторые почти полностью отсутствуют, за исключением двух пьес в e-moll – Куранты из Партиты VI (Vc, 8) и Дуэта I (Vb, 4).

Заслуживает внимания то, что одна и та же ритмическая формула обнаруживается в произведениях, написанных в одинаковой тональности[21]. Интересно также, что фигурации, исполняемые скрипкой в среднем разделе финала Скрипичного концерта E-dur (Va, 20), идентичны той, какая господствует в Инвенции E-dur (Vb, 1, NB). Более того, обнаруживается ритмическое родство между последними частями Клавесинного концерта f-moll (Va, 18) и Клавесинного концерта E-dur, и это при том, что пропасть разделяет их тональности и настроения.

Даже при беглом взгляде на метрономические указания, относящиеся к некоторым пьесам, можно констатировать удивительные ве-

щи. Паспье из Английской сюиты V помечено Бишофом в темпе ♩. = 76, в то время как Паспье из Партиты V ♩. = 60, а Паспье из Французской увертюры – ♩. = 63. Что могло заставить Бишофа сделать столь тонкое различие для идентичных танцевальных пьес? Фугу h-moll ХТКII Бишоф рекомендует играть в темпе ♩. = 54, а Черни – ♩. = 76 – довольно значительное расхождение во мнениях. Фуга F-dur ХТКI, использующая точно такую же ритмическую формулу, что и фуга h-moll, демонстрирует, однако, большее согласие двух редакторов: Черни указывает ♩. = 66, Бишоф ♩. = 60. Поскольку обе эти фуги со всей очевидностью являются паспье, то темповый диапазон паспье, согласно этим метрономическим обозначениям, становится от ♩. = 54 до ♩. = 76. Каков был бы результат, если бы мы попытались исполнить данные пьесы в среднем между этими двумя крайностями темпе, примерно ♩. = 65? Эксперимент может быть полезным, но в данный момент отложим его, приберегая для дальнейшего рассуждения. Однако прежде, чем оставить таблицу пьес в размере 3/8, необходимо отметить, что две пьесы из этой группы, в которых используются тридцатьвторые, Бишоф предлагает исполнять в высшей степени различных темпах: ♪ = 96 для Дуэта e-moll и ♪ = 132 для Куранты (тоже e-moll) из Партиты VI.

Обращаясь теперь к таблице VIa, содержащей произведения в размере 6/8, мы находим целые группы композиций, столь похожих на сочинения в размере 3/8 (по крайней мере, в отношении их ритмической структуры), что, воспринимая их только на слух, не глядя в ноты, вряд ли можно определить, что они не на 3/8. Например, Фуга G-dur ХТКI (VIa, 1) и Прелюдия из Английской сюиты V (VIa, 3). То же самое можно сказать и о группе произведений на 12/8, из которой Прелюдия F-dur ХТКI (VIIIa, 2) и Инвенция A-dur (VIIIa, 1) оформлены почти так же, как пьесы на 3/8. Мы видим далее, что пьесы на 12/16 имеют явное родство с сочинениями на 12/8 – шестнадцатые просто заменены восьмыми. Однако в размере 6/8 и 12/8 мы находим несколько пьес, в которых шестнадцатые либо полностью отсутствуют, либо их очень мало. Это, например, Фуга gis-moll ХТКII (VIb, 1), Жига из Французской сюиты IV (VIc, 4), Прелюдия E-dur ХТКI (VIIIb, 2) и Прелюдия из Английской сюиты I A-dur (VIIIb, 5), которая очень близка Прелюдии A-dur (NB) ХТКII (VIIIb, 4). И вновь мы тщетно пытаемся узнать, почему Бишоф для Прелюдии из Сюиты хочет ♩. = 69, а для Прелюдии из Хорошо темперированного клавира ♩. = 92.

Взглянув на таблицы произведений в размере 4/4, мы тут же замечаем внутреннее родство между всеми теми первыми частями, которые являются по форме concerto grosso, – такими, как Бранденбургские концерты I, II, III, V и VI (Id, 19-23), Клавесинный концерт d-moll (Id, 10), концерты для двух и трех клавесинов (Id, 13-15), Скрипичный концерт E-dur (Id, 24), Концерт для двух скрипок d-moll (Id, 25) и Прелюдия из Английской сюиты IV (Id, 3). К этому списку мы можем добавить с таблицы пьес на 2/4 первую часть Скрипичного концерта a-moll (IIIa, 9) и первую часть Итальянского концерта (IIIa, 3). Сразу видно, если только мы слышим эти сочинения, что пьесы в таблице произведений на 3/4 – это в сущности миниатюрные concerti grossi: Прелюдия из Английской сюиты a-moll (IVa, 6), Фуга, относящаяся к Хроматической фантазии

d-moll (IVa, 10; NB), финал Клавесинного концерта d-moll (IVa, 24), а также финал двойного Скрипичного концерта d-moll (IVa, 25). Мы замечаем, что во всех этих произведениях раскачивается ритмический маятник, идентичный тому, какой ощущается в концертах, упомянутых только что в таблице на 4/4. Разве не кажется, что все эти произведения взывают об исполнении их в более или менее одинаковом темпе?

Таблицы пьес на 4/4 приводят к другому неожиданному наблюдению. Ландсхоф обозначает Первую симфонию Andante в темпе ♩ = 80, а Симфонию D-dur – Allegretto в темпе ♩ = 76. Черни заявляет, что скорость ♩ = 80 – это Andante con moto в применении к Фуге g-moll ХТКІ, Lento moderato – если речь идет о Прелюдии Es-dur ХТКІ, Allegretto moderato для Фуги c-moll ХТКІ. Но для Прелюдии B-dur ХТКІ темп ♩ = 84 он называет Vivace! Бишоф заявляет, что ♩ = 104 – это Lento для Фуги b-moll ХТКІ, но Allegro для Фуги Es-dur ХТКІ. Скорость ♩ = 108 он называет Allegro для Прелюдии Fis-dur, но Allegretto для Прелюдии As-dur ХТКІ; ♩ = 100 – это Molto moderato для Фуги cis-moll ХТКІ, но в то же время Allegro для Фуги Cis-dur ХТКІ.

Далее, обнаруживается довольно заметное расхождение во мнениях относительно подходящего темпа в следующих пьесах: для Инвенции C-dur Келлер советует ♩ = 63, а Черни – ♩ = 120. Инвенция B-dur Келлером помечается как 𝅗𝅥 = 88, а Черни ♩ = 88. Прелюдия b-moll ХТКІ Бишофом и Черни помечена как 𝅗𝅥 = 92, Келлером – 𝅗𝅥 = 56. В Гольдберг-вариациях Кёркпатрик предлагает 𝅗𝅥 = 46 для вариации 25, в которой Бишоф советует 𝅗𝅥 = 84. Цифры для вариации 8: 𝅗𝅥 = 86 у Кёркпатрика и ♩ = 120 у Бишофа и Черни. К тому же отмечается очень сильное расхождение в темпах, которые один и тот же редактор рекомендует для похожих друг на друга пьес. Для вариаций в Гольдберг-вариациях, демонстрирующих виртуозное начало, Кёркпатрик дает следующие предписания: ♩ = 94 в первой вариации; 𝅘𝅥𝅯 = 156 – в пятой; ♩ = 86 в восьмой, 80 – в четырнадцатой, 108 – в семнадцатой, 86 – в двадцатой, 102 – в двадцать третьей и 80 – в двадцать восьмой. Для шести аллеманд из Английских сюит, которые поразительно идентичны по характеру, Бишоф делает следующие различия: Сюита I – ♩ = 76, II – ♩ = 92, III – ♩ = 88, IV – ♩ = 76, V – ♩ = 80, VI – ♩ = 72. По-видимому, Бишоф полагает, что ни одна аллеманда не должна исполняться в том же темпе, что и ее пьеса-сестра.

Где можно отыскать начало той системы, которой придерживались музыканты XVIII столетия? Нет смысла начинать с тех пьес, которые отмечены собственноручными баховскими темповыми указаниями: их слишком мало, чтобы нам делать выводы. Да и что, собственно, можно извлечь из столь расплывчатых понятий, какими являются итальянские темповые ремарки? Как просто жилось бы нам, если бы требовалось лишь распределить баховские сочинения по четырем основным темпам Кванца. К сожалению, как было уже доказано, кванцевские темпы неприменимы в их буквальном значении. Однако трудно поверить, что Кванц разработал бы столь детализированную схему, не будь она хоть как-то связана с традицией его времени. И конечно, мы чувствовали бы себя увереннее, если бы могли иметь дело с четырьмя-

пятью основными темпами для баховских произведений, нежели с десятками совершенно различных советов, предлагаемых современными изданиями[22].

Пьесы в размере 4/4 (Таблица I)

Совершенно очевидно, что главным должен быть такой основополагающий темп, как "биение человеческого пульса", совпадающий с темпом "спокойно идущего человека", и так как подавляющее большинство баховских клавирных произведений написано в размере 4/4, то необходимо попытаться отыскать этот изначальный темп именно в данной таблице. Действительно, мы сразу видим здесь несколько произведений, которые в силу преобладающих в них длительностей и своих аффектов требуют, по-видимому, умеренной скорости. После очень тщательных и много раз повторенных экспериментов мы отнесли 45 из 103,5[23] пьес, написанных в размере 4/4, к темпу Moderato, который может быть выражен метрономическим обозначением ♩ = 80 (см. таблицу Ia).

Сейчас, когда мы впервые предлагаем наши собственные метрономические указания, необходимо подчеркнуть, что мы не требуем фанатичной приверженности абсолютно одинаковой скорости для всех этих пьес. Небольшие отклонения в ту или иную сторону вполне оправдываются различием темпераментов исполнителей и даже различием инструментов, на которых пьеса исполняется, – клавесин, клавикорд или фортепиано. Поскольку звучание рояля лишено какого бы то ни было индивидуального характера, сравнимого с "нимбом", окружающим каждый звук, взятый на клавикорде и до известной степени на клавесине, при игре на фортепиано может показаться желательным чуть более оживленный темп. Мы вполне допускаем ♩ = 84 в качестве темпа Moderato на фортепиано.

Очень полезно несколько раз проиграть для себя темы пьес, входящих в таблицу Ia, это поможет возродить традиционный для баховского времени подход к музыкальному произведению, уразуметь истинный аффект, который композитор выразил своим сочинением. В седьмой главе – "Артикуляция" – мы более подробно коснемся тонкостей теории аффектов (Affektenlehre). Для наших теперешних целей достаточно быть знакомым с "основным состоянием" человеческой души, которое обычно выражалось умеренным темпом; наиболее точно оно передается именно этим словом – "умеренно". Чем больше мы проигрываем собранные здесь пьесы, тем большим становится наше восхищение огромным богатством баховской палитры, особенно если попытаться выстроить для себя "внутреннее crescendo" – от наименее, быть может, интересной пьесы (так ее оценивают едва ли не все) – Прелюдии 14 ХТКI (Ia, 18) – через № 23, 20 и 6 к высотам или, лучше сказать, глубинам № 30, 24 и 16. Обратим внимание тех, кто играет эти произведения, на то, что № 24 и 16 – единственные, в которых шестнадцатые почти полностью отсутствуют.

В некоторых сочинениях этой таблицы встречается ритмический и выразительный оборот, заслуживающий специального упоминания,

поскольку мы найдем его позже в таблицах пьес на ¢ и 2/4: это так называемый мотив "вздоха" – дважды повторенная нота, за которой следует нисходящая секунда – либо большая, либо (чаще) малая:

. Этот пластичный мотив, выражающий истинный эффект Modera-

to (мы вздыхаем только тогда, когда испытываем "умеренную" грусть; истинная безысходность и "вздыхание" не очень-то сочетаются), лучше всего известен любителям музыки благодаря популярной Прелюдии f-moll ХТКII, в размере 2/4. В таблице Ia мы обнаруживаем его в Инвенции h-moll, Прелюдии A-dur ХТКI, Прелюдии gis-moll ХТКII, Фантазии c-moll и в финале Концерта C-dur для двух клавесинов, названном Allegro (№ 2, 20, 30, 33, 39). Позже станет ясно, насколько важен этот мотив в качестве средства, помогающего установить темп.

Одиннадцать номеров в данной таблице существенно противоречат духу умеренности: № 12, 13, 19, 21, 22, 27, 28, 33, 37 и 39. Все они могут быть названы "искрящимися" или "полными энергии", доходящей до кульминации в "неистовой" Фуге a-moll ХТКII (№ 32). Поначалу вызывает удивление, когда видишь эти пьесы в таблице, к которой они в силу своего аффекта не принадлежат. Однако мы помним по цитатам из К. Ф. Э. Баха, Кирнбергера и Леопольда Моцарта, что длительности нот также являются определяющим фактором при выборе правильного темпа.

Более тщательное исследование этих "инородных" примеров показывает, что их можно объединить в две группы. Так, № 12, 13, 19, 21 и 39 (первая группа) построены на ритме с акцентом на восьмой – ритме анапеста. Этот ритм, в котором заключено больше энергии, чем в его инверсии – ритме дактиля, употреблялся древними греками в качестве излюбленного ритма марша и военных песен.. Всякий раз, когда Бах широко использует в пьесе ритмическую формулу анапеста, как, например, в первой части Бранденбургского концерта III, создается ощущение "оживленной энергии"[24]. В наших примерах этот ритм используется не слишком интенсивно, но все же порой вполне достаточно, чтобы создать впечатление "смягченной энергии" в умеренном темпе. Для включения в таблицу остальных № 22, 27, 28, 32, 33 и 37 (вторая группа) имеется иное обоснование: все они используют длительности более быстрые, чем шестнадцатые, – это либо триольные шестнадцатые, либо тридцатьвторые. Кульминация в данной группе приходится, как мы уже говорили, на неистово извергающуюся Фугу a-moll – едва ли не уникальную во всем баховском цикле.

На первый взгляд два рода композиций в умеренном темпе, которые мы могли бы классифицировать как "пассивное Moderato" и "активное Moderato", могут показаться выбранными случайно. Однако с заключениями относительно правомерности этого выбора мы просим повременить, пока не будут изучены все пьесы в размере C. Необходимо также со всей решительностью предостеречь против какого бы то ни было раздражения по поводу наших темповых обозначений, причина которого кроется всего лишь в привычке играть ту или иную пьесу в

совершенно ином темпе. Коренное расхождение в мнениях о темпе у широко признанных баховских редакторов наглядно доказывает, что никакого подлинного фундамента для решения проблемы темпов еще не существует. Унаследованные нами концепции темпа, порожденные в высшей степени субъективистской фортепианной литературой XIX столетия, почти полностью лишили нас способности рационалистически подходить к совершенно иным темповым проблемам более ранних эпох. Исследование баховской традиции принадлежит к области музыкальной археологии. Если не "живешь с Бахом" в течение многих лет, то просто не готов выбросить за борт крепко укоренившиеся привычки, взамен которым нужно приобрести столько же новых.

Для группировки пьес, предлагаемых для исполнения в одном темпе, в таблице Ib имеется даже еще больше оснований, чем в таблице Ia. Здесь мы соединили вместе те сочинения в размере $^4/_4$, которые, по-видимому, требуют меньшей скорости, чем Allegretto – Moderato, а именно такие, которые Кванц отнес к Adagio cantabile. Единство аффекта у них столь полное, что его невозможно не заметить. В них заключено своего рода внутреннее спокойствие, здесь отсутствует всякое душевное волнение или "страстное стремление". Их характеризует спокойствие ума, которое является достоянием почти исключительно Баха и которое нельзя отыскать в произведениях ни более ранних, ни более поздних композиторов. Смысл этих, быть может несколько абстрактных, характеристик раскрывается полнее, когда играешь темы фуг, помещенных в таблице Ib, непосредственно одну за другой: № 12, 13, 14, 16, 18 и 19 (к ним можно добавить фугато из Токкаты D-dur, № 24). Все эти пьесы, к которым применимо популярное определение фуги – "серьезное обсуждение серьезного вопроса серьезными людьми", – неспециалистам представляются, быть может, самыми яркими образцами "абсолютной музыки". Эти творения, которым противопоказано какое бы то ни было душевное волнение, никогда не смогут стать для непрофессионала родными в том смысле, в каком может стать для него другом то или иное произведение Бетховена или Шопена, которое он в состоянии прямо-таки "обожать". Следовательно, любитель оставляет их главным образом профессионалу, полагая, что только специалист может знать, что́ собственно здесь надо ценить. Тот же в свою очередь, вероятно, найдет в этих кажущихся бесстрастными произведениях отблеск внутреннего тепла, менее очевидного, но более постоянного, чем в пьесах, пользующихся всеобщей популярностью. Через них он научится понимать язык высочайшей баховской эпики – язык Искусства фуги.

Если теперь мы более внимательно посмотрим на таблицу Ib, то обнаружим в ней только одно произведение совершенно противоположного характера – Фугу D-dur ХТКI (№ 6). Однако эта пьеса не может доставить нам никакого беспокойства, поскольку представляет собою тип французской увертюры. Мы обсудим этот жанр в связи с другими увертюрами Баха, составляющими самостоятельную проблему. В "медитативных" фугах мы видим очень мало иных длительностей, кроме восьмых и шестнадцатых, однако в пьесах под № 2, 8, 11, 17, 20 и 22 тридцатьвторые встречаются в довольно большом количестве. По этой причине мы можем считать их как бы самостоятельной группой

внутри этой большой категории пьес. В ней нельзя не заметить внутренней связи между № 2, 11 и 21: их тональности – B-dur, g-moll и вновь B-dur. Прелюдия d-moll ХТКI (№ 7) – единственная, в которой используются триольные шестнадцатые. В № 10 к нашему удивлению обнаруживается ритм анапеста, анализировавшийся в связи с таблицей Ia. К счастью, он столь ясно демонстрирует свое новое значение – щемяще тяжелую поступь, что никакой другой вариант интерпретации не возможен. Наконец отметим, что одна аутентичная ремарка – Andante (№ 22) и две ремарки Adagio из вполне достоверных копий (№ 25 и 26) напоминают нам о некотором различии в значении между двумя этими итальянскими словами, для выявления которого необходимо лишь минимальное изменение в темпе. В самом деле, преобладание в двух пьесах Adagio восьмых само собой приводит к согласованию в них нотации и темпа.

Какой темп лучше всего выбрать для этих произведений? Экспериментируя с метрономом, можно тут же доказать, что рецепт Кванца "играть в два раза медленнее" (♩ = 40) оказывается совершенной бессмыслицей. Однако поскольку Кванц говорит еще об одной группе пьес – Adagio assai, – которая должна исполняться еще в два раза медленнее (следовательно, ♪ = 40), и поскольку имеется очень мало произведений Баха, которые явно медленнее, чем в таблице Ib (мы объединили их в таблице Ic), то нетрудно найти решение нашей проблемы.

Опыт с метрономом показывает, что очень медленные пьесы – те, что на таблице Ic, – как раз могут выдержать скорость, близкую к ♩ = 40, но что это предел медленных темпов в баховской музыке[25]. Из этого со всей логичностью вытекает, что для пьес, которые безусловно медленнее, чем ♩ = 80, но, с другой стороны, явно отличаются от еще более медленных (♩ = 40), правильным темпом должен быть ♩ = 60. Проверка метрономом сразу же убеждает в том, что в таблице Ib нет ни одной пьесы, которая плохо звучала бы в этом темпе.

Нет необходимости что-либо специально говорить о произведениях в таблице Ic, являющихся самыми медленными в размере C. Единственная примечательная особенность – их сравнительно небольшое число. То обстоятельство, что пять* из них отмечены указаниями Adagio, Largo или Grave и только две не имеют темповых ремарок, почти неизбежно приводит к выводу, что в баховское время очень медленный темп был редкостью и нуждался в особом пояснении.

Не следует думать, что мы хотя бы на минуту упустили из виду, что все наши распределения произведений по группам темпов сделаны с помощью не бесспорных методов. Однако отложим проверку наших аргументов до тех пор, пока закончим исследование всех остальных пьес в четырехдольном размере. Что касается четырехдольных пьес более быстрых, чем Moderato, то здесь советы Кванца еще менее полезны, чем были они раньше. Хотя он говорит о двух более медленных темпах, чем основной, однако для быстрых темпов он признает

---

* Здесь у Бодки, по-видимому, опечатка: не пять, а шесть (как и значится в таблице Ic). – *Примеч. пер.*

только одно удвоение скорости – Allegro assai, в котором ♩ = 160. Для произведений, в которых преобладают шестнадцатые [26], такой темп на клавесине технически невозможен. Правда, Кванц намекает на существование промежуточного темпа, находящегося между Allegretto и Allegro assai. Нужно лишь вспомнить наш эксперимент, проделанный с медленными темпами, то есть просмотреть сравнительно небольшое количество "быстрых" пьес (см. таблицы Id и Ie), и мы тут же найдем решение проблемы.

Нетрудно увидеть те произведения, которые требуют самой большой скорости. Они либо имеют ремарку Presto (Id, 8; Ie, 3), либо, оставаясь никак не помеченными, являются явно виртуозными, написанными в стиле perpetuum mobile – как, например, Прелюдия D-dur ХТКІ (Ie, 2). Опыты с метрономом убеждают в том, что предел скорости, определяемый, как рекомендовал К. Ф. Э. Бах, самыми быстрыми нотами, имеющимися в произведении, со всей очевидностью находится где-то около ♩ = 120, по крайней мере в произведениях для клавесина. Это точно соответствует нашим выводам относительно медленных пьес, в которых, как мы убедились, самый медленный темп, приемлемый для баховской музыки, оказывается в два раза более быстрым, чем тот, который рекомендует Кванц. Следовательно, можно утверждать, что наибыстрейший темп – Allegro assai должен быть ♩ = ок. 120 и, таким образом, приемлемая скорость для пьес в характере обычного Allegro должна быть ♩ = ок. 100. Конечно, необходимо помнить, что все эти темпы являются приблизительными и допускают гибкость в обоих направлениях.

Если теперь тщательно проанализировать таблицы Id и Ie, то нашим первым, а для многих читателей и довольно неожиданным выводом будет то, что число быстрых пьес очень небольшое: только пять в буквальном смысле быстрых пьес и не более восемнадцати, принадлежащих к группе обычного Allegro. Ограничение скорости, которое, по крайней мере для клавесина, мы устанавливаем как ♩ = 120–126, почти всегда согласуется с мнением Бишофа и Келлера; каждый из них превышает ее только один раз: Бишоф – в Прелюдии D-dur ХТКІ (♩ = 132), а Келлер – в Presto Прелюдии e-moll ХТКІ (♩ = 126). То, что Черни, этот мастер пальцевой эквилибристики и виртуозности, часто советует большие темпы, не должно ни удивлять нас, ни заставлять принимать это в расчет. Можно только хвалить его умеренность, видя, что он достигает кванцевской предельной скорости только однажды – в Presto Прелюдии e-moll, для которого ссветует ♩ = 160. Что касается других быстрых пьес, то он лишь один раз заходит настолько далеко, что предлагает ♩ = 144 (Прелюдия c-moll ХТКІ), и один раз ♩ = 132 (Прелюдия D-dur ХТКІ). Хотя, как мы уже отмечали выше, нет оснований принимать Черни в качестве баховского авторитета, справедливости ради необходимо сказать, что имеется немало случаев, в которых его метрономическое обозначение не быстрее тех, которые предлагаются другими редакторами.

Особый колорит таблице Allegro несомненно придают первые части различных концертов. Для сравнения мы включили в нее также начальные такты пяти Бранденбургских концертов, Скрипичного концерта E-dur, Концерта d-moll для двух скрипок, а также Итальянского

концерта и Скрипичного концерта a-moll (Id, 19–27). Хотя обе последние пьесы написаны в размере $^{2}/_{2}$, их "внутренний пульс" такой же, как в частях Allegro на $^{4}/_{4}$. Это подтверждает, что существуют отчетливые связи между различными размерами – вывод, о котором уже упоминалось. В сущности, concerto grosso, хотя и не названными так, являются в таблице Ic Прелюдия из Английской сюиты IV (№ 3, получившая от кого-то, но не от Баха, странное темповое обозначение Vitement) и Токката G-dur (№ 3, названная в одной старой копии Концертом). Следовательно, они принадлежат к данной группе пьес. Почти все другие собранные здесь сочинения, особенно токкаты, тоже написаны в концертном стиле. Вряд ли где-нибудь еще в этих таблицах мы найдем такую же большую группу произведений, столь однородных по характеру. Естественно возникает сильное желание трактовать их более или менее в одном темпе.

Теперь обратимся к другой трудной проблеме. Наша современная концепция, согласно которой знак ¢ удваивает основной темп, хотя и признана Кванцем, однако должна иметь, по-видимому, ограниченное применение в отношении баховских произведений. Давно известно, что Бах употребляет C и ¢, не делая между ними большого различия. Из таблицы I мы видим, что все первые части Бранденбургских концертов и некоторые части других концертов записаны в ¢, при том что другие первые части, например двух двойных Клавесинных концертов, нотированы в обычном четырехдольном размере. Первая часть Клавесинного концерта d-moll в более старой версии дошла до нас в размере C, но то, что мы считаем окончательным вариантом, записано в ¢[27]. Знаменитый двойной Концерт d-moll в варианте для двух скрипок имеет обозначение размера ¢, а в версии для двух клавесинов – C (в обоих случаях имеются автографы для проверки). Нет необходимости доказывать, что и там и здесь "внутренним пульсом" являются $^{4}/_{4}$, а не $^{2}/_{2}$: ни один дирижер не удержит исполнителей в ансамбле, если будет дирижировать на Alla breve. Следовательно, эти пьесы должны быть включены в таблицу на $^{4}/_{4}$.

Наше восхищение двумя прелюдиями в начале короткой таблицы Ie не уменьшится, если мы назовем их "упражнениями в виртуозности". Далее, Фуга из Токкаты g-moll, в которой используются триольные восьмые вместо привычных шестнадцатых, как в других токкатах, также заслуживает места в этой таблице. С несколько меньшим убеждением мы включили в нее Presto из Токкаты d-moll, причем сделали это только из уважения к ремарке Presto, имеющейся в копиях баховского времени. Оно может исполняться в темпе ♩ = ок. 120. Однако поступить так же с Presto e staccato из Токкаты fis-moll нельзя по музыкальным соображениям: ее фактура слишком сложна и в таком темпе не сможет отчетливо прослушиваться. Таким образом, мы вынуждены дать ей место в таблице Id, 8, хотя нам и не очень по душе помещать две части, помеченные ремаркой Presto, в другие таблицы.

Прежде чем обсудить все произведения в истинном размере ¢, необходимо подвести итог нашим опытам с сочинениями на $^{4}/_{4}$ и в первую очередь постараться вскрыть причины возможных ошибок в нашем субъективном причислении пьес к различным темповым группам. Некоторые выводы представляются нам вне сферы "компетенции суда" –

это прежде всего относится к установлению границ медленного и быстрого темпов: ♩ = ок. 40 и ♩ = ок. 120, что расходится с советами Кванца: ♪ = 40 и ♩ = 160. Мы не намерены спорить, может ли быть принят темп медленнее ♪ = 40, – это дело вкуса: однако нет сомнения в неприемлемости ♩ = 160 – механизм клавесина дает достаточно тому доказательств. Тот, кто думает, что ♩ = 120 слишком низкая граница для быстрого темпа, должен помнить о предостережении, уже содержащемся на с. 104 – о параграфе из Кванца, который на сей раз мы приводим полностью:

"В старые времена все игралось в два раза медленнее, чем сегодня: то, что называлось Allegro assai, Presto, Furioso и т.д., записывалось так же, но исполнялось не быстрее, чем пишут и играют в наши дни Allegretto. Таким образом, многие быстрые ноты в инструментальных произведениях немецких композиторов наших предшественников выглядят на бумаге более устрашающими, нежели в реальном звучании. Французские композиторы нашего времени обычно придерживаются среднего темпа в оживленных пьесах" [28].

Если мы решаем отстаивать, что в целом идеи Кванца охватывают период духовно отличный от баховского (мнение, которое лично мы принимаем с большой оговоркой, поскольку нет авторитетного ответа на этот вопрос), то в таком случае данный параграф имеет огромное значение. Он свидетельствует также о том, насколько произвольно Кванц пользуется такими понятиями, как "в два раза медленнее". Бессмысленно играть такую пьесу, как, скажем, Прелюдия D-dur ХТКI, в темпе ♩ = 80, то есть буквально "в два раза медленнее" самого быстрого установленного Кванцем темпа. К тому же это противоречило бы свидетельству Форкеля, что Бах обычно брал для своих пьес "очень оживленный темп" [29].

Если мы преуспели в отыскании пяти различных темпов между ♩ = 40 и ♩ = 120, что ставит результат нашего исследования очень близко к основополагающим утверждениям Кванца, то цифры 40, 60, 80, 100 и 120 оказываются очень естественными в качестве "уплотнения" или, лучше сказать, "сжатия" кванцевской системы. Мы надеемся, что наши рассуждения были достаточно ясными, и не хотим неукоснительно требовать, чтобы каждой пьесе непременно был приписан только лишь один жесткий темп. Исполнитель в зависимости от своего темперамента легко найдет возможности для промежуточных или даже "обменивающихся" темпов, особенно между группами пьес в темпах ♩ = 60 и ♩ = 80. Мы предвидим, что кое-кто может предпочесть более быстрые темпы, чем те, которые предложены в этой книге. Однако подчеркиваем, что необходимо иметь в виду, кто, собственно, играет – виртуоз, ученик или любитель. В частности, что касается инвенций, следует помнить, что они писались для тех, кого Бах называл "начинающими". Этим объясняются сравнительно медленные темпы, которые мы указали для этих пьес. Современный пианист-виртуоз может, конечно, играть "Смелого наездника" Шумана в бешеном темпе, нимало не задумываясь об истинной верховой езде, но ребенок, только что перешедший во второй класс, сможет передать шумановский образ даже в темпе Allegretto. Мы хотим подчеркнуть, что на заключительной стадии анализа нашей основной целью было и остается освободить ба-

ховские сочинения от их трактовки в большом количестве индивидуальных темпов, а также побудить исполнителя более серьезно задуматься об истинном аффекте, содержащемся в каждой пьесе, которую он играет, как и во множестве пьес-сестер. Чем больше исполнитель знает других произведений, выражающих аналогичное настроение, тем глубже станет его интерпретация, точно так же, как наше представление об окружающем мире приобретает более ясные очертания, когда нам начинает открываться единство микро- и макрокосмоса.

Кроме аффекта, который всегда является наиболее значительным фактором в отнесении сочинения к той или иной темповой группе, важную роль в наших решениях играли длительности нот, которыми записана пьеса. Это необходимо было учесть, когда пьесам, подобным Фуге dis-moll ХТКI и Прелюдии h-moll из того же тома, мы предписали темп ♩ = ок. 80. Те же соображения повлияли на наше решение поместить два Adagio из Токкат G-dur и c-moll – в таблицу Ib, к которой они, на первый взгляд, не принадлежат[30]. Особенно обескураживает Прелюдия h-moll. Это единственная пьеса в таблице Allegretto, имеющая ремарку Andante. Однако для этих интуитивных суждений можно найти рационалистическое объяснение.

Все четыре только что названные произведения имеют одну общую характерную особенность – они идут скорее восьмыми, чем шестнадцатыми. Перенос их в таблицу более быстрого темпа, чем тот, который им на первый взгляд соответствует (если судить по крайней мере по итальянским терминам, данным трем из них), оправдывается замечанием Кванца, процитированным на с. 102, что если Adagio cantabile состоит из четвертей, то один удар пульса будет соответствовать четверти (вместо восьмой). В действительности это означает, что каждая пьеса этой категории, изложенная только четвертями, должна быть перенесена в группу Allegretto. Мы трактовали Прелюдию h-moll подобным образом почти интуитивно, находя, что из-за отсутствия шестнадцатых она звучала бы в темпе ♩ = 60 ужасно тяжеловесно. Но почему эту Прелюдию Бах счел нужным отметить темповой ремаркой, а с Фугой dis-moll ХТКI не сделал того же самого – на этот вопрос мы не в состоянии ответить. Интересно обратить внимание на то, что в так называемом "Автографе D", описанном Шпиттой[31], а также Бишофом, Прелюдия h-moll не имеет темпового обозначения, в то время как Фуга отмечена ремаркой Largo.

Теперь мы в состоянии найти дополнительное объяснение того необычайно высокого процента темповых ремарок – шесть из восьми пьес – в произведениях на таблице Ic. Причина, возможно, в том, что все эти пьесы, за исключением Симфонии f-moll, на непредвзятый взгляд выглядят как обычные сочинения в характере Moderato[32]. И вновь мы должны спросить, почему Бах не удосужился снабдить темповыми указаниями Симфонию f-moll и Прелюдию b-moll ХТКI? Дают ли три различных плана в знаменитой Симфонии f-moll (четверти в теме I, восьмые в теме II и шестнадцатые и тридцатьвторые в теме III) достаточную ясность, чтобы исключить возможность выбора неверного темпа?[33] Разве истинный аффект Прелюдии столь уж очевиден? Мы должны задуматься, не является ли помещение обеих этих пьес в таблицу

более медленного темпа ошибкой с нашей стороны. Все редакторы дают этой Симфонии темповые обозначения, которые ближе к ♩ = 50, чем к ♩ = 40. Когда мы играем Прелюдию h-moll скромно, просто и задушевно на клавикорде[34], она звучит на наш слух более убедительно даже в темпе ♩ = 60[35], нежели в фантастически медленном темпе, в котором советует исполнять ее Келлер – ♪ = 56. В нем она звучит с "псевдо"-пафосом, что, безусловно, совершенно чуждо баховскому времени. Однако о том, что является истинно верным в отношении этих пьес, могут судить только те музыканты, которые воспитаны в традициях умонастроений XVIII столетия.

Наше детальное, хотя и растянувшееся обсуждение всех проблем, возникших в ходе изучения баховских сочинений на 4/4, значительно сэкономит время на исследование пьес в других размерах. Мы и в дальнейшем применим те же самые средства, которые уже доказали свою полезность: попытаемся выяснить истинный аффект произведения и извлечь вывод из длительностей нот, которыми оно записано.

Пьесы в размере ¢ (Таблица II)

Мы уже упоминали о баховской манере так употреблять знак ¢, что он далеко не всегда указывает на действительное движение Alla breve. На таблице II мы объединили те пьесы, в которых пульсом движения являются два удара в такт. Сразу же выясняется, что внутреннее родство № 1–13 (возможно, за исключением № 4 и 5) столь же тесное, как и внешнее сходство длительностей, которыми они записаны. К тому же два звена, связывающие таблицы Alla breve и 4/4, демонстрируют, что Moderato (скорость ударов человеческого пульса) является общим для обоих этих размеров. (В Alla breve, конечно, 𝅗𝅥 = 80.) Первым из этих звеньев оказывается вторая тема знаменитой тройной Фуги cis-moll ХТКI (IIa, 1), которая буквально соответствует третьей теме другой тройной Фуги – fis-moll – единственной во II томе ХТК (Ia, 29). Вторым звеном является Фуга Fis-dur ХТКII (IIa, 5), в которой широко используется мотив "вздоха", столь часто встречающийся на таблице Ia; здесь он записан естественно, вдвое большими длительностями.

Три пьесы на этой таблице имеют темповые обозначения, из которых Alla breve для первой части тройного Концерта (IIa, 12) представляется наименее значительным. Указание Allegro (кстати, неаутентичное) могло бы послужить для нас искушением перенести эту пьесу в таблицу более подвижного темпа, однако пассажи шестнадцатыми в партии клавесина делают такой темп технически невозможным. Несколько озадачивает № 7 – Прелюдия h-moll ХТКII. Она дошла до нас в версии на 4/4 ("I копия Альтниколя") без какого бы то ни было темпового обозначения и в записи вдвое более быстрыми длительностями – это, очевидно, ранний аутентичный вариант[36]. Используемые в нем ритмические и мелодические формулы очень напоминают Инвенцию B-dur (Ib, 2), что может склонить нас к решению отнести пьесу к темпу 𝅗𝅥 = 60 для версии ¢. С другой стороны, довольно частое появление уже знакомого нам мотива "вздоха" могло бы заставить ввиду такого сходства перенести эту Прелюдию в группу пьес с темпом 𝅗𝅥 = 80. Из-за

большого количества шестнадцатых и благодаря баховскому собственноручному предписанию Allegro предпочтительнее, нам думается, более быстрый из этих двух темпов, а именно ♩ = 80. В таком виде Прелюдия с точки зрения темпа корреспондирует последней части Концерта C-dur для трех клавесинов (IIa, 13), в которой также используются шестнадцатые, а в некоторых копиях имеется указание Allegro. Далее, сравнение с Прелюдией h-moll ХТКI (Ia, 24), названной Бахом Andante и отнесенной нами по сугубо специальным соображениям к темпу ♩ = 80, делает очень убедительным сопоставление Allegro ♩ = 80 с Andante ♩ = 80.

Краткого обсуждения требуют два сочинения, которые мы относим к более медленному темпу (таблица IIb). Отсутствие восьмых доказывает, что правильный темп для Прелюдии b-moll ХТКI не ♩ = 40, а ♩ = 60; для Прелюдии в той же тональности из II тома на первый взгляд может показаться оправданным более медленный темп. Напомним, что мы испытывали такие же сомнения относительно правильного темпа для Прелюдии b-moll ХТКI (Ic, 2), имеющей с Прелюдией той же тональности ХТКII общую мелодическую линию. Трудно поверить в случайность подобного совпадения, поскольку в Фуге h-moll ХТКII Бах со всей очевидностью цитирует некоторые такты из Фуги h-moll ХТКI, что должно иметь символическое значение[37].

Вопрос, какой темп дать Presto Итальянского концерта (IIc, 1), являющемуся единственной действительно быстрой пьесой в группе Alla breve (во всяком случае, среди сочинений для клавишных инструментов), успешнее всего может быть решен, если сопоставить это Presto с четырьмя произведениями, внесенными в таблицу специально для сравнения и расположенными непосредственно под ним. Финал Итальянского концерта необычайно близок финалу Бранденбургского концерта IV (IIc, 2), так же помеченного ремаркой Presto. По соображениям ясности, а также в силу частого появления ритма анапеста темп ♩ = 100 представляется наиболее подходящим выбором. Если нам очень хочется продемонстрировать пальцевую ловкость, можно допустить темп ♩ = 120, поскольку дух "бравуры", безусловно, не противоречит этому крупному произведению.

На таблице IId мы поместили первые такты двух произведений Баха, которые получили обозначение размера, по-видимому, вопреки общепринятому значению C и ¢. Невозможно представить себе Фугу D-dur ХТКII (IId, 1) как пьесу Alla breve. Не имеющая шестнадцатых, она принадлежит к той же группе, что и Фуга dis-moll ХТКI, и Прелюдия h-moll (Ia, 16 и 24), темп которых должен быть ♩ = 80. Метрономические обозначения Бишофа и Черни показывают, что эти редакторы также чувствуют необходимость сделать четверть основным ударом. Что касается Дуэта IV (IId, 2), записанного в размере C, то его внутренний пульс, безусловно, Alla breve и его темп может быть установлен по аналогии с Инвенцией a-moll (Ia, 5), с которой эта пьеса имеет не только общую тональность, но и родственный мелодический материал.

Мы сделали также еще одно дополнение к таблицам ¢ – таблицу IIe, включающую первые такты тех произведений Баха, которые являются либо подлинными французскими увертюрами, либо по крайней мере очень близкими им благодаря широкому использованию ритми-

ческой фигуры, подобной ♩. ♪ . Некоторые из этих увертюр написаны как пьесы Alla breve, другие имеют размер C, и невозможно сделать четкое разграничение типов, относящихся к той или другой сигнатуре. Для глаза Увертюры из Партиты IV (в размере ¢) и Увертюра из Гольдберг-вариаций (вариация 16, написанная в размере C) выглядят совершенно одинаково[38]. Для всех трех действительных увертюр (№ 1–3) кажется приемлемым общий темп ♩ = ок. 60, тогда как Симфония из Партиты II, имеющая ремарки Grave, Adagio, требует, по-видимому, более медленного движения, возможно ♩ = ок. 40 (примечательно, что пунктирный ритм представлен здесь шестнадцатыми и тридцатьвторыми). Однако в Токкате из Партиты IV, демонстрирующей столь тесное родство с увертюрами, интродукция и постлюдия, судя по всему, должны исполняться в темпе ♩ = 80, поскольку в среднем разделе используется тот же самый мелодический материал. Именно мотив "вздоха" заставляет нас предписать ей этот темп. С другой стороны, можно защитить также такую интерпретацию, при которой "обрамляющие" разделы отделяются от среднего посредством исполнения их в темпе ♩ = 60[39].

Пьесы в размере 2/4 (Таблица III)

Таблица III – произведения на 2/4 – двояко связана с таблицей на 4/4. Поскольку первая часть Итальянского концерта (IIIa, 3) не отличается от каких бы то ни было частей concerto grosso в размере C (см. таблицу Id), она определяет для этой таблицы ту группу пьес Allegro, которые следуют исполнять в темпе ♩ = 100. Можно заметить также внутреннее родство между темой Каприччио из Партиты II (IIIa, 4) и хорошо известным мотивом в размере C из Концерта для двух скрипок d-moll (IIIa, 10). Тот же материал узнается даже в финале Сонаты для скрипки и клавесина c-moll (IIIa, 11). У "Эхо" из Французской увертюры h-moll (IIIa, 6) есть кузина, если не родная сестра, – "Шутка" из знаменитой Сюиты для флейты в той же тональности (IIIa, 12).

Три произведения, в которых используется мотив "вздоха", определяют также группу пьес Moderato с ♩ = 80 для таблицы на 2/4 (IIIa, 1–3). К этой же категории мы относим и первую часть Клавесинного концерта f-moll (IIIb, 4), вместо того чтобы дать ей темп concerto grosso, то есть ♩ = 100. Эта пьеса, а также первая часть тройного Концерта a-moll (вместе с Прелюдией a-moll для клавесина, Ia, 37, являющейся духовной прародительницей этого Концерта) оказываются единственными частями в стиле concerto grosso, где широко используются триольные шестнадцатые; следовательно, полностью оправданно снижение темпа до ♩ = 80.

Только одна пьеса в размере 2/4 – пятнадцатая вариация из Гольдберг-вариаций (IIIc, 1) требует еще более медленного темпа, и отрадно, что Бах находит полезным дать этой пьесе обозначение Andante. Вновь мы видим объяснение баховского действия в том, что он хотел избежать, чтобы глазу эта пьеса представлялась в обычном темпе Moderato, – та же причина, которой мы объясняли ремарку Largo в Фуге h-moll ХТКI (Ic, 3). Аргументы в пользу ее исполнения в темпе ♩ = 40 вместо ♩ = 60 (ввиду указания Andante) будут даны позже, когда мы сможем воспользоваться этим же темпом в пьесах на 3/4[40].

Танцевальные пьесы в размерах C и ¢ (Таблица IIf)

Прежде чем расстаться с таблицами четных размеров, мы должны проанализировать танцевальные пьесы, принадлежащие к данной группе. Они и немногочисленны (сюда входят только аллеманды, гавоты, бурре, три жиги и один англез), и нетрудны. Было бы излишне включать в наши таблицы тему каждого танца; мы выписали минимальное их число, лишь в качестве примеров. Не требует специальных доказательств то, что аллеманды принадлежат к группе пьес Moderato. Это подтверждается тем, что следующим танцем является быстрая куранта. Общность характера всех аллеманд Французских и Английских сюит столь очевидна, что мы уже выражали удивление сверхутонченной дифференциацией темпов, предложенных для них Бишофом. Начиная с Партиты III Бах все больше и больше стилизует свои аллеманды: их ритм становится значительно более сложным, появляются тридцатьвторые и триольные шестнадцатые, а в Аллеманде из Партиты IV, быть может самой красивой из всех, характер столь кардинально изменился, что пьеса эта превратилась поистине в ариозо, сравнимое со второй частью Итальянского концерта. Для аллеманд такого типа средняя скорость, несомненно, должна снизиться до Andante, ♩ = 60.

Темпы, предлагаемые Кванцем для гавотов и в особенности для бурре, столь сильно противоречат характеру баховских пьес, что остаются за границами дискуссии: для гавотов он требует ♩ = 120–132, для бурре – ♩ = 160[41]. Мы будем, вероятно, на правильном пути, распределив темпы следующим образом: ♩ = 80 для гавотов и англезов и ♩ = 100 для бурре. Интересно, что Жига из Французской сюиты I (IIf, 13), представляющая собою редкий тип, разработанный французским лютнистом Дени Готье, написана в размере C, но первоначальная версия Жиги из Партиты IV (IIf, 14a) записана в Нотной тетради Анны Магдалены Бах в размере ¢. Мы даем им, соответственно, темпы ♩ = 80 и ♩ = 80. Однако что делать с Жигой из Партиты I (IIf, 15), никто не сможет сказать с полной авторитетностью. Всегда останется проблемой, должна ли эта пьеса, которая значительно больше, чем просто Жига, исполняться блестяще на клавесине или же нежно на клавикорде. Мы склонны отнести ее клавикорду[42] и играть в темпе ♩ = ок. 140, что является исключением в нашей схеме, – но ведь и сама пьеса уникальна.

Пьесы в размере 3/4 (Таблица IV)

Наш способ распределения баховских произведений по различным темпам согласно аффектам и длительностям нот теперь стал настолько отработанным, что уже не составит труда распознать наиболее характерные особенности в таблицах пьес на 3/4. Мы можем даже сказать, что без этих особенностей мы бы растерялись с нашими следующими примерами, поскольку те предписания, которые Кванц дает для пьес на 3/4, особенно путанны и часто практически невыполнимы. Его правило[43] применения пульса к трехдольному метру пьес, которые идут в темпе Allegro и в которых преобладают шестнадцатые, на языке метронома означает, что ♩ = 160, или ♩ = 53⅓. Эта скорость столь велика для

шестнадцатых, что ее не стоит и обсуждать[44]. Так называемую Большую фугу a-moll (IVe, 2) никто даже не пытался бы играть в таком темпе. В баховском наследии нельзя отыскать еще две категории пьес на 3/4, которые описывает Кванц, а именно "пьесы в Presto, использующие только восьмые" и "пьесы Adagio contabile, в которых используются только четверти".

Однако другая ремарка Кванца – о том, что "пьесы Adagio cantabile, в которых бас движется восьмыми", должны исполняться со скоростью одного удара пульса на каждую четверть, находит неожиданное применение: она помогает нам увидеть спорную проблему в новом свете. Выше, в примечании 25 мы высказали беспокойство по поводу метрономического обозначения Кёркпатрика, рекомендующего в вариации 25 из Гольдберг-вариаций темп ♪ = 46 – самый медленный, предложенный где бы то ни было для баховских произведений. Мы говорили, что фактура этой вариации очень напоминает вариацию 13, которую Кёркпатрик советует играть в темпе ♩ = 40, то есть почти в два раза быстрее. Таким образом создается большой разрыв между этими тесно связанными вариациями. Замечание Кванца дает нам основание поставить эти две вариации рядом на таблице IVd (♩ = 40), вместе со знаменитой пьесой, имеющей собственноручную баховскую ремарку – Andante, из Итальянского концерта[45]. Сравнение этих трех пьес убеждает в том, что не только фактура правой руки у них одна и та же, но идентична также и пульсация левой: бас движется восьмыми – это как раз то, о чем говорил Кванц. В самом деле, без его замечания у нас вряд ли появилась бы мысль добавить движение баса восьмушками в список характерных длительностей, помогающих определить темп пьес. (Я надеюсь, что меня не обвинят в софистике, если в одних случаях я принимаю Кванца в качестве своего союзника, а в других отвергаю его мнения, когда не могу с ним согласиться.) Нельзя, однако, не признать, что тщательное сравнение внутренней структуры этих пьес наводит на мысль, что та же самая баховская ремарка Andante, которая имеется в медленной части Итальянского концерта, записана как бы "невидимыми чернилами" в качестве темпового обозначения также и в двух этих вариациях.

Для того чтобы добиться ощутимых результатов в решении других проблем, связанных с таблицами пьес на 3/4, мы должны довериться нашему испытанному уже методу сравнения длительностей нот и аффектов пьес. Первым сюрпризом оказывается то, что в трехдольном размере быстрые пьесы составляют большинство, даже если отбросить относящиеся сюда семь отдельных номеров Гольдберг-вариаций. Так как несколько пьес в таблице Allegro (IVa) по типу своему являются concerto grosso (№ 6, 8, 9 и 24), то нетрудно предписать для этой группы темп ♩ = 100. Все фуги (№ 2, 7 и 10), за исключением № 5, построены на строгом чередовании разработок и эпизодов; иными словами, используют конструкцию, очень родственную concerto grosso. В основном в пьесах на таблице IVa преобладает дух оживленности; исключение составляют № 5 и 12–16, в которых отсутствуют шестнадцатые. Неудивительно поэтому, что, несмотря на одинаково быстрый пульс, эти последние пьесы звучат в два раза медленнее и дышат спокойствием.

Дух истинного Moderato является общим для № 1–5 и 7 в таблице

IVb; ее шедевр – "колыбельная песня" Прелюдии E-dur ХТКII (IVb, 4)[46]. Немногие контрастные ей пьесы на этой таблице либо используют необычную ритмическую формулу, как, например, Фуга g-moll ХТКII (№ 6), едва ли не напоминающая хор Lasset uns den nicht zerteilen из Страстей по Иоанну (№ 10), либо вводят тридцатьвторые (№ 8) или триольные шестнадцатые (№ 9).

Список пьес более медленных, чем Moderato, невелик (таблица IVc). На первый взгляд, эта группа не должна была бы быть столь удаленной от пьес Moderato, но более детальное сравнение обнаруживает возрсшую степень патетики и декламационности, характерных для них. Именно это обстоятельство заставило Баха выделить Инвенцию a-moll с помощью множества артикуляционных лиг. Номера 6 и 7 связывают данную таблицу, которую мы относим к темпу ♩ = 60, с танцевальными пьесами на 3/4; оба примера представляют собою тип сарабанды, хотя они и не должны называться ею столь откровенно.

На таблице самого медленного темпа – IVd – мы находим лишь те три пьесы, которые уже подробно анализировались: медленную часть Итальянского концерта и вариации 13 и 15 из Гольдберг-вариаций. Две подлинно быстрые пьесы из таблицы IVe столь отчетливо выявляют свой виртуозный характер и демонстрируют пальцевую ловкость, что комментарии излишни. Поскольку ♩ = 40 и ♩ = 120 являются наиболее естественными темпами для этих двух крайностей, все пьесы на 3/4 разделены на пять темповых групп между 40 и 120 для четвертной ноты, в соответствии с нашими открытиями в произведениях на 4/4.

Число танцевальных пьес в размере 3/4 (IVf) больше, чем на 4/4 и 2/4. Это вызвано не столько различием типов танцев, сколько их количеством, так как два из традиционных танцев сюиты – куранта и сарабанда – имеют размер 3/4. К тому же среди "свободных" танцев, обычно помещающихся в сюите между сарабандой и жигой, огромную популярность во времена Баха приобрел менуэт – также на 3/4. Эти танцы в трехдольном размере доставят нам немного больше трудностей, поскольку внутри отдельных групп обнаруживают, по-видимому, большее разнообразие вариантов, чем мы насчитали в танцах на 4/4.

Самые быстрые и самые медленные танцы проблем не представляют. Сарабанды едва ли должны исполняться медленнее, чем ♩ = 60. Даже самая стилизованная из них – Сарабанда из Партиты IV (IVf, 3) – может хорошо прозвучать в таком темпе и выявить в нем свое тесное родство с началом Токкаты из той же Партиты, с которой она связана к тому же тематически[47]. Самыми быстрыми танцами в списке на 3/4 являются куранты, записанные шестнадцатыми, которые по причинам механики инструментов не могут исполняться намного быстрее, чем ♩ = 120. Эта скорость может быть верным темпом также для Куранты из Французской сюиты IV (IVf, 6) и Куранты из Партиты I (IVf, 7) с их довольно редкой для этого танца формулой, использующей триольные восьмые[48]. Куранта из Французской сюиты c-moll (IVf, 8), записанная исключительно восьмыми, звучит в этом темпе очень неуклюже: она должна подняться на следующий уровень, ♩ = 140, или даже выше; необходимо лишь обязательно сохранить ощущение трех ударов в такте.

Среди менуэтов мы также обнаруживаем несколько типов, что не дает возможности определить один общий для них темп. Типы эти та-

ковы: менуэты, в которых четверти чередуются с восьмыми, – Французская сюита IV (IVf, 14); пьесы, в которых только одни восьмые, – Партита I (IVf, 18); пьесы с триольными восьмыми – Партита V (IVf, 19); менуэты почти исключительно с четвертями – Партрита I, второй Менуэт (IVf, 20), и наконец, даже такие, в которых встречаются порой шестнадцатые, наподобие красивой третьей пьесы в Трех менуэтах из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (IVf, 12) – подлинного arioso, представляющего собою наиболее стилизованный из всех менуэтов [49].

Самым медленным должен быть менует, в котором имеются шестнадцатые. Его темп – ♩ = ок. 100 (IVf, 12). Для самого быстрого, как, например, в Партите I (IVf, 18), где используются только восьмые, определить темп не так просто. Если сыграть сперва этот Менуэт, а затем сразу же Куранту из Французской сюиты II (IVf, 8; обе эти пьесы на бумаге выглядят очень схоже), у нас создается следующее впечатление: внутренний пульс Куранты остается "один – два – три", таким образом мы все еще можем отсчитывать четвертные ноты, несмотря на их большой темп, а в Менуэте мы ощущаем потребность считать только "раз – раз – раз" – иными словами, один удар пульса на целый такт, и следовательно, прибегаем к такому способу тактирования, который до сих пор еще не применяли.

Следуй мы рекомендациям Кванца, мы играли бы бурре уже со скоростью одного удара пульса на целый такт (𝅝 = 80), что мы вправе без всякого сомнения назвать совершенно бессмысленным. Довольно странно, однако, что рекомендация, которую Кванц дает для всех менуэтов, вполне убедительно звучит в данном конкретном случае. Короче, он говорит, что для менуэтов должен быть взят один удар пульса на две четверти [50] – темп, который, как мы уже вычислили, соответствует ♩ = 160 или 𝅗𝅥. = 53⅓. Этот темп, напомним, тот же самый, который Кванц советует для "пьес allegro с пассажами на шестнадцатых". В то время как была доказана полная невозможность играть в таком галопном темпе пьесы, содержащие шестнадцатые, в Менуэте из Партиты I, где используются только восьмые, нас не поджидают никакие затруднения.

Поскольку 𝅗𝅥. = 53⅓ – число некрасивое, а все наши метрономические предписания дают только лишь приблизительные усредненные значения, вряд ли будет натяжкой "округлить" этот темп до 𝅗𝅥. = 60 [51]. Итак, вопрос в том, можем ли мы применить наши старые ориентиры 60, 80 и так далее к новой ситуации – на сей раз к целым тактам? Рассуждения эти, конечно, чисто умозрительные. Однако с точки зрения теории ясно, что чем чаще мы будем иметь дело с обозначениями размеров, состоящих из мелких длительностей, тем скорее целый такт станет счетной единицей. Интересно посмотреть, дают ли баховские произведения в размере 3/8, которых не так уж мало, возможность прояснить эту проблему. Заканчивая исследование баховских произведений в размере 3/4, мы можем вновь ненадолго задержаться для краткого обзора и сравнения новых выводов с предыдущими, касающимися двухдольного размера. В трехдольном метре, как и прежде, было в высшей степени логичным отыскать пять совершенно различных темповых групп. При этом сами собой выявились связи между аналогично

сконструированными произведениями в двухдольном и трехдольном размерах. В одном лишь отношении пьесы в размере 3/4 заметно отличаются от двухдольных: если в последних большинство принадлежит группе Moderato, то в произведениях на 3/4 большая часть относится к Allegro. Вновь мы должны признать, что можно с недоверием отнестись к нашей субъективной тактике: в одних случаях мы используем Кванца в качестве адвоката (когда одобряем то, что он говорит), в других (когда его предписания не встречают нашего личного одобрения) – отвергаем его мнение. Однако мы надеемся, что теперь начинает выявляться по крайней мере одна линия в нашей трактовке Кванца: мы почти всегда не соглашаемся с ним по поводу крайних темпов, однако в области умеренных темпов нельзя опровергнуть ничего из того важного, что имеется в его теории.

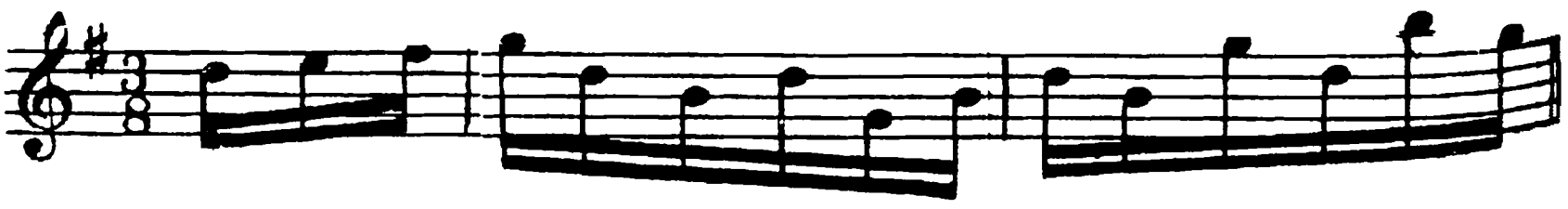
Пьесы в размере 3/8 (Таблица V)

Что оказывается наиболее интересным, когда мы переходим от пьес в размере 3/4 к произведениям на 3/8? Таблицы Va и b дают очень неожиданный ответ на этот вопрос. Из всех собранных здесь пьес только четыре образуют собственно данную группу, поскольку их "внутренним пульсом" несомненно является восьмая (Vb). Наиболее характерной особенностью всех остальных примеров, демонстрирующих такое единство ритмических формул, какого мы не находили до сих пор, является то, что счетной единицей в них оказывается целый такт и что почти все они представляют собою завуалированные танцы – одни склоняются к типу паспье (Va, 4, 5, 8 и 14), в других отчетливо проявляются элементы куранты. В нашем предварительном беглом просмотре мы уже обращали внимание на примечательное родство между Фугой F-dur ХТКI (Va, 4) и Фугой h-moll ХТКII (Va, 8), а также на сходство между № 1, 2, 6, 11 и 16; к последней группе пьес мы можем добавить даже concerto grosso, представленный Прелюдией из Английской сюиты g-moll (Va, 9), особенно благодаря ее разделу concertino (начинающемуся с т. 33). В высшей степени показательным оказывается сравнение этих пьес с их духовными сестрами, среди которых мы находим неколько самых великолепных баховских творений.

Для определения темпа, к которому все эти произведения должны быть причислены, наиболее верным ключом оказывается сравнение Куранты из Партиты V (прим. 28; Vc, 7) и Фуги G-dur ХТКII (прим. 29; Va, 7) с Менуэтом из Партиты I (прим. 30; IVf, 18).

28

Партита V, Куранта



29

Фуга G-dur, ХТК II

Поскольку основные формулы в этих пьесах одни и те же и различаются они только длительностями нот – Куранта и Фуга записаны нотами в два раза более быстрыми (шестнадцатыми), чем Менуэт (восьмыми), – нетрудно почувствовать сходство их внутреннего пульса. Таким образом, произведениям на таблице Va мы имеем право предписать темп, соответствующий ♩. = 60 в размере 3/4, а именно ♩.= 60.

Можно, однако, применить еще один способ для определения правильного темпа пьес этой группы. На таблице I мы видели, что первые части Бранденбургских концертов (за исключением четвертого) идентичны по своим формулам и темпу. Мы предписывали всем им одинаковый темп ♩ = 100 на том основании, что все эти пьесы принадлежат одной общей группе Allegro, а не Allegro assai; доказательством этому служило обилие в них пассажей тридцатьвторыми, что препятствует более быстрому темпу. Действительно ли Бранденбургский IV концерт на 3/8 стоит полностью в стороне от остальных? Инстинктивно мы чувствуем, что различия здесь нет. Эта часть тоже идет шестнадцатыми, а в сольных скрипичных эпизодах также появляются аналогичные пассажи тридцатьвторыми. Что произошло бы, если бы мы играли шестнадцатые в этой пьесе с той же скоростью, как и в остальных? Этот эксперимент в размере 3/4 будет успешным, если установить общий для всех пьес в стиле concerto grosso темп ♩ = 100. Чтобы для размера 3/8 найти метрономическое обозначение, которое соответствует ♩ = 100, мы должны произвести следующие вычисления: четыре шестнадцатые = 100, две шестнадцатые = 200, шесть шестнадцатых = 200/3 = 66,6. Мы получили ♩. = 66 в качестве соответствующего темпа, что достаточно близко к ♩. = 60 – темпу, полученному из предыдущего доказательства!

Темп ♩. = 66 дает нам удовлетворение еще и вот почему. Когда мы пытались высчитать темп для самого быстрого менуэта, мы пришли к числу ♩. = 53 1/3, которое мы увеличили до ♩. = 60 – действие совершенно явно ненаучное. Теперь математические расчеты дают нам значение ♩. = 66, которое примерно на столько же быстрее, чем 60, насколько 53 – медленнее. Едва ли мы можем найти лучшее обоснование для того, чтобы принять 60 в качестве средней величины и напомнить себе, что никакое метрономическое обозначение не может считаться незыблемой величиной – оно допускает разнообразные градации.

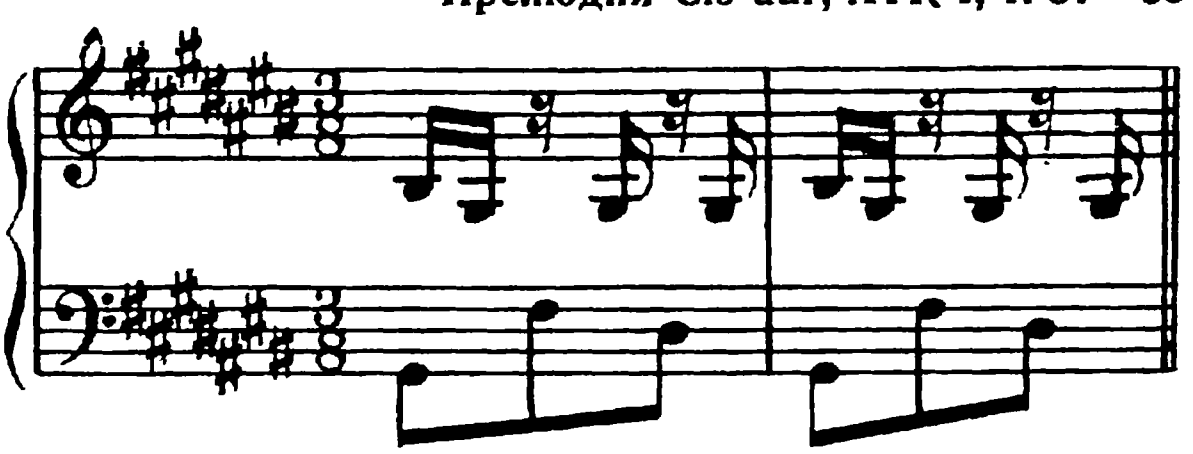
Вскоре мы увидим, что средняя скорость ♩. = 60 является правильным темпом для всех произведений в характере Allegro на таблицах 6/8, 9/8 и 12/8, так же как и на таблицах пьес на 6/16, 12/16 и 24/16 (здесь, конечно, 𝅘𝅥𝅯. = 120), и потому напрашивается вывод, что шестнадцатая нота является, по-видимому, своего рода абсолютной величиной во всех пьесах в характере Allegro во всех возможных метрах. В дальнейшем этот вывод будет иметь большое значение и найдет убедительное подтверждение в основных конструктивных особенно-

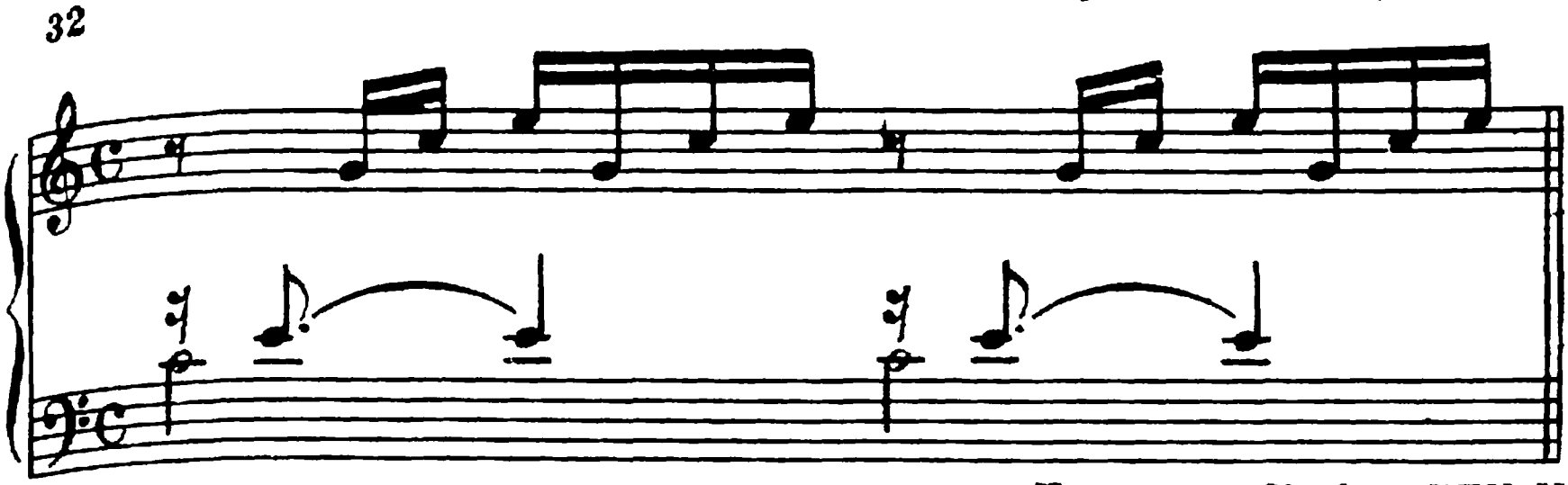
стях струнных и духовых инструментов. Все исполнители среднего технического уровня, по-видимому, единодушны в ощущении скорости Allegro, в которой шестнадцатые на струнных удобно сыграть détaché, а на духовых – простым языком. Наряду с первыми попытками, предпринятыми в XVII веке, устанавливать темпы с помощью таких описаний, как "медленно идущий человек" или "неторопливо отсчитывать один, два, три, четыре", мы можем теперь назвать еще один известный в то время способ определить темп Allegro: произнести быстро, но стчетливо "та–та–та–та". Вместе со вторым надежным приемом нахождения основополагающего темпа (извлеченным нами из закона, по которому Moderato соответствует удару человеческого пульса) это последнее правило помогает объяснить, почему предписания темпа не были необходимы в период, когда в качестве основных служили правила, столь тесно связанные с человеческой природой.

Возвратимся теперь к таблице V, чтобы проанализировать оставшиеся пьесы. Для тех четырех произведений, в которых внутренним пульсом оказывается восьмая, мы должны снизить темп до следующей более медленной градации, то есть ♩. = 40 или, что намного логичнее, ♪ = 120. Скорость Дуэта I (Vb, 4) может быть даже меньше – ♪ = 100, поскольку он представляет собою, по-видимому, тип Andante. Возможно, мы усомнились бы, включать ли в эту группу пьес Симфонию g-moll (Vb, 2), не будь у нее орнаментальной версии, привлекающей внимание к ее меланхолическим оттенкам, которые иначе легко не заметить.

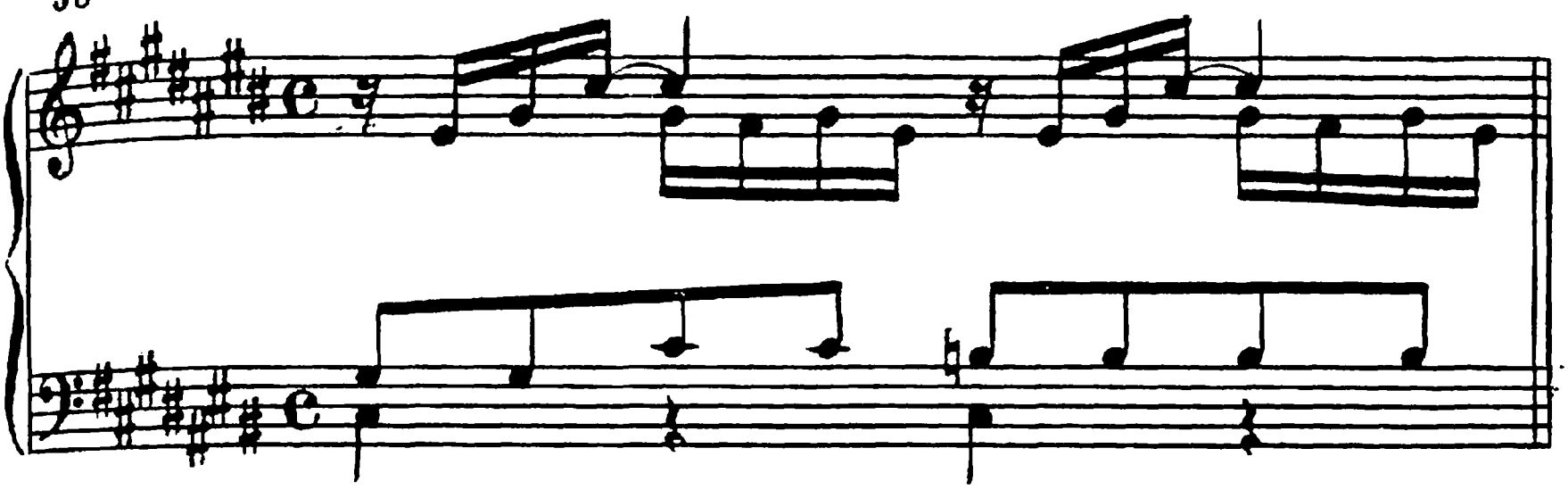
Пианисты, вероятно, будут негодовать, что мы не установили действительно по-настоящему быстрой группы для популярной Прелюдии Cis-dur ХТКI (Va, 3). Однако эта пьеса, как правило, неверно интерпретируется большинством пианистов, видящих в ней один из редких поводов продемонстрировать пальцевую беглость. Своим внешним видом эта Прелюдия очевидно провоцирует на такую трактовку, поскольку ее основная мелодическая фигурация выглядит наподобие этюда на martellato – особый род кистевой техники. Только более тщательное изучение показывает, что фигурация в правой руке должна пониматься как еще один пример "арпеджированного украшения основных гармоний" – такого, какое Бах использовал в Прелюдии C-dur ХТКI, а также в Прелюдии Cis-dur ХТКII[52]. Это становится совершенно ясным во второй части Прелюдии, где начинается игра staccato. В этом смысле особенно показательно сравнение примеров 31, 32 и 33. При таком подходе мы видим, что партия левой руки в этой Прелюдии более важна, чем легкая фигурация в правой, и преобладание духа tranquillo над духом agitato становится все более и более очевидным.

31

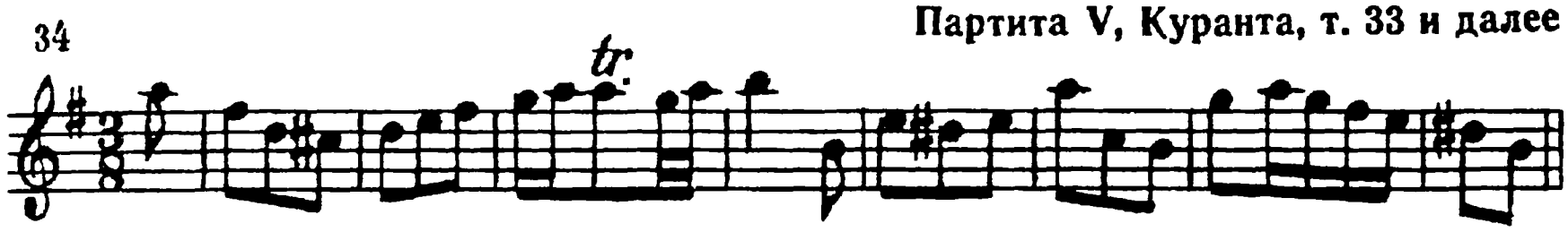
Прелюдия Cis-dur, ХТК I, т. 87—88

Прелюдия C-dur, ХТК I

32

Прелюдия Cis-dur, ХТК II

33



Партита V, Куранта, т. 33 и далее

34

Можно сказать, что мы дали заниженный темп для Куранты из Партиты V (Vc, 7), в которой партия правой руки очень родственна как раз обсуждаемой Прелюдии Cis-dur. Однако достаточно даже беглого взгляда на вторую часть этой Куранты, чтобы заметить, что здесь также выходят на передний план "певучие элементы". Мелодическая линия (прим. 34) становится неотличимой от мелодических формул паспье (таблица Ic) или от № 4 и 8 на таблице Va. Никаких дальнейших комментариев по поводу примеров таблиц Va-c не требуется. В самом деле, нечего и говорить, что Куранта из Партиты VI – единственная пьеса, в которой обильно используются тридцатьвторые, – должна быть перенесена в следующую категорию более медленных пьес, в которой темп ♩. = 40.

Пьесы в размере $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$ (Таблицы VI, VII, VIII)

Номера 1–7 на таблице VIa (произведения в размере $^{6}/_{8}$) очевидно являются не чем иным, как продолжением формул, характерных для размера $^{3}/_{8}$ таблицы Va. В силу этого мы относим их также к группе ♩. = 60. Есть лишь две пьесы на $^{6}/_{8}$, к которым этот темп неприменим: № 1 и 2 на таблице VIb, в которой основным пульсом является восьмая. Если мы перейдем теперь к жигам в размере $^{6}/_{8}$ (VIc), то поразимся тому разнообразию ритмов, которое Бах припас для нас. Итак, жига требует четырех групп темпов, самый медленный из которых ♩. = 60. Он нужен для

того, чтобы выявить сложную фактуру Жиги из Партиты V (VIc, 1), которую можно сравнить с Прелюдией из Английской сюиты V (VIa, 3). В свою очередь самый быстрый темп этого танца – ♩. = 120 – для пассажей в стиле тарантеллы в Жиге из Английской сюиты II (VIc, 5).

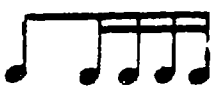
Первая группа в таблице VII (пьесы в размере 9/8) содержит произведения, совпадающие по своим формулам с пьесами в обычном размере 3/8 (VIIa, 1–4); следовательно, мы вновь приписываем им темп ♩. = 60. Прелюдия cis-moll ХТКII (VIIb) представляет собою тип Arioso или Andante (♩. = 40), в то время как № 1 и 2 на таблице VIIc, в которых отсутствуют шестнадцатые, должны быть перенесены в следующую быструю скорость ♩. = 80, точно так, как мы уже сделали ранее, когда изменился тип длительностей. Замечательно, что из пьес, которые мы соотнесли с темпом человеческого пульса (♩. = 80), великолепная двойная Фуга gis-moll ХТКII (VIb, 1), Симфония E-dur и Прелюдия Es-dur ХТКII (VIIc, 1 и 2) единодушно признаны произведениями в характере истинного Moderato. Вариации 24 из Гольдберг-вариаций выглядит иначе. В силу особых причин мы хотим отложить ее обсуждение до того, как проанализируем Прелюдию D-dur в размере 12/8[53]. Инвенция G-dur (VIId) – это единственный пример Allegro assai в размере 9/8. Она является к тому же "старшей сестрой" гигантской Жиги из Партиты IV, написанной Бахом на 9/16.

Как можно было предвидеть, таблица VIII, содержащая пьесы на 12/8, пополняет число "вращательных" формул шестнадцатых в размерах 3/8 и 6/8, что в данном случае делает неизбежным темп ♩.= 60. Пьесы, в которых шестнадцатые встречаются редко или почти отсутствуют (VIIIb, 1–4), и на сей раз являются образцами настроения Tranquillo-Moderato. Для них установлен темп ♩. = 80. Две жиги на 12/8, в которых шестнадцатые вовсе отсутствуют, должны, конечно, пульсировать в том же темпе, что и соответствующие жиги на 6/8, то есть ♩. = 120 (VIIIc, 1 и 2).

Мы не можем дать примеры пьес alla siciliana (которые, в силу размера 12/8, должны были бы входить в эту таблицу), поскольку по неизвестным причинам Бах не написал ни одной пьесы для клавесина соло в этом популярном стиле. Их можно найти только в одном его органном произведении – Трио-сонате I, часть вторая, и кое-где в качестве второй части в камерных сочинениях[54], а также в некоторых клавесинных концертах. Сицилианы эти всегда предстают в стилизованной форме Arioso, обычно использующей шестнадцатые и даже тридцатьвторые. То они отмечались ремаркой Larghetto, то Adagio. Благодаря богатству орнаментальной отделки их темп, по-видимому, должен быть ♩. = 40, но для "оголенной" формы , использующей только лишь ритмические формулы ♩ ♪♪ и ♩.♬ , наилучшим будет метрономическое обозначение ♩. = 60[55].

Одна пьеса на таблице 12/8 требует более детального обсуждения. Это Прелюдия D-dur ХТКII (VIIIb, 3), имеющая уникальное двойное темповое обозначение – ¢, 12/8. Вполне очевидно, что данное ¢ не связано с ритмом Alla breve. Далее, с точки зрения ритмических формул и длительностей нот, используемых в Прелюдии, оказывается, что для этой великолепной пьесы – одной из самых победоносных, написанных Бахом, – нельзя отыскать никакой аналогии в баховском насле-

дии. Из всей его клавирной музыки только Симфония c-moll (VIIIb, 1) и вариация 24 из Гольдберг-вариаций на 9/8 (VIIc, 3) демонстрируют родственные черты: фигурации по аккордовым звукам, ритмическое чле-

нение и исходнуюгруппировку восьмых и шестнадцатых –  (которые в данном случае не имеют ничего общего с паспье), мотив "падающей октавы" – излюбленный баховский символ для выражения

величественности. Общепринято, что ритм в Прелюдии D-dur

идентичен ритму в обеих других пьесах, поскольку этот способ

нотации представляет собой широко распространенную в баховскую эпоху [56] традицию записи. Менее ясно, однако, должны ли восьмые в

т. 2 исполняться ровно или в "пунктирном" ритме . Послед-

нее, вероятно, правильно, но с полной уверенностью утверждать этого нельзя.

Смысл и значение этой Прелюдии раскроются гораздо ярче, если сравнить ее с тремя ее "большими" сестрами в органной и вокальной музыке – столь же триумфальной Органной прелюдией C-dur, написанной в размере 9/8, вступительным хором из Кантаты 65 Sie werden alle aus Saba kommen, и наконец, не больше не меньше как Sanctus из Мессы h-moll. Тот факт, что этот последний пример написан в размере C, доказывает наш вывод о том, что ¢ (Alla breve) Прелюдии, о которой у

нас речь, не имеет реальной значимости. "Хвала Творцу" – вот истинное содержание всех этих произведений, передающих благородное ликование души и объединенных величественным мотивом нисходящей октавы. Поскольку, несмотря на большое количество шестнадцатых, решающим фактором для определения внутреннего пульса Прелюдии являются триольные восьмые, то ни Andante, ни Allegro не подходят. Следовательно, единственным темпом будет Moderato, ♩. = 80. К счастью, этот темп никогда не оспаривался другими редакторами, чьи советы, как мы видим из нашей таблицы, довольно близки предлагаемой нами цифре метронома.

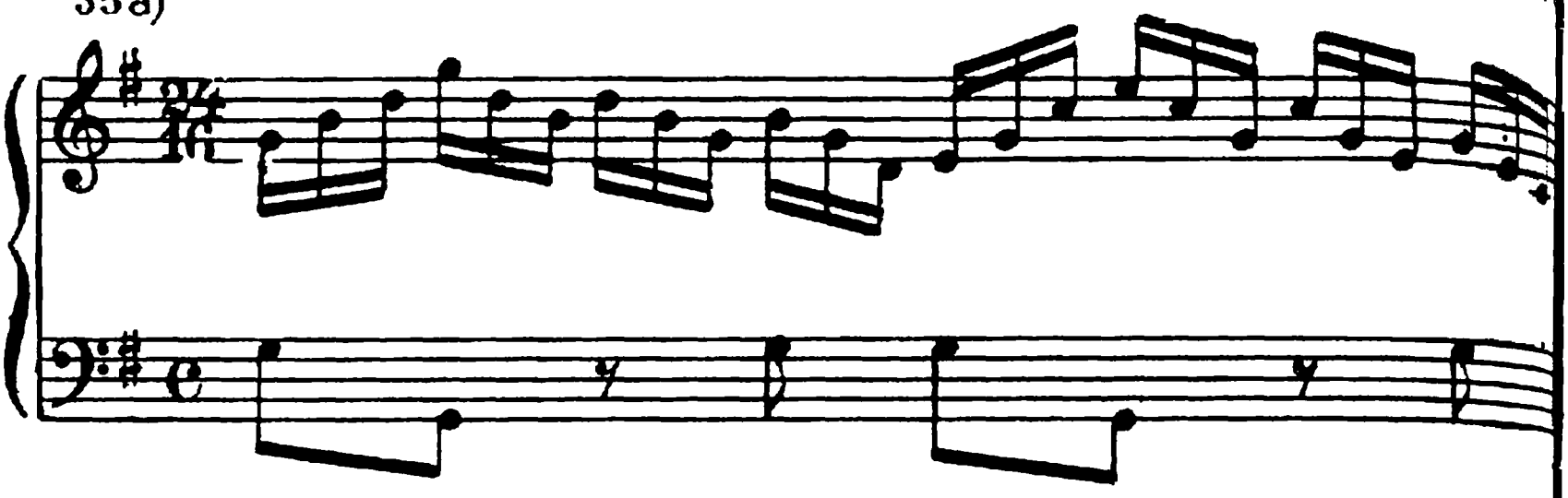
Когда от этих пьес мы переходим к вариации 24 Гольдберг-вариаций (VIIc, 3), мы вновь читаем между строк: "Славь Всевышнего". Это не только определяет ее темп (♩. = 80), но также говорит в пользу того, что эта вариация скорее требует всех регистров клавесина, нежели "пасторального стиля" (с использованием одного 8′ регистра), в котором мы чаще всего ее слышим. Сыгранная на tutti клавесина, она создает великолепный контраст со следующей, 25-й вариацией – "Терновым венцом", как окрестила ее одна поэтическая душа. В этом впечатляющем соседстве она расцветает гораздо ярче.

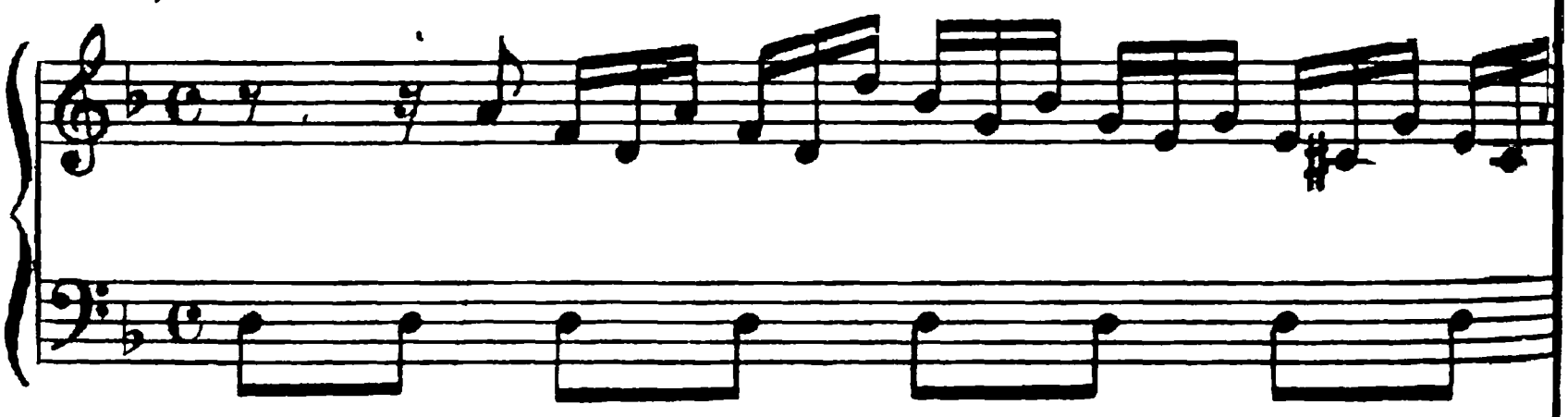
Пьесы в размере 6/16, 12/16 и 24/16 (Таблица IX)

Единство всех примеров, приведенных на таблицах IXa, c и d, на которых представлены метры 6/16, 12/16 и 24/16, оказывается полным как для глаза, так и для уха: основная единица пульсации во всех этих пьесах

– четверть с точкой, и они идут в темпе ♩. = 60. Прелюдия G-dur ХТК (IX; прим. 35a) имеет редко встречающееся обозначение размера – 24/16 – в правой руке; для левой же Бах предписывает C, что, конечно, и является истинным метром этой Прелюдии. Мы тут же замечаем ее сходство с Прелюдией d-moll из этого же тома (прим. 35b), и следовательно, будет вполне естественным предписать Прелюдии G-dur темп ♩. = 60, соответствующий ♩ = 60 для Прелюдии d-moll. Этот последний пример одинаковых темпов для пьес с различными тактовыми размерами по-новому доказывает, что мы были правы, когда устанавливали группы пьес с темпом 𝅗𝅥. = 60 или ♩. = 60 для целого такта.

35a) **Прелюдия G-dur, ХТК**



35b) **Прелюдия d-moll, ХТК**

Единственный "инородный" элемент в таблице IX – два произведения в размере 9/16, принадлежащие, конечно, к иной ритмической группе – той, которая по духу своему родственна пьесам в размере 9/8. Неудивительно, что Симфония h-moll (IXb, 1) в сущности является "двоюродной сестрой" Симфонии E-dur (VIIc, 1), даже несмотря на сверкающие тридцатьвторые в первой, которые, будучи хорошо сыграны, не нарушают внутреннего спокойствия этой очаровательной "Маленькой баркаролы". Ее естественная скорость – Moderato, ♪. = 80.. Внушительная Жига из Партиты IV (IXb, 2) – сестра бурных жиг из Английских сюит (написанных в размерах 6/8 или 12/8) и должна быть связана с ними одним темпом, а именно ♪. = 120.

Пьесы в размере 6/4 и 3/2 (Таблица X)

Несмотря на то что пьес, содержащих размеры 3/2 и 6/4, на нашей последней таблице очень немного, все они необычайно важны. Они ставят перед нами, когда мы стараемся определить их должный темп, особен-

но трудную задачу, поскольку на сей раз едва ли какой-либо материал из предыдущих таблиц дает прямое подтверждение наших рекомендаций. Что касается двух пьес в размере 6/4 – Прелюдии cis-moll ХТКI (Хс, 1) и Фуги fis-moll из того же тома (Хс, 2), то редакторы существенно расходятся в своих советах по основным проблемам. Келлеру кажется, что ♩. является внутренним пульсом только Прелюдии, но не Фуги. Черни и Бишоф берут четверть в качестве внутреннего пульса для обеих пьес, но категорически не согласны с Келлером относительно темпа Прелюдии cis-moll. С другой стороны, Келлер почти соглашается с ними в том, что касается темпа Фуги. Мы лично столь сильно ощущаем ♩. внутренним пульсом обеих этих пьес, что нам трудно понять, как вообще можно прийти к иным выводам, особенно ввиду отсутствия шестнадцатых в обеих пьесах. Только в Прелюдии fis-moll можно отыскать звено, связывающее ее с другими произведениями: последовательность "вздохов" (можно было бы даже сказать – "капли слез") в противосложении, сильно напоминающую фигуры в вариации 15 из Гольдберг-вариаций. (Знаменитые "потоки слез" из хора O Mensch, bewein dein Sünde gross в конце первой части Страстей по Матфею нельзя использовать для сравнения, поскольку линии шестнадцатых здесь – это только лишь аккомпанемент для вокальных партий, а именно эти партии определяют темп и настроение.) На таблице IIIc, 1 мы определили для вариации 15 темп ♩ = 40, получивший интересное оправдание на таблице IVd, 1, где такая же скорость должна быть установлена для другой пьесы с аутентичной ремаркой Andante – второй части Итальянского концерта. Если мы хотим перенести темп ♩ = 40 из произведения в размере 2/4 в пьесу на 6/4, в которой пульсом являются два удара в такт, то ♩ = 40 становится ♩. = 40. Этот темп подходит двум данным пьесам самым наилучшим образом. Он несколько быстрее, чем темпы, предложенные Бишофом и Черни, но предохраняет от опасности впасть в "ложный пафос", которую вряд ли можно избежать при более медленном темпе.

Проблемы, возникающие в двух произведениях в размере 3/2, еще более трудные. Для Прелюдии es-moll ХТКI, которую Бузони необыкновенно удачно охарактеризовал как "пророческое предвидение Бахом того, что расцветет, когда придет время Шопена", темп ♩. = 60, очевидно, слишком быстрый, тогда как ♩. = 40 – слишком медленный. Следовательно, мы предлагаем для нее темп ♩. = 50 – цифра, не встречающаяся до этого в наших таблицах. Нам не хочется выискивать искусственные оправдания, заявляя, что эта Прелюдия – уникальная в баховском наследии и потому требует для себя также и уникального темпа. Если бы у нас были столь низменные намерения, как забота лишь о сохранении – любым способом – полной последовательности нашей системы темповых распределений, мы бы скорее сказали, что цифра 40 – самая низкая на метрономе – всегда имеет для нас скорее символическое значение, чем музыкальное. Мы постоянно испытываем искушение ускорить темп примерно до 48 в тех произведениях, которые мы отнесли к самым медленным. Таким образом, это освобождает данную Прелюдию от обвинения в несоответствии нашей общей схеме.

Теперь мы должны обратиться к двум оставшимся произведениям в размере 3/2 – Прелюдии F-dur ХТКII и "Кафедральной" Фуге[57] b-moll из того же тома (Ха, 2 и 3). Ни в одном из этих произведений мы не

можем согласиться с теми темпами, которые предлагают различные издания. Что касается Фуги b-moll, то Черни идет здесь дальше всех, рекомендуя вялый темп ♩ = 104, который после первой же попытки исполнения в нем можно с неприязнью отвергнуть. Если темп ниже ♩ = 80, то становится невозможно добиться какой бы то ни было текучести в этой пьесе. Что касается Прелюдии F-dur, то нам представляется совершенно невыполнимым скоординировать авторские лиги по четыре ноты с темпами, подобными предложенным Бишофом и Келлером (♩ = 60) или, еще хуже, Черни (♩ = 50). Пьесы, предлагающие глазу некоторый материал для сравнения, – это лишь второй дубль Сарабанды из Английской сюиты IV (Xb, 4) и некоторые куранты, в которых часто можно найти лиги по четыре ноты. Однако дубль Сарабанды дает ложную визуальную информацию, которая ухом не подтверждается – ясно ведь, что наша Прелюдия не имеет ничего общего со стилем сарабанды. Гораздо более соблазнительна идея назвать ее своего рода курантой. Эта аналогия могла бы поднять темп Прелюдии до ♩ = 80. Однако мы должны сознаться, что даже этот темп кажется нам неудовлетворительным. Мы убеждены в том, что необходима скорость ♩ = 100 для того, чтобы придать этой пьесе подвижность, особенно когда она исполняется на клавикорде, на котором, если не играть в нашем темпе, залигованные ноты угасают раньше, чем возобновляется движение в том же голосе. Мы ясно ощущаем, что эта Прелюдия могла бы легко быть записана нотами в два раза более быстрыми, в размере 3/4 с пассажами из шестнадцатых; но поскольку в нашем распоряжении нет даже косвенных доказательств попыток Баха сделать так, мы должны оставить эту дискуссию, ограничившись лишь высказыванием нашего "особого мнения" [58].

Последняя группа анализируемых пьес состоит из танцев на 3/2 и 6/4. О ней требуется сказать только несколько слов. Сарабанды на 3/2 ничем не отличаются от своих тезок – сарабанд на 3/4, и им обеим соответствует темп ♩ = 60 в качестве их пульса. В то время как большинство генделевских сарабанд написано на 3/2, Бах использует эту нотацию только в Английской сюите VI, для того, возможно, чтобы сделать удобочитаемым дубль (Xb, 4b); действительно, этот аргумент мог бы объяснить также использование размера 3/2 в только что проанализированной Прелюдии F-dur. Для курант, с их знаменитыми традиционными сменами метра 3/2 на 6/4, именно размер 3/2 обычно является основным пульсом. Только в Куранте из Французской сюиты III Бах, давая в качестве тактового размера 6/4, признает, что здесь ситуация иная. С точки зрения ясности восприятия темп быстрее ♩ = 160 (♩ = 80) кажется для этих танцев неприемлемым. Церемонно-старомодный французский лур представлен только один раз [59] – во Французской сюите V. Поскольку он очень близок сарабанде, представляется разумной также и скорость – ♩ = 120.

Выводы

На этом кончаются наши попытки найти оправданные темпы для баховских клавирных произведений [60]. Ни минуты не колеблясь, мы признаем, что для достижения этой цели мы в гораздо большей степени, чем в любой из предыдущих глав, должны были опираться на "вну-

ренние доказательства" и "чтение между строк" и что достигнутый результат, несомненно, не исключает полемики. Тем не менее один вывод безусловен (его доказательство было главной нашей целью на протяжении всего исследования): мы продемонстрировали, что в баховской музыке нет бесконечного разнообразия темпов, а есть ограниченное число темповых групп и что каждая пьеса, согласно ее аффекту и ее ритмической организации, принадлежит либо той, либо другой из этих групп [61]. В противоположность Кванцу мы выбрали п я т ь темпов, приблизительно характеризуемых словами Adagio, Andante, Moderato, Allegro и Presto. Конечно, никакого открытия здесь нет, это вполне традиционно и общеизвестно. Но симметричная структура нашей темповой шкалы с Moderato в качестве ее оси представляет собой проявление принципа, который Бах использовал чаще, чем любой другой композитор, для конструирования формы как отдельно взятого произведения, так и циклов пьес. Удивительно, насколько часто Бах высказывает самые сокровенные мысли именно в середине пьесы, выстраивая "восходящие" и "нисходящие" разделы так, что они служат уравновешивающими частями [62].

Хотя на первый взгляд наши основные метроритмические обозначения для этих пяти темпов – M.M. 40, 60, 80, 100 и 120 – могут показаться установленными лишь ради "красоты внешнего вида системы" (в чем, кстати, мы обвиняли Кванца), в действительности они были выбраны не случайно. Очевидное положение 80 – числа, соответствующего ударам человеческого пульса в минуту, не требует доказательства. То, что верхняя граница скорости ввиду особенностей механики клавесина не может выходить далеко за пределы ♩ = 120, легко доказывается любым историческим инструментом (современные клавесины нельзя в этом смысле принимать в расчет в качестве аутентичных). С другой стороны, подсознательно соглашаешься, по-видимому, с тем, что граница самого медленного темпа не может быть намного ниже ♩ = 40. Следовательно, предметом дискуссии остаются только темпы ♩ = 60 и ♩ = 100. Лежит ли в основе темпа ♩ = 60 (продолжительность одной секунды) изначально присущее человеку ощущение размеренного течения времени, аналогичное биению пульса, – это проблема для психологов; однако что касается скорости ♩ = 100 как естественного, усредненного Allegro, то в этом как будто согласны почти все музыканты.

То, что счетные единицы внутренних пульсов пересекаются в различных тактовых метрах, что ♩ или 𝅗𝅥 = 80 могут быть обнаружены в размерах на C, 2/4 и ¢, так же как и в 3/4, что ♩ = ок. 60 может быть введена с помощью системы (основанной на размере 4/4 с ♩ = 80), что среднее значение ♩. = ок. 60 можно вывести из размера 4/4 в темпе ♩ = 100, беря за основу одинаковые шестнадцатые, и наконец, что ♩. = 60 в размере 24/16 идентична с ♩ = 60, – все это поразительные выводы. Однако их корни кроются в той эпохе, в которой обозначения тактовых размеров служили указаниями абсолютного темпа (см. с. 100 и далее).

Как мы уже говорили, все эти темповые рекомендации нужно воспринимать только как приблизительные. Хотя частота ударов человеческого сердца, по-видимому, осталась прежней, "внутренний пульс человечества" несомненно стал быстрее со времен Баха, и мы сами

первыми признали бы, что метрономические цифры вроде ♩ = 48, 66, 84, 108 и 126 в наше время, вероятно, соответствуют примерно тем же реакциям, для обозначения которых в эпоху барокко служили вышеприведенные цифры. Во всяком случае, когда баховские клавирные произведения исполняются на фортепиано, такая "поправка на эпоху" в выборе темпов кажется почти необходимой.

Насколько правы мы были, включив каждую пьесу в ту или иную темповую группу, – это в конце концов не так уж важно. Подлинный интерпретатор может делать чудеса, играя чуть медленнее или, наоборот, чуть быстрее предлагаемых темпов. Главное – это всегда найти "истинный аффект" пьесы, исходя из "разных длительностей нот". Каждый, кто постиг это благодаря "широкому опыту и способности верно судить", первым согласится, что диктаторские метрономические указания никогда не являются самоцелью. Никто не выразил это лучше Бетховена, который, после периода восторга, вызванного изобретением его друга Мельцеля, заявил Шиндлеру: "Больше никакого метронома; кто обладает верным чувством – тому он не нужен, а тот, у кого этого чувства нет, не извлечет из него никакой пользы и все равно будет расходиться со всем оркестром".

Глава пятая

ОРНАМЕНТИКА

Исторический обзор

Точное исполнение украшений в баховской клавирной музыке всегда казалось самой неприятной проблемой как для музыкантов-профессионалов, так и для любителей. Обычно вызывает сомнение, приведут ли к успеху усилия, порой большие, затрачиваемые на ее разрешение. Главной причиной такой почти единодушной реакции является широко распространенное убеждение, якобы поддерживаемое "авторитетами", что композиторы барокко выписывали свои украшения лишь для того, чтобы предохранить быстрозамирающий звук клавесина от слишком скорого затухания. Поскольку на современном фортепиано этой опасности не существует, очень многие редакторы советуют опустить значительную часть этих украшений, считая их, следовательно, своего рода "временной одежкой", несущественной для понимания истинного духа этой музыки. Даже издатели Баховского общества не считали необходимым сообщать сведения о наличии или отсутствии конкретного украшения в различных рукописях и утверждали, что большинство мелизмов было добавлено "не авторской рукой". Этот предрассудок укоренился настолько глубоко, что чем больше рукопись содержала украшений, тем больше эти редакторы подвергали сомнению ее аутентичность.

К чести Людовига Ландсхофа, редактора во всех отношениях замечательного издания уртекста Инвенций и Симфоний (у меня была привилегия внести в эту публикацию свой скромный вклад – добав

вить аппликатуру), им впервые было безукоризненно доказано, что множество украшений, имеющихся в Симфониях № 4, 7, 9 и 11,точно передают как раз тот стиль, в котором эти пьесы должны – в соответствии с пожеланиями Баха – исполняться[1]. "Критические замечания" Ландсхофа являются одной из наиболее значительных публикаций во всей баховедческой литературе[2]. Кроме доказательства неаутентичности так называемого "второго автографа" Инвенций и Симфоний, одной из наиболее значительных заслуг автора этого исследования было то, что он отвел орнаментике подобающее ей место.

Обогатившись более глубоким пониманием искусства барокко, за что мы обязаны трудам Генриха Вёльфлина[3], мы теперь рассматриваем этот великий период не как эпоху упадка (так трактовало барокко предыдущее поколение искусствоведов), а как одну из естественных реакций на Ренессанс. Цветистость изгибов архитектурных линий барокко, столь резко контрастирующая со стилем Ренессанса, идентична той роли, которую в музыке барокко играли мелодические украшения. "Упразднить эти украшения, – справедливо говорит Ландсхоф, – было бы равносильно уничтожению барельефных украшений со скульптуры, сбиванию богатых лепных орнаментов со стен барочных дворцов или замене витых колонн барокко классическими – все это разрушило бы самую суть произведений искусства этого стиля" [4].

Фридрих Эрхардт Нидт из Иены, автор Музыкального словаря, которым Бах пользовался в своей педагогической работе, пишет, что в украшениях заключена истинная жизнь музыки[5]. К. Ф. Э. Бах также указывает на важность орнаментики: "Никто не спорит о необходимости украшений. Это доказывается их огромным количеством. Мы встречаем их повсюду. Они просто незаменимы. Рассмотрим, каково их назначение: они связывают и оживляют звуки, подчеркивают и акцентируют их; они делают музыку привлекательной и возбуждают наше большее внимание. Благодаря им усиливается выразительность; будь пьеса грустной, веселой или любой иной – они всегда сослужат хорошую службу ... Без них самая прекрасная мелодия покажется пустой и невыразительной, самое ясное содержание – туманным" [6].

Правда, нужно с осторожностью принимать К. Ф. Э. Баха в качестве надежного авторитета, когда дело касается его отца, с музыкальными вкусами которого он на самом деле во многих аспектах расходился. Однако в данном конкретном случае его суждение, как доказал Ландсхоф[7], полностью согласовалось со взглядами его отца. Сам К. Ф. Э. Бах, в противоположность принятому мнению, употребляет украшений даже меньше, нежели его отец, и, утверждая, что слишком много специй "могут испортить самое лучшее блюдо" [8], предостерегает против их засилья. Чтобы предохранить от этого, он тщательно выписывал свои украшения. Однако во времена его отца умели различать о б я з а т е л ь н ы е украшения, которые должны были записываться самим композитором, и п р о и з в о л ь н ы е, которые должны были добавляться каждым грамотным исполнителем[9].

Сам Бах, надо сказать, не слишком придерживается этого метода. С одной стороны, он пропускает очень многие обязательные украшения, такие, как трели в каденциях, – их непременно должен добавить сам исполнитель; сплошь и рядом он ставит украшение только при первом

проведении фразы (например, в Симфонии F-dur), оставляя за исполнителем право вводить их всякий раз, когда фраза проводится вновь. С другой стороны, он выписывает довольно много произвольных украшений, причем основными нотами, не доверяя, очевидно, интерпретаторским способностям своих коллег музыкантов. За это он получил известный упрек от своего личного врага Иоганна Адольфа Шейбе: "Все мелизмы, все мельчайшие украшения и вообще едва ли не все, что принадлежит собственно стилю игры, выписано им основными нотами" (разрядка моя. – *Э. Б.*)[10].

Эта критика была больше направлена против Баха-человека, нежели Баха-композитора. Главное здесь – уязвленная гордость профессионалов, уверенных в том, что способность привносить необходимые украшения в голые ноты – это неотъемлемая часть их артистизма[11]. В Италии в особенности искусство импровизировать хорошие украшения считалось исключительно привилегией певцов. В трактате Пьерфранческо Този (Tosi Pierfrancesco. Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, 1723), переведенном на немецкий язык учеником Баха Агриколой, мы находим такие забавные строки:

« Когда ученик достаточно хорошо знаком с апподжиатурами... он может только с усмешкой относиться к композиторам, которые выписывают эти украшения либо потому, что хотят прослыть новомодными, либо для того, чтобы заставить других поверить, будто они могут спеть их лучше самих певцов. Почему бы им не выписывать также и произвольные украшения, которые намного сложнее и более самостоятельны, чем апподжиатура? Однако, если они выписывают их для того, чтобы не потерять славный титул „виртуоза à la mode", они должны по крайней мере признать, что это требует лишь прилежания и изучения. Бедная Италия! Правда ли, что теперешние певцы более уже не знают, где должны быть добавлены эти апподжиатуры, если сам композитор не укажет пальцем? В мое время певец был достаточно сведущим, чтобы самому найти их место. О, как это оскорбительно для вас, певцы-кумиры, – принимать от композиторов наставления, в которых нуждаться пристало только детям»[12].

Эта жалоба – результат того же отношения к орнаментике, которое вызвало вспышку негодования Шейбе, и она ясно указывает на то, что нам необходимо научиться отыскивать в баховских произведениях те места, где новые мелизмы должны быть добавлены, а не отбрасывать те украшения, которые дошли до нас.

Приступая к изучению проблем, выдвигаемых орнаментикой в баховской клавирной музыке, мы сталкиваемся с огромным разнообразием мнений. Согласие по поводу исполнения мелизмов отсутствует не только между всеми изданиями, но и между трактатами и таблицами украшений, составленными за период от баховских времен и до наших дней[13]. Одно это доказывает, что гибкость в трактовке украшений была не только терпимой, но и вполне привычной в барочной музыке. Хотя никогда не удастся установить строго зафиксированные правила, которые могли бы охватить все встречающиеся случаи, нашей задачей все же будет постараться прояснить стоящие проблемы, насколько это позволит сделать имеющийся в нашем распоряжении материал, и

устранить многие безусловно неверные интерпретации украшений, предлагаемые традиционными изданиями.

Если теперь нам понадобилось бы дать читателю общую характеристику документов баховского времени об орнаментике и прибавить к этому обзор комментариев, сделанных к ним современными музыковедами (толкований, к которым нам в свою очередь пришлось бы добавить наши соображения), то единственное, чего бы мы достигли, — это ощущения читателем полной растерянности и беспомощности. Чувство это охватывает каждого, кто приступает к научному исследованию в области орнаментики. Мы же попробуем пойти по другому пути и надеемся, что легче придем к общим выводам и сможем избежать лабиринтов несоответствий и противоречий. Мы начнем с изучения характерных ситуаций: наш метод будет заключаться в исследовании проблем различных украшений на примере самой музыки, в которой они встречаются. Начать уместнее всего, конечно, с таблицы украшений, выписанной Бахом в Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана (1720), старшего сына композитора.

Судьба, постигшая эту таблицу при многократных ее воспроизведениях, показательна и иллюстрирует общую ситуацию, характерную для орнаментики. В Предисловии к третьему тому издания Баховского общества последнему украшению, названному Бахом "Idem" ("то же самое"), ошибочно дан знак ∿ (dopplet cadenct) вместо ⌇ ; эта же неточность обнаруживается в книге А. Швейцера [14]. В биографии Мозера на этом месте поставлен знак трели (tr) [15], а предпоследний мелизм — accent u.trillo (акцент с трелью), который в книге Швейцера неверно напечатан как ⌇ , имеет ошибочное начертание — ∿ — у Мозера!

Сама по себе эта таблица интересна как документ. Расшифровки, данные Бахом, во всех случаях идентичны расшифровкам современных ему французских композиторов, в то время как язык этих обозначений оказывается странной смесью немецкого, французского и итальянского! К сожалению, для практических целей таблица не столь полезна, как нам хотелось бы. Она охватывает только усредненные случаи, ничего не проясняя относительно тонкостей искусства орнаментирования, которым К. Ф. Э. Бах вынужден был посвятить шестьдесят страниц. Однако, думается, старший Бах намеренно не входил в бсльшие детали, поскольку его таблица была написана в помощь девятилетнему мальчику, для которого излишние подробности не столько прояснили бы, сколько еще больше затруднили бы проблему.

Трель

Анализируя то, как Бах употребляет трель, мы сразу же замечаем, что он чередует знаки ∿ , ⌇ и tr на длинных или коротких нотах без какой бы то ни было особой системы. В самом деле, ∿ и ⌇ часто написаны в виде небольшой волнистой линии, в которой очень трудно сосчитать количество колебаний. В Инвенции c-moll, в т. 2 Бах употребляет знак tr, а в конце т. 24 (идентичное место) он использует ∿ .

Что касается точного исполнения трелей, то все источники фран-

цузского происхождения второй половины XVII и начала XVIII века сходятся на том, что трель должна начинаться с верхней вспомогательной ноты. Поскольку подавляющее большинство немецких источников также поддерживает такую трактовку, мы будем считать это правило основополагающим. В сущности это означает, что трель есть не что иное, как быстрое повторение апподжиатур: . Совершенно непростительно, что до сих пор распространяются издания, которые не придерживаются этой традиции, и что даже в наши дни можно услышать артистов с высокой репутацией, начинающих всякую трель с основной ноты. Единственный вопрос, возникающий в связи с трелью, – имеются ли исключения из правила начинать ее с верхней вспомогательной ноты?

Данрейтер выделяет шесть случаев, в которых трель должна начаться с главной ноты:

а) Когда трель начинается ex abrupto (сразу, без подготовки). Фуга XIII (ХТКII).

б) Когда трель начинается после ноты staccato или после паузы. Фуга VI (ХТКI), т.2.

в) Когда повторение ноты является тематическим. Прелюдия XIII (ХТКI), т. 7, 12, 13 и 19.

г) Когда в мелодии имеется скачок и трель занимает часть особо яркого интервала, как, например, септимы в теме Фуги XV (ХТКI), т. 25 и 26.

д) Когда затемнилось бы движение баса, будь трель начата с верхнего вспомогательного звука. Фуга IV (ХТКII), т. 32.

е) Здесь может быть процитирован совет Франца Кролля [16] учителям: "Всюду, где апподжиатура сверху была бы неуместна, трель лучше не начинать с верхней ноты" [17].

Данрейтер указывает, что случаи б) и д) подходят также под правило "мелодические контуры не должны затемняться".

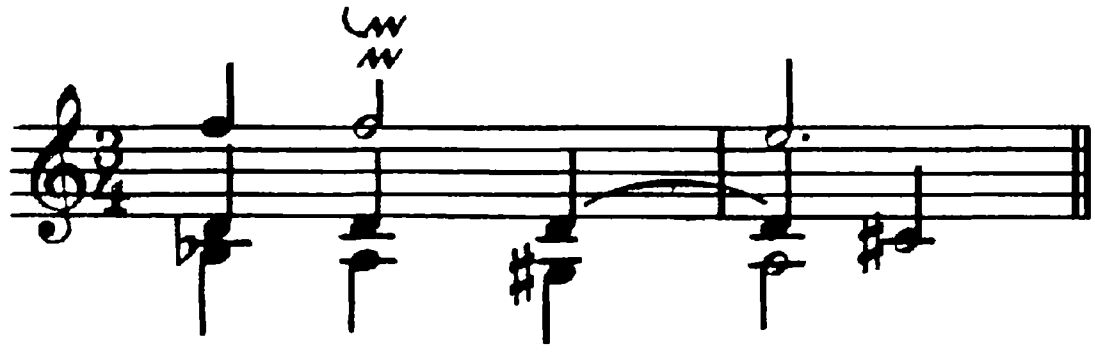
Швейцер, явно под влиянием Данрейтера, говорит: "Как правило, трель должна начинаться с верхней вспомогательной ноты. Только в виде исключения она начинается у Баха с главной ноты. Очень хорошо при несколько более протяженной трели на мгновение задержаться на главной ноте, чтобы лишь затем начать трель с вспомогательной, особенно если какая-либо часть или тема начинается с трели или если верхняя нота уже была взята, – смотри фугу Fis-dur из второй части Хорошо темперированного клавира" [18].

К сожалению, правила Данрейтера взяты "с потолка". Их нельзя отыскать ни в одной из словесных формулировок, содержащихся в источниках баховского времени, за исключением фразы "мелодические линии не должны быть затемнены", неоднократно повторяемой К. Ф. Э. Бахом [19], откуда Данрейтер, по-видимому, и позаимствовал ее. "Здесь необходимо предостеречь читателя от встречающейся у Данрейтера неточности и неаккуратности анализа, при том что в целом его книга великолепна" [20]. Однако в баховской клавирной музыке имеются загадочные места, заставляющие нас очень усомниться в том, что правило начинать трель с верхней вспомогательной ноты столь жестко и не лопускает никаких исключений. При непредвзятом анализе этих

мест они сами подсказывают решение и указывают на то, что некоторые "правила" Данрейтера, сформулированные им в излишне категоричной форме, не лишены, возможно, некоторых оснований.

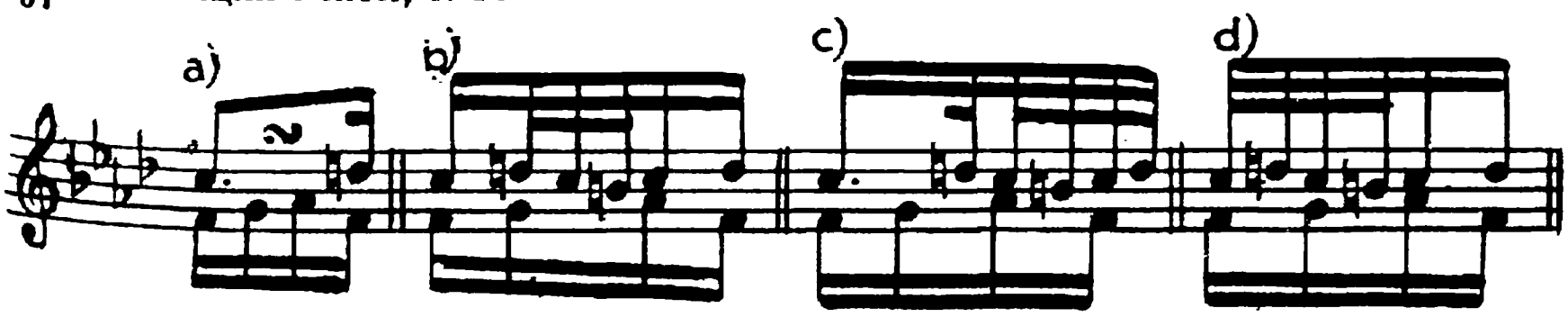
Существует одно действительно незыблемое правило, опровержений которого нигде не отыскать и которому подчиняются как украшения, так и все другие аспекты музыки, – это правило ясности голосоведения, запрещающее параллельные квинты и октавы. К. Ф. Э. Бах дважды цитирует его в связи с украшениями. В разделе об апподжиатурах он пишет: "Следовательно, как и все другие украшения, апподжиатуры не должны нарушать чистоты голосоведения" [21]. И снова, при обсуждении трели: "Поскольку, как уже отмечалось, украшения не должны отрицательно влиять на чистоту голосоведения, в цифре 112 лучше употребить либо простую, либо нисходящую трель, так как восходящая трель ( ) создает запрещенные квинты" (прим. 36) [22].

36 **Пример 112 из «Опыта...» К. Ф. Э. Баха**



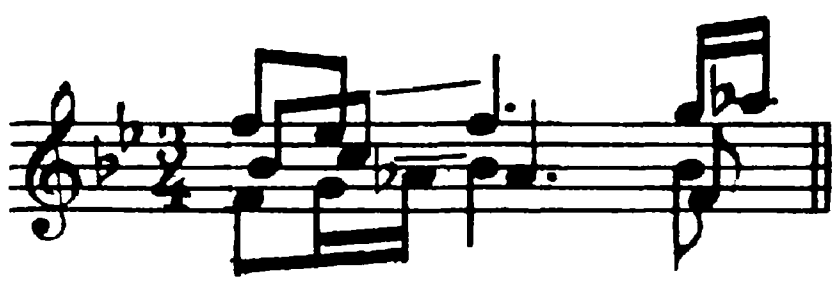
Доказательство того, что это правило чистоты голосоведения относятся и к произведениям И. С. Баха, можно обнаружить в т. 16 Инвенции f-moll (прим. 37a). Если группетто начинается с основной ноты, то образуются параллельные квинты (прим. 37b). В Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха мы видим то же самое группетто, выписанное основными нотами (прим. 37c), а в издании Инвенций, осуществленном Форкелем (опубликовано Hoffmann und Kuhnel), мы находим вариант, показанный в примере 37d. Хотя аутентична только версия из Нотной тетради, оба примера 36c и 37d демонстрируют желание избежать квинт.

37 **Инвенция f-moll, т. 16**



Кантата 52, Ария «Ich halt es mit dem lieben Gott», т. 21 (три гобоя)

38



Иногда Бах нарушал это правило[23] (поспешность, с которой Бах сочинял кантату за кантатой, легко объясняет многие такие промахи – см. прим. 38), но нет ни одного случая в его произведениях, когда бы он написал подобные параллелизмы с целью "вызова". В свете этого давайте проанализируем 24 примера на таблице трели (см. Приложение Б).

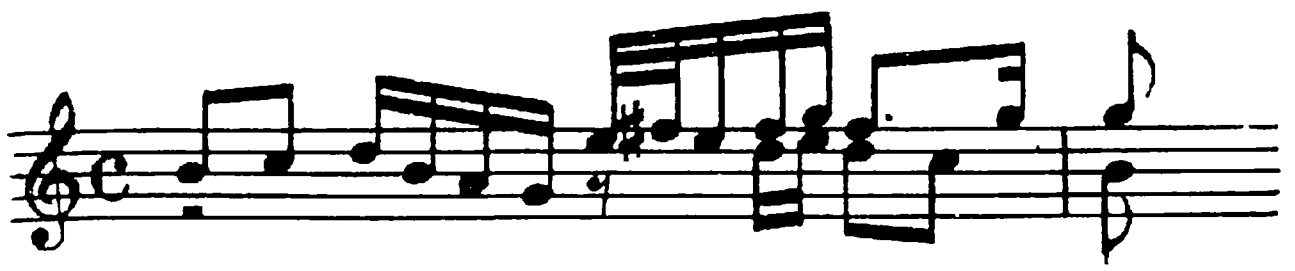
С первого же взгляда на эти примеры можно увидеть, что в каждом из них исполнение верхнего вспомогательного звука в начале украшения приводит не только к ужасным скрытым квинтам и октавам, но часто к просто невыносимым параллелизмам. Количество этих примеров, составляющих, по всей вероятности, лишь малую часть в сравнении с тем, что укрылось от моего бдительного ока, слишком велико, чтобы считать их простыми описками баховского пера. Некоторые из них поистине "кошмарные", как, например, параллельные примы в т. 13 Инвенции c-moll (№ 2) и открытые квинты в т. 13 из Прелюдии f-moll ХТКII (№ 6)[24]. В самом деле, очень многие из них представляют собою параллелизмы в крайних голосах, где это считается наибольшим грехом; в таком положении они столь явны для слуха, что даже новичок в композиции не может не заметить их. Таким образом мы оказались перед затруднительной задачей установить, что мог бы играть в таких ситуациях сам Бах. Поскольку большинство из этих случаев касается трелей на сравнительно коротких нотах, для начала стоило бы рассмотреть именно эти примеры.

Знак, употребляемый Бахом для короткой трели, – это почти всегда зловещая змейка – ~~ . Насколько облегчилась бы наша задача, окажись верным правило, на котором было воспитано наше поколение музыкантов: что ~~ представляет собою мордент, который должен исполняться так: , а ~ является "перевернутым мордентом", адекватным [25]. Действительно, это правило считали неукоснительным по крайней мере 98% педагогов во всем мире. Увы, в такой однозначной формулировке оно не что иное, как фикция. Утвердившийся в наши дни термин "перевернутый мордент" не найти ни в одном трактате, написанном до смерти Баха. При его жизни исполнение трели на коротких нотах подчинялось, в сущности, тому же правилу, что и трактовка трели на длинных нотах. Короткая трель тоже начиналась с верхней вспомогательной ноты, и единственным изменением в ней было уменьшение числа биений; минимальная трель состояла из четырех нот. К. Ф. Э. Бах пишет, что "в очень быстрых темпах эффект трели может быть достигнут использованием апподжиатуры"[26]. Однако ни в одном из случаев, которые мы продемонстрировали, исполнение четырех нот или замена трели апподжиатурой не предотвратили бы параллелизмов; единственное возможное решение – употребить три ноты: . Следовательно, возникает вопрос – чужд ли Баху такой способ исполнения, как утверждает большинство современных баховедов?

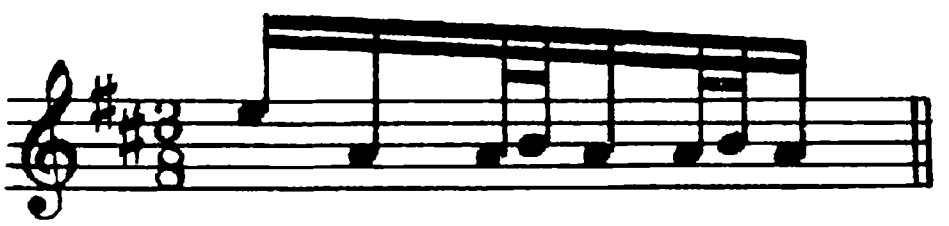
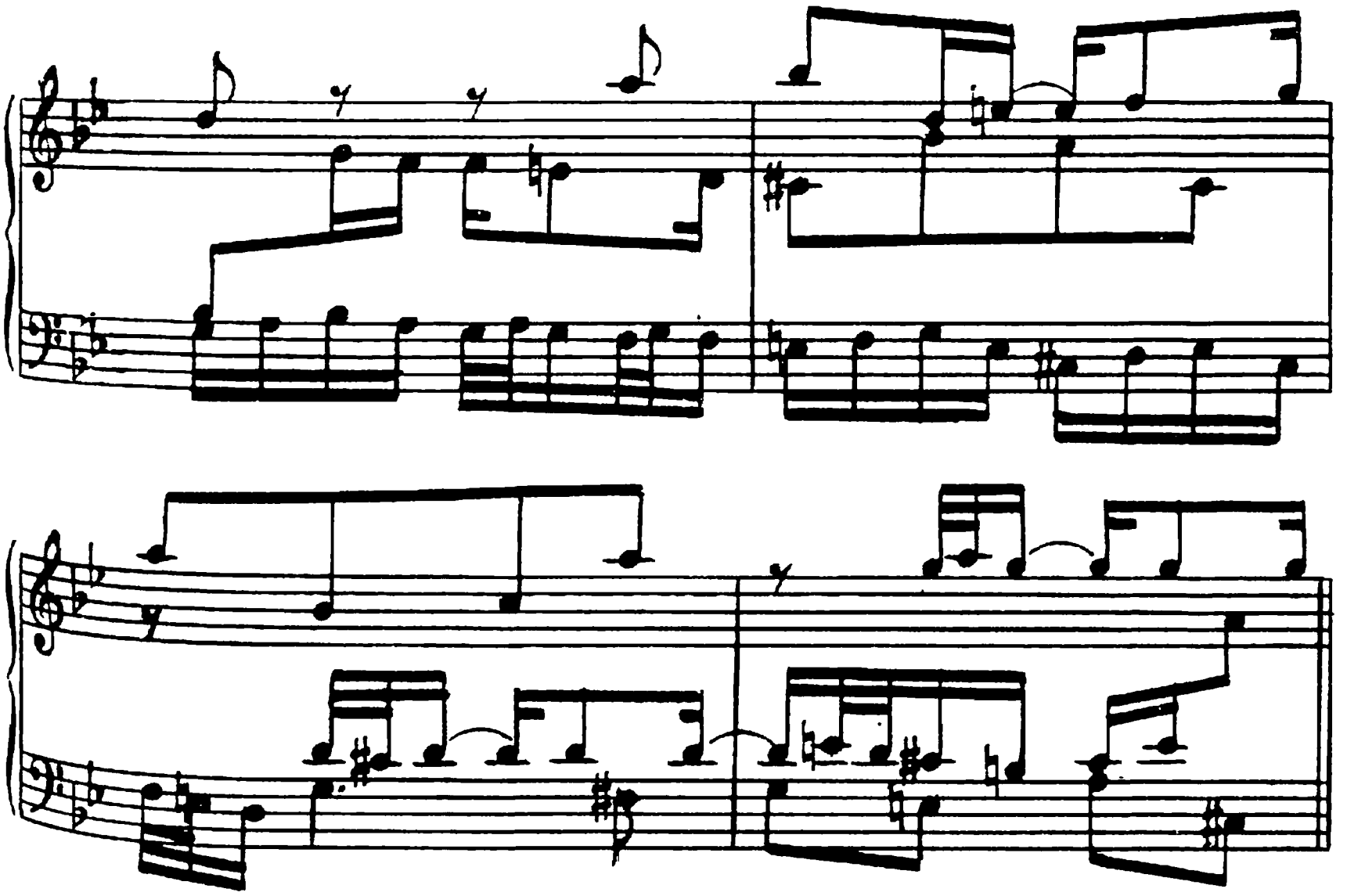
Итак, следует посмотреть, не выписывал ли Бах такого рода трель основными нотами, как он это делал со многими другими украшениями, в том числе и с мордентом. Кроме т. 17 из Фуги a-moll ХТКI, кото-

рый отыскал Данрейтер (прим. 39), можно найти еще несколько примеров: т. 16 из Первого концерта для клавесина соло (по Вивальди) (прим. 40) и четыре очень интересных такта (11-14) из вариации 15 Гольдберг-вариаций (прим. 41). Два "перевернутых мордента" (будем использовать этот термин, пока не подойдем к обсуждению терминологии орнаментики) в т. 11 этой вариации выписаны Бахом собственноручно, тогда как в т. 14 это украшение д о л ж н о быть выписано как следствие обращения канонической мелодии. Таким образом, будучи инверсией мордента в т. 13, оно является истинным "перевернутым мордентом"[27].

39 **Фуга a-moll, ХТК I, т. 17**

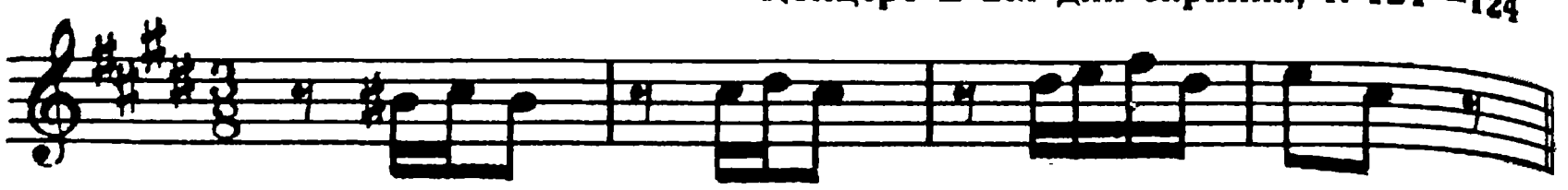


Первый клавесинный концерт

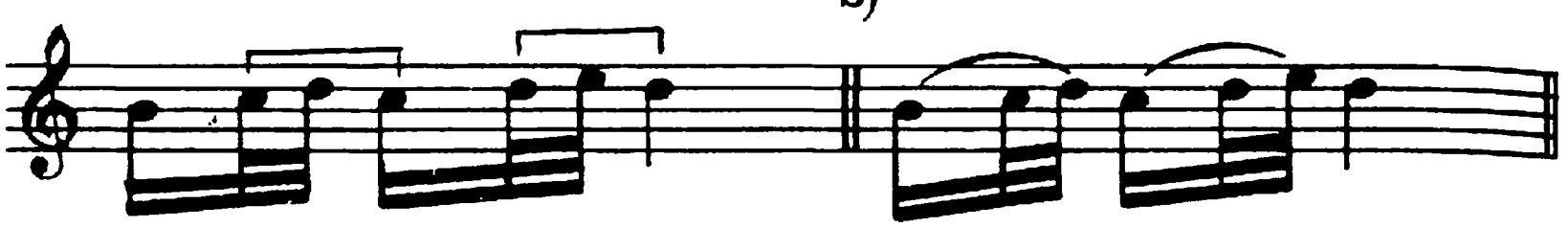
40 **(по Вивальди), ч. 1, т. 16**

41 **Гольдберг-вариации, вар. 15, т. 11—14**

Если мы зададимся целью отыскать вариант этих трех нот, исполняемых более медленно, то примером может служить эпизод из Сонаты для скрипки и клавесина G-dur (прим. 42), а также из Концерта для скрипки E-dur (прим. 43).

42 Соната VI G-dur для скрипки и клавесина

т. 38–39

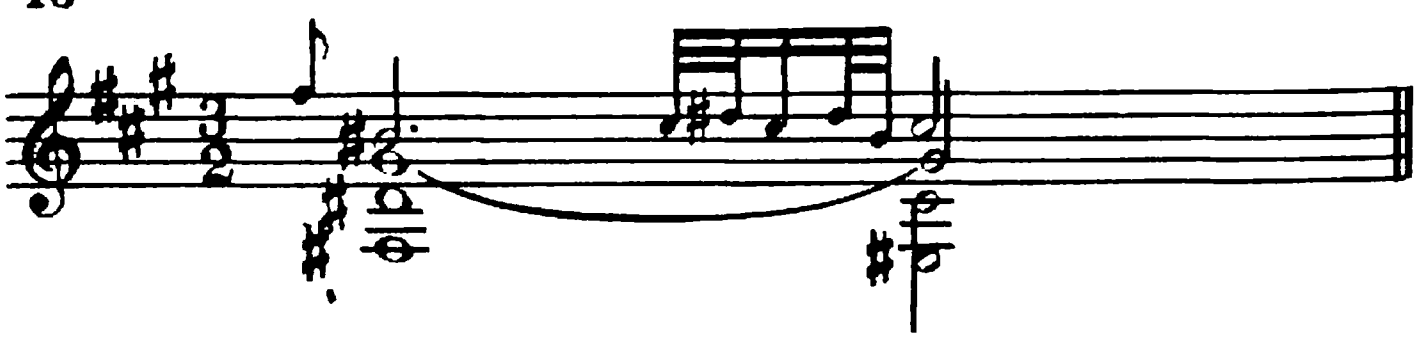
43 Концерт E-dur для скрипки, т. 121—124

Едва ли нужно подчеркивать, что случаи, подобные примеру 44a, не имеют ничего общего с нашей проблемой; их истинный смысл показан на примере 44b.

44 a) b)

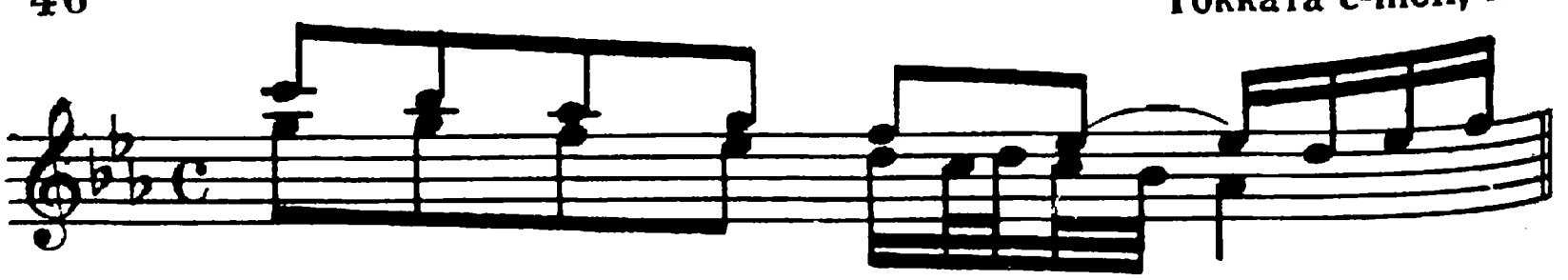


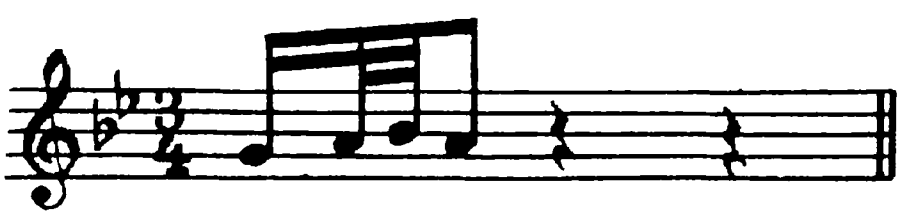
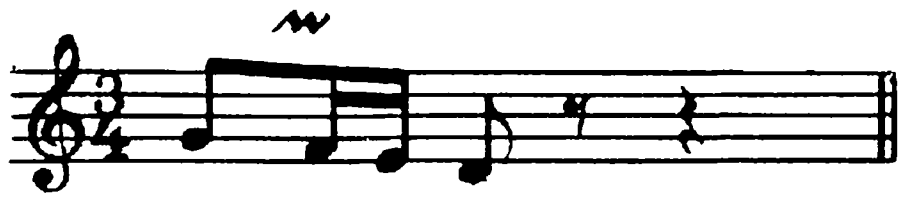
Из следующих примеров первый (прим. 45) является, по-видимому, как раз тем украшением, о котором у нас идет речь. Пример 46 также может считаться акцентом с трелью (в соответствии с баховской таблицей), которой полностью выписан в т. 4 вариации 25 Гольдберг-вариаций (прим. 47). В вариации 12 (т. 4) из этого цикла мы находим тот же мелизм (прим. 48), но на сей раз в сокращенной нотации.

45

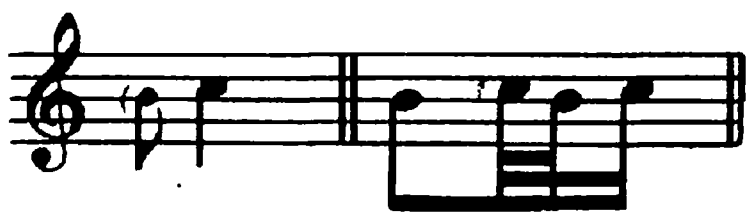


46 Токката c-moll, т. 19



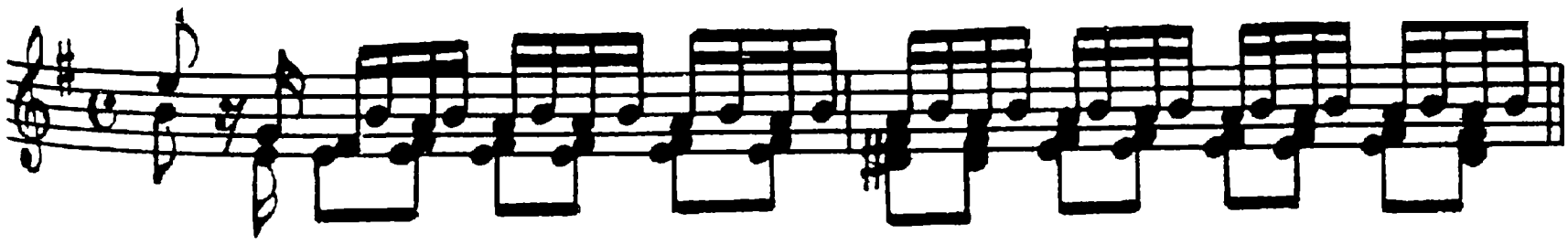
47 Гольдберг-вариации, вар. 25, т. 4

48 **Гольдберг-вариации, вар. 12, т. 4**

Не вызывает сомнений, что фигура в примере 47 – это "младшая сестра" формулы акцента с мордентом из баховской таблицы (прим. 49): она так часто встречается в произведениях Баха, что нет необходимости ее иллюстрировать.

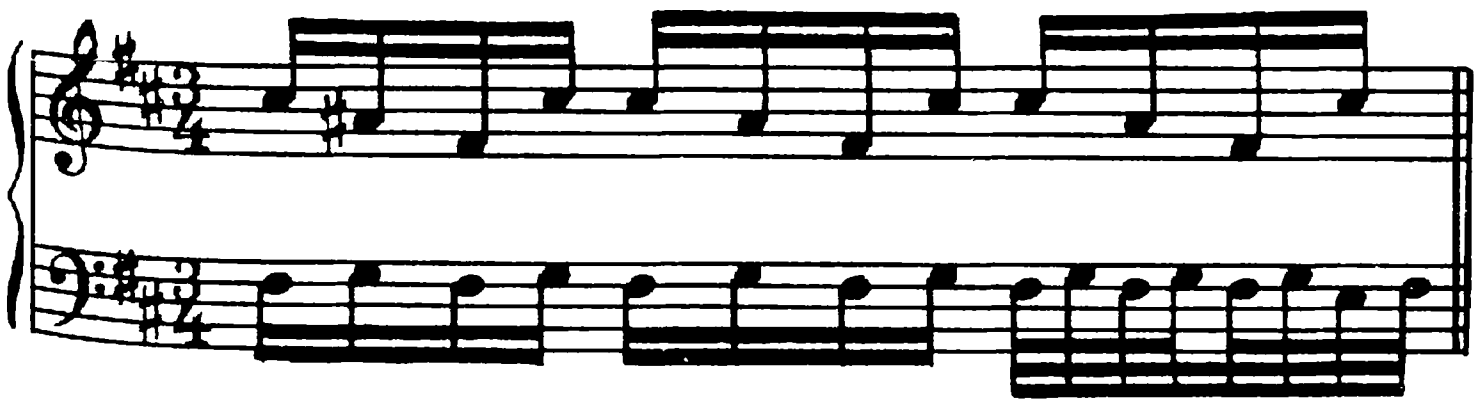
49

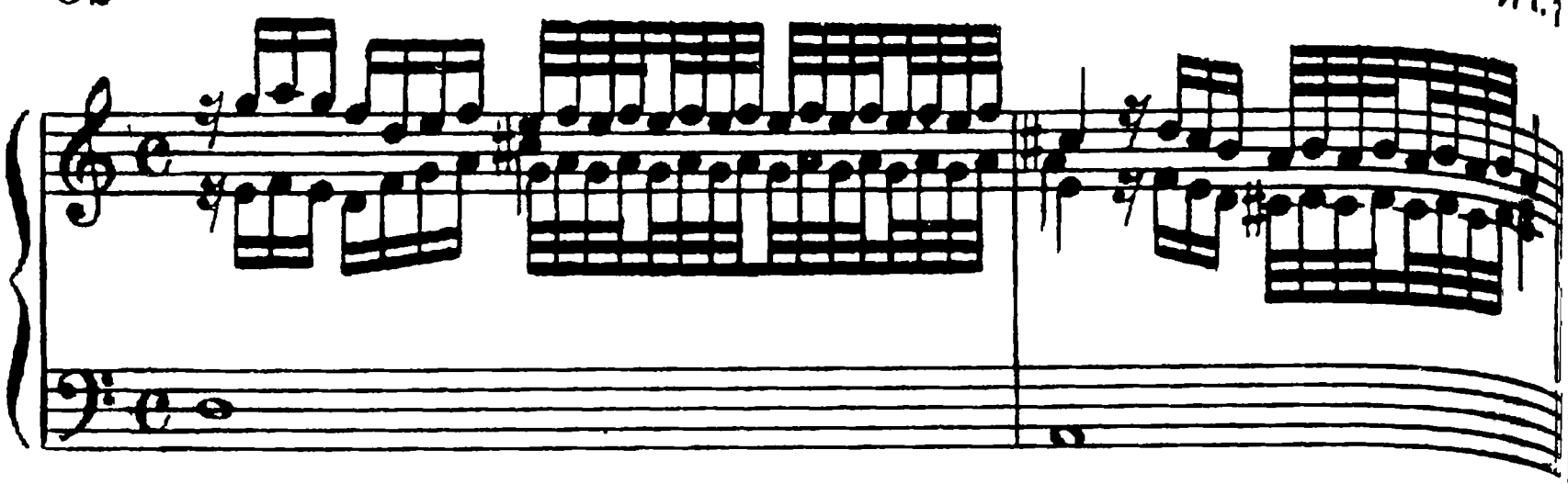


Прежде чем проанализировать соответствующий материал, содержащийся в трактатах XVIII столетия, попытаемся найти какие-нибудь решения для тех случаев более долгих трелей, где представляется нежелательным начинать с верхней вспомогательной ноты. Итак, можно отыскать всего пять примеров, в которых Бах недвусмысленно выразил свои намерения. К сожалению, мы не чувствуем себя вправе делать какие-либо выводы из первых трех примеров (прим. 50, 51 и 52), поскольку их можно считать также "мелодическими колебаниями", принявшими форму трели случайно.

50 **Токката e-moll, т. 4 и 5 от конца фуги**

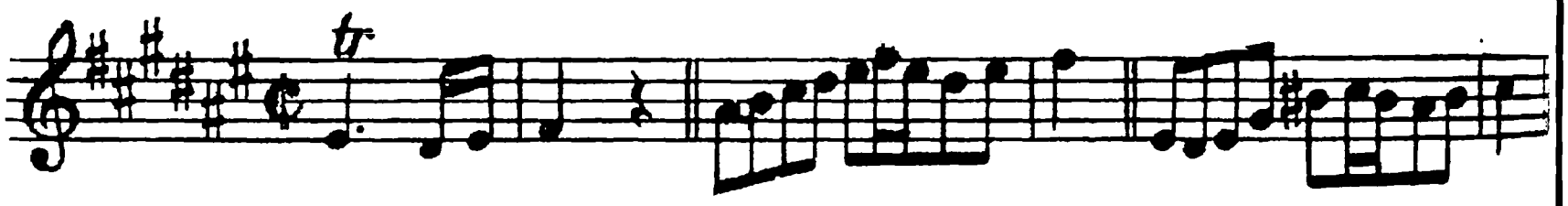


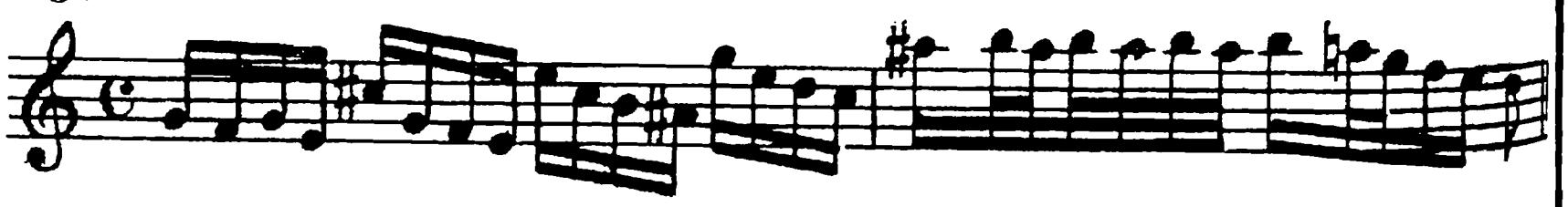
51 **Концерт VIII (по Вивальди), ч. 1, т. 35**

52 Прелюдия для органа (BG. Band XXXVIII, S. 22), т. 7



Иначе обстоит дело с остальными примерами. В Фуге Fis-dur Бах дважды написал разрешение для трели в т. 1 (прим. 53a). Второй из двух следующих фрагментов (прим. 53c) имеет большее значение. Глядя на первый вариант (прим. 53b), можно подумать, что Бах в данном случае хотел просто "сгладить" линию. Однако при втором проведении этого мотива становится ясно, что эти ноты вытекают скорее из определенной системы, нежели случайно. Очевидно, Бах имел в виду продемонстрировать, что "мелодическая линия не должна затемняться" и что вводный звук необходимо подчеркнуть. Аналогичная трактовка вводного тона встречается в Скрипичной сонате e-moll (прим. 54). Ее автограф не сохранился.

Фуга Fis-dur, ХТК I

53 a) т. 1 b) т. 20 c) т. 70

Соната для скрипки e-moll, Аллеманда, т. 10–11

54

Фуга d-moll ХТКI дает нам дополнительную информацию о точном исполнении трели. Интервал нисходящей терции в т. 2 темы (после знака staccato) является столь важной частью мелодической линии, что его нельзя затемнять началом трели с верхней ноты. К счастью, т. 1 (таблица трели, №12), заключающий в себе опасность самых ужасных параллельных квинт, доказывает, что Бах действительно не мог желать исполнения данной трели с верхней ноты. Этот случай убеждает также в том, что нота не обязательно должна быть вводным тоном чтобы быть трактованной подобным образом.

В высшей степени важно, что примеры из обеих фуг согласуются между собою в манере их исполнения. Они учат нас, что первой нотой для таких трелей должна быть главная, получающая двойную из тех длительностей, которыми исполняется трель. Однако сами биения

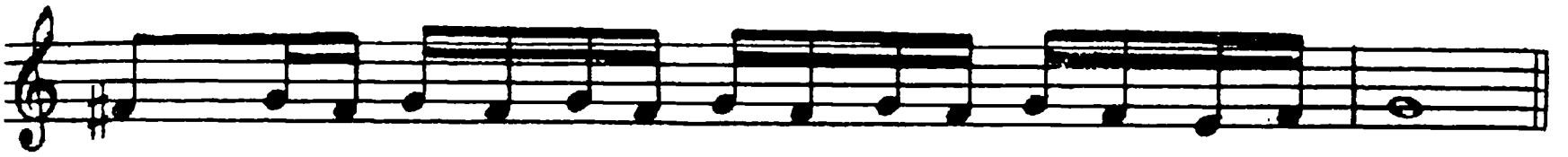
последующей трели подчиняются традиционному правилу и начинаются с верхней ноты. Невозможно отрицать, что данрейтеровские правила а), б) и г), хотя нигде и не упоминаются в источниках XVIII века, действительно находят в этих примерах свое историческое обоснование.

То, что баховская расшифровка имела под собою более серьезные основания, нежели просто личное предпочтение, и опиралась на традиции, доказывается большим числом выписанных полностью трелей в произведениях Фрескобальди, с которыми Бах был знаком. Пример 55 показывает окончание Токкаты IX Фрескобальди [28].

55

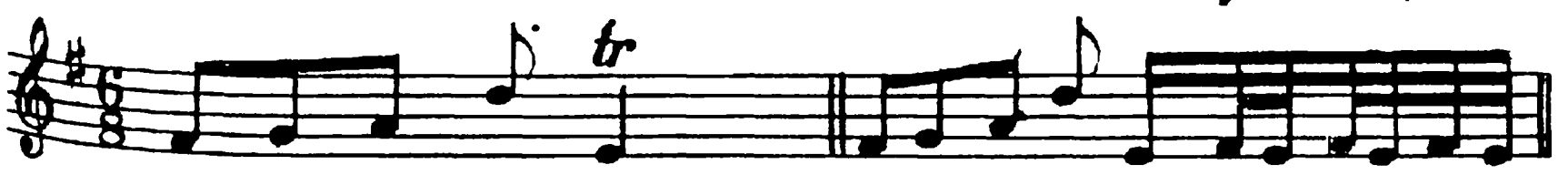
Фрескобальди. Токката IX, три последние такта

Фрескобальдиевская трель полностью соответствует объяснению gruppo, содержащемуся в Предисловии к Le nuove musiche Джулио Каччини, написанной в 1602 году (см. прим. 56) [29].

56

Вопрос, когда именно стоит применять такое исполнение трели с тем, чтобы избежать затемнения мелодической линии, – один из тех, которые требуют для своего решения высокой степени художественной ответственности. В то время как Данрейтер был, несомненно, прав, давая инверсию темы Фуги G-dur ХТКI в качестве лишь единичного случая (прим. 57), вывод Швейцера о том, что этот способ исполнения должен применяться во всех случаях, "когда непосредственно перед трелью звучит верхняя нота" [30], по-видимому, слишком широко раскрывает двери.

57

Фуга G-dur, ХТК I

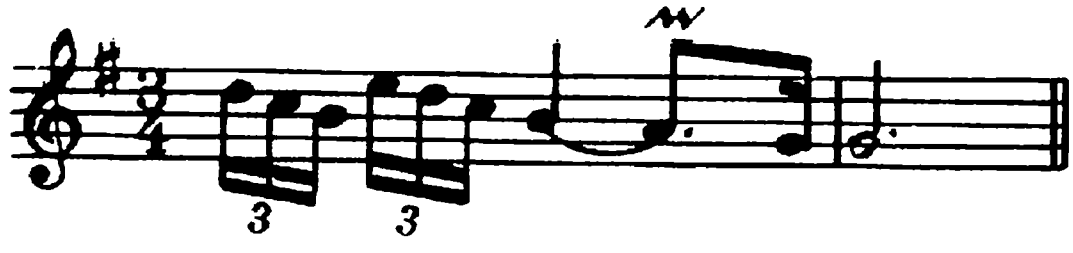


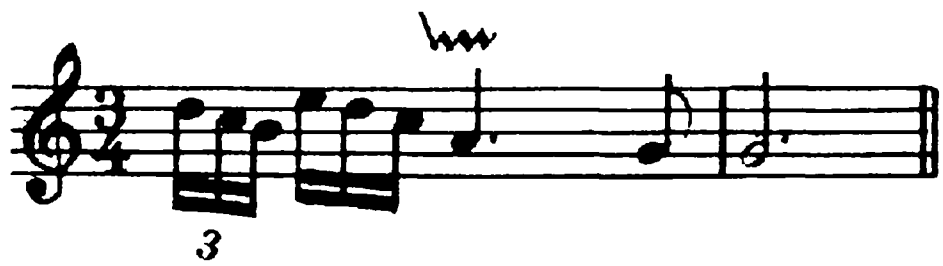
Как бы то ни было, прежде чем применить исключение из правила, необходимо тщательно исследовать каждый конкретный случай. Например, для трели в теме Фуги Fis-dur ХТКI более оправданным представляется традиционное решение, указанное выше, нежели такое, когда трель начинается с остановки на основной ноте.

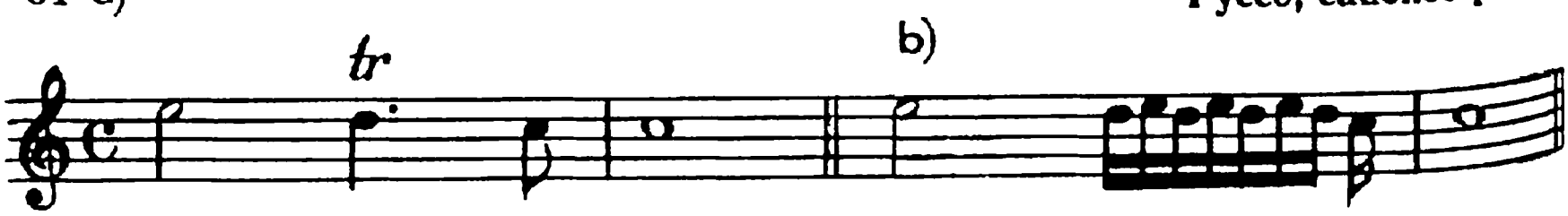
Дополнительным доказательством того, что Бах предпочитает ясную трактовку первой ноты произведения, является т. 1 вариации 13 из Гольдберг-вариаций (прим. 58).

Здесь, противореча всем современным ему правилам, Бах выписывает группетто, начинающееся с основной ноты[31], и эта же мелодическая формула повторяется на протяжении всей вариации. Было бы слишком опрометчиво считать, что этот способ, которым Бах расшифровывает здесь группетто, допускает возможность и трель трактовать подобным образом.

Другой случай, когда трель должна исполняться с основной ноты, часто встречается в концах фраз, где мелодическая линия спускается с терцового тона через секунду непосредственно в тонику, как например, в Сарабанде из Французской сюиты V (прим. 59).

59 **Французская сюита V, Сарабанда, два последних такта**

Однако, когда мы говорим, что данная трель начинается с главной ноты, мы характеризуем эту ситуацию только с точки зрения того, как она представляется глазу. Более внимательное исследование выявляет, что для слуха трель действительно начинается на звуке *h* и наверняка могла бы быть записана Бахом как в прим. 60. Это аналогично тому, как Руссо предлагает исполнять простую каденцию (cadence plein, прим. 61)[32].

60 **То же самое**

61 a) **Руссо, cadence pleine**



В данном случае украшение, следовательно, упрощается и становится баховским акцентом с трелью, выписанным на сей раз лишь частично.

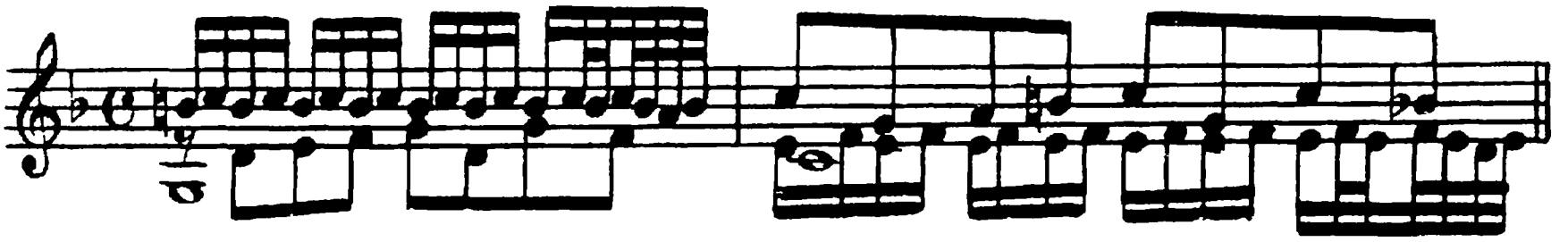
Эти примеры представляют собой все свидетельства, касающиеся баховской трактовки трелей, которые мы в состоянии были собрать в

его музыке. Очевидно, ни для короткой, ни для долгой трели нельзя полностью исключать начало ее с основной ноты. Если теперь обратиться к источникам того времени за дополнительными сведениями о длинной трели, то можно суммировать несколько интересных фактов.

Хотя во Франции со второй половины XVII века единодушно предпочиталось исполнение трели сверху, в Италии на протяжении всего этого столетия господствовала традиция начинать ее с основной ноты. В большинстве случаев итальянские композиторы выписывали трель полными длительностями, как мы видим это в клавирных произведениях Фрескобальди; нет нужды говорить, что можно также найти много трелей, начинающихся с верхней вспомогательной ноты. Немецкий ученик Фрескобальди Каспар Керль продолжил традицию начинать с основной ноты и выписывать ее полностью. Ограничимся здесь двумя примерами (62 и 63), выбранными из его произведений [33].

62 **Керль. Канцона II**

63 **Керль. Токката II, т. 5**



Сочинения обоих этих композиторов принадлежали к обычному репертуару членов баховской семьи. Еще в 1703 году Франц Ксавер Муршхаузер, ученик Керля, давал такое объяснение трели, какое показано в примере 64 [34], а Адам Рейнкен, с которым Бах вошел в личный контакт, когда играл для него в Гамбурге в 1720 году, следующим образом толковал трель в Предисловии к Hortus Musicus (1687): "A tremul qui superne tonum contingit" [35], что очень многими было понято так, как показано в примере 65.

64 **Муршхаузер, объяснение трели**

65

Увы, Рейнкен не дал нотного объяснения, и следовательно, этот случай остается нерешенным. Хорошо известно, что Бах аранжировал для клавесина две трио-сонаты из этого опуса.

В качестве итога приведем следующее высказывание Патнама Альдриха:

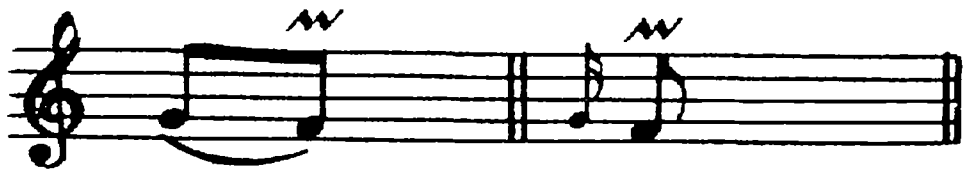
"Главным пунктом разногласий между французским и немецким стилями исполнения трели является вопрос, с какой ноты она должна исполняться – с основной или с вспомогательной. Французское tremblement, как мы видели, всегда начинается с ноты, выше написанной, в то время как итальянское tremolo (или trillo, как оно позже стало называться) менее определенно кристаллизовано по форме и часто начинается с основной ноты.

Несомненно, все вышеупомянутые композиторы (Бём, Фишер, И. С. Бах, Г. Муффат) восприняли французскую интерпретацию трели. Довольно странно, но большинство из них, по-видимому, не осознавало существования какого бы то ни было противоречия. Это доказывается тем, что они часто использовали итальянское название или итальянский знак, а иногда и то и другое, явно подразумевая при этом французское украшение... Баховская терминология в таблице, которую он составил для Вильгельма Фридемана, – это странная смесь итальянской, немецкой и французской терминологий, при том что его расшифровки украшений всегда чисто французские... Вследствие того что некоторые музыканты (мы не знаем, в каких пропорциях) следовали, судя по всему, итальянской традиции вплоть до, по крайней мере (разрядка моя. – *Э. Б.*), первого десятилетия XVIII века, невозможно определить точную дату установления французского tremblement в Германии. Ясно, однако, что период, во время которого употребление трели основывалось преимущественно на французских образцах, приблизительно совпадает с временем жизни Баха (1685–1750). После этого трель приобретает более выраженный немецкий характер" [36].

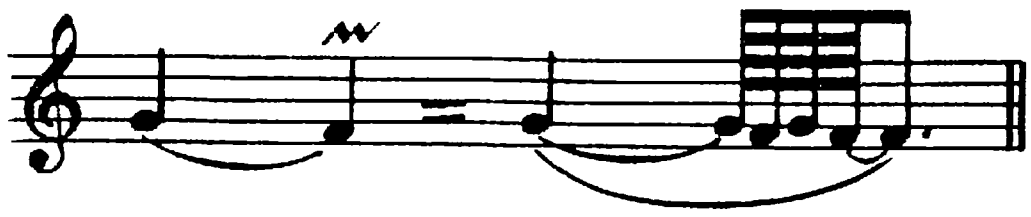
Это утверждение очень хорошо проясняет историческое положение трели и ее употребление [37]. Безусловно, в большинстве случаев Бах следует французскому вкусу. Единственное, что нам хотелось бы – обратить внимание на то, что в свете раннего именно итальянского влияния те несколько примеров, в которых мы нашли необходимым начать трель с основного звука, менее необычны и неожиданны, чем они казались на первый взгляд; безусловно, в Средней Германии существовало некоторое итальянское влияние, и мы знаем, что Бах был знаком с музыкой, содержащей украшения в итальянском стиле.

Путаница в источниках XVIII века достигает кульминации, когда дело касается короткой трели – ~~ . Наименования "короткая трель", "полутрель", Pralltriller и Schneller употребляются взаимозаменяемо и совершенно произвольно, хотя можно заметить, что некоторые теоретики непременно желают сделать специальное различие между ними. К. Ф. Э. Бах сохраняет наименование Pralltriller только для одного случая: короткой трели на второй ноте нисходящей секунды. Первая нота может выписываться в ее реальной длительности или же в виде апподжиатуры, как показано в его примерах (прим. 66, 67) [38].

66



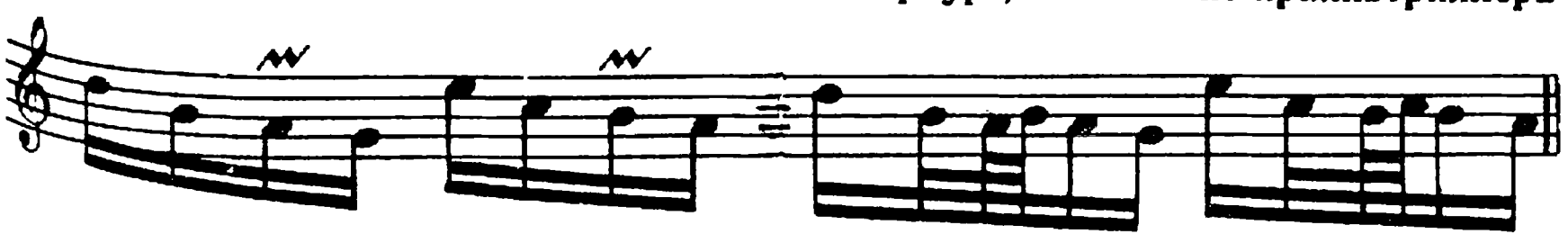
67



Он называет праллтриллером самый очаровательный мелизм, вносящий в исполнение жизнь и блеск, но тут же добавляет, что это одно из наиболее трудных украшений, поскольку "оно должно буквально протрещать... верхний звук должен щелкнуть с такой быстротой, чтобы отдельные звуки едва можно было различить"[39]. Мы получим представление о том, как оценивал К. Ф. Э. Бах возможности фортепиано в сравнении с клавесином и клавикордом, если обратим внимание на то, что для него воспроизвести этот мелизм в быстром темпе на рояле невероятно трудно. "Я сомневаюсь, что даже при самых интенсивных упражнениях можно добиться на фортепиано полного контроля звучания короткой трели"[40].

Если мы присмотримся к расшифровке праллтриллера, как ее описывает К. Ф. Э. Бах ("он не должен звучать столь пугающе, как можно было бы представить себе, если судить по его полной записи нотами")[41], то заметим, что действительно его ноты совпадают со звуками "перевернутого мордента". Однако задержка, вызванная залигованностью первой ноты, оказывается неотъемлемой частью всего украшения, являющегося, следовательно, не чем иным, как особым случаем трели, начинающейся с верхнего вспомогательного звука. Учитывая, сколь мало время этой задержки, мы не удивляемся, что исполнители находят более практичным не принимать в расчет лигу и начинают трель сразу же, играя в таком случае "перевернутый мордент". Марпург описывает это следующим образом: "Если при исполнении простой залигованной трели первая нота пропускается и трель, вопреки правилу, начинается с основной ноты, а число биений сокращается до трех нот, получается неполная трель, котороя в некоторых случаях, однако, более уместна, чем обычная полная трель... Г-н Бах [К. Ф. Э.] называет такую трель праллтриллером по причине скорости, с которой эти три (а не больше) ноты должны исполняться"[42]. В издании 1756 года Марпург дает иллюстрацию этого украшения (прим.68).

68

Марпург, объяснение праллтриллера

Мы не совсем понимаем, почему Альдрих, как явствует из следующей цитаты, сурово критикует Марпурга за его "практическое решение" и почему он считает высказывание Марпурга "в значительной степени повинным в той путанице, которая возникла между праллтриллером и трехзвучным шнеллером" [43].

Согласно Альдриху, трудно поверить, что Марпург мог преднамеренно исказить учение К. Ф. Баха. Но поскольку он, безусловно, читал "Опыт...", а также слышал великолепное авторское исполнение, кажется столь же невероятным, что он мог неправильно понять высказывание, которое мы только что процитировали [описание праллтриллера К. Ф. Э. Бахом]. Единственное возможное объяснение этого прямого противоречия то, что, по мнению Марпурга, скорость исполнения этого украшения так велика, что совершенно невозможно уловить, действительно ли лига исполняется в расшифровке именно как лига, и что, следовательно, не было смысла обременять этим голову учащегося [44]. Мы полностью убеждены, что Марпургом двигали только лишь практические соображения. Его слова "вопреки правилу" ясно показывают, что он хотел, чтобы его совет понимался как исключение, и мы рады, что Альдрих в конце концов допускает, что "на практике лига часто не принималась во внимание" [45].

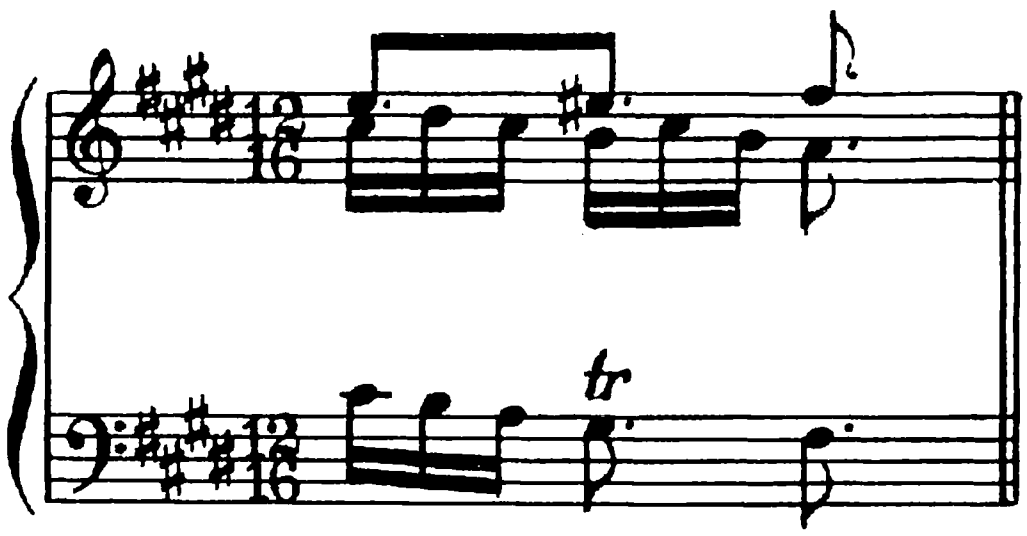
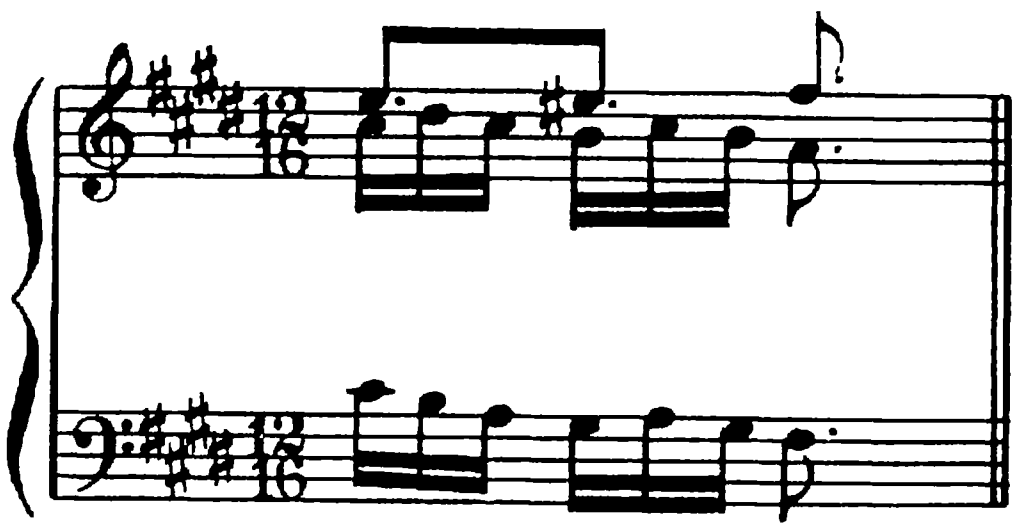
К. Ф. Э. Бах приводит в качестве примера короткой трели фигуру, почти идентичную той, что у Марпурга, но не дает ее расшифровки (прим. 69).

69 К. Ф. Э. Бах, объяснение короткой трели

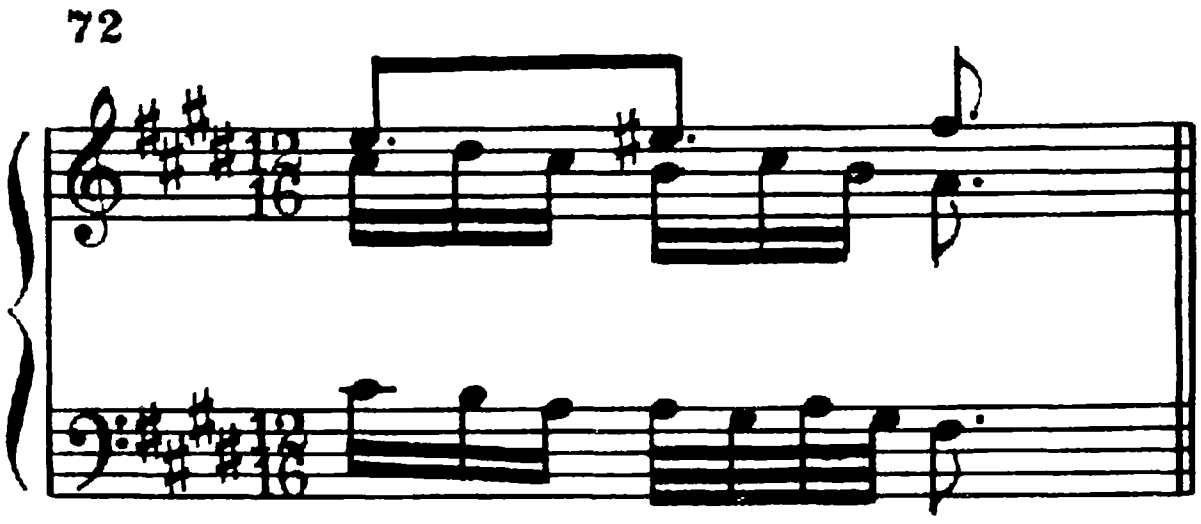
Лохлайн также описывает подобную фигуру. Однако, поскольку большинство баховедов очень нерешительно в признании аутентичности любой информации, исходящей, как они говорят, от "поколения после Баха", свидетельства аналогичной трактовки короткой трели, собранные Ландсхофом в документах, относящихся к музыкальному окружению самого Баха, имеют огромное значение. Иоганн Людвиг Кребс, один из любимейших учеников Баха, занимавшийся у него около 1735 года, выписал таблицу украшений [46], содержащую следующее объяснение: должно исполняться

Это полностью соответствует расшифровкам Марпурга и Лохлайна.

Мы рады, что можем добавить еще одно доказательство, исходящее от еще более знаменитого ученика Баха – Иоганна Филиппа Кирнбергера. В т. 26 Фуги cis-moll ХТКII мы находим ситуацию, какая показана в примере 70; однако в копии Кирнбергера этот такт выписан полностью нотами (прим. 71).

70 Фуга cis-moll, ХТК II, т. 26

71 То же самое, копия Кирнбергера

Хотя данный случай – это и не буквальный праллтриллер, соответствующий определению К. Ф. Э. Баха, он сам по себе оказывается очень важным примером исполнения короткой трели и, очевидно, практической рекомендацией, как справиться с исполнением этого трудного места (прим. 72). Заметим, что Кирнбергер был учеником Баха с 1736 по 1741 год, то есть как раз в те годы, когда составлялся второй том Хорошо темперированного клавира.

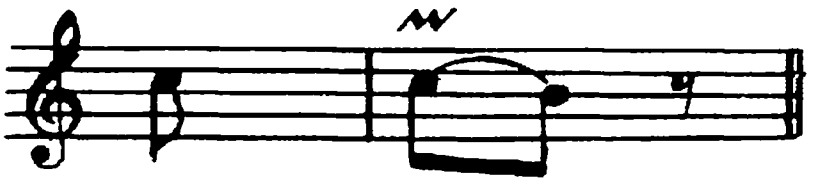
72



Нельзя переоценить важность этого документального свидетельства, предоставленного двумя наиболее талантливыми учениками Баха; оно дает прямое доказательство того, что в нисходящем движении мелодии "перевернутый мордент" становится дозволенным, если темп пьесы делает четырехзвучную трель неисполнимой.

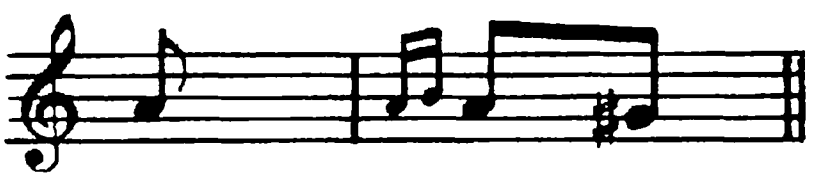
Лишь один случай – мотив "вздоха" с короткой трелью (прим. 73) – не поддается никакому документированному объяснению.

73

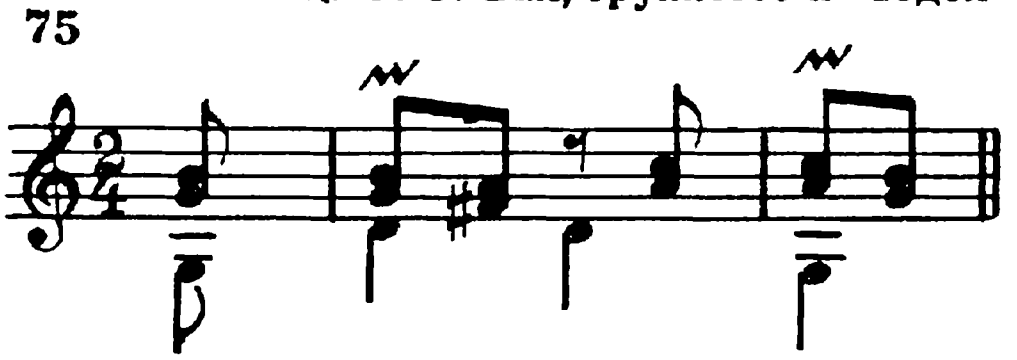


Любопытно, что, где бы он ни появился, если трель играть состоящей из четырех звуков, то это почти всегда приводит к запрещенным квинтам. По-видимому, нельзя предложить никакой иной расшифровки, кроме трехзвучного "перевернутого мордента". В "Опыте..." К. Ф. Э. Баха "перевернутый мордент" никогда не упоминается в качестве самостоятельного мелизма. Однако К. Ф. Э. Бах описывает украшение, называемое шнеллером, которое, как он утверждает, не упоминается никем из других авторов. Это украшение, говорит он, неизменно должно выписываться мелкими нотами: и для его описания он использует такие загадочные слова: "По своему употреблению, так же как и по своему виду, он противоположен морденту, он состоит из звуков короткой трели"[47].

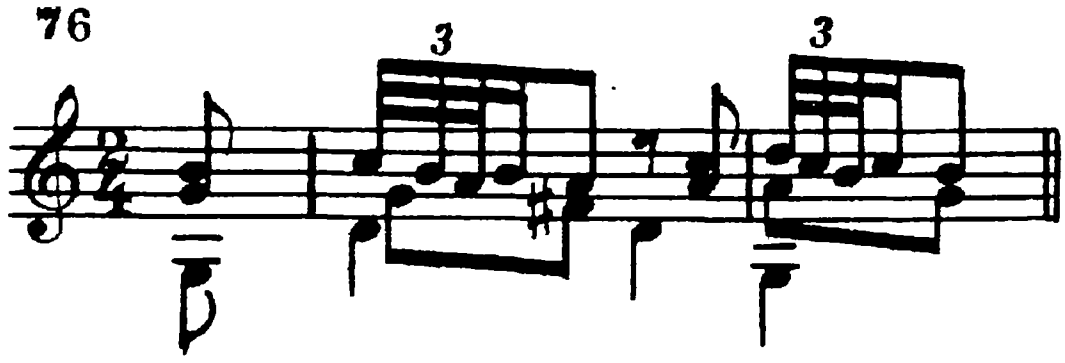
Непросто установить, что имеет в виду К. Ф. Э. Бах под этим описанием. Подразумевает ли он, что существует короткая трель, состоящая из трех звуков, или же он только хочет идентифицировать ноты шнеллера с нотами короткой трели, из которых на самом деле он состоит?[48] Решить это невозможно. Никакая трель из трех нот ни разу не упоминается в параграфе о "короткой трели или полутрели", и ситуация с праллтриллером ясно ограничена значком ~ на второй ноте нисходящей секунды. Попытаемся тщательно изучить противоположную ситуацию – когда знак ~ стоит на первой ноте нисходящей секунды.

К нашему великому изумлению, среди примеров, которые К. Ф. Э. Бах дает для шнеллера, мы находим фигуру (прим. 74), которую он поясняет ремаркой, что она часто используется at caesurae [sic!][49].

Естественно, мы отождествляем эту расшифровку с мотивом "вздоха", который, как уже говорилось, может исполняться только таким образом. К сожалению, случай этот значительно более сложный. В разделе о группетто мы снова находим мотив "вздоха", показанный в примере 75; он почти полностью схож с тем, что встречается в Прелюдии f-moll ХТКII И. С. Баха.

К. Ф. Э. Бах, группетто и «вздох»

75

В пояснении к этому примеру К. Ф. Э. Бах пишет, что группетто "может заменить трель в тех случаях, когда последнюю трудно исполнить из-за наличия другого голоса в той же руке. Такая замена возможна только на сравнительно короткой ноте. Что касается более долгих нот, то их не удается целиком заполнить группетто"[50]. На сей раз он дает расшифровку, которая, следовательно, совпадает с тем, что мы видим в примере 76.

76



Но на этом еще не кончается история с мотивом "вздоха" – мы находим его процитированным в третий раз в разделе об апподжиатурах (прим. 77)[51].

77

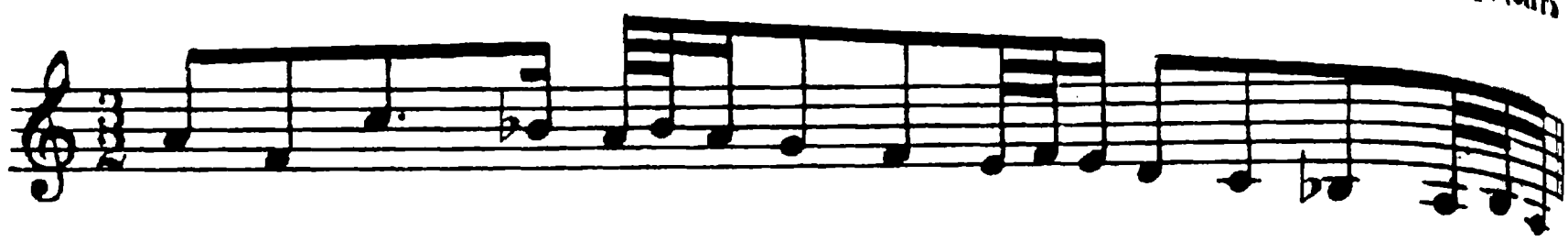
Однако поскольку лишь трехзвучная расшифровка может предотвратить нежелательные параллелизмы, часто возникающие, когда это украшение применяется к баховскому мотиву "вздоха", то исполнение фигуры, являющейся по сути "перевернутым мордентом", остается единственным выходом из тупика. Это оказывается верным, несмотря на то что К. Ф. Э. Бах чуть ли не претендовал на "права изобретателя" этого украшения и требовал, чтобы оно всегда выписывалось мелкими нотами, чего его отец никогда не делал.

К. Ф. Э. Бах предлагает три различные расшифровки для мотива "вздоха". Должны ли мы заключить из этого, что в произведениях И. С Баха нам следует также давать различные расшифровки в зависимости от того, возникают или нет запрещенные квинты? В самом деле, должны ли мы играть в Прелюдии f-moll ХТКII три ноты, а в Партите e-moll, где нет проблемы параллелизмов, четырехзвучную трель или группетто? Для нас пластичность и выразительность – позволим себе снова упомянуть этот аффект – данного мотива столь велики, что мы убеждены в том, что он должен иметь неизменное значение и не может интерпретироваться тремя различными способами. Поразительно, что специфические проблемы этого глубоко человечного мотива (ни одна другая фигура не упоминается в "Опыте..." К. Ф. Э. Баха трижды) не обсуждаются ни в одном другом трактате. Но еще удивительнее то, что такой крупный знаток баховского языка, как Людвиг Ландсхоф, принимает существование "перевернутого мордента" на веру, называет его просто "праллтриллером" и применяет даже там, где нет никакой нисходящей секунды, хотя такую трактовку не подтверждает ни один исторический документ.

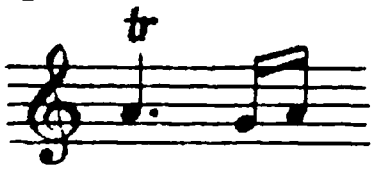
Заглядывая дальше, в глубь истории трели, мы находим "перевер-

нутый мордент", употреблявшийся в качестве тремоло в трактате Дируты Il Transilvano (1593), пример 78 [52].

78 **Дирута. «Трансильванец», «перевернутый мордент»**

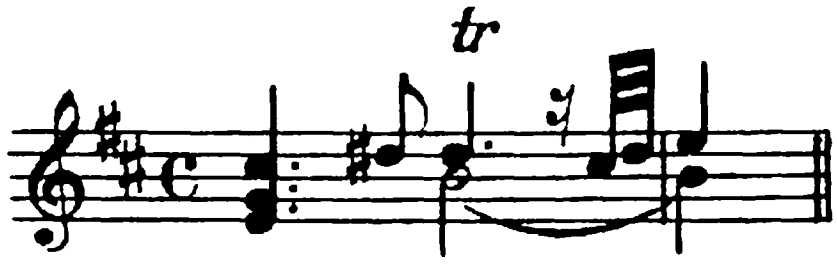


Его также использовали Мерсенн и французские лютнисты [53]. Затем в течение почти 150 лет он как будто не упоминается. Поскольку Бах выписывал "перевернутый мордент" чаще, чем это можно считать случайностью, и так как нет другого способа сделать столь часто употребляемый в баховской музыке мелизм правильно звучащим, нежели играть его именно как "перевернутый мордент", мы должны признать, что эта наикратчайшая трель в течение 150 лет ушла в "подполье", но во времена Баха появилась вновь. Она совершенно не противоречит его языку, в противоположность уверениям многих авторов.

Требует также упоминания еще одно толкование трели, которое проникло во многие современные издания: в трели, подобной данной

, биение останавливается на основной ноте в момент наступления точки, предшествующей следующим нотам. Эта практика резко осуждается Альдрихом, который заявляет, что "такая трактовка, по-видимому, совершенно лишена смысла, поскольку заключительные ноты в ней не являются ни мордентом, ни гладким переходом от трели к последующим нотам" [54]. Безусловно, в целом этот способ интерпретации неоправдан; однако Бах четыре раза выписывает трель, которая имеет серьезные основания быть истолкованной подобным образом (прим. 79, 80 и 81).

Французская увертюра,

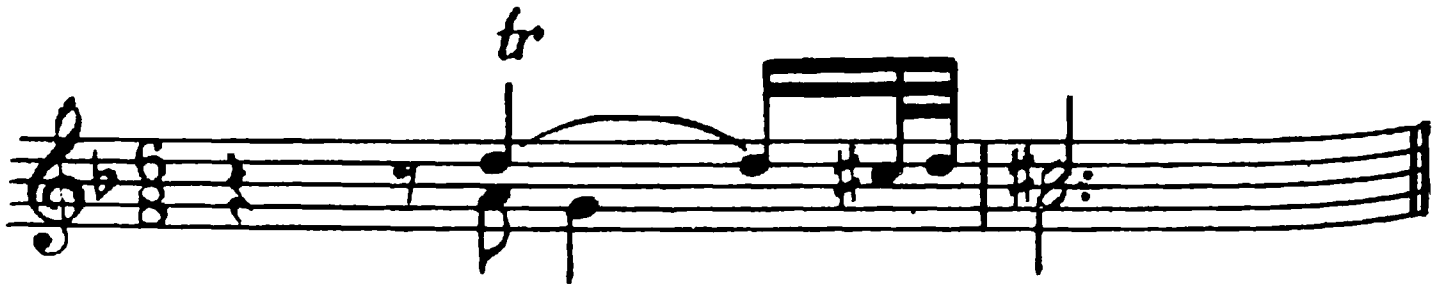
79 **второе Grave, т. 2**



Прелюдия e-moll, ХТК I, т. 10 (то же самое в т. 12)

80

81 **Концерт для 3-х клавесинов d-moll, ч. 2, два последних такта**



Первые два примера лишь отчасти имеют отношение к нашей проблеме, поскольку Бах прерывает трель на паузе, а не на продленной ноте, и пауза эта охватывает только половину длительности точки. Кроме того, в этих случаях заключительная нота – восходящая, и все три вместе создают впечатление шлейфера. Однако пример из Концерта для трех клавесинов в полной мере соответствует данному случаю и доказывает, что остановка на главной ноте не так уж чужда баховскому языку.

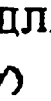
Группетто и шлейфер

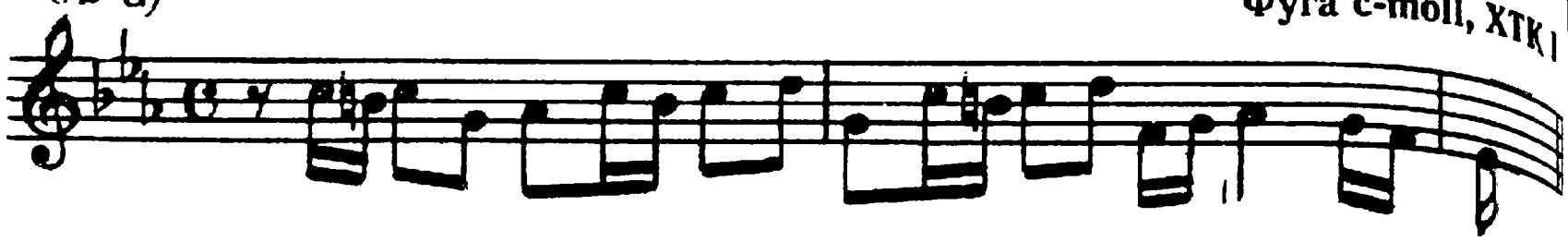
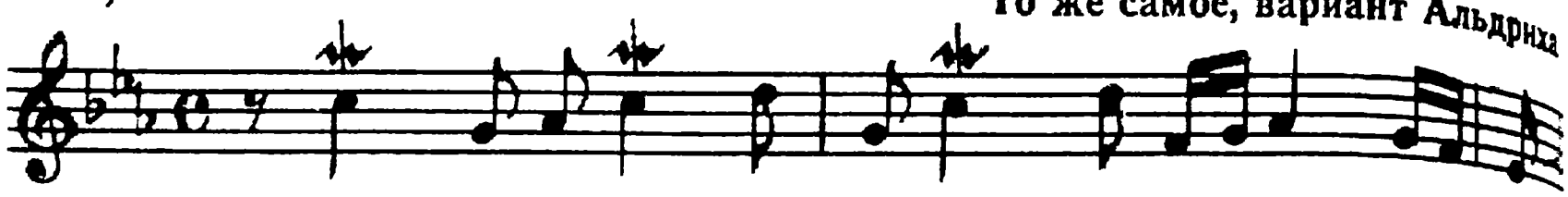
Исполнение группетто в баховской клавирной музыке не представляет проблемы. Правило, согласно которому оно состоит из четырех нот[55] и начинается с верхнего вспомогательного звука, применимо всегда, за исключением немногих упомянутых выше случаев, когда Бах выписывает группетто из пяти нот полных длительностями[56]. Группетто из четырех звуков выписаны полностью в Фуге G-dur ХТКI, в Жиге из Французской увертюры и в Фуге e-moll ХТКII, а также в других пьесах.

Исполнение особой фигуры никогда не менялось; ее традиционная трактовка во времена Баха была такой же, как и сегодня[57].

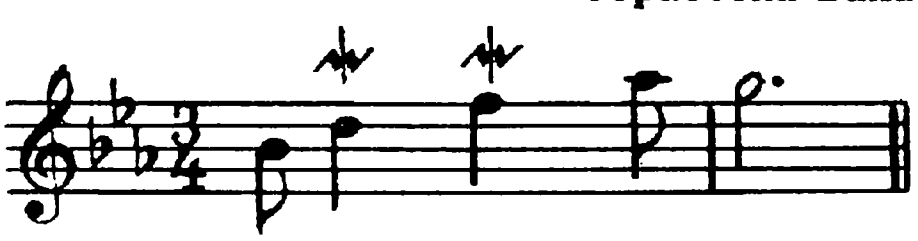
Что касается шлейфера, который тоже часто выписан полными длительностями, то не требуется никаких иных указаний, кроме того, что он всегда исполняется на сильную долю (а не перед ней). В целом это относится и к группетто.

Мордент

Мордент также почти не ставит никаких проблем, в противоположность серьезным затруднениям, которые представляет для нас его "незаконный брат" – "перевернутый мордент". То, что вспомогательная нота в морденте всегда соседняя диатоническая, настолько хорошо известно, что это едва ли требует упоминания. В нескольких случаях трудно решить, не играть ли больше одного биения, – обычно такая фигура обозначается знаком . Трудность в том, что этот же знак иногда используется для трели с заключением, и следовательно, он равен знаку  . Однако эта проблема возникает далеко не в каждом произведении. Гораздо чаще, чем любой другой мелизм, мордент выписан полностью нотами; в самом деле, порой мы не в состоянии объяснить, почему вместо этого Бах не использовал значок[58]. И вновь трудно решить, должна ли всякая фигура, внешне похожая на , называть мордентом. Не без больших сомнений мы включили бы тему популярной Фуги c-moll ХТКI (прим. 82a) в число таких примеров, как это делает Альдрих (прим. 82b)[59]. Тем не менее баховская обработка одного такта из второй части Концерта для гобоя Марчелло (прим. 84) говорит в пользу Альдриха.

82 a) Фуга c-moll, ХТК I

82 b) То же самое, вариант Альдрича

Марчелло. Концерт для гобоя, ч. 2, обработка Баха

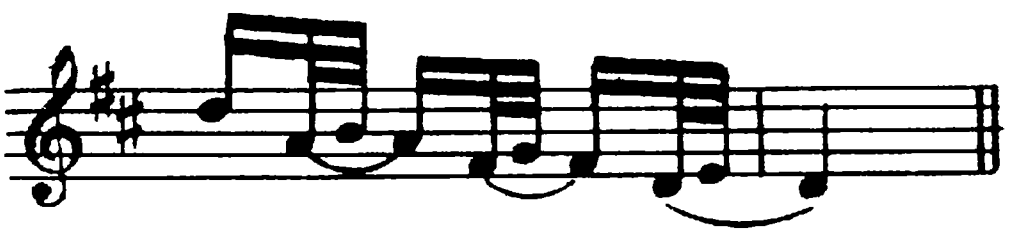
83

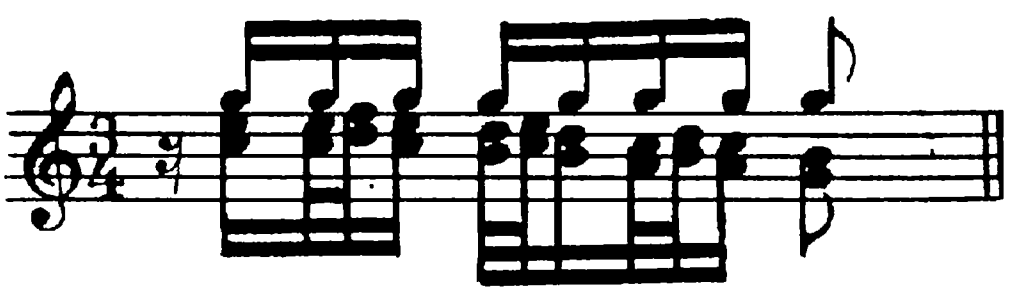


84 То же самое, оригинал Марчелло

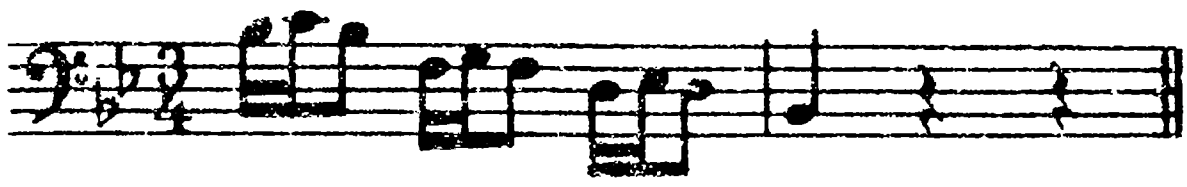
Если мы допустим это, то должны сделать некоторую уступку в следующих случаях (прим. 85, 86, 87), где "перевернутый мордент" вводится поперек сильной доли[60].

Magnificat, ария «Et exultavit», т. 12, партия скрипки

85

86 Кантата 63, № 7, т. 2

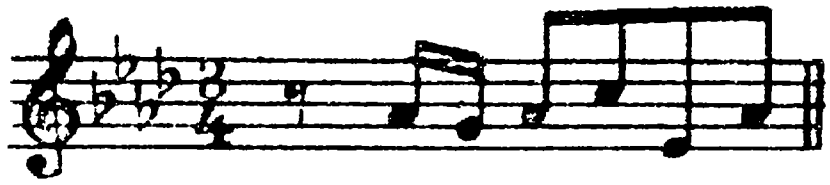
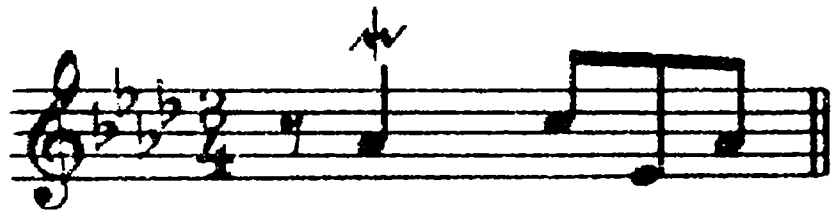


87 Кантата 125, № 3, т. 1

88 **Magnificat, хорал «Freuet euch und jubiliert», партия баса**

И наконец, дадим пример из произведения другого композитора – см. арию "Without the swains assidiours care" из оратории Генделя "Сусанна" (прим. 89).

89 **Гендель. «Сусанна», ария «Without the swains assidious care», т. 24—25**

С другой стороны, Прелюдия As-dur XTKI (прим. 90a), будь она записана с agréments (прим. 90b), выглядела бы и воспринималась "не по-баховски".

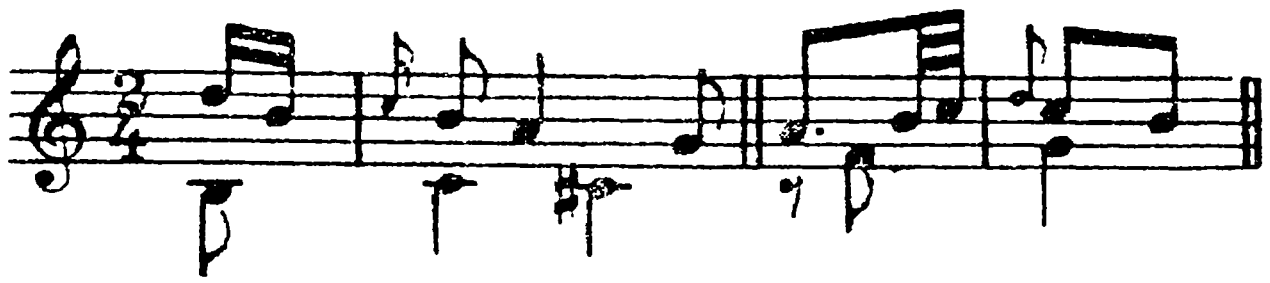
90 a) **Прелюдия As-dur, XTK I**

90 b) **То же самое, с украшением**

Апподжиатура

Основная проблема, возникающая при обращении к апподжиатуре, напоминает ту, что вставала в связи с трелью: очень часто буквальное применение правил, имеющихся в руководствах, оказывается невозможным, несмотря на то что в основном эти правила яснее и в меньшей степени допускают произвольные толкования, чем те, которые относились к трели. Было бы легко избежать любых трудностей с апподжиатурами, если бы выписывались их реальные длительности; вместо этого употребляемый для них знак никоим образом не указывает на действительную длительность ноты, и апподжиатуры исполняются во всех возможных вариантах длительностей. Мы еще раз воспользуемся методикой не обсуждать правила в целом, а показать их на практике, в применении к баховским произведениям.

Обычной продолжительностью апподжиатуры, как подтверждается баховской таблицей, является половина основной ноты. Однако если эти украшения исполняются так, как показано в № 1–4 таблицы апподжиатур (см. Приложение Б), это приводит к скверным параллелизмам.

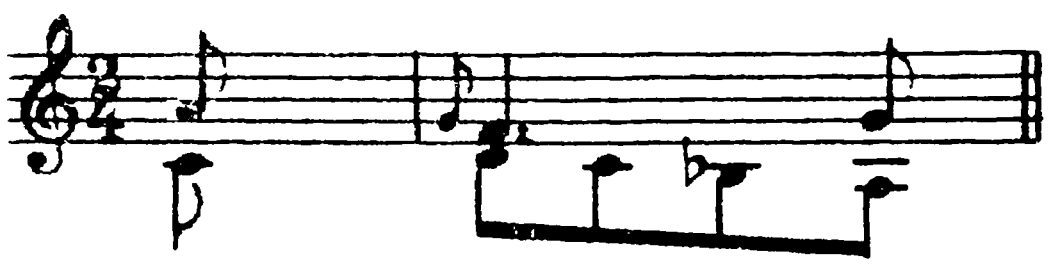
К. Ф. Э. Бах недвусмысленно подчеркивает, что правило чистоты голосоведения должно строго соблюдаться в отношении апподжиатур: "Как и все другие украшения, апподжиатуры не должны нарушать ясности голосоведения"[61]. В примере 91 показаны его собственные образцы, которые "на практике лучше не применять"[62].

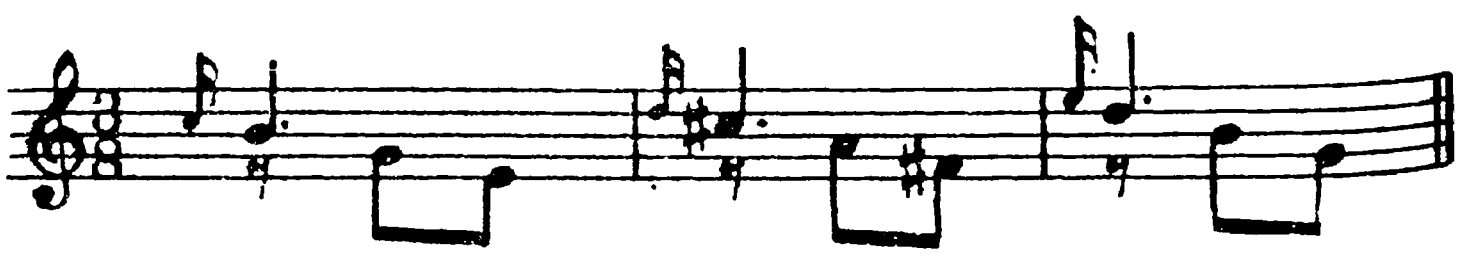
91 Из К. Ф. Э. Баха



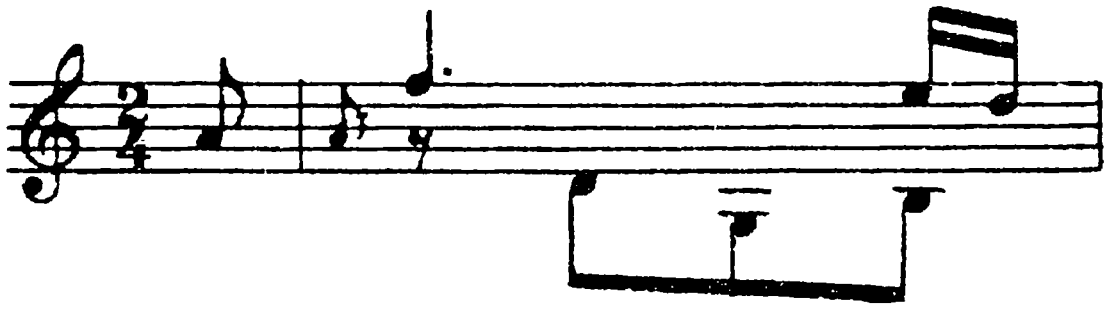
Для апподжиатуры перед нотой с точкой "официальное" правило трактатов гласит, что две трети ноты с точкой идут на апподжиатуру, а одна треть – на самую ноту (прим 92). Однако иногда это исполнение также неприемлемо ввиду угрозы параллелизмов (см. таблицу апподжиатуры, № 5–11). К. Ф. Э. Бах дает следующий пример (прим. 93) и заявляет: "Если апподжиатура выдерживается дольше выписанной длительности, она создает открытые квинты"[63]. Интересно обратить внимание на то, сколь болезненно реагирует он на неуклюжее голосоведение. Он отвергает применение апподжиатур стоимостью в четверть в случаях, показанных на примере 94, поскольку "квинты, взятые вместе с басом, звучат безобразно"[64]. Относительно примера 95 он говорит, что апподжиатура "не должна быть продлена, иначе септимы будут звучать слишком жестко"[65].

92

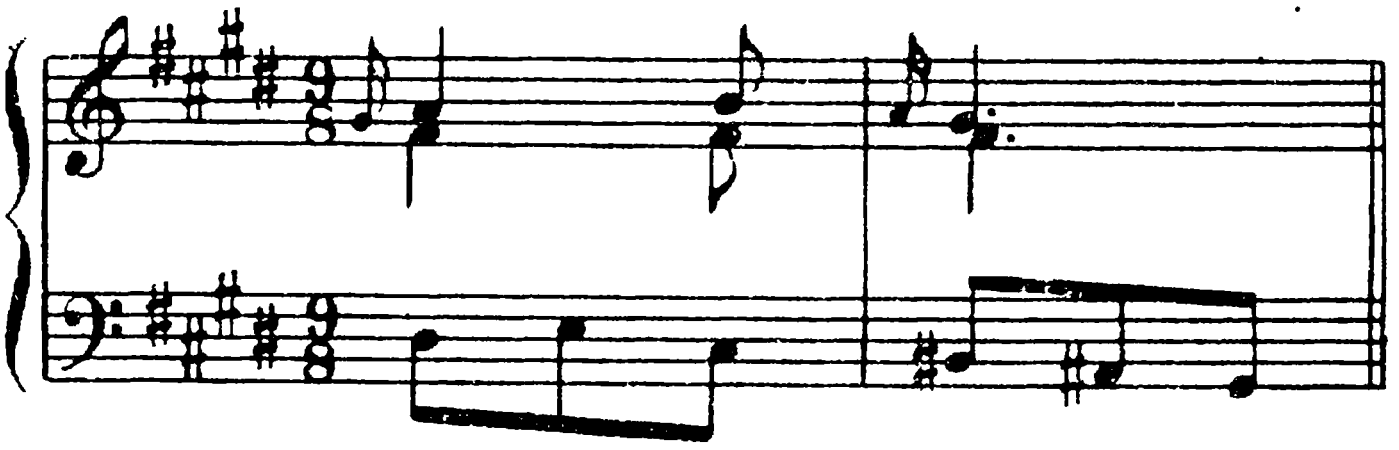
93 Из К. Ф. Э. Баха

94 Из К. Ф. Э. Баха



95 Из К. Ф. Э. Баха

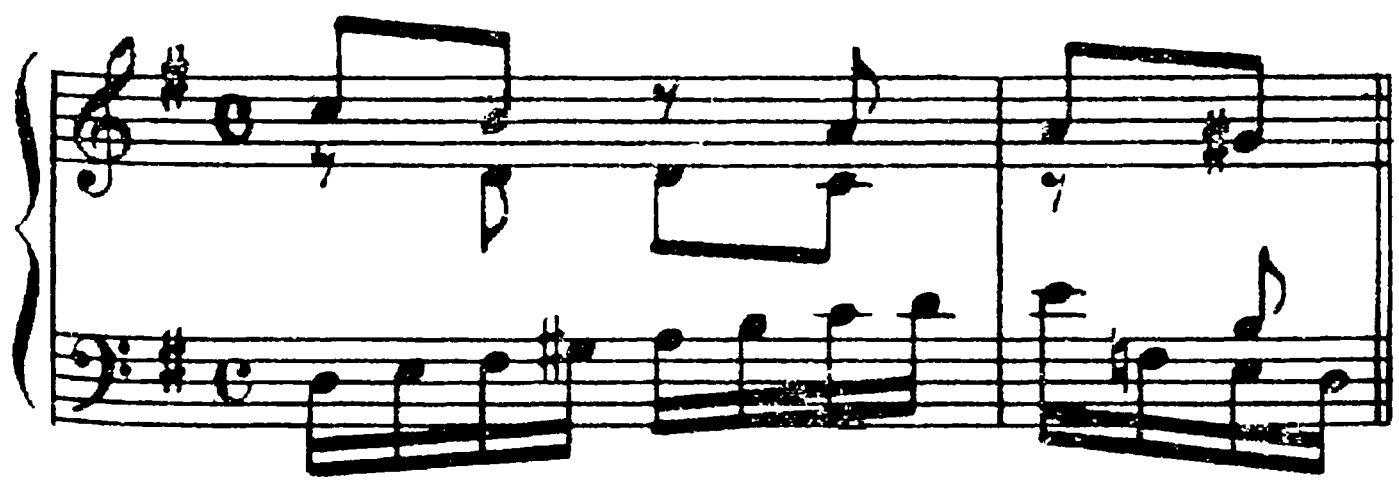


Так же ли все это воспринимал и его отец? Нельзя отрицать, что Иоганн Себастьян порой откровенно радовался "грубому" голосоведению. Это можно увидеть в великолепном фрагменте из Прелюдии cis-moll ХТКII (прим. 96).

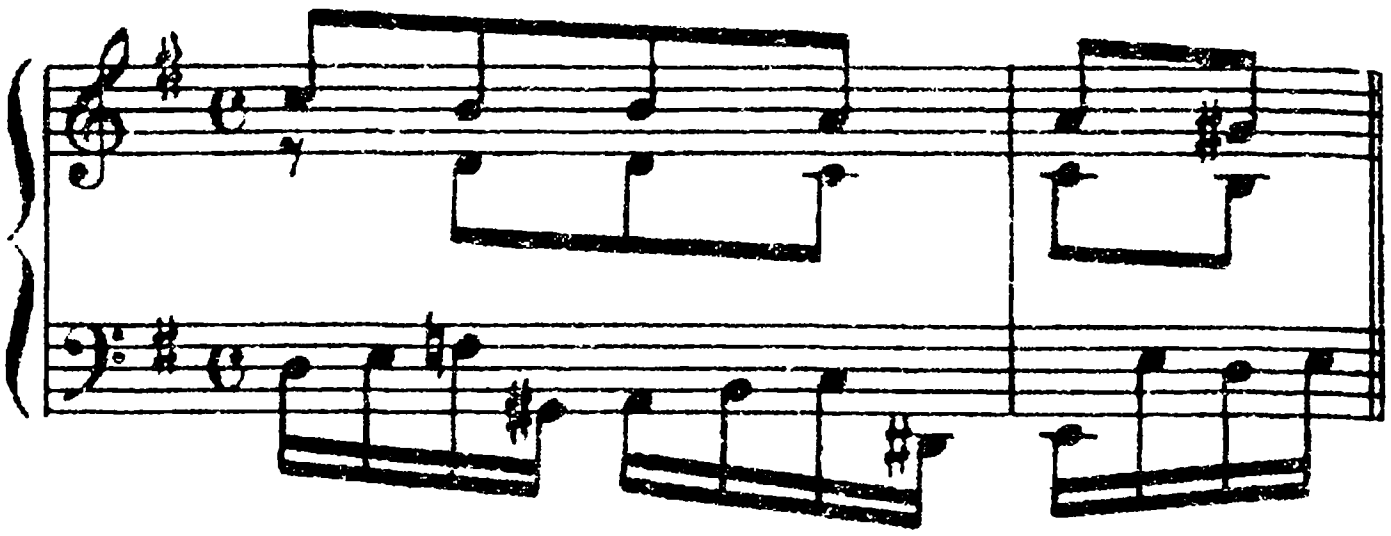
96 Прелюдия cis-moll, ХТК II, т. 9—10

Однако имеется значительное различие между этими "смело резкими" звучаниями и "звучностями со всей очевидностью скверными", которых Бах безусловно избегал. Пример последнего встречается в Токкате из Партиты VI e-moll, содержащей мотив "вздоха". Хотя в большинстве пьес, в которых используется мотив "вздоха", появляются плохие параллелизмы, когда пытаешься начинать ~ с верхней ноты, в этой Токкате (как уже отмечалось на с. 157) явных параллелизмов не возникает. Это верно, однако, только для окончательного варианта пьесы. В том варианте, который содержится в Нотной тетради Анны Магдалены Бах, мы видим, что т. 63–64 были поначалу записаны как в примере 97. В дальнейшем Бах изменил их (прим. 98)[66].

Партита e-moll, Токката,

97. т. 63—64 как в Нотной тетради Анны Магдалены Бах

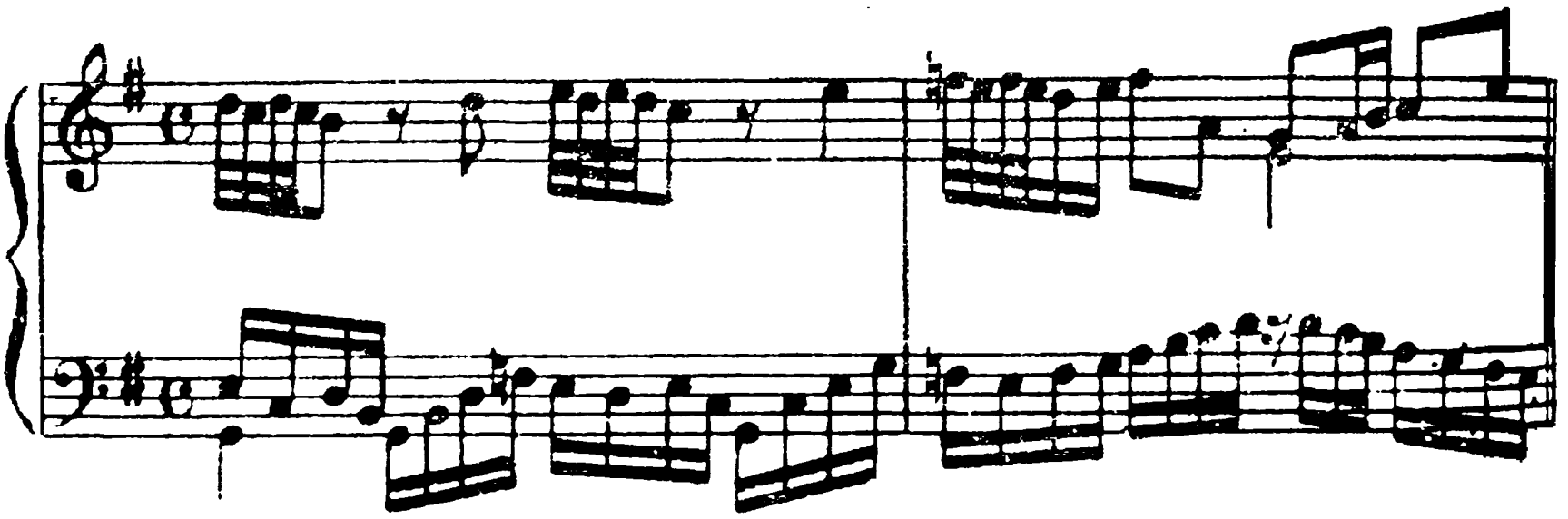


98 То же самое, окончательный вариант



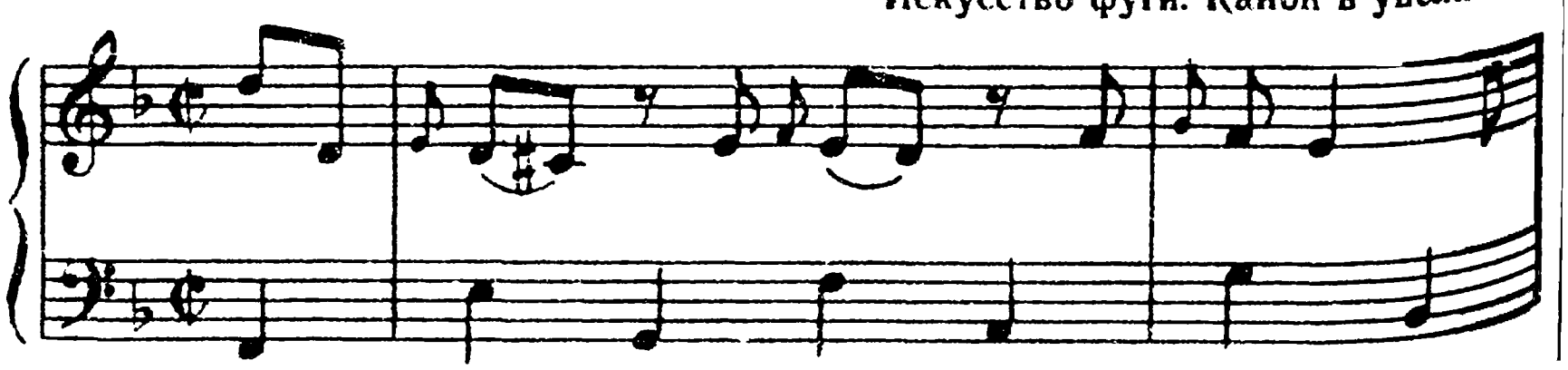
Однако если взглянуть шире, то открытые октавы в т. 69 и 70 (прим. 99; см. также т. 40 и 41) звучат так пусто, что мы ощущаем их почти как параллельные и поэтому со всей решительностью настаиваем, что для этой пьесы расшифровка мотива "вздоха" как "перевернутого мордента" также является обязательной. Сравнение этих "октав" с ужасно звучащими квинтами в примере К. Ф. Э. Баха демонстрирует их поразительное сходство.

99 Партита c-moll, Токката, т. 69—70



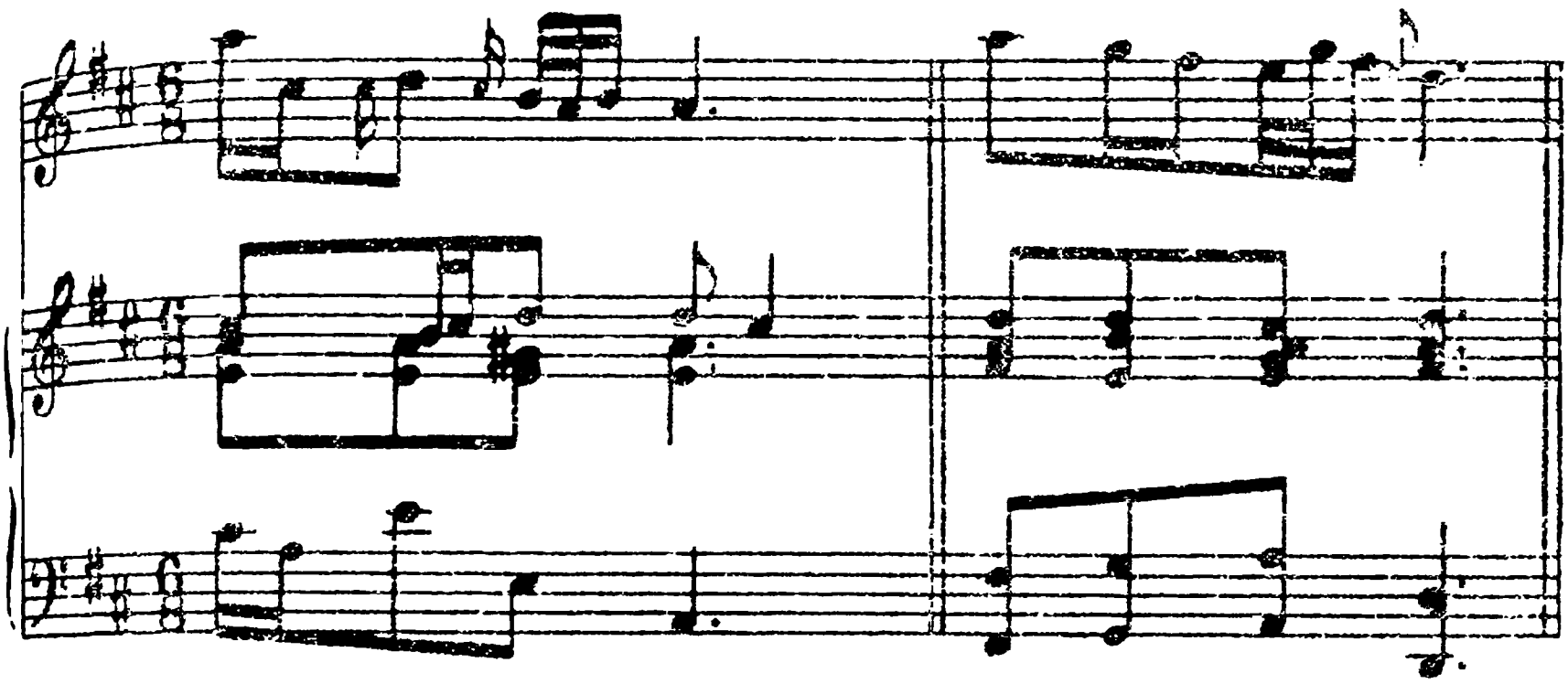
Однако Бах (здесь мы вновь отдаем себе отчет в той ужасной дилемме, перед которой оказывается всякий изучающий искусство великого композитора) сам противоречит гипотезе, по которой он тем более избегал бы писать подобные параллелизмы на больших расстояниях. Мы убеждаемся в этом по нескольким тактам Канона в увеличении из Искусства фуги (прим. 100)[67].

100 Искусство фуги. Канон в увеличении

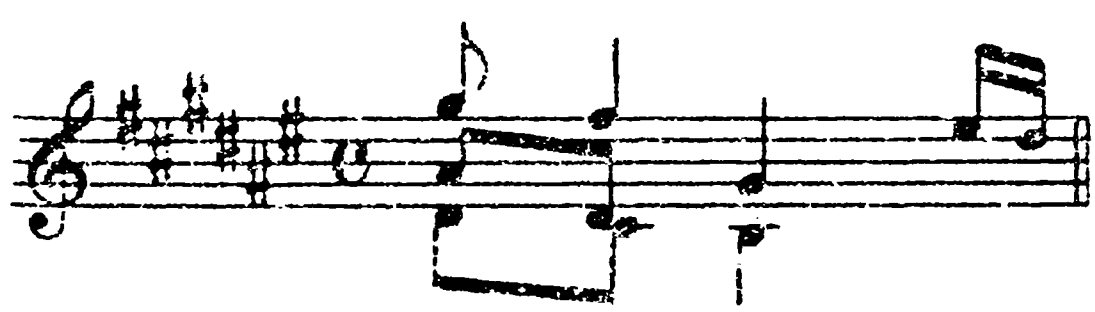


Трактовка апподжиатуры имеет столько нюансов, что даже в конце пьесы правило, по которому две трети длительности ноты с точкой отдаются предшествующей ей апподжиатуре, не соблюдается неукоснительно. Превосходным доказательством тому служат последние такты обеих разделов второй части Сонаты h-moll для флейты и клавесина (прим. 101). Восьмая, выписанная в клавесинной партии в конце первого раздела, не оставляет сомнения в том, что апподжиатура в конце второго раздела должна исполняться точно так же.

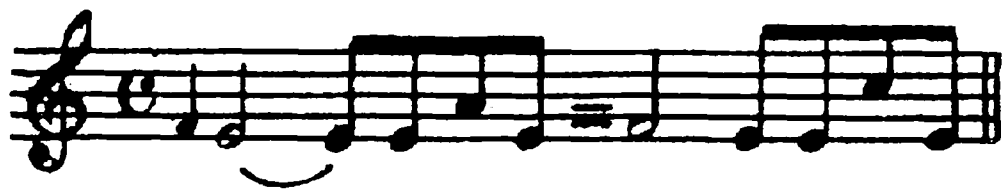
101

Соната для флейты и клавесина h-moll, ч. 2, последние такты обеих половин

Другие интересные случаи, в которых Бах указывает нужную длительность введенных апподжиатур, можно найти в № 11a и b на таблице апподжиатуры. То, как он размещает цифры партии continuo (в местах, отмеченных №), демонстрирует, что апподжиатурам дана не их обычная стоимость, а длительность в одну восьмую. Безусловно, это сделано для того, чтобы избежать параллелизмов. Насколько детальным должно быть исследование конкретных ситуаций при отыскании решения, становится ясным, когда мы анализируем примеры из Largo Сонаты G-dur для клавесина и скрипки (№ 12a, b и c). Т. 2 показывает, что длительность в четверть для апподжиатуры неприемлема из-за образующихся параллельных октав; т. 17 исключает длительность в шестнадцатую из-за параллельных квинт. Единственная длительность, пригодная для украшения, поскольку подходит для всех трех тактов, – восьмая (несмотря на параллельные кварты в т. 6 – безусловно, они были приятны Баху, он употреблял их, например, в Прелюдии cis-moll ХТКII, см. выше прим. 96, и в т. 13 фуги dis-moll ХТКII, прим. 102). Из всех этих примеров становится очевидным, что нельзя дать никакого общего правила для установления длительности апподжиатуры[68].

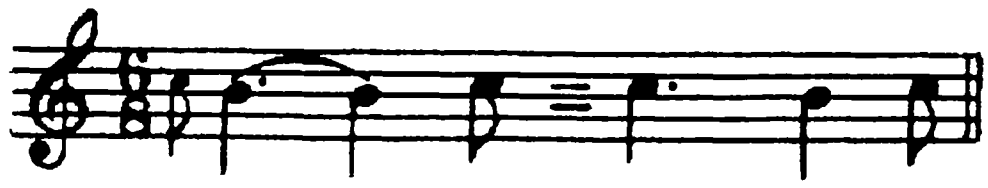
102

Фуга dis-moll, ХТК II, т. 13

Бахистам, к сожалению, недостаточно хорошо известны некоторые особые случаи, о которых говорят Кванц (прим. 103)[69] и К. Ф. Э. Бах (прим. 104)[70]. Насколько широко их применение, до сих пор неясно.

103 **Из Кванца**



104 **Из К. Ф. Э. Баха**

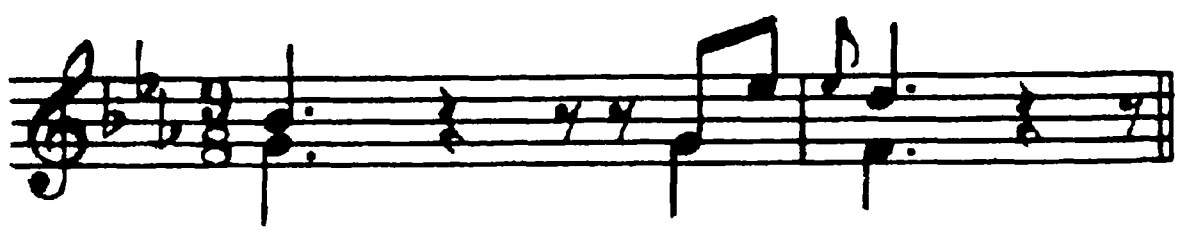


Пример на $^{6}/_{8}$ звучит довольно убедительно в применении к т. 1, 2, 17, 28, 29, 30, 31 и 32 Жиги из Французской увертюры, а также к т. 16 вариации 7 из Гольдберг-вариаций. Однако то же самое правило, примененное к т. 8 этой вариации (таблица апподжиатуры, № 13), "затемнило бы мелодическую линию", как указывает в своем издании Р. Кёркпатрик. Равно невозможно было бы применить его к № 14 и 15, а также к двум эпизодам из баховской камерной музыки – № 16 и 17. В размере $^{4}/_{4}$ или $^{2}/_{4}$ я не знаю ни одного случая, где это правило было бы уместно.

Относительно правила, иллюстрируемого примером 105[71] (апподжиатура к ноте, за которой следует пауза, исполняется таким образом, что апподжиатура занимает место основной ноты, а та в свою очередь отодвигается на место паузы), известно очень мало. Единственный эпизод, где им можно было бы воспользоваться, – т. 2 Прелюдии Es-dur ХТКII (прим. 106). Однако ни четверть, ни восьмушка не могут быть с убедительностью исключены из числа возможных длительностей апподжиатуры.

105 **Из К. Ф. Э. Баха**

106 **Прелюдия Es-dur, ХТК II, т. 1—2**



Рассмотрев все эти случаи, мы приходим к убеждению, что нет такого правила из трактата, которое не было бы так или иначе отвергнуто Бахом по причинам, не всегда легко поддающимся определению; даже в отношении того, что мы называем "чистотой голосоведения", Бах, очевидно, имел свои представления, разделявшиеся далеко не всеми. Мы будем таким образом, удовлетворены, если в нашем исполнении нам удастся избежать вопиющих нарушений хорошего вкуса. Следует признать, что для нескольких особенно загадочных произведений, таких, как Ария из Гольдберг-вариаций, Сарабанда из Партиты V и орнаментальная версия Симфонии Es-dur, единодушия в трактовке вряд ли когда-нибудь удастся достичь. Тем не менее было бы ошибочным думать, что эти проблемы малозначительны и исполнителю можно мимо них пройти.

В первой из этих чрезвычайно спорных пьес – Арии из Гольдберг-вариаций – вопрос о длительности апподжиатуры встает практически в каждом втором такте. При всем уважении к продуманным ремаркам Кёркпатрика, содержащимся в его мастерски выполненном издании, мы не можем согласиться с его расшифровкой в т. 18. Здесь он дает апподжиатуре четвертую длительность, в то время как в соответствующих местах (т. 2, 4, 20, 25 и 26) предписывает ей восьмую. Он даже подчеркивает, что в т. 26 делает это, дабы быть последовательным. Действительно, ситуация в т. 18 кажется точно такой же, как и в соответствующих тактах. Мы сомневаемся также, что апподжиатурам в т. 21 и 22 необходимо давать длительность в одну шестнадцатую с тем лишь, чтобы "избежать параллельных септим"; эти септимы были, вероятно, источником особого удовольствия для смелого уха мастера, который, не сомневаясь, написал их также в Прелюдии cis-moll ХТКII (см. с. 163).

Другой неразрешимой загадкой является то, какой должна быть, длительность апподжиатур в вариации 13 из Гольдберг-вариаций, где традиционное решение приводит в т. 17 к ужасным параллельным октавам, а в т. 25 и 26 к столь же скверным параллельным квинтам. Бузони был единственным редактором, осознававшим эту проблему, по крайней мере в т. 17; однако он проглядел ее в т. 25 и 26. Его рекомендация интерпретировать апподжиатуту как нахшлаг (связывая ее с предыдущей нотой) предлагает, вероятно, наилучший выход из тупика и в то же самое время – плохое звучание пустых октав в т. 2. Хотя Кёркпатрик и привел замечание К. Ф. Э. Баха: "Когда апподжиатура звучит октавой выше, она не может быть долгой, поскольку гармония была бы слишком пустой", ему тем не менее не удалось избежать параллелизмов в т. 17, 25 и 26.

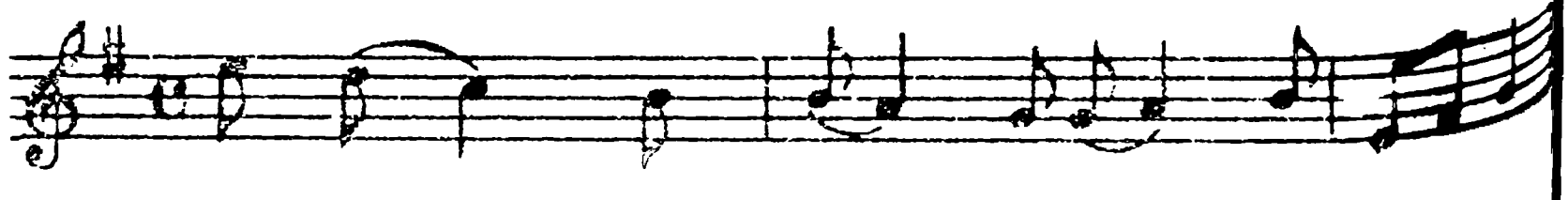
Сарабанда из Партиты V задает, на первый взгляд, головоломки своей нотацией. Почему Бах пишет "затактную ноту" мелодии, как правило, в ее реальной длительности шестнадцатой, но в т. 4 20 и 22 – как восьмую? И почему на сильную долю некоторых тактов (4, 20, 22) он пишет апподжиатуру, а в т. 8 и 34 – реальные ноты? Более детальное исследование показывает, однако, что здесь со стороны Баха нет никакой непоследовательности. В т. 8 именно партия баса вынуждает Баха дать "затактному g" точную длительность. Очень странно выглядело бы, если бы он перед четвертью с точкой написал здесь аппод-

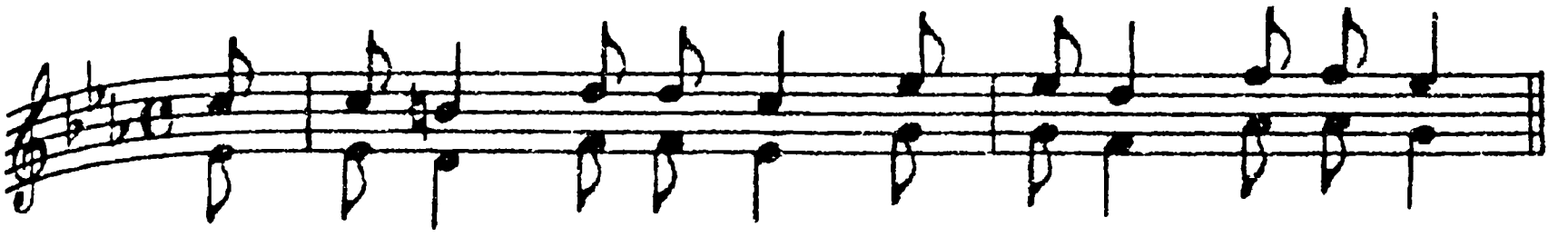
жиатуту, а затем восьмую, которую надо было бы сыграть вместе с шестнадцатой в левой руке (традиционное правило, определяющее этот тип исполнения, подробно объясняется на с. 180). В т. 34 пауза, которую Бах считает обязательной в самом верхнем голосе, вынудила его написать точные длительности для всех голосов. В т. 4, 20 и 22 таких трудностей нет. Следовательно, Бах мог предполагать, что традиционное "правило затакта" будет соблюдено каждым исполнителем.

В знаменитой "орнаментированной версии" Симфонии Es-dur, очень редко исполняемой, вызывает сомнение, что линия сопрано в т. 23 является решающим указанием на то, что все апподжиатуры в этой пьесе должны следовать "правилу залигованной ноты" (см. с. 105), как советует Ландсхоф. В т. 20 такая трактовка приводит к ужасным параллельным квинтам, которых Ландсхоф пытается избежать, превращая короткие апподжиатуры в т. 19 и 20 в нахшлаги. Это очень искусственный прием. Наиболее разумным решением, предотвращающим к тому же параллелизмы, будет, по-видимому, исполнение всех апподжиатур как восьмых.

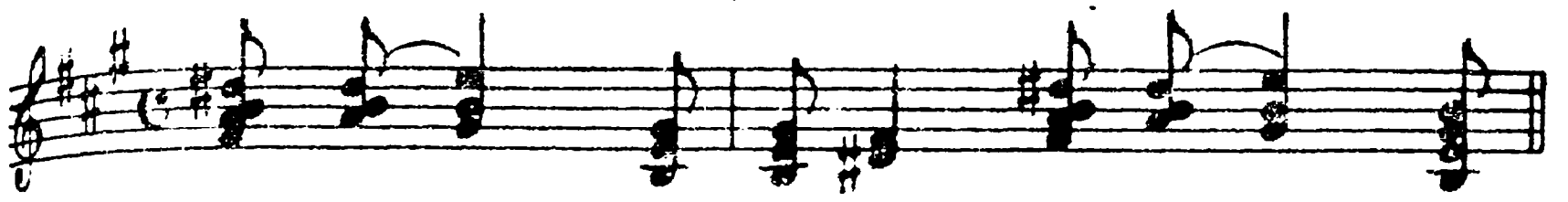
Причина, по которой мы отстаиваем данную трактовку, в том, что апподжиатуры очень часто являются "вздохом", почти идентичным мотиву вздоха. Мы не хотим каждую апподжиатуту перед нотой на секунду ниже называть вздохом, но должны по крайней мере заявить, что всюду, где аффект пьесы делает "вздох" оправданным, длительность апподжиатуры не должна быть больше половины главной ноты (если последняя является четвертью) или двух третей (если используемый метр – четверть с точкой). Знаменитый дуэт So ist mein Jesus nun gefangen из Страстей по Матфею совершенно искажается, когда исполняется как показано в примере 107, а не как в примере 108; к несчастью, время от времени все еще встречаются рекомендации исполнять его первым способом. Едва ли можно сомневаться в том, что аффект здесь требует вздоха. Более того, Бах дает дополнительные тому доказательства в Фантазии c-moll для органа (т. 59), где полными нотами выписывает такты, приведенные в примере 109, которые абсолютно родственны мелодической линии дуэта.

107 Страсти по Матфею, дуэт «So ist mein Jesus nun gefangen»

108 То же са

109 Фантазия для органа c-moll, т. 59

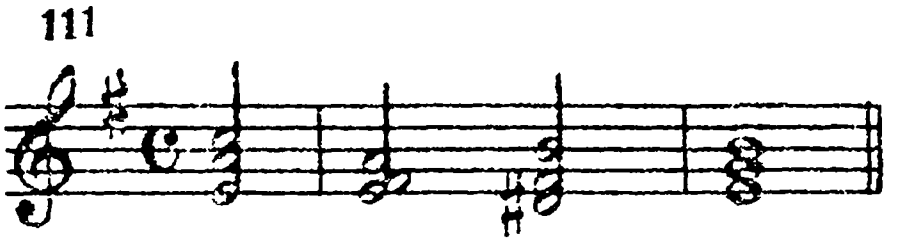


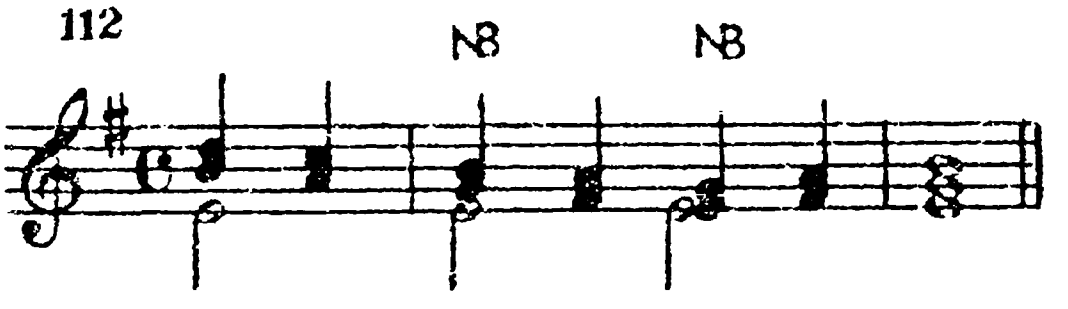
В Pièces de Concert Рамо мы находим такты (прим. 110) в медленной части Концерта № 3 (La Timide, второе рондо), которые убеждают в том, что мотив "вздоха" принадлежит "международному музыкальному языку".

110 Рамо, Концерт III «La Timide», второе рондо, т. 13—14

Хотя этих примеров должно быть достаточно, чтобы доказать, что восьмая является правильным решением, необычайная популярность и красота дуэта из "Страстей", заставляют нас в этом конкретном случае вникнуть в более подробные детали. Тот факт, что мы не в состоянии привести довода в пользу "долгой" трактовки апподжиатуры, можно считать результатом нашей недостаточной осведомленности, но вот, однако, несколько аргументов в пользу "короткой" версии:

1. "Долгая" апподжиатура дает ощущение размера ¢ вместо C[72].

2. Гармонический каркас, подчеркивающий мелодическую линию вначале, ясно такой, как в примере 111, но "долгие" апподжиатуры создают должное впечатление, отображенное в примере 112 – здесь подчеркивается тоника (NB) вместо доминанты.

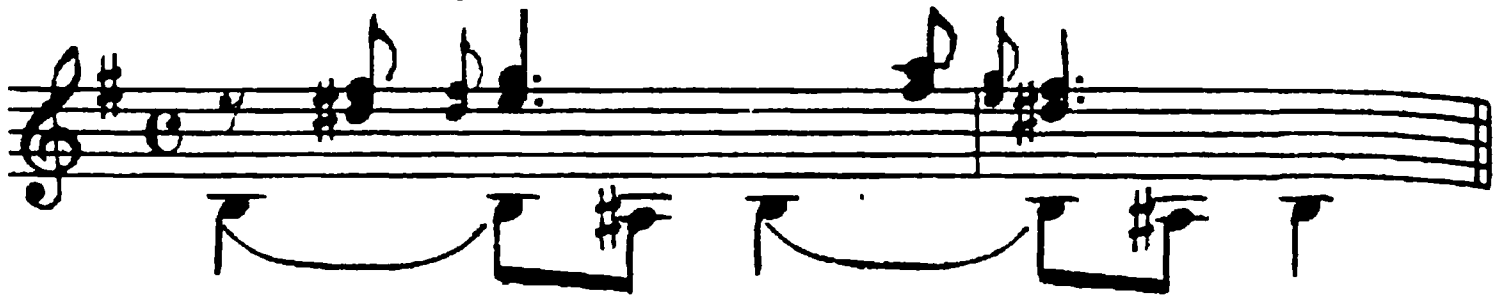
111

112



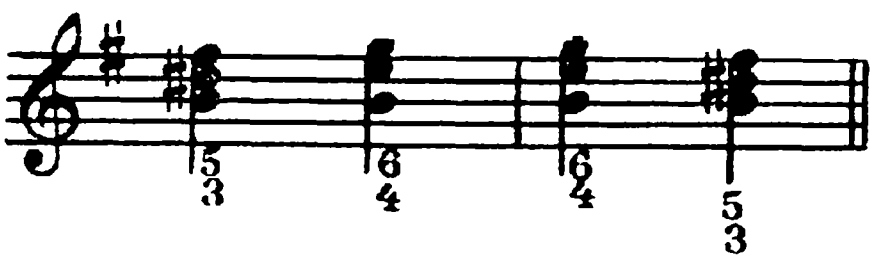
Аналогичная ситуация возникает в т. 9 и 10 (прим. 113), где "долгое" исполнение чрезмерно подчеркивает квартсекстаккорды и создает впечатление такого звучания, как показано в примере 114, в то время как там имеет место каденционная формула I_{64} – V (прим. 115).

113

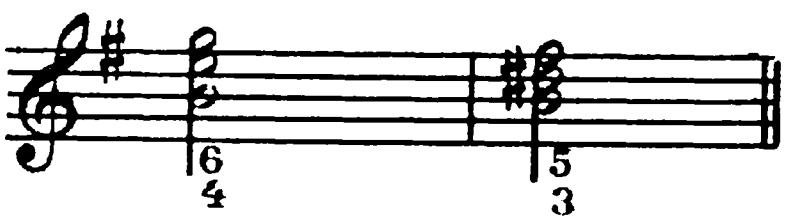
Страсти по Матфею, дуэт «So ist mein Jesus nun gefangen», т. 9—10



114



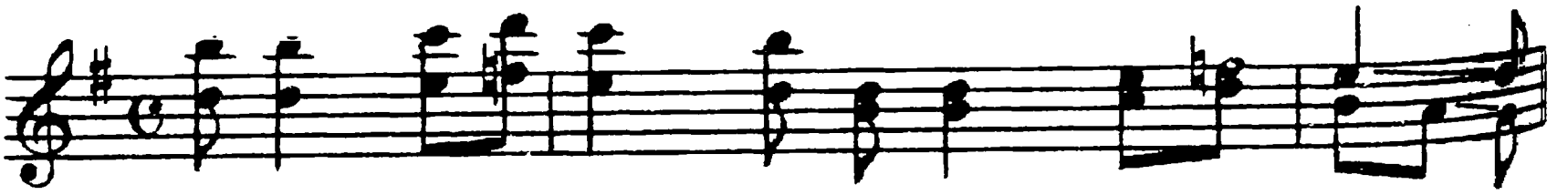
115



3. Выкрики хора – Lasst ihn, haltet, bindet nicht (в т. 43–45) заглушают разрешения апподжиатур, если диссонансы сделаны "долгими".

4. "Долгое" разрешение требует, чтобы партия флейт в т. 43–45 исполнялись как это указано в примере 116. Параллельные квинты, которые при этом получаются, – окончательное доказательство того, что единственно правильным решением является "короткая" апподжиатура. Вновь мы видим, в какой степени необходимо исследовать детали, чтобы найти решение, которое, по нашему мнению, с наибольшей вероятностью могло быть естественным и традиционным в баховскую эпоху.

116

Страсти по Матфею, дуэт «So ist mein Jesus nun gefangen», т. 43—45

Нет необходимости в данный момент добавлять что-либо еще к дискуссии о проблемах орнаментики[73]. О довольно редких случаях аччакатуры и арпеджио речь пойдет (по мере того, как они будут встречаться) в Приложении А. Что касается арпеджио, здесь стоит упомянуть лишь о том, что, как и все украшения, оно также должно исполняться на сильную долю, а не перед ней (как это обычно делается в наше время). Мы не ждем, что читатели, страстно жаждущие руководства, особенно в затруднительных случаях, связанных с долгой трелью, короткой трелью и апподжиатурой, будут полностью удовлетворены представленной нами информацией. Свою цель мы видим в том, чтобы показать фактическую ситуацию в области орнаментики, со всеми ее неразрешенными вопросами, вместо того

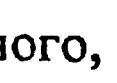
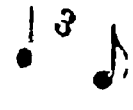
чтобы излагать законы, сформулированные в трактаках, – правила, которые, как мы доказали, Бах часто нарушал. Можно понять и извинить тех многочисленных авторов и издателей, которые в своем стремлении помочь делу исполнения Баха предлагают собственные гипотетические рекомендации в качестве аутентичных решений. Но вместе с тем мы должны решительно предостеречь от этих сомнительных рекомендаций и дать ясно понять, насколько даже сегодня мы все еще далеки от истинной интепретации украшений в клавирных произведениях Баха.

Глава шестая

ТРАДИЦИОННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ РИТМОВ

"Неровная" игра (notes inégales)

В противоположность сегодняшней традиции, согласно которой композитор должен выписать ритмические длительности пьесы так, чтобы у исполнителя нигде не возникало сомнений относительно их трактовки, в более ранние периоды существовало множество ситуаций, в которых нотация ритма не соответствовала тому, как этот ритм должен был исполняться. Наиболее трудный из этих случаев – так называемая "неровная" игра (notes inégales). Куперен так говорит об этом в своем трактате "Искусство игры на клавесине": "Мы записываем по-другому, чем мы исполняем"[1]. Это проблема, о существовании которой современным интерпретаторам до сих пор еще почти ничего не известно. Ее решение в соответствии с правилами, содержащимися во множестве трактатов, написанных между 1600 и 1800 годами, настолько важно для правильной интепретации старинной французской музыки, что игнорирование этой проблемы нельзя оправдать. Все источники сходятся в том, что правила "неровной" игры ограничивались их применением во французской музыке. Однако, поскольку Арнольд Долмеч[2] и другие наиболее поздние авторы допускали, что эти правила должны применяться и к интепретации произведений Баха, мы дадим здесь краткий обзор главных аспектов этой проблемы.

Основное правило "неровности" таково: в пассажах, в которых преобладает связанное движение, пары нот равной длительности, являющиеся на один порядок короче, чем указывает знаменатель тактового размера (например, четверти в размере $^{3}/_{2}$, восьмые в $^{3}/_{4}$, шестнадцатые в $^{3}/_{8}$ или $^{6}/_{8}$ и так далее), играются **неравными** – первая продлевается за счет второй. Степень такого продлевания варьируется согласно характеру пьесы от легкой задержки до действительно пунктирного, а то и дважды пунктирного ритма: от  к  и к . Изменения ритма пьесы часто специально предписывались такими словами, как louré (для едва заметного передерживания первой ноты), piqué, pointé (для отчетливого пунктира), в то

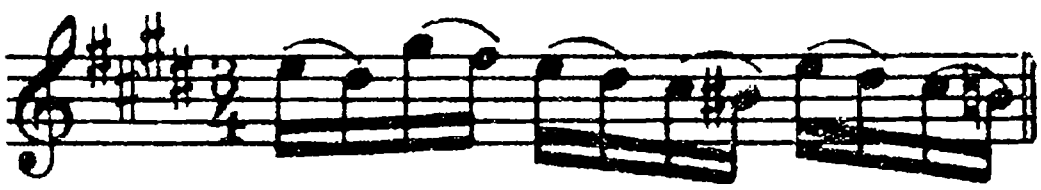
время как слова вроде notes égales, détaché, décidé или marqué писались в тех случаях, когда изменение ритма было нежелательно. "Неровная" игра регламентировалась сложной системой правил. О том, насколько она была общепринятой, можно легко судить хотя бы по тому, что обычно композиторы чаще обозначали те места, к которым "неровная" игра не должна применяться, чем те, где она была необходима[3].

Имеются ли основания для требования Долмеча и более поздних авторов, чтобы эта французская манера применялась к произведениям И. С. Баха? Существует ли какой-нибудь исторический материал немецкого происхождения, который мог бы подтвердить этот стиль игры? Огромный престиж, приобретенный в то время французской музыкой повсюду в Европе, не оставляет сомнений в том, что любой композитор более высокого, чем провинциальный, статуса был знаком с французской практикой. Георг Муффат, проучившийся шесть лет в Париже, описывал "неровную" игру как "используемую люллистами" в Предисловии к Florilegium Musicum (1698)[4]. Иоганн Готфрид Вальтер также упоминает о "неровностях" в статьях о lourer и quantitas notarum в своем Musikalisches Lexicon[5]. Более важным, чем два этих свидетельства, из которых муффатовское подчеркивает ограниченность inégalité областью французской музыки, является параграф из трактата Иоганна Давида Хейнихена Der Generalbass in der Composition, в котором говорится, что "как хорошо известно, первая и третья ноты в группах равных нот всегда в сущности долгие"[6]. Наконец, имеется пространный параграф в "Опыте..." Кванца, излагающий суть французских правил "неровности"[7]; в нем нет оговорки, что это правило применимо лишь для французской музыки, к тому же имеются два новых правила, никогда не упоминавшихся французскими авторами.

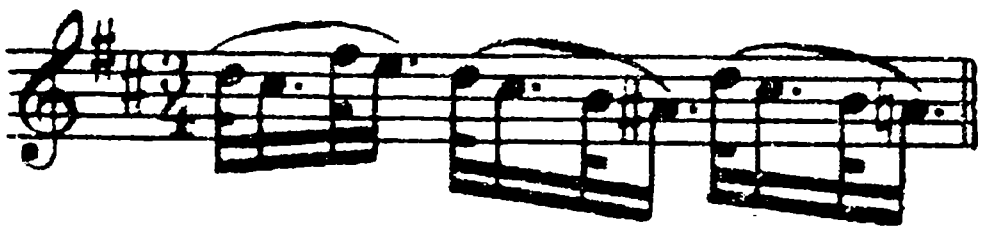
Совершенно немыслимо, чтобы техника неровной игры не была известна Баху. Когда он посещал двор в Целле, он имел возможность познакомиться со всякого рода французской музыкой, и его произведения действительно содержат множество очевидных следов французского влияния. Однако не существует ни одного такта во всем баховском наследии, который дал бы внешнее доказательство того, что при исполнении должна применяться "неровность". Поскольку, как мы видели, именно ровная игра часто специально указывалась во французской музыке, то по крайней мере несколько ремарок по этому поводу должно было хотя бы где-то появиться в баховской музыке, если бы неровность предполагалась столь часто, как хочет того Долмеч. Некоторые современные интерпретаторы заходят так далеко, что не только все сарабанды из собрания сюит, но также Прелюдию из Партиты I и Арию из Партиты VI играют почти сплошь "неровными длительностями". Мы знаем, что Бах так мало доверял исполнителям в том, что касается точности воспроизведения украшений, что множество раз выписывал мелизмы полностью. Не мог ли он и ритмические длительности notes inégales в некоторых случаях выписать полностью, если бы хотел такого стиля исполнения? Может быть, это вовсе не предполагалось в пьесах, в которых он столь обильно выписал украшения, — таких, как вторая часть Итальянского концерта, вариация 13 из Гольдберг-вариаций или Прелюдия fis-moll ХТКII?

Во всей баховской клавирной музыке мне известны только два эпизода, где на мгновение можно заподозрить следы французского стиля. Первый – в клавесинной версии Скрипичного концерта E-dur. Аранжируя т. 23 и 24 из второй части, Бах изменил ровный ритм в скрипичном варианте (прим. 117) на пунктирную линию (прим. 118). Однако лиги по четыре ноты доказывают, что он имел в виду всего лишь "ломбардский" вариант* первоначальной мелодии[8], а не выписанное нотами французское coulé**, которые всегда относится только к двум соседним нотам.

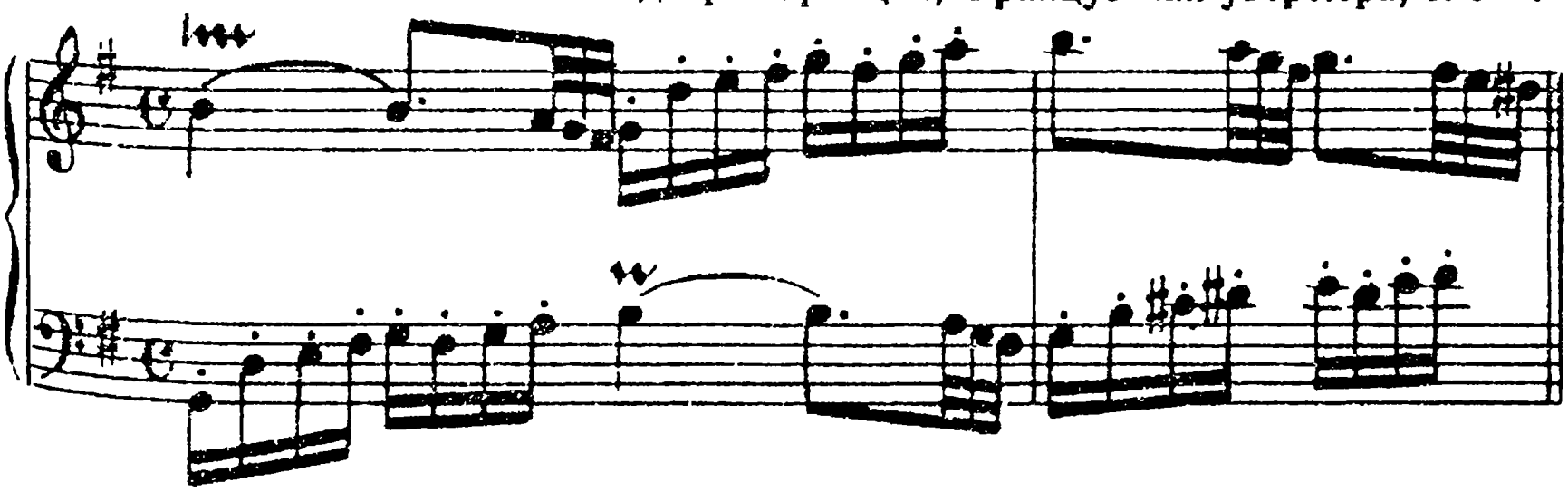
117 Концерт для скрипки E-dur, т. 23



118 То же самое. Клавесинная транскрипция



Второй момент, который, как может показаться, указывает на французскую технику, – это пример, как ни странно, отмены "неровной" игры, о чем свидетельствуют точки над нотами во Французской увертюре из Гольдберг-вариаций – в пьесе, в которой Бах намеренно имитирует французский стиль (прим. 119).

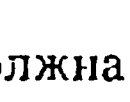
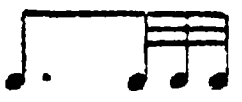
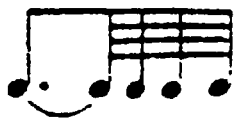
119 Гольдберг-вариации, Французская увертюра, т. 8—9

* Ломбардским ритмом является такая синкопированная фигура, в которой ударный звук короткий, а безударный – долгий. – *Примеч. пер.*

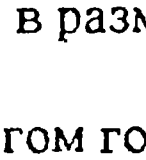
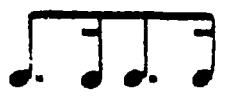
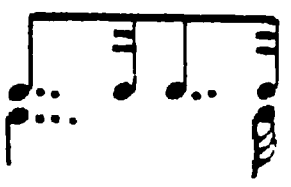
** Coulé - текучий (*фр.*); имеется в виду связанное исполнение соседних нот. – *Примеч. пер.*

Однако на самом деле эти точки ничего не доказывают, поскольку аналогичные пометки имеются в других пьесах, где не может быть ни малейшего подозрения на необходимость ровной игры; в действительности они просто указывают на исполнение martellato (см., например, т. 93 из финала Концерта A-dur для клавесина).

По нашему мнению, богатство и гибкость баховской артикуляции, не имеющие себе равных во французской музыке, столь велики, что делают нарочитым применение "неровной" игры, которая не является ни необходимой, ни желательной. Более того, сравнение бесчисленных лиг, имеющихся в баховской камерной музыке, с лигами, которые Куперен выписал для применения французской техники, со всей убедительностью доказывает, что баховские лиги имеют совершенно другой смысл.

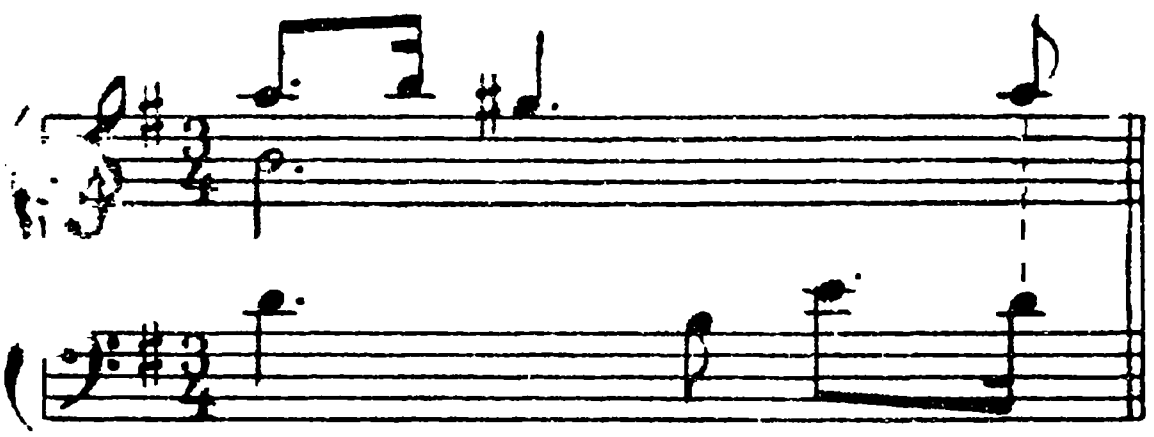
Ноты с точками

В то время как проблему "неровной" игры (notes inégales) лучше сбросить со счетов или по крайней мере отложить до тех пор, пока можно будет представить доказательства более убедительные, чем те, которыми мы располагаем сегодня, другая характерная особенность французской музыки – пунктирный ритм – должна быть рассмотрена со всей обстоятельностью. Хорошо известное правило[9], согласно которому нота, следующая за нотой с точкой, укорачивалась больше, чем на математически высчитанное и зафиксированное время, было, судя по всему, единодушно принято немецкими композиторами. Оно применялось не только к одной ноте, когда ритмическая фигура должна была исполняться как  , но также к целым группам коротких нот, какие можно отыскать почти в каждой французской увертюре. Следовательно,  должно было исполняться как  [10]. Интересно отметить, что перед короткой нотой (или нотами) могла быть введена пауза: могло исполняться как [11].

Чрезвычайно важным и совсем малоизвестным является обычай французов (о котором сообщает Кванц) использовать также правило сокращения для восьмой, следующей после четверти, "в бурре, антре, ригодонах, гавотах и рондо на 4/4 и в размере 2, а также в лурах, сарабандах и чаконах в размере 3/4"[12]. Когда ритм  совпадает с ритмом  в другом голосе, восьмая также исполнялась как тридцать-вторая:  . Иозефу Понте принадлежит честь доказательства, что оригинальное издание Сарабанды из Партиты V тем способом, каким Бах награвировал ноты (прим. 120)[13], ясно и неопровержимо

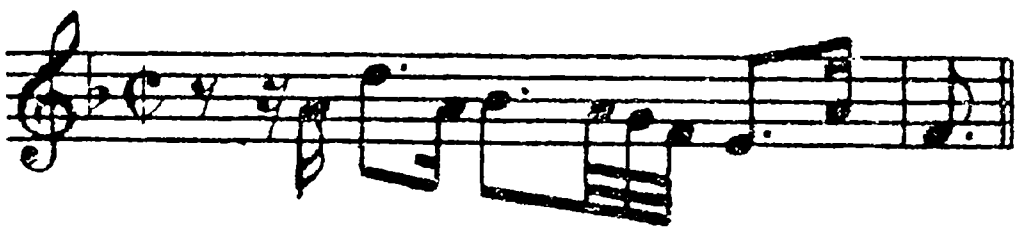
подтверждает необходимость такого стиля исполнения. Та же ситуация имеется в печатном издании (в т. 9, 10, 13, 23 и 25). Однако если мы попытаемся более широко применить это к баховским произведениям, то не должны будем удивляться, если вновь столкнемся с трудностями.

120 Партита V, Сарабанда, т. 11



В "настоящих" увертюрах, таких, как Французская увертюра, увертюра из Партиты IV, Симфония из Партиты II и вариация 16 из Гольдберг-вариаций, никаких проблем не возникает. Однако влияние этого "французского ритма" распространяется еще дальше, и во многих случаях проблема, где провести границу применения такого "сокращения", оказывается очень деликатной. Жига из Французской сюиты I (прим. 121a) так насыщена пунктирными ритмами, что не может быть сомнений относительно ее точного исполнения (прим. 121b)[14]. Когда мы просматриваем ранний вариант Жиги из Партиты VI, записанный во второй Нотной тетради Анны Магдалены Бах (прим. 122), то моменталь-
но осознаем, что эта пьеса, по-видимому, требует такой же трактовки.

121a) Французская сюита I, Жига



121b) То же самое

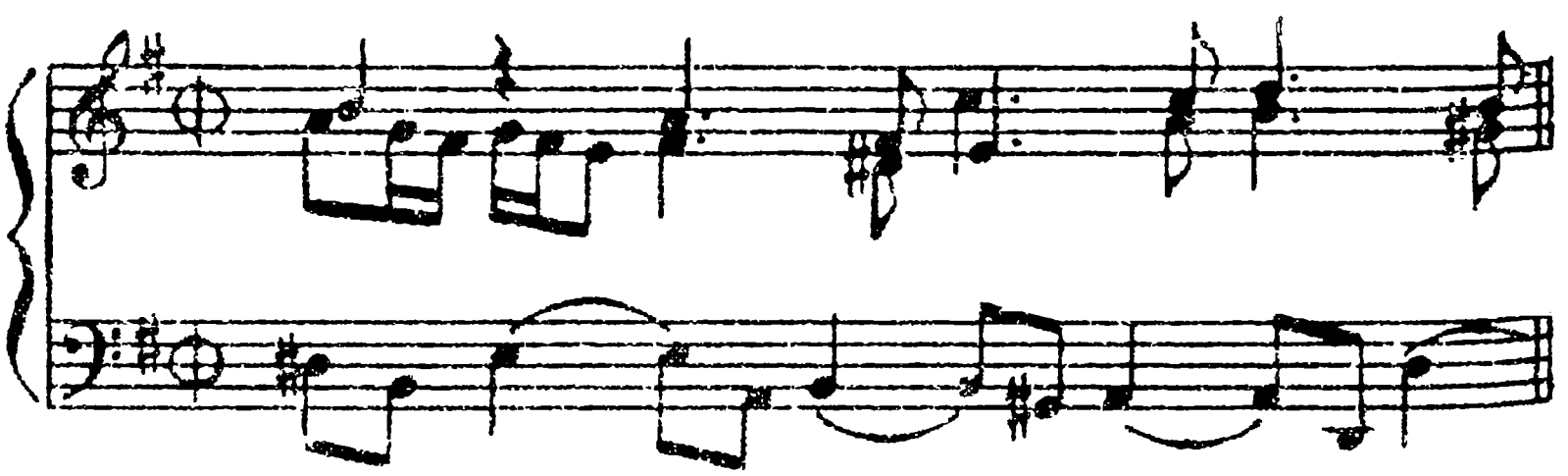
122

Партита VI, Жига. Первоначальный вариант

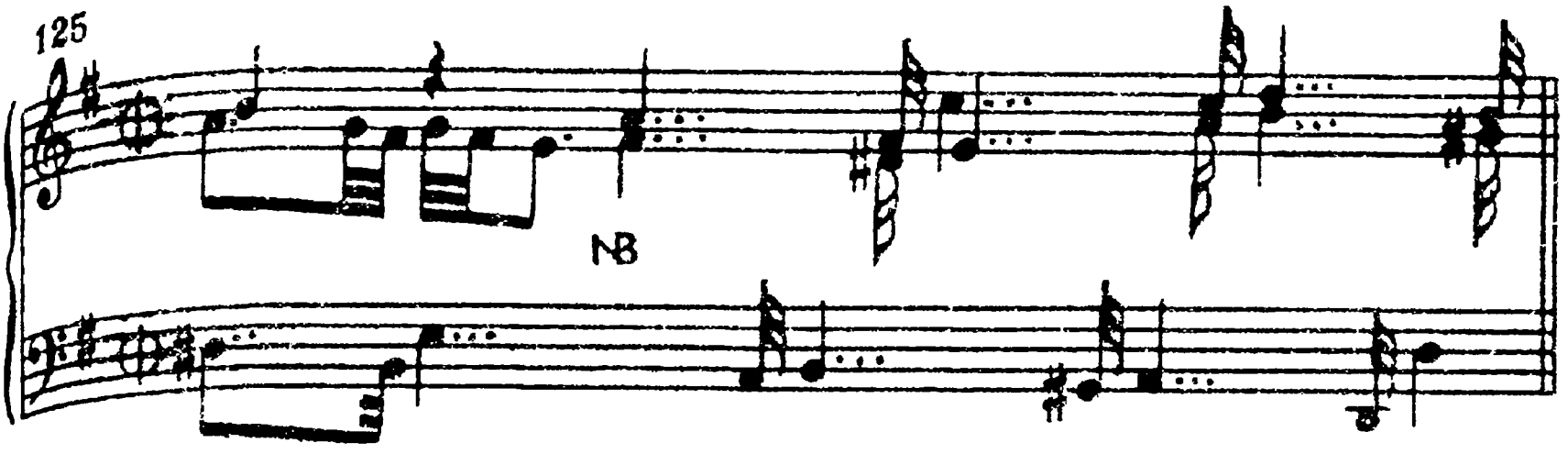
Следовательно, мы, не колеблясь, попытались бы играть окончательный вариант, записанный Бахом удвоенными длительностями (прим. 123), в таком же стиле.

123 То же самое. Окончательный вариант

Поначалу эта несравненная пьеса, кажется, звучит еще смелее и еще более блестяще, чем когда мы играем ее так, как она записана. Однако вместе с этим изменением ритма возникают новые проблемы, требующие решения. Первая из них – должны ли мы продолжать играть в этом "сверхпунктирном стиле" (если нам будет позволено назвать так операцию превращения ♩. 𝅘𝅥𝅯 в ♩... 𝅘𝅥𝅰), когда баховская запись ♩. 𝅘𝅥𝅯 меняется на ♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 , – не должна нас тревожить. Оба эти ритма являются синонимами и должны интерпретироваться одинаково. Однако что нам следует делать, когда появляются такие фигуры, как 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 или 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ? Следуя правилам, изложенным на с. 174, мы можем играть соответственно 𝅘𝅥𝅰.𝅘𝅥𝅰.𝅘𝅥𝅰. или ♩. 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 [15]. Увы, когда выявляются такие фигурации, как 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (с. т. 18 и далее), нас покидает смелость при мысли об игре ♩. 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 ♩. , а добравшись до т. 20, мы оказываемся совершенно в тупике. Здесь перед нами ситуация, показанная в примере 124, и, следовательно, исполняться этот такт должен как в примере 125.

124 Партита VI, Жига, т. 20

То же самое

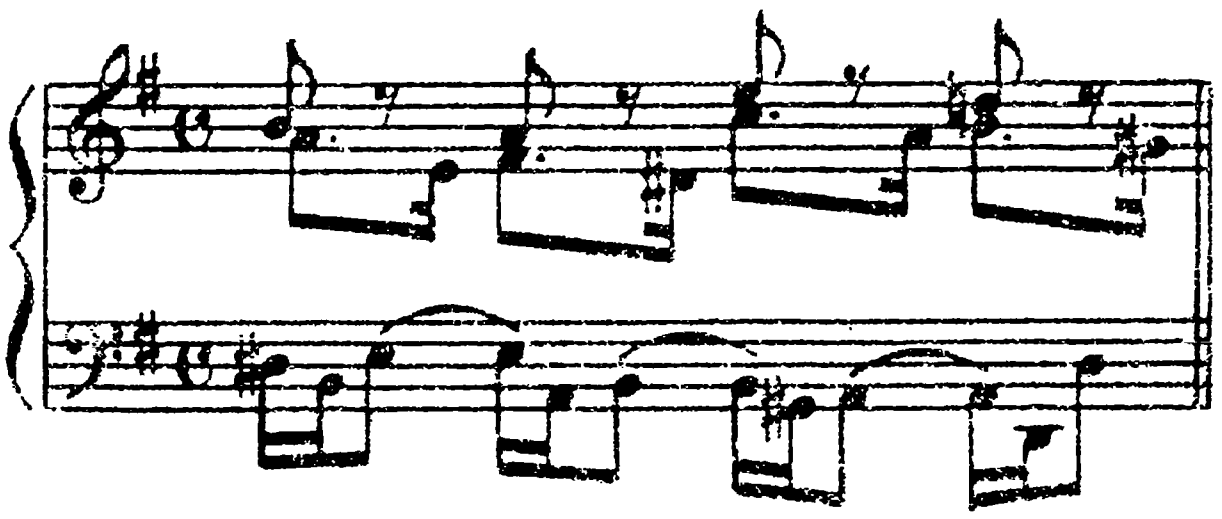
125



Мы сразу слышим, что на второй четверти (№) торжественный пунктирный ритм приводит к полной остановке, что совершенно нарушает движение и абсолютно нелогично. Кроме того, двойная функция ноты у альта, которая служит не только окончанием фразы, но и началом следующей темы, в таком исполнении неясна. В качестве начала темы она должна быть тридцатьвторой, а не восьмой с точкой. Уже из одного этого можно заключить, что любое намерение одеть Жигу "во французский наряд" должно быть отклонено.

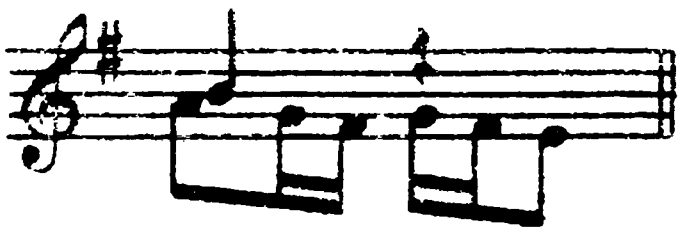
Сравнение этого такта с соответствующим тактом в первоначальном варианте Жиги приводит к следующим интересным выводам (прим. 126a). Оно демонстрирует, что эта фигурация у альта в поздней версии (прим. 126b) не входила в первоначальной баховский замысел, но была добавлена позже в качестве своеобразного "моста" – этот прием часто использовался зрелым Бахом при переработке его ранних произведений.

126a) Партита VI, Жига, т. 20. Первоначальный вариант



126b)

То же самое. Окончательный вариант,
фигура у альта



Мы можем лишь восхищаться утонченностью знаний и вкусов, которую Бах демонстрирует при использовании ритмической формулы

. Хотя мы только что показали, что "переходный ритм" не

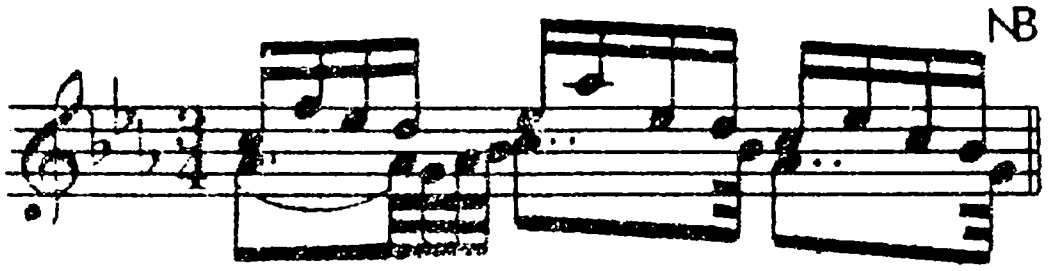
должен быть пунктирным, остается еще неясным, правомерно ли в "сверхпунктирном" стиле (♩... 𝅘𝅥𝅯) исполнять формулу ♩. 𝅘𝅥𝅯. В первом варианте это легко может быть сделано в наиболее спорном месте – в т. 20. Мы едва ли не сожалеем, что во второй версии Бах, дав обращение терции между звуками *e* и *c* (что превращает ее в сексту), сгладил великолепное гармоническое столкновение звуков *h* – *e* – *e*, имеющееся в первом варианте в этом такте.

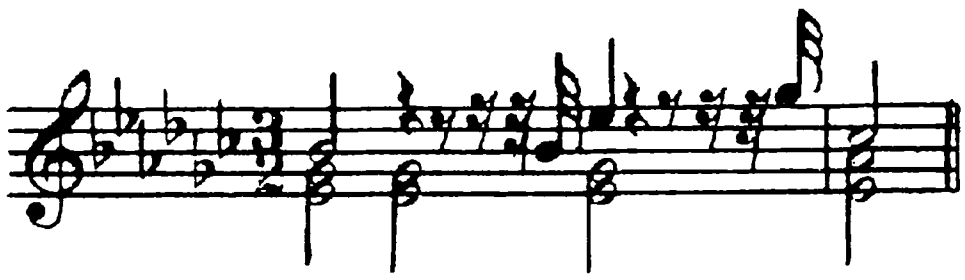
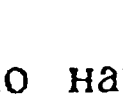
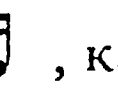
Во второй части этой пьесы возникают новые проблемы. Начиная с т. 3 группы из четырех последовательных восьмых появляются почти в каждом такте (только шесть из двадцати четырех тактов не содержат их), и мы должны решить, играть ли их как написано или как notes inégales? Технически "неровное" исполнение было бы намного легче, поскольку это избавило бы нас от постоянной настороженности, какие из ритмов играть "сверхпунктирно", а какие так, как написано. Но поскольку большинство этих групп из восьми нот дано в расчлененном движении, французскую трактовку нельзя применять с чистой совестью. С другой стороны, если "неровность" устранить из групп по восемь нот, так же как и из групп с ритмом 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩ или ♩𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, то исполнение в "сверхпунктирной" манере ♩... 𝅘𝅥𝅯 становится настолько неудобным, что даже привыкшие к таким ритмам пальцы неизбежно протестуют против подобных сложностей. Таких ритмических коллизий не сыскать во всей французской литературе.

Так как замена ♩. 𝅘𝅥𝅯 на ♩... 𝅘𝅥𝅯 не может быть в принципе отвергнута из-за тех частых доказательств, которые имеются в данной Жиге, необходимо найти другие пьесы, в которых возникают аналогичные проблемы. Совершенно ясно, что в Прелюдии Fis-dur ХТКII, "сверхпунктирная" игра не создает совершенно никаких сложностей, и нельзя не согласиться, что эта Прелюдия, будучи исполнена в таком стиле, приобретает больше блеска.

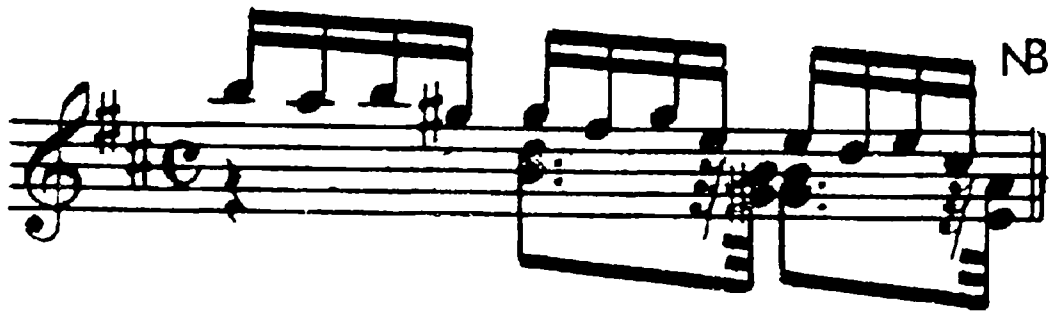
Если теперь мы применим этот способ исполнения к Прелюдии As-dur ХТКII и будем играть все ноты, следующие за нотами с точкой с "предельной скоростью", как показано в примере 127, т. 7, то возникают серьезные опасения, не превращаем ли мы небесную величественность и спокойствие этой глубоко сокровенной пьесы в очень земную угодливую изломанность. Характер Прелюдии Es-dur ХТКI также абсолютно меняется, когда она исполняется во французском стиле (прим. 128), как это рекомендует Долмеч [16].

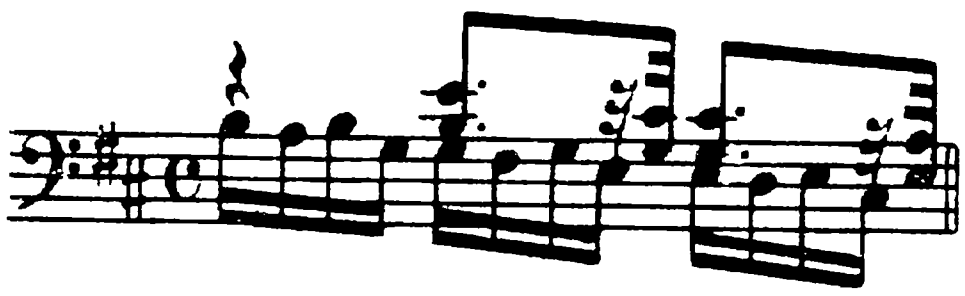
127 **Прелюдия As-dur. ХТК II, т. 7**

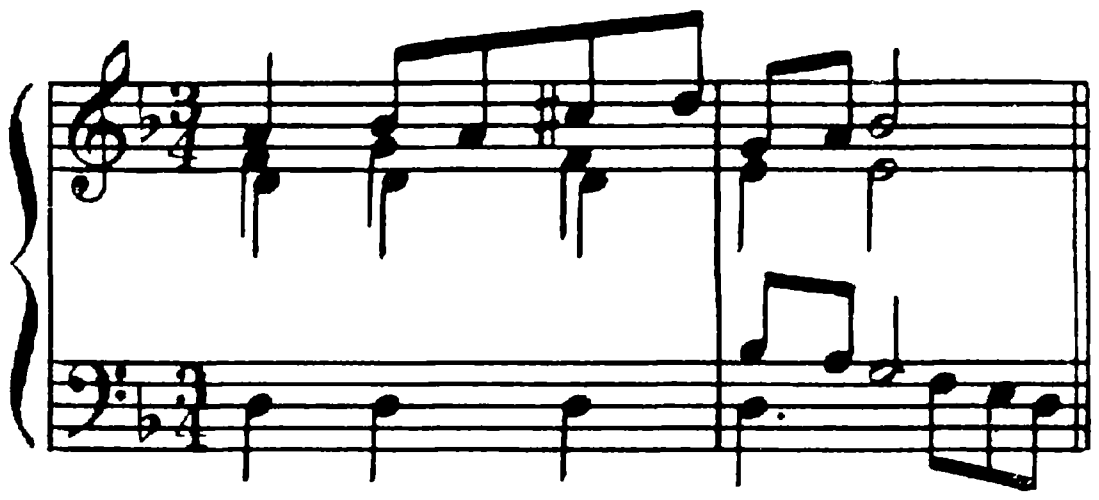


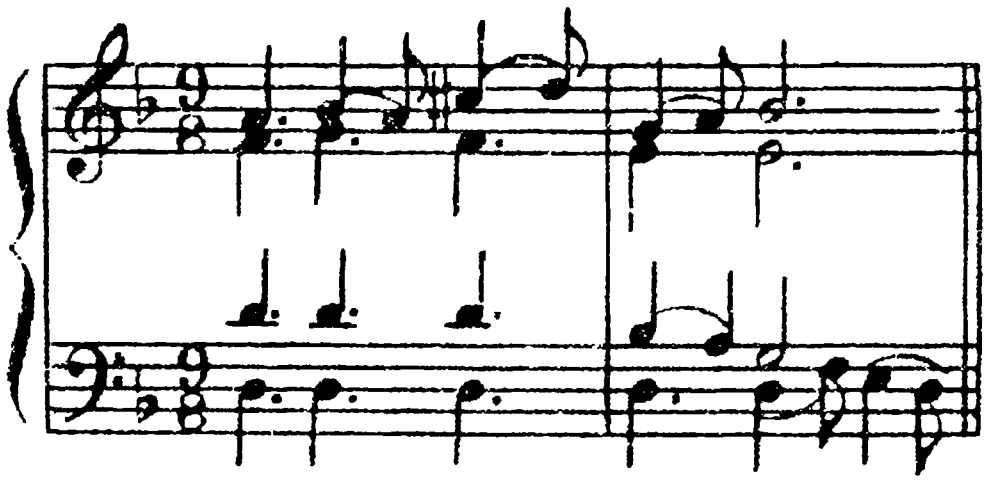
128 Прелюдия Es-moll ХТК I

Даже в Фуге D-dur ХТКI, наполненной всевозможными элементами стиля французской увертюры, только начало, если играть  вместо  , как опять-таки советует Долмеч[17], звучит убедительно. Нельзя не почувствовать, что в т. 9, выбранном Долмечем для иллюстрации его исполнения (прим. 129), наше ухо с большим удовольствием воспринимало бы гармонию квартсекстаккорда (NB), будь он подчеркут длительностью шестнадцатой, как написано, а не "укороченной" нотой, делающей аккорд малозначительным. Т. 17 звучит столь же плохо, если не еще хуже, когда исполняется подобным образом (прим. 130). Весьма примечательно, что тот же Долмеч, который был первым, кто защищал введение "неровной" игры в интерпретацию Баха, и который советует, чтобы Сарабанда из Французской сюиты d-moll (прим. 131) исполнялась в размере 9/8 с notes inégales (прим. 132)[18], не осмеливается рекомендовать "неровную" игру шестнадцатыми (исполнение, следующее французскому стилю) в Фуге D-dur (прим. 133). В действительности же такая неровная игра была бы технически конечно намного легче, чем предлагаемая им версия.

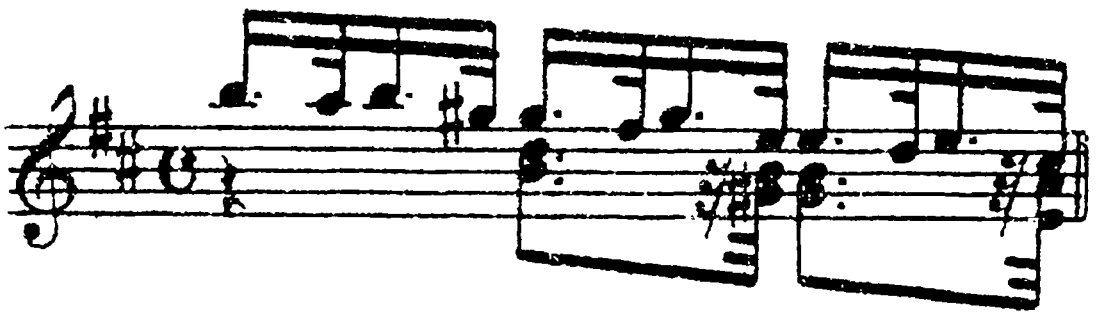
129 Фуга D-dur, ХТК I, Исполнение Долмеча



130 То же самое, т. 17

131 Французская сюита d-moll, Сарабанда

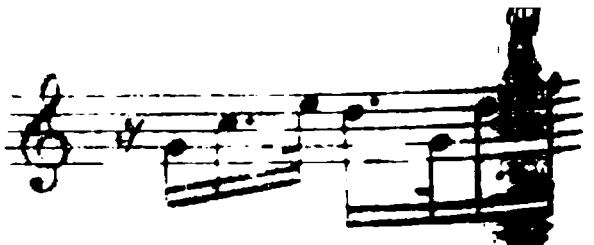


132 То же самое. Исполнение Долмеча

133 Фуга D-dur, ХТК I, т. 9

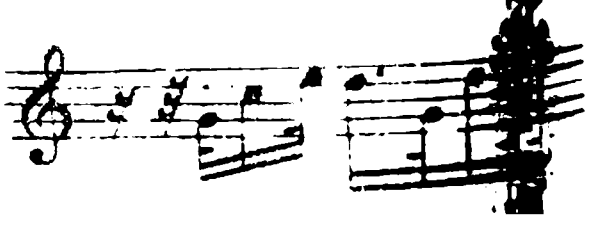


Все эти случаи проливают не слишком много света на главную проблему: может ли "сверхпунктирная" игра по праву привноситься в баховский язык. Однако интересные идеи, относящиеся к данной проблеме, можно извлечь, рассматривая близкую ситуацию, с которой знакомо большинство пианистов-исполнителей.

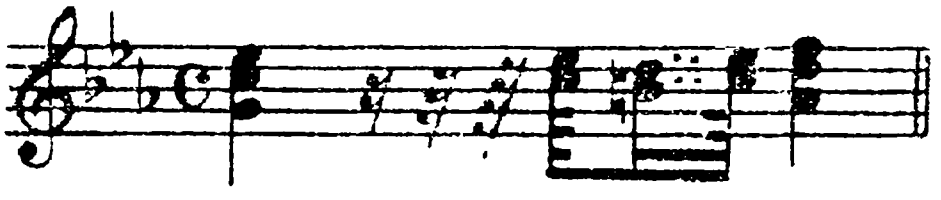
В пьесах, где пунктирный ритм используется регулярно, всякий раз, когда фраза начинается на слабую долю, ее первая нота и предшествующая ей пауза записаны одинаковыми длительностями; однако при исполнении первая нота делается такой же короткой, как и остальные короткие ноты в этой пьесе. Так фраза

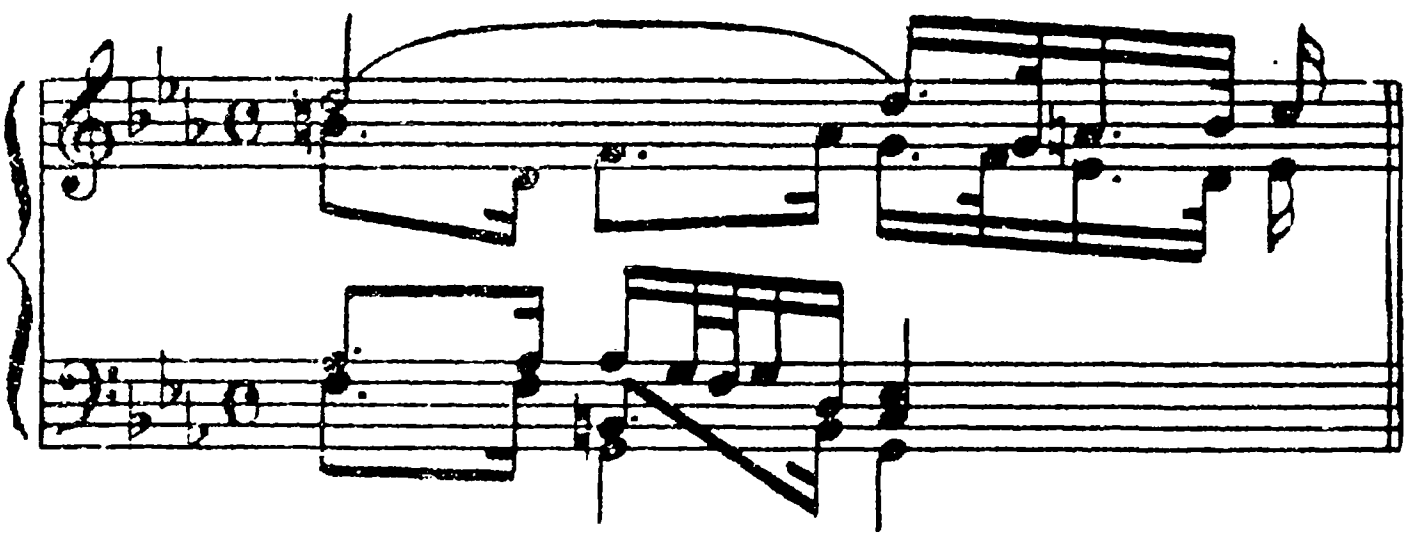


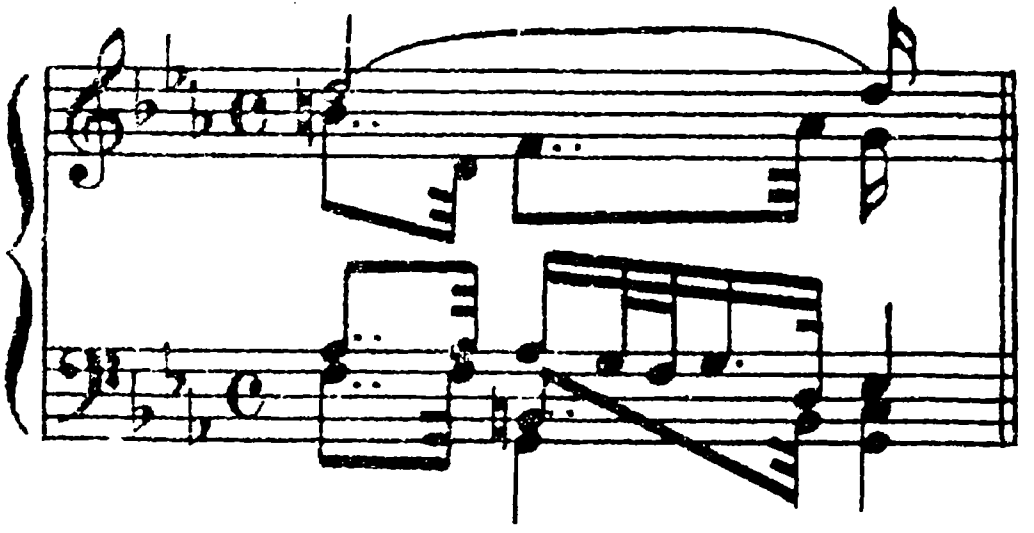
должна быть сыграна следующим образом:



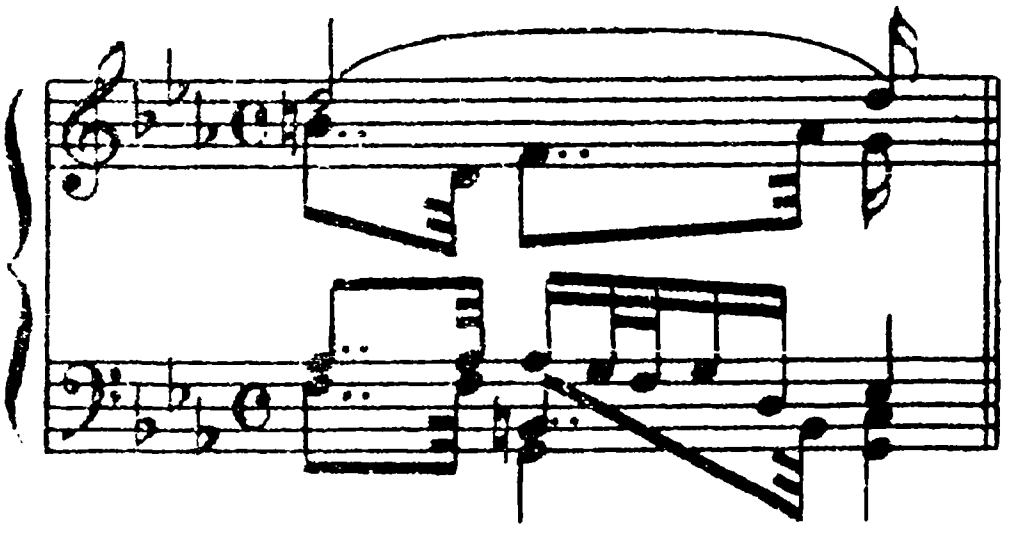
Среди баховских клавирных произведений наиболее известной пьесой, в которой это правило должно быть принято во внимание, является Симфония из Партиты II. Здесь, по-видимому, такое исполнение не вызывает возражений (прим. 134). Оно звучит убедительно и естественно.

134 Партита II, Симфония

Только в одном месте (т. 6) возникает осложнение. Если мы применим правила пунктирности к этому такту, нотированному Бахом шестнадцатыми с точкой (прим. 135), то встает проблема со второй долей. Должны ли мы прибавлять точку у второго *g* верхнего голоса левой руки (как в прим. 136) или нет (прим. 137)? Пунктирный вариант намного легче играть, чем второй, довольно неуклюжий, однако он в свою очередь провоцирует на свободу трактовки пунктирного ритма там, где на самом деле эта свобода в принципе неуместна. С другой стороны, стоит лишь взглянуть на баховскую версию, как тут же наше музыкальное чувство требует, чтобы звуки *h – d – as´* исполнялись одновременно.

135 То же самое, т. 6

136

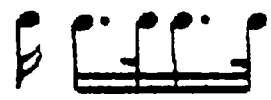


137



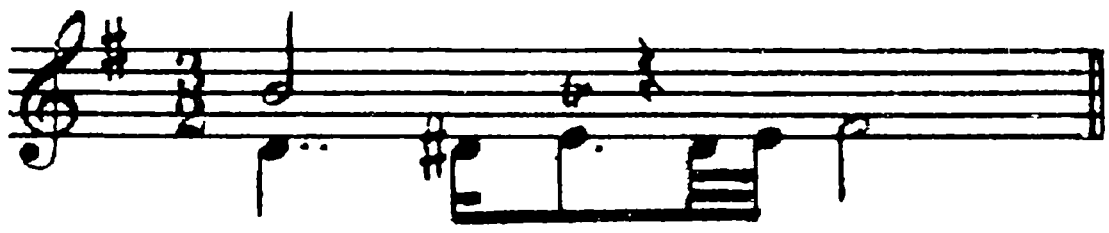
И снова та информация, которой мы располагаем, не позволяет сделать окончательные выводы, хотя мы очень склонны думать, что Бах не предполагал кого-либо специально озадачивать и записал

данный эпизод так, как это было проще всего сделать. Если каждая шестнадцатая играется "сверхпунктирно", то и эта, восьмая по счету, шестнадцатая должна исполняться таким же образом, следуя манере того времени; Бах мог быть уверенным (воспользуемся классическим замечанием Брамса), что это "даже ослу понятно". Мы отсылаем, однако, наших читателей к с. 183, где покажем, что вся проблема, не исключено, может предстать в новом свете.

Некоторый дополнительный материал относительно двойного пунктира можно почерпнуть из кантат – тех их эпизодов, которые написаны в стиле французской увертюры. Пунктирные ритмы появляются в дуэте Die Armut, so Gott auf sich nimmt из Кантаты 91 Gelobet seist Du, Jesu Christ[19]. В первоначальном варианте Кантаты пунктирный ритм всюду выписан как  . Однако в окончательном варианте, автограф которого сохранился, то же ритм выглядит как и Бах не ленится двадцать семь раз выписывать эту более тщательно разработанную фигурацию[20].

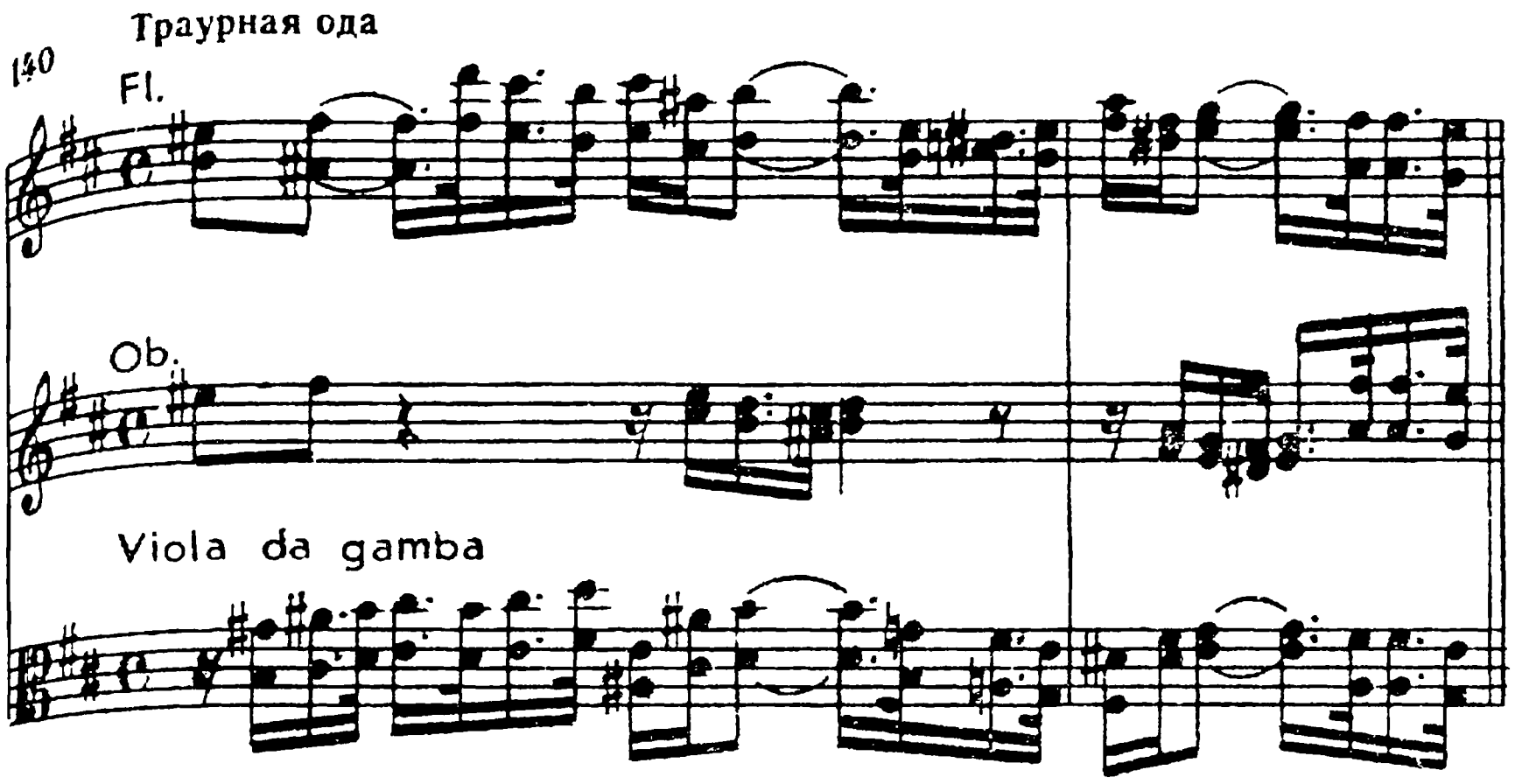
Не сделал ли он это для того, чтобы избежать нежелательного толкования? Двойные точки не были тогда еще в употреблении, хотя, насколько нам известно, впервые они встречаются в издании Баховского общества. В томе XLV мы находим т. 18. Куранты из Сюиты e-moll, напечатанный, как показано в примере 138, вероятно, по копии Кребса. Увы, не существует автографа, чтобы можно было проверить эту запись.

138 Сюита e-moll, Куранта, т. 18



Довольно загадочны такты партии первой скрипки из Кантаты 108 Es ist Euch gut, das ich hingehe (прим. 139)[21]. Трудно прийти к иному заключению, чем то, что различие между шестнадцатыми и тридцать вторыми задумано и предполагалось быть исполненным именно так (прим. 139). Однако в Траурной оде есть действительно странный случай (прим. 140)[22].

139 Кантата 108, «Es ist Euch gut, dass ich hingehe», V-no I, т. 7–8



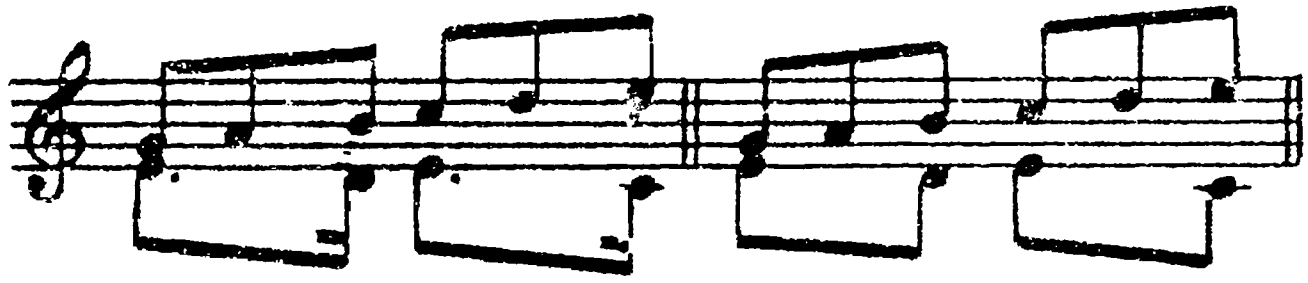
Этого примера, вместе с предыдущими, кажется, достаточно, чтобы привести нас к заключению, что зрелый Бах (все эти пьесы написаны после 1727 года, когда Бах был в Лейпциге) нотировал реальные длительности нот, такие, какие должны исполняться, точно так же, как очень часто он выписывал мелодические украшения полностью нотами. Если мы готовы принять эту версию, то должны не только без боязни играть Прелюдии Fis-dur и As-dur ХТКII (которые, конечно же, были сочинены не раньше лейпцигского периода) так, как они записаны, но и отбросить наш вывод на с. 180 о том, что в Симфонии из Партиты II (опубликованной в 1727 году, то есть в один год с Траурной одой) все пунктирные эпизоды могут исполняться "на французский манер". Следовательно, вызвавший наши сомнения т. 6 тоже можно играть точно так, как он записан Бахом.

Нет более веского доказательства этой теории, чем структура Фуги VI из Искусства фуги – фуги à la française. Исполнение здесь обеих ритмических фигур – шестнадцатой после восьмой с точкой и восьмой после четверти с точкой – предельно коротко, как предлагает Густав Леонхардт[23], полностью разрушает мастерский архитектурно-математический план, столь явно и убедительно связывающий фуги V – VII. Мы также решительно отвергаем вторую рекомендацию Леонхардта – применить правила "неровной" игры ко всем пассажам из шестнадцатых в этой Фуге. В принятом темпе "сверхпунктирное" исполнение этих шестнадцатых не прибавляет ничего к достоинству и величию этой французской увертюры, но создает впечатление бега лошадей, подгоняемых ударами хлыста, – впечатление, неожиданно подтверждаемое тем, что этот ритм оказывается идентичным "ритму бичевания"[24]. Однако этот "ритм бичевания" всегда выписывается Бахом точными длительностями. Но до сих пор, по-видимому, от всеобщего внимания осталось скрытым то, что использование шестнадцатых группами по четыре ноты явилось новшеством, введенным в фактуру французских увертюр именно Бахом. Подлинные французские увертюры не используют таких групп и ограничивают "сверхпунктир" четвер-

тями и восьмыми. Хотя во французской литературе "неровная" игра часто применяется в увертюрах к группам из шестнадцатых, такие группы представляют собой элемент иного рода и попадают под рубрику быстрых нот, которые во всех французских трактатах рекомендуется исполнять как notes égales. Эти соображения имеют силу, конечно, и для Фуги D-dur ХТКI, и приятно сознавать, что музыкальный вкус предостерег Долмеча, как упоминалось выше, от применения французской системы к этой пьесе.

Другая проблема, которая не может быть решена с полной уверенностью, встает, когда ритм нот с точкой вступает в столкновение с трелью в другом голосе – ситуация, влияющая на интерпретацию Курант из Французской сюиты IV и Партиты I, Гавота из Партиты VI, Прелюдии D-dur ХТКII и Фуги e-moll ХТКII (упоминаем здесь только немногие). Относительно этой проблемы Кванц и К. Ф. Э. Бах диаметрально расходятся в своих мнениях. Кванц пишет: "Короткая нота после точки не должна играться вместе с третьей нотой триоли, а обязательно после нее. Иначе может создаться впечатление размера на $^{12}/_{8}$"[25]. К. Ф. Э. Бах, с другой стороны, утверждает: "По мере увеличения использования триолей в четырехдольном размере, так же как и на $^{2}/_{4}$ и $^{3}/_{4}$, многие пьесы, как начинает казаться, могли бы быть более убедительно записаны на $^{12}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ или $^{6}/_{8}$. Исполнение других длительностей вместе с триолями показано на иллюстрации 177" (прим. 141)[26].

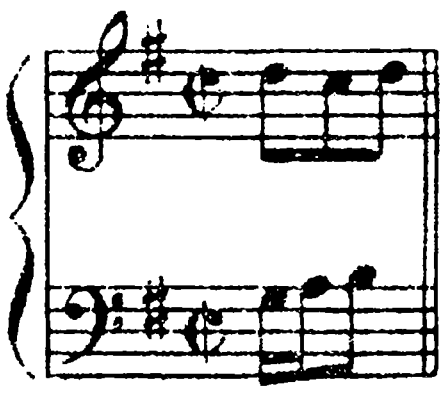
141 Пример 177 из К. Ф. Э. Баха

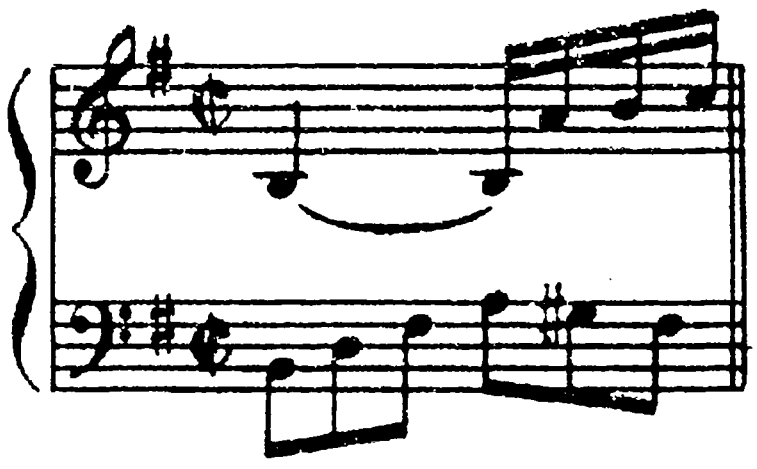


Хотя в рекомендациях, предлагаемых популярными педагогическими изданиями, единодушно поддерживается версия К. Ф. Э. Баха, И. С. Бах, по-видимому, и на этот раз идет по среднему пути. Нельзя не согласиться, что для упомянутых Курант (Партита I, Французская сюита IV) кванцевская "сверхпунктирная" версия кажется более убедительной. Что же касается Фуги e-moll ХТКII, то не может быть никаких сомнений, что единственно приемлемым оказывается вариант К. Ф. Э. Баха. С некоторыми оговорками то же самое можно сказать о Прелюдии D-dur ХТКII с ее проблемами – загадочными сочетаниями с $^{12}/_{8}$. Tempo di gavotta из Партиты VI предполагает, по-видимому, кванцевскую трактовку. Она была бы очень полезна для разрешения загадки начальной фигуры – , которая имеет смысл, когда исполняется "на французский манер" , особенно в ритмической коллизии, возникающей в т. 6 (прим. 142). Проблема (прим. 143) также могла бы разрешиться подобным образом с[illegible]ла для последовательности коротких нот (прим. 144). Тем не менее все эти соображения не дают ответа на вопрос, почему Бах в двух местах не-

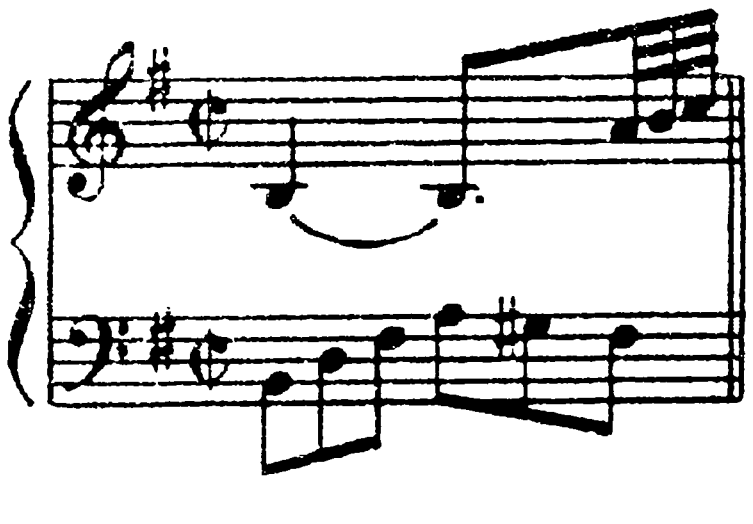
ожиданно изменил свою нотацию, написав триоли в т. 12 и 20 (прим. 145 и 146). Это его необъяснимое действие делает почти излишними все наши беспокойства.

142 Партита VI,

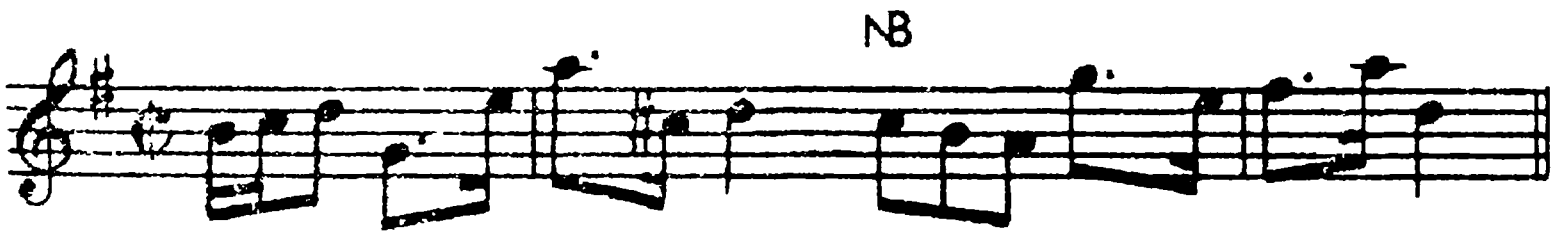
Tempo di gavotta, т. 6

143 То же самое, т. 22

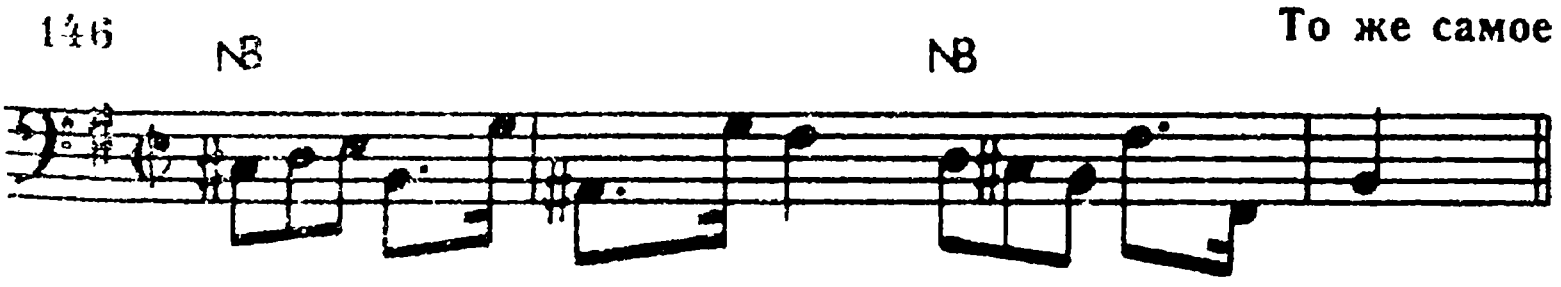


144 То же самое



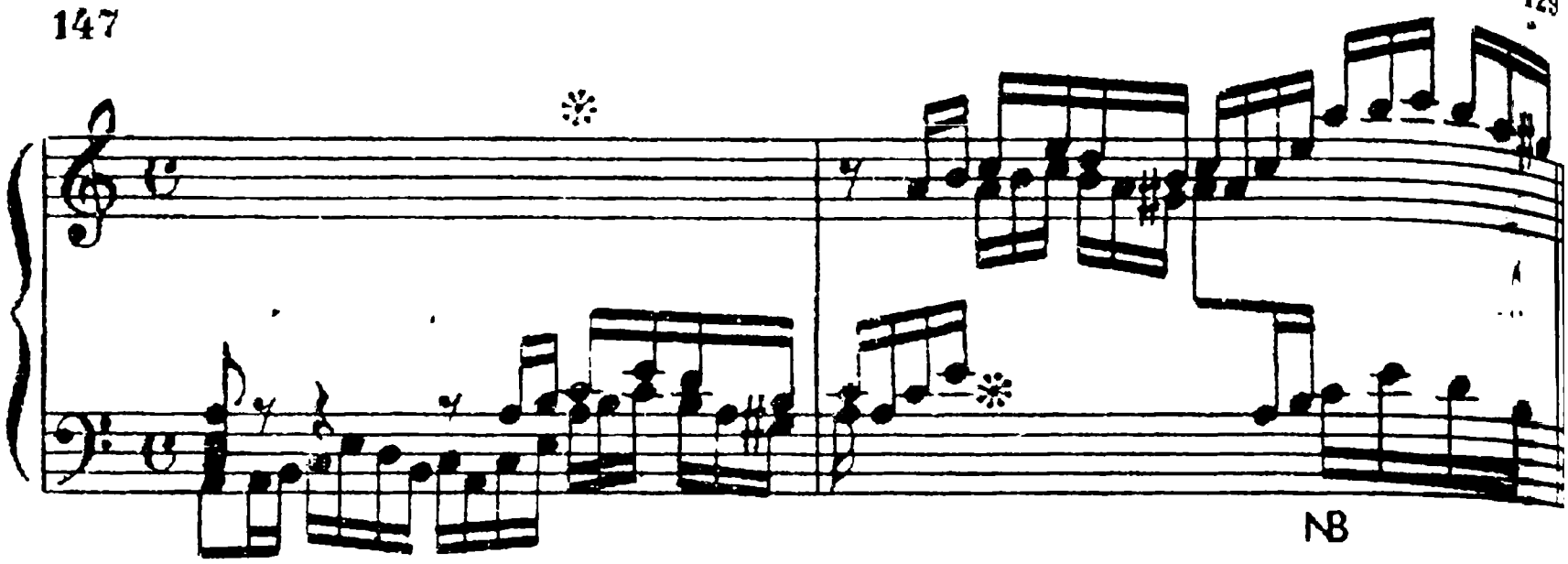
145 Партита VI, Tempo di gavotta



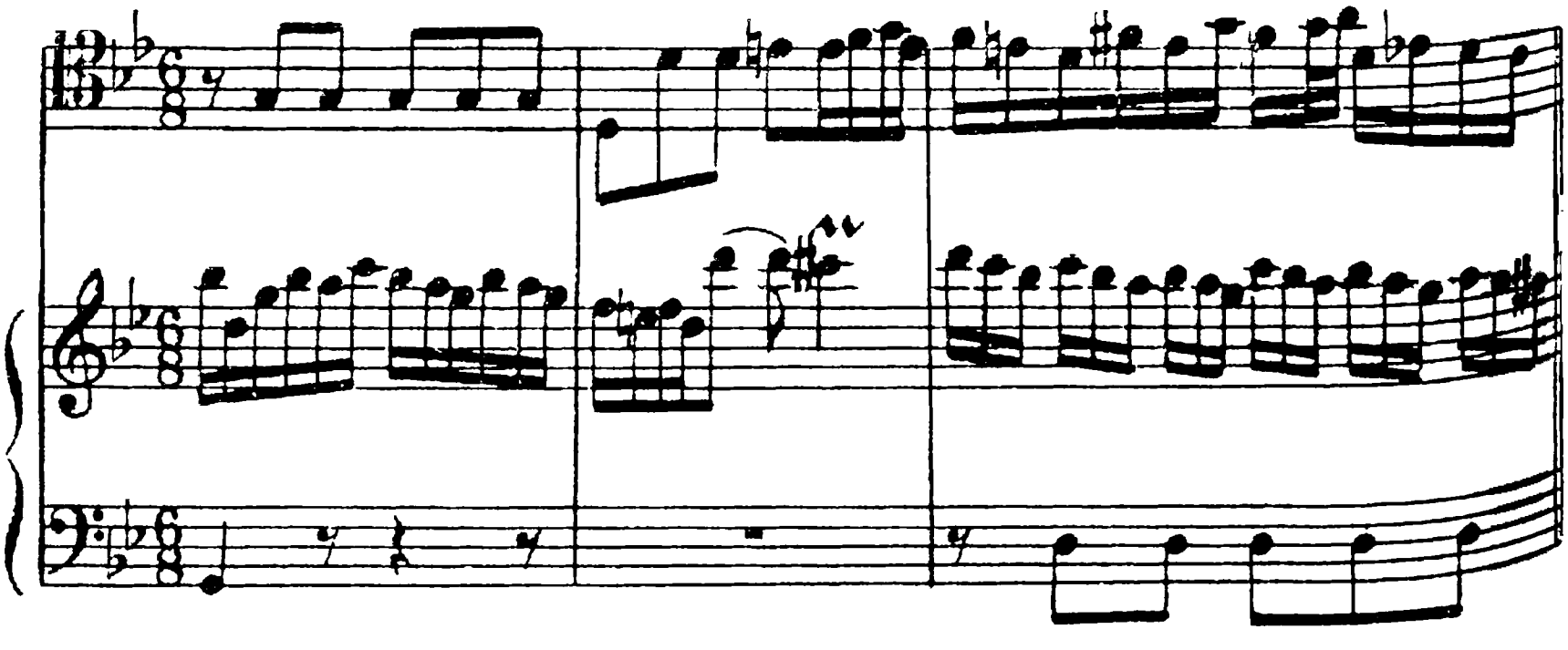
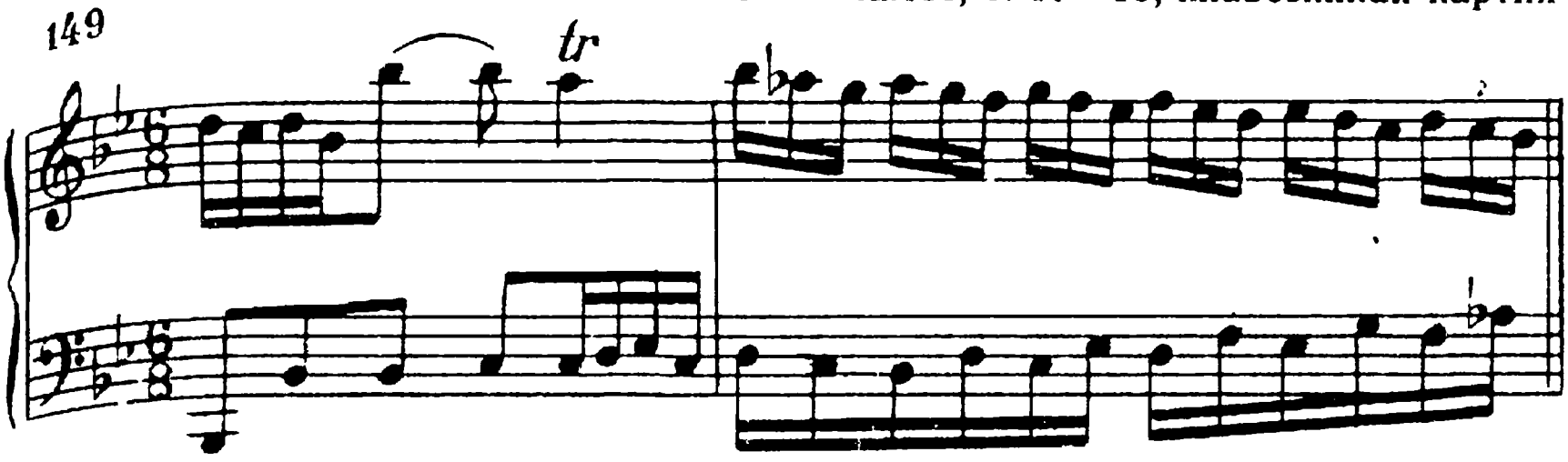
146 То же самое

Аллеманда из Партиты V представляет особый интерес, так как здесь Бах провел тщательное разграничение ритмов и на фоне триольных шестнадцатых в другой руке (см. т. 4, 10, 20). Возможно, он хотел, чтобы две ноты на фоне триолей исполнялись с математической точностью? В целом на этот вопрос почти наверняка нужно ответить отрицательно. Очень уж много документов подтверждает, что эта манера исполнения, доставляющая столько неудобств пианистам средних способностей, еще больше упрощалась в XVIII столетии благодаря "неровной" игре последовательностей из двух нот. Почти с уве-

ренностью можно сказать, что такое исполнение сродни технике notes inégales; здесь нет принципиального различия.

Такая трактовка ритма "два на три" подтверждается примером из тройного Концерта a-moll. Т. 128–129 (прим. 147), воспроизведенные в издании Баховского общества[27] по "аутентичной копии ученика Баха Мютеля", кажется, ясно указывают, что имеется в виду "простейшая версия", по которой исполнение, отмеченное в примере 147 знаком NB, должно быть таким же, как в случаях, отмеченных значками *.

147 **Тройной концерт a-moll, ч. 1, т. 128—129**

Примечательно, что ноты, вызывающие в клавесинной партии сомнения, дублируются другими инструментами, которые эту фигуру исполняют обычным образом, то есть ровными шестнадцатыми. Не значит ли это, что Мютель записал так, как он, быть может, предполагал это играть, думая, что ситуация не стоит того, чтобы специально о ней заботиться, поскольку с оркестром таких тонкостей практически не слышно.

Другие случаи, однако́, доказывают, что порой Бах, по-видимому, свободно замышлял столкновение этих двух ритмов, как, например, в Сонате g-moll для виолы да гамба и клавесина. Поначалу эти ритмы появляются у инструментов раздельно (т. 3–5), после чего клавесинист оказывается перед необходимостью играть их одновременно обеими руками в т. 17–18 (прим. 148, 149)[28].

148 **Соната g-moll для виолы да гамба и клавесина, финал, т. 3—5**

То же самое, т. 17—18, клавесинная партия

Многие столкновения триольных шестнадцатых с обычными, которые имеются в Бранденбурском концерте V (т. 10, 12, 27, 42 и т.д. клавесинной партии), нигде не предполагают дублирования одной и той же партии другим инструментом. Тем не менее кажется почти невозможным даже представить себе какой бы то ни было иной способ исполнения, кроме буквального. Исходя из этих примеров, можно с уверенностью сказать, что здесь так же, как во многих других случаях, Бах оказывается впереди своего времени и что соединение и точное вопроизведение двух антагонистических ритмов нельзя считать "не баховским".

Глава седьмая

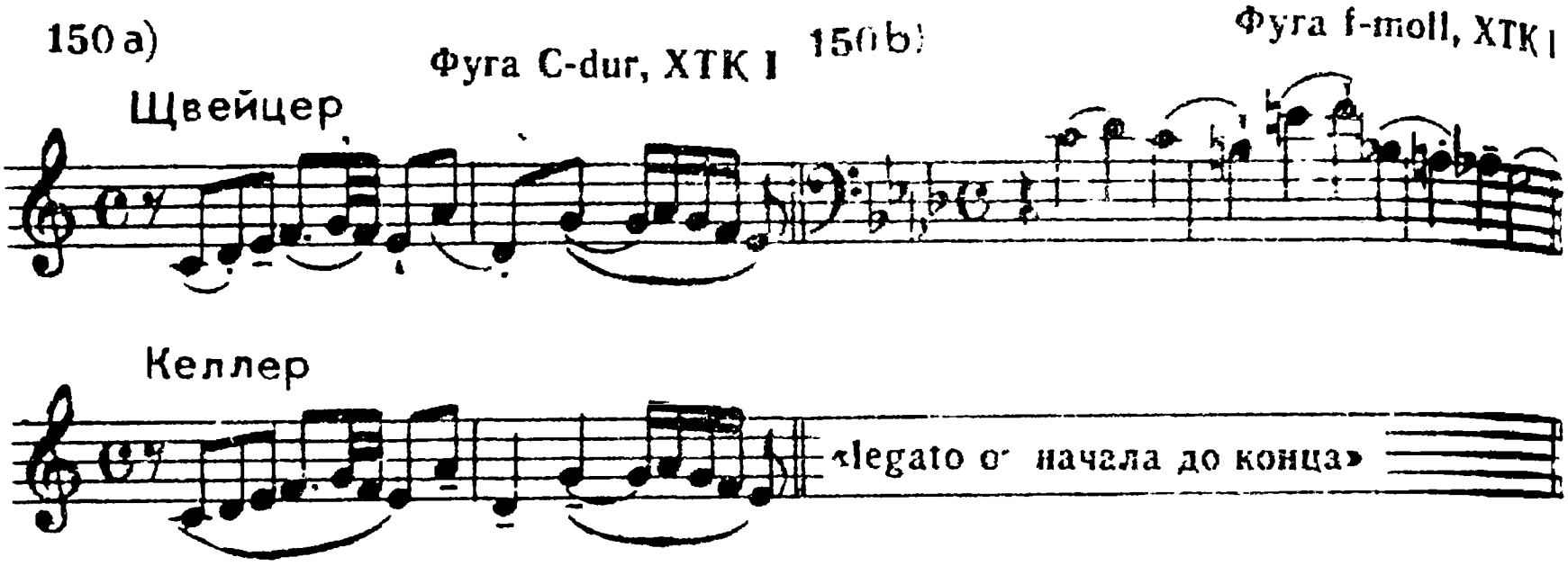
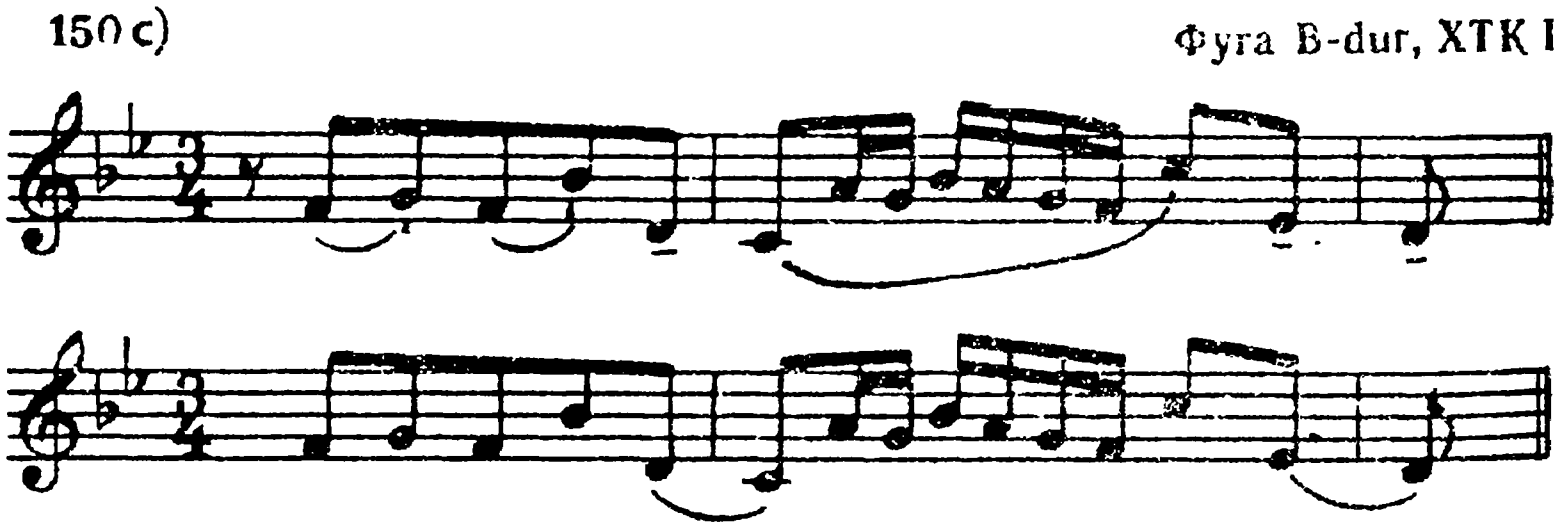
АРТИКУЛЯЦИЯ

Исторический обзор

Проблемы артикуляции – наиболее запутанные из всех, связанных с интерпретацией баховской музыки. Для многих любителей они могут стать причиной глубокого разочарования, поскольку исполнители и редакторы уделяют им очень мало внимания. Если при исследовании орнаментики нам пришлось классифицировать информацию, обескураживающую своим количеством, то в данном случае, наоборот, мы страдаем от сильного голода по историческому материалу. В баховских произведениях обнаруживается очень мало артикуляционных обозначений. Источники эпохи барокко вообще крайне редко упоминают об этой проблеме, а современное музыковедение едва начинает закладывать фундамент для исследования этой совершенно неразработанной области.

Последнее обстоятельство выглядит почти невероятным, если вспомнить, как часто для преуменьшения важности проблем инструментария использовался тезис "Пусть ноты говорят сами за себя". Его смысл тот, что хорошее произнесение и декламирование музыкальных фраз для исполнения музыки баховского периода считалось более существенным, нежели собственно звучание, создаваемое клавесином или клавикордом[1]. Из этого должно было бы вытекать, что либо

барочные традиции артикуляции известны и понимаемы, либо, если это не так, затрачиваются серьезные усилия на разрешение этой проблемы. Однако кроме нескольких страниц в швейцеровской биографии Баха[2] и замечаний некоторых редакторов – уважаемых и авторитетных, таких, как, например, Ландсхоф и Кёркпатрик, в настоящее время существует только одна книга, посвященная этой теме, – "Музыкальная артикуляция, в особенности у Баха" Г. Келлера. Поскольку Швейцер и Келлер приходят к совершенно различным выводам почти в каждом случае, когда они пытаются анализировать артикуляционные проблемы одной и той же композиции (несколько вариантов показано в примере 150), не будет преувеличением сказать, что вся область артикуляции до сих пор еще, к сожалению, является terra incognita.



Истинные значения терминов "артикуляция" и "фразировка" столь часто неверно понимаются и смешиваются, что, быть может, нелишне их определить. Артикуляция – это отчетливое произнесение мелодии, в соответствии с ее смыслом, посредством применения различного туше – от legatissimo до staccatissimo; фразировка – это "ясная передача в музыкальном исполнении фраз мелодии"[3].

Хотя документальный материал, касающийся аутентичных артикуляционных пометок в произведениях Баха и ремарок legato и staccato, а также по поводу туше в трактатах его времени крайне скуден, мы должны начать со сбора именно этих свидетельств. Относительно артикуляционных штрихов можно смело сказать, что приблизительно 95 % всех клавирных произведений Баха их вообще не имеют. Из инвенций только D-dur и f-moll снабжены лигами. Довольно интересна одинокая лига для нисходящей секунды в т. 8 Инвенции c-moll: она

выглядит словно вспышка эмоций в момент записи. Несколько важных советов относительно Инвенции h-moll дошло до нас в копии Гербера, к которой, как мы теперь знаем из исследования Ландсхофа, необходимо отнестись со всей серьезностью. Три маленькие лиги в конце Инвенции A-dur не имеют большого значения. В симфониях мы находим две лиги, гарантирующие интерпретацию данных эпизодов как мотив "вздоха", – т. 22 и 23 в пьесе Es-dur и одну поучительную лигу в т. 1 Симфонии f-moll. Орнаментальная версия Симфонии g-moll отличается лигами, неожиданно появляющимися в т. 28–29.

В I томе ХТК мы обнаруживаем следующие обозначения: две лиги мотива "вздоха" в Прелюдии cis-moll, один знак tenuto и одну лигу на четыре ноты в Фуге D-moll, две лиги в Прелюдии es-moll, три лиги, связывающие по два звука, в разделе Andante Прелюдии e-moll, одну лигу в последнем такте Фуги e-moll, две лиги в Прелюдии gis-moll и шесть лиг в теме Фуги h-moll, подсказывающих нам, что нисходящие секунды являются "вздохами". В т. 30 две лиги, по-видимому, указывают на индивидуальную артикуляцию для партии альта.

Мы получим полное представление о лигах II тома, если составим их список:

Прелюдия cis-moll	3 лиги, связывающие орнаментальные звуки
Прелюдия D-dur	8 лиг, каждая связывает по два звука
Прелюдия d-moll	3 лиги для "фигуры мордента"
Прелюдия dis-moll	2 апподжиатурные лиги
Фуга dis-moll	1 лига, связывающая два звука
Прелюдия e-moll	1 лига, присоединяющая орнаментальный звук
Прелюдия F-dur	несколько лиг над группами из четырех нот
Прелюдия f-moll	2 лиги над мотивом "вздоха"
Прелюдия Fis-dur	1 лига для апподжиатуры
Прелюдия fis-moll	1 лига для апподжиатуры
Прелюдия As-dur	2 лиги tenuto, 1 лига для апподжиатуры
Прелюдия gis-moll	несколько лиг для мотивов "вздоха"
Фуга B-dur	4 лиги, связывающие по две ноты
Фуга b-moll	1 лига для апподжиатуры
Прелюдия H-dur	2 лиги, каждая соединяет две ноты
Фуга h-moll	несколько лиг tenuto, несколько для "вздоха", 2 лиги по четыре ноты каждая

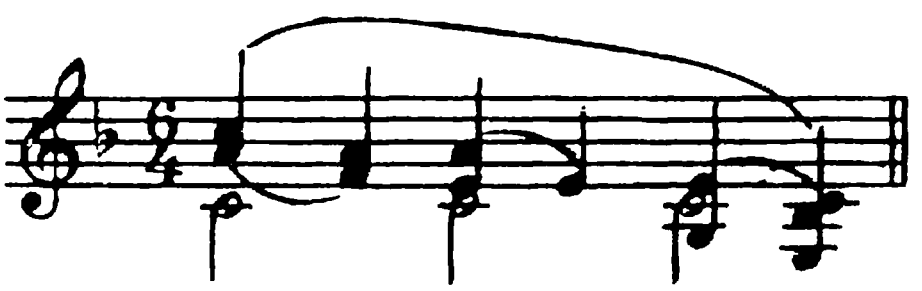
Для других клавирных произведений Баха такой список едва ли окажется намного большим. Циклы сюит даже при том, что они содержат больше лиг, не многим полезнее из-за неразрешенных проблем с имеющимися источниками; автографа Английских сюит не сохранилось. Несколько важных аутентичных лиг обнаруживается в Итальянском кон-

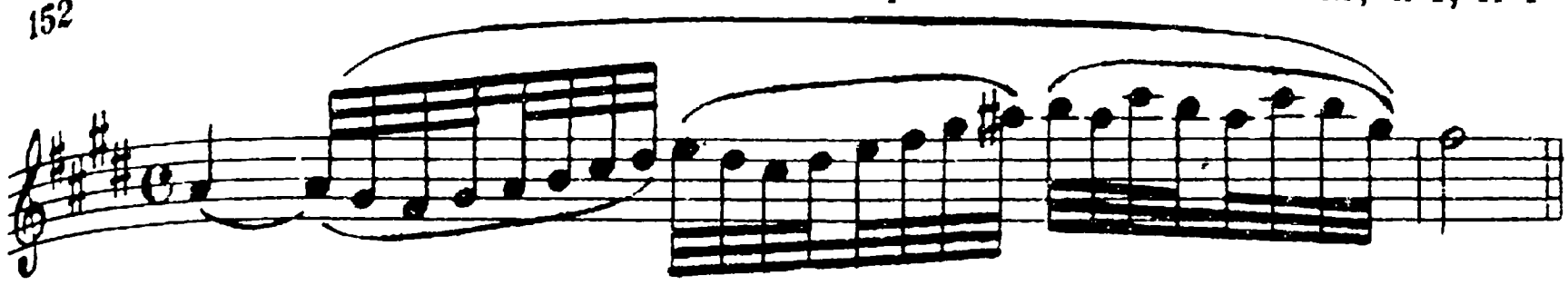
церте и в Гольдберг-вариациях (в теме и вариациях 2, 5, 7, 13, 15, 16, 20, 25 и 30). Но на этом и кончается основная и непосредственная информация, исходящая от самого Баха (по крайней мере в том, что касается сольных клавирных произведений). Едва ли какие-либо значительные выводы можно сделать на основе этих свидетельств. Хотя лиги используются часто, особенно для того, чтобы предохранить от неверной трактовки мотив "вздоха", многие из баховских указаний случайны и в принципе необъяснимы.

Однако немногочисленные лиги, подобные тем, что в Инвенциях D-dur и f-moll, оказываются решающими для понимания этих пьес, и очень прискорбно, что нам приходится смириться с невозможностью когда-либо самим додуматься до них. Пьесы эти ни в коем случае не являются чем-то особо сложным с точки зрения декламации; напротив, они используют совершенно обычный материал баховского языка и наглядно показывают, насколько вообще бесполезно ожидать полного прояснения проблемы артикуляции.

Тайна, окружающая беспорядочное размещение этой столь скромной информации в клавирных пьесах, становится намного большей, когда мы рассматриваем произведения для струнных и духовых инструментов. Здесь Бах был удивительно свободен в выявлении своего музыкального замысла с помощью лиг и знаков staccato. Почему в произведениях для других инструментов он расставил тысячи лиг, а в своей клавирной музыке проявил такое упорное нежелание это сделать? Помогут ли нам лиги в партиях струнных и духовых инструментов ликвидировать лакуны в нашем знании относительно артикуляции в его клавирных произведениях?

Проблема артикуляции усугубляется еще и тем досадным обстоятельством, что знак лиги в настоящее время имеет два совершенно разных значения. Поначалу лига, когда она ставилась в клавирной музыке, была лишь символом игры legato. В партиях струнных и духовых инструментов она указывала, что ноты, объединенные ею, должны исполняться на один смычок или на одно дыхание. Постепенно, однако, лига стала обозначать фразировку и использоваться для того, чтобы показать границы музыкальной мысли; в этом смысле конец лиги эквивалентен знаку препинания в нашем письменном языке – тире, точке с запятой, запятой, точке и т.д.[4]. Что и говорить, музыкальное искусство сильно пострадало от невыносимого бремени, возложенного на лигу. Если используются одновременно разные лиги в разных значениях, то все замечательно и проблемы нет, как показывает пример 151 из "Романса" Брамса, ор. 118 № 5. Но каково назначение одной-единственной лиги – указывающей или на игру legato, или на фразировку – это, в большинстве случаев, увы, не удастся прояснить.

151 **Брамс. Романс, ор. 118, № 5**

Мы даже не знаем, в какой именно момент лига приняла на себя функцию обозначения фразировки. Примером из первой части Сонаты E-dur для скрипки и клавесина (пример 152, т. 4; см. также т. 28) можно доказать, что Бах сознавал возможность выявления фразы с помощью лиги.

152 **Соната для скрипки и клавесина E-dur, ч. 1, т. 4**

Такая же трактовка встречается и в т. 36 арии Jesu, beuge doch mein Herze из Кантаты 47[5]. Несколько двойных лиг можно отыскать и в Сонате c-moll для скрипки и клавесина: один эпизод – предпоследний такт первой части, другой – четвертый такт от конца в третьей части. Однако эти несколько примеров являются, насколько мы были в состоянии отыскать, единственными, в которых две лиги выставлены вместе.

К счастью, в клавирных произведениях Баха лиги, по-видимому, никогда не использовались иначе как для обозначения игры legato. Что касается струнных и духовых инструментов, мы, однако, наблюдаем затянувшуюся войну между редакторами и исполнителями по поводу истинного значения баховских лиг: означают ли они только игру legato или же они поставлены также для целей фразировки? Йозеф Иоахим, считающийся по общему признанию одним из самых добросовестных исполнителей, был первым, кто напечатал оригинальные версии сонат и партит для скрипки соло, снабдив их своею собственной редакцией. Во многих случаях он не колеблясь отходил от баховских лиг только лишь по причинам "интуиции" или "более легкого исполнения". Нельзя не чувствовать, что сегодняшние исполнители также, судя по всему, откровенно не желают подчиниться требованиям исполнительской практики баховского времени. Они довольно быстро отклоняют реально стоящие проблемы добросовестного исполнения баховских артикуляционных обозначений, делая акцент в своих комментариях на тех огромных изменениях, которые произошли со времен Баха как в технике игры, так и в самом инструменте. Следовательно, никакая настоящая оценка истинного значения баховских лиг, проставленных в произведениях для этих инструментов, не будет возможна до тех пор, пока со струнными и духовыми инструментами не будут предприняты эксперименты, аналогичные тем, которые проводятся сейчас с клавесином и клавикордом.

Сравнение баховского подхода к обозначению лиг в оркестровых произведениях с тем, как относились к этому Гендель и Вивальди, показывает, что эти композиторы были, пожалуй, менее щедры в предоставлении подобной информации, нежели их лейпцигский коллега. Хотя мы не осмелились бы на этом основании утверждать что-либо, но факт этот сам по себе интересен. Может ли он, по крайней мере до некоторой степени, быть объяснен местными факторами, то

есть условиями, в которых служили эти композиторы? Не располагали ли Гендель и Вивальди, как правило, более профессиональными музыкантами, чем Бах, который при исполнении своих кантат так зависел от старшеклассников, студентов и любителей? Быть может, именно знание их недостатков плюс мудрое предвидение необходимости экономить драгоценное время в короткие часы, отведенные для подготовки каждый раз новой воскресной кантаты, заставили его быть более обстоятельным в записи своей музыки? Что касается клавирных произведений, то, с другой стороны, Бах и Гендель единодушны в своих взглядах: в сочинениях Генделя лиги также почти полностью отсутствуют. Мы могли бы, конечно, доказать, что клавирные пьесы создавались почти исключительно для личного использования самим композитором вместе с узким кругом учеников и "знатоков". Если ученик играл сочинения своего учителя, устные наставления были главным средством для достижения правильной манеры исполнения. К тому же, поскольку музыкальная культура клавириста была обычно выше культуры его коллеги струнника или духовика (это было в силу воспитания, ставившего цель подготовить из него maestro al cembalo), не раз бывало, что он получал необходимые сведения об основных правилах артикуляции еще в свои ученические годы. К сожалению, все эти рассуждения не помогают нам прояснить тайны артикуляции в баховской клавирной музыке.

Проблема становится еще загадочное, когда мы обнаруживаем, что другой крупнейший композитор того периода – Франсуа Куперен Великий проявлял иное отношение к лигам. В самом деле, каждая пьеса Куперена не только имеет темповое указание, но и такое количество лиг, которое абсолютно уникально во всей барочной клавирной музыке. К тому же он загадал нам интересную загадку тем, что не внес ни одной лиги в картину голых нот своих органных произведений. Правда, многие лиги, особенно в его камерной музыке, где мы также находим их в больших количествах, предназначены лишь для того, чтобы различить notes égales и notes inégales (анализировавшиеся на с. 171). Однако то, что остается кроме этих специальных лиг, все же дает гораздо больше материала, чем дошло от Баха. К тому же этот материал увеличивается за счет источника, из которого мы никогда бы не подумали получить сведения об артикуляции, – из так называемых "темповых ремарок". Выражения, которые Куперен употребляет для этой цели, столь необычны, что мы составили список наиболее важных из них.

Темповые ремарки Куперена

I. *Темповые ремарки*

1. sans lenteur	не затягивая
2. (très) vivement	(очень) живо
3. un peu vivement	немного живее
4. vif	живо
5. animé	воодушевленно
6. d'une vivacité modéré	с умеренной живостью

7. sans vitesse	не быстро
8. modérément	умеренно
9. très vite	очень быстро
10. pesamment	тяжело, грузно
11. gravement sans lenteur	степенно, не затягивая
12. sur le mouvement des berceuses	в движении колыбельной
13. dans le goût de Cornemuse	в духе волынки

II. *Ремарки, характеризующие аффекты*

1. gracieusement	грациозно
2. majesteusement	торжественно
3. tendrement	нежно
4. (fort) gaiement	(очень) весело
5. nonchalammant	небрежно
6. affectueusement	нежно, с любовью
7. languissement	томно, с изнеможением
8. naivement	наивно
9. impérieusement	повелительно, настоятельно
10. relevé	возвышенно, благородно
11. fièrement	с достоинством, гордо
12. agréablement	приятно
13. noblement	благородно
14. galament	галантно, любезно
15. gaillardement	весело, отважно
16. douloureusement	скорбно, горестно
17. dans le goût Burlesque	в духе бурлески
18. delicatement	нежно, хрупко, изящно
19. voluptueusement	сладострастно
20. grotesquement	смешно, причудливо, гротескно
21. badinage tendre	нежная шутка
22. gravement fierme	серьезно, важно
23. amoureusement	любовно
24. audacieusement	отважно, смело, дерзко

Ремарки, характеризующие артикуляцию

1. légèrement	легко
2. marqué	маркированно
3. d'une légèreté tendre	с легкой нежностью
4. d'une légèreté modéré	с умеренной легкостью
5. légèremente et flate	легко
6. coulé	слитно
7. très lié	очень связно
8. luthé et lié	лютнеобразно и связно
9. luthé-masuré	лютнеобразно-размеренно
10. coulement	плавно, текуче
11. d'une légèreté gracieuse et lié	с грациозной легкостью и связно
12. uniment	ровно, гладко, просто

13. également	одинаково, ровно
14. louré	подчеркивая первую долю
15. pointé	остро
16. dans le goût de la Harpe	в стиле арфы
17. marqué et d'une grande précision	маркированно и с большей точностью

Более тщательное исследование обнаруживает, что только тринадцать из этих указаний, относящихся к области интерпретации, родственны традиционным итальянским темповым обозначениям, в то время как двадцать четыре характеризуют человеческие аффекты, а семнадцать касаются артикуляции. И вновь аффекты, которые играли такую важную роль при анализе проблем темпа, выходят на передний план. Следовательно, нам необходимо теперь обратиться к трактатам баховского времени, чтобы почерпнуть из них сведения об артикуляции и особенно о влиянии на нее аффектов.

Связи между аффектом и артикуляцией

Некоторые источники (при всей их малочисленности) оказываются в высшей степени поучительными. В главе, посвященной исполнению, своего "Опыта..." К. Ф. Э. Бах пишет:

« Как правило, оживленность allegro передается нотами détaché, а нежность adagio широкими, слигованными нотами. Исполнитель должен иметь в виду, что эти характерные черты allegro и adagio необходимо учитывать даже тогда, когда в произведении отсутствуют такие указания (разрядка моя. – *Э. Б.*), точно так же, как и в тех случаях, когда исполнитель еще не пришел к адекватному пониманию аффекта пьесы. Я употребляю выражение „как правило" умышленно, так как вполне осознаю, что самые разнообразные виды исполнения могут встретиться в любом темпе » [6].

Далее он продолжает:

"Для того чтобы приблизиться к пониманию истинного содержания пьесы и ее аффекта и, при отсутствии указаний, решить, какой в данном случае должна быть правильная манера исполнения – нужно ли играть legato или non legato или, наоборот, как нельзя исполнять, и, кроме того, узнать, чего следует опасаться при введении украшений, стоит пользоваться каждой возможностью послушать солистов и ансамбли...

Прежде всего не упускай ни одного шанса услышать художественное пение. Слушая певцов, клавирист научится мыслить категориями вокального искусства. В самом деле, нет лучшего способа глубже понять и правильно исполнять инструментальные мелодии, нежели пропеть их" [7].

Такой же совет дает Кванц в главе "О хорошей интерпретации":

« Каждый инструменталист должен стараться интерпретировать "cantabile" точно так, как его спел бы хороший певец. С другой стороны, певец должен стремиться в оживленной музыке добиться „огня" хороших инструменталистов, насколько, конечно, голос в состоянии сделать это » [8].

Наиболее показательным является § 16 из той же главы:

«Степень экспрессивности пьесы можно определить по тому, какие встречаются в ней интервалы – тесные или широкие, а также по тому, исполняются ноты legato или staccato. Слигованные и тесные интервалы выражают нежность, грусть и печаль; ноты staccato и широкие „прыгающие" интервалы, а также фигуры, в которых на вторую ноту дается точка[9], символизируют радость и нерешительность; ноты с точками и выдержанные ноты говорят о серьезности и патетике; длительности в полтакта или целый такт, на фоне которых бегут быстрые ноты, рисуют пышность и grandezza. Наконец, преобладающий в пьесе аффект обозначается ремарками в начале пьесы, такими, как allegro,allegro andante, andantino arioso, cantabile, spirituoso, affectuoso, grave, adagio, adagio assai, lento, mesto и т.д. Все эти слова, если они выбраны со смыслом, диктуют каждый раз особый тип исполнения. Нет необходимости подчеркивать, что каждая пьеса может содержать в себе самые разнообразные соединения патетики, нежности, веселия, блеска, остроумия. Следовательно, в каждом следующем такте надо уметь выразить другой аффект – то грусть, то радость, то серьезность; это очень важно в исполнительстве. Тот, кто овладел этим искусством, всегда удостоится аплодисментов своих слушателей, а его интерпретация будет волновать. Однако не следует думать, что этим тонкостям можно быстро научиться. Едва ли мастерства в этом можно ждать у молодого человека, обычно слишком беспечного и нетерпеливого».

Приведенные высказывания убеждают в том, что существует не меньшая связь между аффектом и артикуляцией, чем между аффектом и темпом. Неудивительно, что авторы XVIII века разрабатывали теорию аффектов в мельчайших подробностях и оттенках. Марпург в своих Kritische Briefe über die Tonkunst (1759–1763) дает список двадцати семи аффектов или групп аффектов, которые в состоянии выразить музыка. Список этот достаточно интересен и мы приводим его полностью.

Аффекты по Марпургу[10]

1. Печаль
2. Радость
3. Удовлетворенность
4. Раскаяние
5. Надежда
6. Уверенность, испуг, страх
7. Страстное стремление
8. Нерешительность, непостоянство
9. Уныние
10. Любовь
11. Ненависть
12. Зависть, неприязнь
13. Симпатия, милосердие
14. Ревность
15. Гнев
16. Честолюбие
17. Стыдливость
18. Храбрость, мужественность, решительность, отвага
19. Безрассудство, смелость, гордость, высокомерие
20. Скромность, смиренность
21. Дружелюбие, великодушие, расположение, благосклонность, сердечность, приветливость, благородство, мягкость, гармоничность, благодарность
22. Возмездие, мстительность, проклятие, злословие, ярость, бешенство, разлад, непримиримость
23. Бесчувственность, безразличие, неблагодарность
24. Целомудрие

25. Смех, радость, плач
26. Нетерпение, смятение
27. Злорадство, саркастический смех

Сравнение этого списка с ремарками Куперена показывает, что почти все двадцать четыре куперновских термина, описывающих аффекты, соответствуют аффектам, собранным на таблице Марпурга. Вот несколько не столь очевидных и общеизвестных примеров:

Куперен	Марпург
fièrement	гордость
audacieusement	отвага
nonchalamment	безразличие
agréablement	удовлетворенность
noblement	мужественность
gravement firme	решительность

Глупо было бы порицать список Марпурга за те странности, которые в нем имеются. Несомненно, аффекты подобные "зависти, стыдливости, мстительности, неблагодарности" и многие другие едва ли могут быть однозначно и безошибочно описаны музыкальными средствами. Однако это лишь теперешний рационалистический образ мыслей повинен в нашем крайне критическом отношении к гиперболам "изобразительной музыки". Излишне говорить, что самое живое воображение и глубокая чувствительность непременно должны быть основным душевным богатством каждого, кто имеет дело с музыкой. Нет принципиального различия между известным замечанием Мендельсона о том, что музыка говорит яснее любых слов[11], или, например, "педагогической" попыткой Шумана найти поэтические названия для уже написанных им пьес[12], с одной стороны, и очень показательным высказыванием Марпурга – с другой, что "даже гамбисты заиграли бы пьесу по-другому, если бы их снабдили названием произведения, вместо того чтобы давать информацию типа Allegro, Adagio или Presto, а тот даже не знает, выражает ли это Allegro радость или сердитую суету, а Adagio – гордость или печаль"[13].

Марпурговский список является замечательным документом, поскольку открывает для нас тот мир фантазии, в котором в ту эпоху жило художественное воображение исполнителей и "знатоков". Иоганн Себастьян Бах не только живописал нотами все, что было можно (а порой и невозможно) нарисовать, – капли слез, грехопадение Адама, преломление хлебов, коней Феба, пьяниц и так далее (часто к великому ужасу его пуритански настроенного биографа Филиппа Шпитты), но также дал – в каждом вокальном произведении – картину общего настроения, выраженного словами. Все это не оставляет сомнений в том, что он не был противником теории аффектов[14]. Бах не только придерживался основной ее доктрины "одна пьеса – одно настроение", но применял также "разговорные термины" этого музыкального языка – "ритмику, мелодику, мотивные формулы, разработанные для выражения различных аффектов"[15]. И гением делает его именно невиданное ранее мастерство в обращении с этим материалом[16] и глубина его

трактовки. Однако можно с уверенностью сказать, что он достиг этого, не уделяя проблемам теории аффектов слишком много внимания. До нас не дошло ни одного аутентичного намека, указывающего на то, что Бах осознавал существование этой доктрины, а то, что и К. Ф. Э. Бах так редко говорит о ней в своем "Опыте...", является косвенным тому подтверждением. Бах, вероятно, не заходил так далеко, как Георг Нейдхардт, заявивший, что "главная цель музыки – иллюстрировать все аффекты посредством звуков и ритмов"[17].

В наше время благодаря трудам А. Швейцера и А. Прирро стало общеизвестно, что мелодические и ритмические формулы, использовавшиеся Бахом, не были исключительно лишь его собственностью – они употреблялись более или менее аналогичным образом всеми его современниками[18]. Арнольд Шеринг дал, быть может, наилучшее резюме общих аспектов этой проблемы: « Каждый век имеет свои особые, индивидуально очерченные ритмы и мотивы радости, специальные формулы для выражения грусти, элегичности, гордости, волнения и так далее. Более того, у каждой эпохи свои, лишь ей одной присущие мотивные формулы шумов, движений и явлений неживой природы („звукоизобразительные формулы"). С помощью этих фигур, символизирующих аффекты, слушатель, не раз их слышавший и знакомый с ними, получает возможность понимать музыку и может настраивать свое воображение, чтобы постичь ее развитие » [19].

При этом Шеринг совершенно правильно указывает, что Иоганн Хейнихен в предисловии к своему трактату Der Generalbass in der Komposition подчеркивает: этот метод может всего-навсего чуточку помочь стимулировать художественное воображение точно так же, как loci topici в ораторском искусстве, имеющие ту же цель. Поскольку слова эти исходят от авторитета, жившего в период самого расцвета учения об аффектах, то такое подчеркивание довольно скромной роли, которую словарь аффектов играл в формировании композиции как целостного организма, представляется особенно интересным. Тезис этот помогает также найти должное место для швейцеровских "таблиц аффектов-мотивов", которое они занимают среди средств, дающих нам возможность уразуметь художественные цели Баха.

На этом мы завершаем обсуждение высказываний, содержащихся в трактатах баховского времени, которые могли бы помочь нам выпутаться из дебрей проблем артикуляции. Безусловно, конечно, ни одно из этих пояснений не дает нам достаточно сведений, чтобы мы с полной уверенностью в своей правоте могли внести хотя бы одну-единственную лигу в баховскую тему. Однако нет также оснований и приуменьшать важность общей приобретенной нами информации. Мы выяснили, что, поняв "истинное содержание пьесы и ее аффект", исполнитель может вывести определенные заключения не только относительно темпа, но и артикуляции; он узнает, "что надлежит исполнять слигованно, а что – non legato". "Оживленные Allegro" должны исполняться с подчеркиванием non legato, "нежные Adagio" – с подчеркиванием широких, слигованных нот. Тесные интервалы указывают на игру legato, широкие "прыгающие" интервалы обычно исполняются non legato или staccato. Большой интерес представляет также то, что К. Ф. Э. Бах дважды подчеркивает, что отсутствие артикуляционных обозначений не

извиняет исполнителя, если тот не знает, как обращаться с данным материалом. Это замечание, по-видимому, указывает на существование в этой области, кроме всего прочего, устной традиции, что делает решение проблем артикуляции столь трудным для нас, явившихся на свет позднее.

Аутентичные лиги

Прежде чем мы начнем применять эти основополагающие принципы к баховским темам, мы должны посмотреть, много ли пользы можно извлечь из того богатства штрихового материала, которое мы находим в вокальных и оркестровых произведениях. Полное и систематическое исследование этого материала никогда не предпринималось. Мнения авторитетов сводятся к следующему: "Наиболее показательны, – пишет Швейцер, – лиги и точки в оркестровых голосах Бранденбургских концертов и некоторых кантат. Кто изучит их, тот может уже не сомневаться относительно клавирных произведений"[20], или: "Во многих старательно подготовленных партиях своих кантат, – утверждает Келлер, – а также в камерных и других произведениях Бах дает нам достаточно ключей к тому, чтобы понять, как должны артикулироваться его клавирные и органные произведения"[21]. На первый взгляд это означает, что такое исследование легко дало бы решение всей проблемы. Однако Швейцер и Келлер, как уже отмечалось, почти полностью расходятся между собою в каждой теме, для которой оба они дают советы по артикуляции. Но Келлер, сделавший в своей книге первую и хорошо аргументированную попытку исследовать артикуляционные проблемы, вынужден признать, что указания, которые он предложил для тем фуг ХТК и больших органных произведений, безусловно, не исключают и других столь же оправданных решений.

Пораженный невероятными расхождениями, имеющимися во множестве изданий Баха, я много лет назад решил тщательно изучить весь штриховой материал, дошедший до нас от самого Баха, надеясь обнаружить в нем разгадку этих проблем. Эта затея казалась в высшей степени оправданной в свете концепции неразрывного единства баховского языка в клавирных, оркестровых и вокальных произведениях. Эта теория была столь широко распространена, что в сущности формировала основу всякого научного исследования Баха. "Поразительное единство баховского языка, – писал Келлер, – делает логичным добавление артикуляционных указаний в произведения, в которых они отсутствуют, по аналогии с теми, в которых такие указания есть[22]. С сожалением приходится признать, что результат этого исследования, отнявшего бесчисленные часы кропотливейшей работы, был горько разочаровывающим. Вопреки всем ожиданиям и процитированным выше утверждениям Швейцера и Келлера стало очевидным, что случаи совпадения несравненно менее часты, чем ожидалось, и что даже скрупулезное исследование не может заметно увеличить сравнительно небольшое количество примеров, приведенных Швейцером и Келлером.

Однако, несмотря на то что главной цели достичь не удалось, нельзя сказать, что это исследование было совершенно безрезультатным. Чем дальше оно продвигалось, тем более очевидным становилось, что общепринятое мнение о полном единстве баховского языка должно быть подвергнуто пересмотру. Безусловно лишь, что только самые маленькие и самые крупные произведения этого неподражаемого мастера несут личную печать "сделано Бахом". Однако что касается техники, то постепенно становилось ясно, что Бах применял индивидуальный тип мелодической организации в каждом музыкальном жанре. Мы уже говорили о том огромном различии, которое имеется в структуре тем фуг, предназначенных для органа, с одной стороны, и клавесина или клавикорда – с другой. В подавляющем большинстве случаев темы инструментальных и вокальных произведений также имеют свой собственный язык. Исключение составляют танцевальные ритмы и мелодические обороты. Можно найти только один случай почти буквального сходства между темой органного сочинения и оркестрового: хорошо известная Фуга A-dur заимствует свою тему у оркестрового вступления к Кантате 152. Очень небольшое число примеров тесного родства в области клавирной музыки будет кратко охарактеризовано ниже.

Новый элемент, который появляется в вокальной музыке Баха, точнее всего можно определить как "слово-граница". Это означает, что некоторые мотивы обязаны своим абрисом, и следовательно, своей артикуляцией заботе композитора о ясном декламировании, а в некоторых случаях даже "живописному" разъяснению слова, на которое они положены. Бах постоянно строит свои мелодии так, чтобы добиться максимально отчетливого произнесения текста. Однако когда он поручает вокальные мотивы аккомпанирующим инструментам, то, ни минуты не колеблясь, указывает для них иную артикуляцию всюду, где чувствует, что это больше соответствует инструментальному исполнению. Безусловно, данное обстоятельство – веский аргумент в пользу мнения Келлера о том, что имеется не один оправданный способ артикулирования многих баховских мотивов. С другой стороны, если так, то любое решение относительно артикуляции, сделанное на основе аналогии с вокальными произведениями Баха, должно иметь лишь ограниченную достоверность. Трудно понять, следовательно, как Швейцер и Келлер могли так смело утверждать, что основательное изучение артикуляционных указаний в вокальной и инструментальной музыке могло бы разрешить проблемы артикуляции в клавирной.

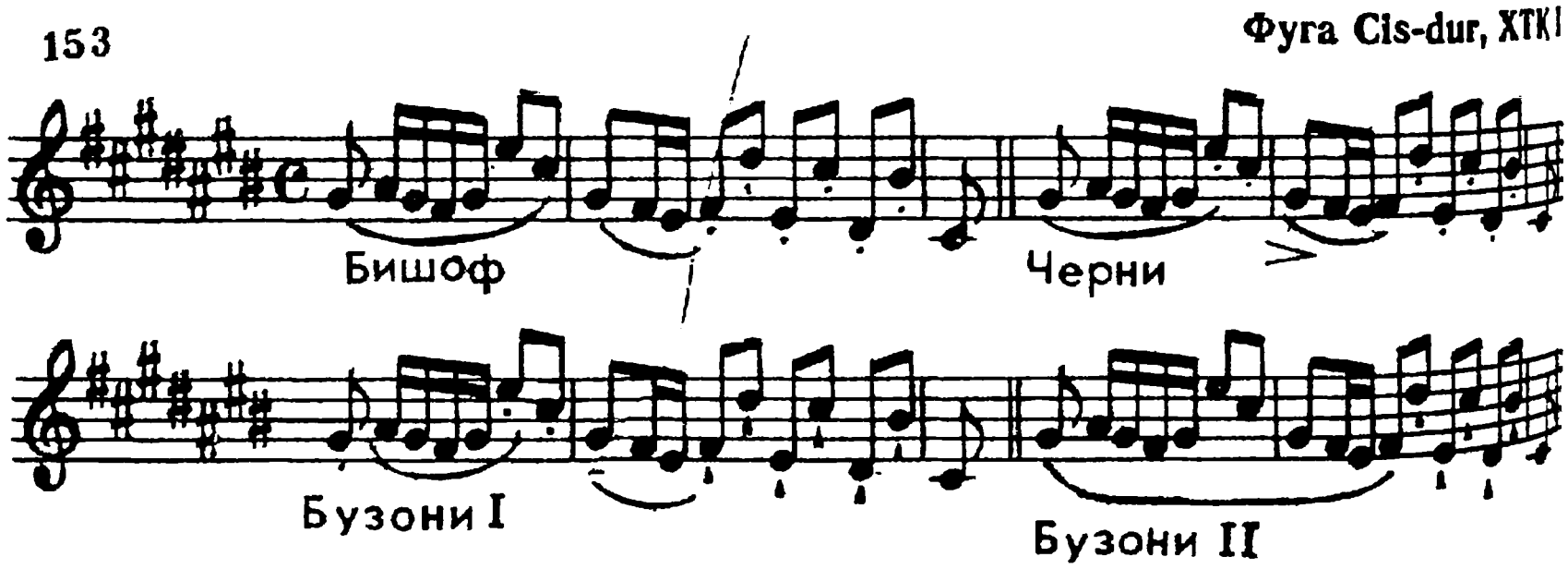
Мы не можем воспроизвести здесь весь аутентичный артикуляционный материал, дошедший до нас в баховских вокальных и инструментальных произведениях. Это настолько большое собрание, что оно могло бы составить отдельное издание – книгу, которая была бы полезна буквально единицам, тем, кто настолько хорошо знаком с каждой клавирной пьесой, что мог бы выбрать родственные ситуации и сделать свои собственные выводы. Мы, в свою очередь, должны ограничиться внесением в список на нашей артикуляционной таблице (см. Приложение Б) только тех лиг, которые безусловно неслучайны и проливают свет на проблемы, связанные с клавирным репертуаром. Все

примеры, если они не помечены как-либо иначе, взяты нами из партитур, считающихся по общему признанию автографическими.

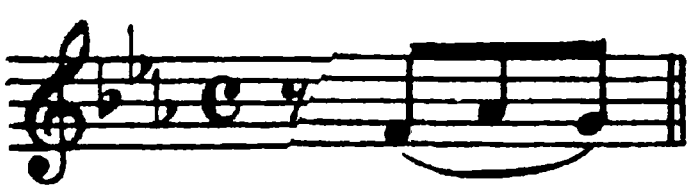
Артикуляционные таблицы Ia – c (с. 362) содержат материал, который мы определили как "слово-граница". Эти мотивы можно было бы артикулировать по-разному, если бы слова, им соответствующие, не требовали специальной трактовки. Свидетельства, получаемые из этих таблиц, конечно, озадачивают, хотя они и не являются полностью неожиданными. Мы убеждаемся в том, что когда дело касается мотивов такого типа, то баховская инструментальная артикуляция совпадает или полностью, или частично, а в иных случаях совсем не совпадает с вокальной. Кое-где мы убеждаемся, что только гений мог так использовать средства артикуляции (например, во фрагменте из Кантаты 114 на таблице Ib, прим. 1a – две точки staccato помогают подчеркнуть слова "nun nicht" – иначе они не выразили бы того глубоко сокровенного чувства, которое Бах хотел в них вложить).

Таблица II содержит материал, демонстрирующий прямое родство с клавирной музыкой – не в каких-то отдельных мелких фигурах, но в подлинной тематической общности. То обстоятельство, что можно отыскать всего два десятка примеров безусловных взаимосвязей, на редкость яркий факт, доказывающий богатство баховского творческого воображения. Однако наши непосредственные результаты относительно возможности внести в клавирные произведения заслуживающие доверия лиги соответственно также малы. Кроме того, мы еще раз видим, что баховская информация не всегда достаточно определенна. № 5b выглядит так, словно дает нам ответ на загадку Фуги Cis-dur ХТКI, по поводу которой столь противоречивы советы редакторов (прим. 153). Однако, как мы видим из таблицы II, 5c и d, Бах сам дает три различных варианта этой темы в одной и той же пьесе.

153 **Фуга Cis-dur, ХТКI**

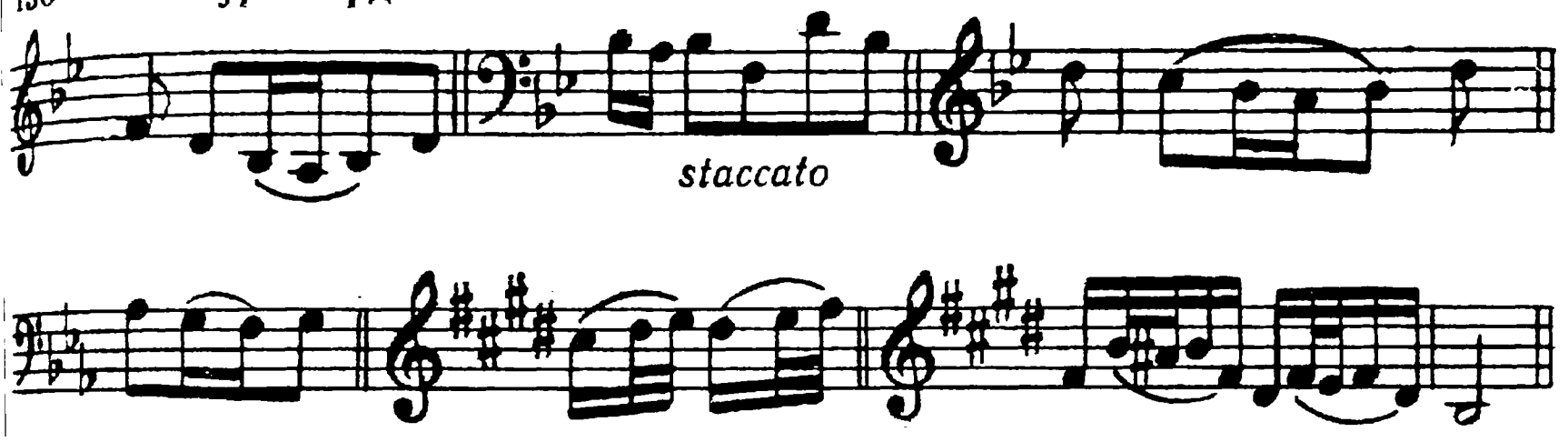


Ситуация, которую представляют № 3a–f, точно так же приводит в замешательство. В Симфонии f-moll Бах пишет лигу на первые три ноты (прим. 154). Без такого указания каждый, несомненно, сыграл бы эти ноты так, как показано в примере 155.

154 **Симфония f-moll**

155 **То же самое**

Однако даже беглый взгляд на № 3b–f убеждает, что из пяти пьес, построенных на этом мотиве, только примеры из Кантат 25 и 81, а также теноровая ария O Schmerz из Страстей по Матфею демонстрируют ту же артикуляцию, как и в Инвенции. Кантаты 73 и 101 используют иную расстановку лиг и тем самым оправдывают возможность нескольких решений для подобных тем. Это должно служить серьезным предостережением против слишком поспешных выводов.

Еще больший интерес, по нашему мнению, представляют примеры на таблицах III–IV, в которых суммируются некоторые характерные фигуры баховского языка. И вновь перед нами огромное разнообразие решений для родственных ситуаций, как, например, для "фигуры мордента" – , столь часто встречающейся в клавирных произведениях (см. прим. 156 и все образцы на таблице III).

156 **Фигура мордента**

В этом смысле два разных варианта артикуляции одной и той же пьесы – первый из Кантаты 134, Ein Herze, das seinen Jesum lebend weiss (прим. 157), второй – из ее "светской сестры", Кантаты 134a, Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten (прим. 158) – совершенно выбивают почву из-под ног.

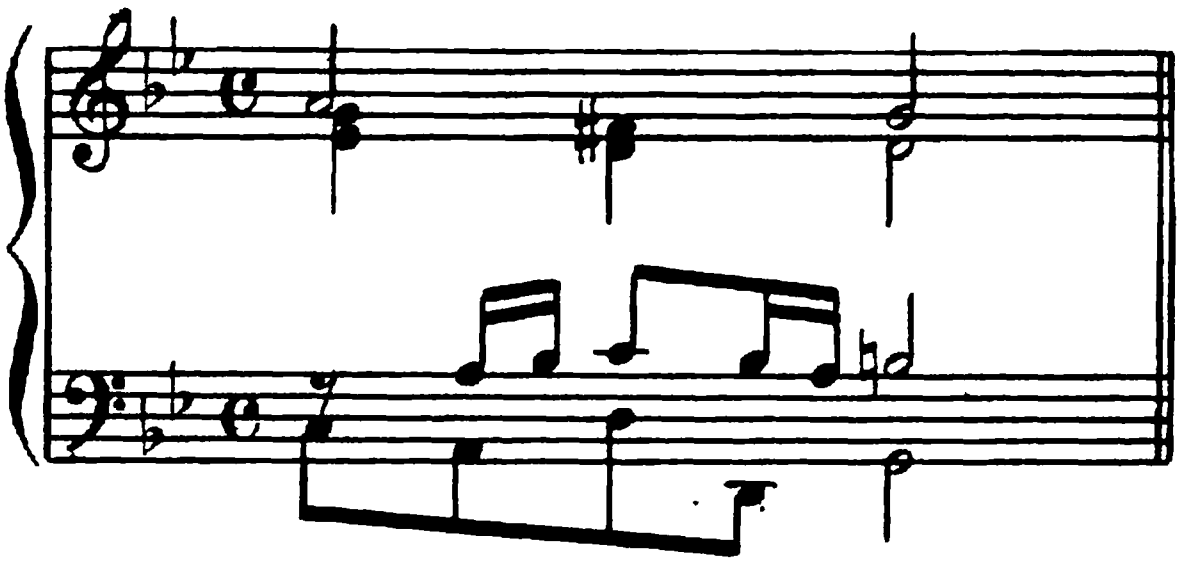
158 **Кантата 134a, № 4**

157 **Кантата 134, № 4**

С другой стороны, из всех этих различных примеров можно вывести интересное заключение: немногие лиги, имеющиеся в ритмических фигурах типа или , встречаются только в тех случаях,

когда пьесы должны исполняться в медленных темпах (см. прим. из Кантат 92 и 106, таблица III, 9 и 10); в пьесах Vivace эти фигуры всегда появляются без лиг. Это подтверждает нашу гипотезу о том, что Фуга g-moll ХТКI должна исполняться быстрее, чем обычно рекомендуется в различных изданиях, поскольку в последнем такте Бах сам демонстрирует, что имеет в виду игру именно non legato (прим. 159)[23]. Единственная возможная здесь аппликатура для второй половины темы (верхний голос на нижнем стане) – использование только лишь первого пальца. Опять видим, какие мельчайшие детали необходимо учитывать, чтобы найти решения самых главных проблем интерпретации Баха.

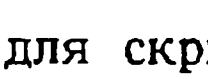
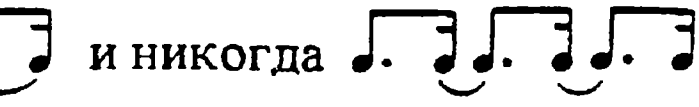
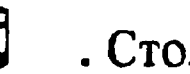
159 **Фуга g-moll, ХТК I, последний такт**



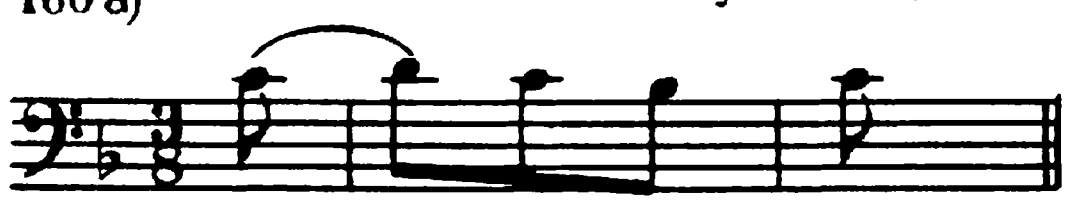
Что касается характерных фигур из двух восьмых (таблицы IV-VI), то наши таблицы показывают, что здесь почти нет таких сочетаний legato и non legato, которые Бах не использует. Во многих случаях мы видим даже, что он испытывает явное удовольствие, меняя артикуляцию при повторном использовании данного мотива. Это еще более осложняет нам задачу расстановки артикуляционных акцентов.

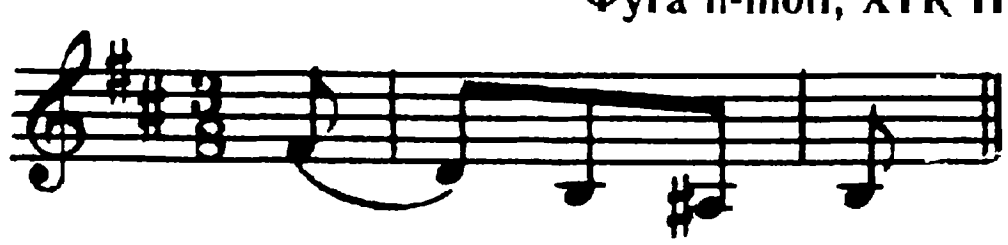
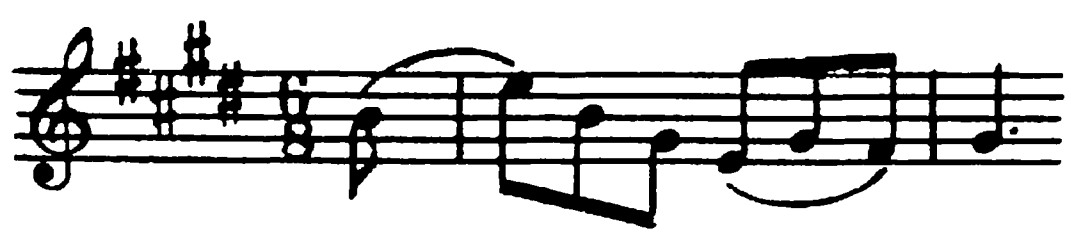
Однако то наиболее важное, что нам удалось узнать из проведенного исследования, касается общего подхода Баха к проблеме артикуляции. Мы видим, что хотя в деталях его артикуляция необычайно разнообразна и богата и что ее реконструирование превышает возможности любого не столь одаренного, как сам Бах, человека, его общий подход к ней в точности соответствует нескольким основным правилам, сформулированным И. Кванцем и К. Ф. Э. Бахом. Бах, так же как и они, следует традиции играть non legato в оживленных Allegro и legato в Adagio; он солидарен с ними в том, чтобы близкие интервалы играть legato, а широкие – non legato или staccato. Он отступает от этих правил только в угоду звукоизобразительности – Бах всегда отдает ей предпочтение, если это отвечает его музыкальным целям. Все исключения, помещенные нами на таблице IX, не требуют разъяснений. Это лиги legato над широкими интервалами, а также над аккордовыми фигурами, которые, не будь этих лиг, исполнялись бы по традиции non legato. В каждом случае символ, стоящий за нотами, совершенно ясен: в № 6 из Рождественской оратории это "колыбель"; аналогичная фигура, изображающая "внутреннюю умиротворенность", используется в

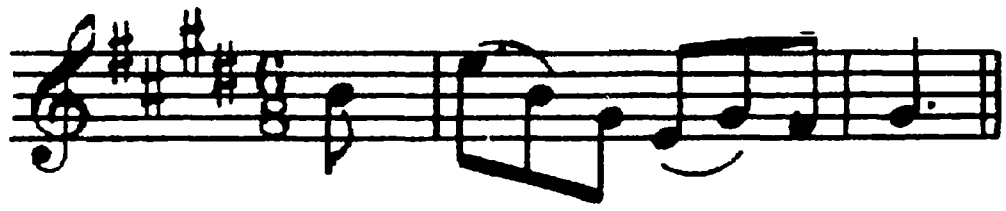
Кантате 204 (№ 7; вспомним, что "слигованные интервалы выражают нежность"); в № 5 (из Кантаты 186) символизируется "объятие"; изображение "облаков" (№ 3) мы находим в знаменитом примере из Свадебной кантаты 202, а "просительный жест" (№ 8) – в мелодии баса арии Komm, lass mich nicht länger warten из Кантаты 172. Интересно, что, хотя эти слова положены на другую мелодию, они точно так же легко могут быть спеты с инструментальной линией, символизирующей их. Вполне естественно, что в речитативе Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder ("Спаситель падает перед своим Отцом") из Страстей по Матфею нет никаких лиг legato (№ 4); они противоречили бы слову "fällt". Наоборот, длинная лига в № 1a (из Кантаты 9) никогда не была бы выведена баховской рукой, не предназначайся она для изображения слов Wir waren schon zu tief gesunken ("Мы глубоко погрузились").

Необходимо специально сказать о двух особых лигах, касающихся пунктирного ритма и затакта, поскольку они очень мало известны, но подтверждаются обильным штриховым материалом, в частности в баховских Сюитах для скрипки и виолончели соло. Ритм  всегда исполняется и никогда  . Даже в тех случаях, когда он встречается на повторяющейся ноте, должно сохраниться ощущение  . Столь же основополагающим является правило, которому подчиняется исполнение затакта: затакт из о д н о й ноты никогда не слигивывается со следующей нотой. Келлер рекомендует затакты в темах Фуг F-dur XTKI и h-moll XTKII играть legato (прим. 160 a, b) и поясняет при этом, что "без лиг эти темы звучали бы слишком легковесно". Эти рекомендации, так же как и черниевская артикуляция в Жиге из Французской сюиты VI (прим. 161a), никак не подтверждаются самим Бахом, и во всех этих случаях исполнение должно быть таким, как указано в примере 161b.

160 a) Фуга F-dur, XTK I



160b) Фуга h-moll, XTK II

161 a) Французская сюита VI, Жига

161 b) То же самое



Это правило в значительной степени приложимо и к тем случаям, когда тема начинается на слабую долю в серидине такта. Такое исполнение не столь обязательно, когда затакт состоит из нескольких нот (см. таблицу X, где баховские лиги тянутся через тактовую черту).

Немногое можно добавить по поводу артикуляционных проблем в танцевальных пьесах. Поскольку аутентичных лиг здесь очень мало, а те, что имеются, почти полностью содержатся только во Французских сюит, мы можем с успехом использоваться Сюитами для скрипки и виолончели соло, по крайней мере для получения общей информациии. Нет необходимости говорить здесь об основных ритмических формулах различных танцев – они достаточно хорошо известны[24]. Мы также воздержались от включения примеров этих аутентичных лиг в наши артикуляционные таблицы, поскольку названные сюиты легко доступны в уртекстных изданиях, а также в ряде случаев в факсимальных воспроизведениях. Однако разнообразие баховских трактатов одних и тех же характерных формул так велико, что в конце концов мы опять ничего не достигаем с точки зрения окончательных решений. То, что было сказано выше (с. 190) о лигах в Инвенциях D-dur и f-moll – "очень прискорбно, что нам приходится смириться с невозможностью когда-либо самим додуматься до них", – к сожалению, можно отнести и к танцевальным пьесам.

Что касается отдельных танцев, то можно сделать следующие выводы. Шестнадцатые, доминирующие почти во всех аллемандах, объединяются в группы по две, по четыре, а также в группы из четырех нот, где первая или последняя исполняются non legato, или, наконец, в последовательность из восьми нот (см. в частности, Аллеманду из Сюиты Es-dur для виолончели, в которой разнообразие формул почти непревзойденное). Для курант (в размере $^3/_2$) штрихи можно установить по аналогии с Курантой из Сюиты c-moll для виолончели. Куранты на $^3/_4$ с триолями из восьмых демонстрируют сочетание трех, шести и девяти нот, связанных лигами (см. Куранту из Сюиты d-moll для скрипки соло). Для исполнения курант на $^3/_4$, использующих главным образом восьмые, следует изучить эти танцы в Сюитах C-dur для виолончели и h-moll для скрипки, а для тех курант, в которых в основном шестнадцатые – Куранту из Сюиты d-moll для виолончели.

Что касается сарабанд, то лиги в скрипичной Сюите d-moll особенно разнообразны. Гавот из виолончельной Сюиты c-moll, так же как Бурре из виолончельной Сюиты C-dur, доказывает, что группы из двух восьмых (до и после четверти), столь характерные для этих танцев, могут быть слигованы, но не обязательно. Мало что можно сказать о менуэтах, поскольку танцы эти слишком разнообразны, чтобы вносить их в таблицу. Мы рады, что у нас есть аутентичные лиги для Менуэта из

французской сюиты VI. Главные формулы жиг замечательно представлены лигами в этих танцах из сольных Сюит, особенно для виолончели – G-dur, C-dur и D-dur.

Вновь мы констатируем, что в группах из трех нот Бах использует разнообразные возможности; три ноты legato, две legato, а первая или последняя non legato, и наконец, все три ноты non legato. Выводы, сделанные на основе танцев, будут полезны и для некоторых пьес из ХТК, являющихся либо подлинными танцевальными пьесами, как Фуги F-dur ХТКI или h-moll ХТКII, либо демонстрирующими похожие ритмические формулы, как, напрмер, Прелюдии F-dur, a-moll ХТКI и D-dur ХТКII. Могут найти объснение и некоторые пьесы из Инвенций (G-dur, A-dur) и Симфоний (c-moll, a-moll, h-moll), некоторых нет авторских лиг.

Один оставшийся непроанализированным источником информации в области артикуляции и фразировки, к сожалению, в случае с Бахом не дает никаких результатов. Речь идет об аппликатуре. Теоретически аутентичная аппликатура данного периода могла бы быть полезна, поскольку она объясняет, как соединяются или разъединяются определенные группы нот. Однако отношение Баха к аппликатуре очень странное. Современные свидетельства превозносят изобретательность и искусность его аппликатурных методов и подчеркивают, что он был первым, кто отвел большому пальцу важную роль, сделав этот палец, которым раньше пренебрегали, главным[25]. В высшей степени досадно, что те немногие баховские аппликатурные указания, которые дошли до нас, ничего не обнаруживают из этого нового метода; в сущности, они скорее устаревшие. Основываясь на них, нельзя сделать никаких выводов[26]. Так как Форкель настойчиво говорит о том, насколько метод Баха был прогрессивнее метода Куперена (мы располагаем множеством куперновских произведений с тщательно проставленной аппликатурой), нам представляется невозможным применять к баховским произведениям какие бы то нибыло правила, которые можно было бы сформулировать, исходя лишь из имеющейся информации.

Выводы

Чем больше мы размышляем о проблеме артикуляции в целом, тем яснее становится, что замечания Кванца и К. Ф. Э. Баха, которые столь полно согласуются между собой и которые поначалу казались такими туманными и случайными, предоставляют не минимум, а максимум той определенной информации, которая может быть дана по этому вопросу. Если мы всесторонне ее продумаем, если примем во внимание истинный аффект каждой пьесы, то сможем сделать правильные выводы относительно общей манеры исполнения, относительно того, "нужно ли играть legato или non legato, или наоборот, как нельзя исполнять"; конечно, нам не очень часто удастся прийти к одному-единственному непреложному решению относительно точной артикуляции в каждой мельчайшей детали каждой пьесы, но нам до тех пор не будет грозить опасность ошибаться, пока мы будем сознавать, что "каждая пьеса может содержать в себе самые разнообразные соеди-

нения патетики, нежности, веселия, блеска, остроумия. Следовательно... надо уметь выразить различные аффекты – то грусть, то радость, то серьезность. Это очень важно в исполнительстве". И, как мы можем теперь добавить, существенно для определения правильной артикуляции.

Результаты нашего исследования позволяют сформулировать следующий руководящий принцип артикуляции: в пьесах Allegro более вероятна игра non legato или staccato; в пьесах Adagio преобладает legato; в Moderato тесные интервалы (секунды и терции, хотя последние не без исключений) слигованы, а большие интервалы исполняются non legato. То, что различие между тесными и широкими интервалами необходимо учитывать также и в Allegro и даже в Presto, доказывается лигами в первой и последней частях Итальянского концерта. Кроме этих рекомендаций имеется еще одно правило – учитывать характерные качества клавесина и клавикорда. В темпах Allegro и Moderato решение играть пьесу на клавесине увеличивает вероятность ее исполнения non legato или staccato, тогда как на клавикорде туше было бы от quasi legato до legato. Adagio, как правило, требует quasi legato на клавесине и molto legato на клавикорде.

Глава восьмая

СИМВОЛИКА

Исторический обзор

Проблемы, которые мы собираемся обсуждать в этой главе, не имеют непосредственного влияния на исполнение клавирных произведений Баха. Однако было бы в высшей степени ошибочно считать их менее важными. Напротив, ту область, в которую мы вступаем сейчас, можно с полным основанием назвать баховским с в я т и л и щ е м; нам приоткроется процесс работы гения-творца. Пытаясь "читать между строк" в надежде добыть сведения о природе великого баховского Концерта "во славу Всевышнего и для усовершенствования искусства моих коллег"[1], мы должны быть более, чем когда-либо, осторожны и осмотрительны, сохранять почтение и благоговение.

Конечно, в клавирном наследии Баха символика не может играть такую же важную роль, какую она играет в его вокальном творчестве. Однако присутствие символических элементов в клавирной музыке очень часто столь очевидно, что становится невозможно отрицать их существования – довольно неприятного, быть может, для тех поклонников Баха, которым его произведения представляются кульминационным пунктом а б с о л ю т н о й музыки. Самым крупным из них безусловно является Филип Шпитта, который чувствует себя крайне неуютно всякий раз, когда не может больше игнорировать наличия символического приема. Если мастер осмеливается совершить смелую "вылазку" в область звукоизобразительности – ненавистной Шпитте,

этому стороннику Брамса в знаменитой интеллектуальной войне между приверженцами "абсолютной музыки" и защитниками вагнеровской "музыки будущего", – биограф этот с трудом находит слова, чтобы объяснить, как это Бах продемонстрировал такой недостаток хорошего вкуса[2].

За последние пятнадцать лет были сделаны огромные успехи в раскрытии одного за другим секретов баховского искусства символики. Начался этот процесс со швейцеровской доктрины, в свое время почти революционной, согласно которой существует некоего рода словарь баховского "поэтического" языка. Столь же поразительными оказались недавние открытия Янсеном[3], Смендой[4] и другими той роли, которую играла числовая символика во многих наиболее значительных баховских творениях. Фридрих Блуме в своей великолепной статье о Бахе в новой монументальной энциклопедии Die Musik in Geschichte und Gegenwart утверждает, что дискуссия по этим проблемам будет одной из основных в баховедении следующего поколения музыковедов, но добавляет, однако, что нельзя при этом упускать из виду, что Бах, несмотря на всю его многогранность, был не каким-то бесталанным министром или математиком, а музыкантом[5].

Заслуга пробуждения интереса нашего поколения к живописным элементам, составляющим зерно баховского музыкального языка, принадлежит, безусловно, Альберту Швейцеру. Его книга о Бахе стала в начале нашего столетия подлинной баховской Библией. Она положила конец той сухости в интерпретации Баха, которая была обычной в те времена, когда исполнители считали его произведения не более чем высокочтимой и в высшей степени искусной продукцией композитора, универсальность которого легче можно было бы воспринять, если бы его странный контрапунктический язык не был ему помехой писать истинно "человеческую" музыку[6]. Кто может порицать Швейцера за то, что, радуясь своему открытию "истинного значения" музыкальных фигур баховского языка, он в некотором роде зашел слишком далеко: к сожалению, он так сформулировал свои идеи, что любитель легко может обмануться и решить, что существуют "абсолютные" мотивы радости, блаженства, страдания, душевного волнения, сомнения и так далее. Более осторожные объяснения баховских музыкальных фигур, предложенные Андре Пирро[7], безусловно, были сделаны на более "солидной научной основе"[8] и сопровождались важным доказательством того, что Бах не был оригинален, но попросту воспринял тот музыкальный материал, который до него уже использовался несколькими поколениями композиторов. И тем не менее без деятельного энтузиазма Швейцера – этого баховского миссионера, мы никогда так быстро не продвинулись бы в понимании непреходящей ценности баховского искусства.

Среди последующих публикаций, касающихся символики в музыке вообще и в произведениях Баха в частности, первое место принадлежит статьям Арнольда Шеринга, которые после смерти автора были собраны в одной книге под названием "Символ в музыке"[9]. Подчеркивая важность и необходимость расширения исследований в области символики, он требует даже, чтобы изучение "Symbolkunde" было признано ветвью музыковедения. Всегда стимулирующие, порой очень

противоречивые, рожденные неутолимой жаждой расширения наших познаний источников творчества, идеи Шеринга уже вызвали серьезную полемику среди музыковедов более молодого поколения[10].

Главная заслуга Шеринга состоит, по-видимому, в том, что своими статьями он показал, в какой большой степени баховская музыка наполнена символическим смыслом. Так, например, он продемонстрировал, каким образом появляются одновременно семь различных символов в ткани первого хора из Кантаты 77 Du sollst Gott Deinen Herrn lieben[11]. Он подчеркнул также и тот факт, что наше сегодняшнее отношение к музыкальному языку и его смыслу заметно отличается от того подхода, который господствовал во времена Баха, и именно в этом изменении кроется причина тех трудностей, которые мы испытываем, когда хотим понять истинные художественные намерения Баха. Суть в том, что в корне изменилось отношение к "гению":

«Вполне в соответствии с барочным умонастроением было не устраивать никакого ажиотажа по поводу „гения" большого художника, а видеть сущность этого явления в даре легко открывать аналогии между вещами, а также в хорошей цепкой памяти. В наше время авторы как общих работ по эстетике, так и специальных в области музыки разделяют одно-единственное убеждение (мы обязаны им романтической концепцией), согласно которому гений – это избранник, наделенный божественным даром вдохновения. Во времена Баха не принято было говорить о глубине чувств, оригинальности, собственном языке или даже исповедальности в музыкальном произведении; эти категории были вне сферы сознания, и не было основания апеллировать к тому, что не являлось их причиной. Мы не знаем в точности, что именно в своей артистической личности Бах мог считать решающим или уникальным: конечно же, это была не техника или какие-то формальные навыки, которым можно научиться. Вероятнее всего, он считал таковым свой почти неисчерпаемый, никогда не ослабевающий дар создавать символы[12]. Приобрести его невозможно. Это есть способность схватывать сущность вещей, чувствовать их скрытые и таинственные связи и все выражать соответствующими музыкальными символами. Достичь этого можно только лишь благодаря „просвещению", открытию сокровенных источников – что всегда сопровождается чувством благословения. По-видимому, Бах всегда принимал это как дар свыше: Jesu juva! Soli Deo gloria » [13].

В этих строках Шеринг излагает самую суть того, что Кристиан Вольф, ученик Лейбница, высказал по поводу символизма в своей Psychologia empirica[14] – книге, которая, как полагает Шеринг, является важнейшим источником, помогающим нам глубже постичь строй мыслей художника эпохи барокко. В свете этого анализа мы можем полнее осознать обоснованность критических замечаний Манфреда Букофцера по поводу швейцеровского метода:

«Необходимо решительно подчеркнуть, что сами по себе музыкальные фигуры неясны: они допускали различное толкование и приобретали определенное значение только в музыкальном контексте, а также благодаря тексту или названиям произведений. Поскольку они не „выражали", а только лишь „представляли" или „обозначали" различные аффекты, одни и те же музыкальные фигуры наделялись мно-

гозначным, а порой и противоречивым смыслом. Таким образом, ошибочно изолировать эти фигуры и классифицировать их в систему абсолютных значений как, например, мотив радости, шага, блаженства и так далее. Они не представляют собой ни эмоциональной программы музыки, ни психологического выражения чувств. Эффекты, производимые ими, внепсихологичны и статичны и в силу этого особенно подходящи для музыкального изображения. Само по себе наличие метафорических фигур никоим образом не отличало музыку Баха от того, что писали другие композиторы барокко, и уж безусловно не делало ее автоматически хорошей. Именно мастерское и в высшей степени утонченное объединение в целое музыкальной структуры и метафорического значения – вот что наделяет музыку Баха уникальной силой» [15].

Проблемы тональности

Идеи, связанные с образами, первыми участвуют в формировании музыкального произведения и влияют на его общий характер уже в тот момент, когда композитор выбирает ту или иную тональность, в которой предполагает писать. Вопрос, имеют ли отдельные тональности свои особые выразительные качества, обсуждался в течение ряда столетий; теоретики выдвигали в высшей степени убедительные соображения для отрицания существования всей проблемы, тогда как композиторы, в свою очередь, очень часто проявляли тончайшее чувство в выборе подходящих тональностей даже для коротких музыкальных пьес. Одного того, что в течение веков строй очень сильно менялся, кажется на первый взгляд достаточным, чтобы представить любой вывод относительно определенного характера той или иной тональности как иллюзорный. Однако несомненно, что в творчестве почти всех великих композиторов предпочтение особых тональностей для выражения определенных настроений столь очевидно, что знание этого стало общим местом у любителей музыки: в этом смысле моцартовской тональностью является g-moll[16], бетховенской – c-moll[17], шопеновской – As-dur[18]. Бах – и это хорошо известно – предпочитал h-moll.

То, что за этим выбором тональностей не стоит никакой эстетической связи, а только лишь "личная ассоциация", становится очевидным, когда мы обнаруживаем, что ни баховская "особая тональность", ни моцартовская никогда не использовались Бетховеном для какого-либо значительного произведения. У Бетховена, за исключением нескольких разделов в Торжественной мессе и Багатели op. 126 № 4, h-moll почти полностью отсутствует. Это еще больше поражает, если вспомнить, что Бетховен написал так много произведений в D-dur. Более того, было бы бесполезно пытаться искать какие бы то ни было сходства между произведениями в g-moll или c-moll Баха, с одной стороны, и Моцарта или Бетховена – с другой. Кажущееся родство Grave, Adagio из ПартитыII с первыми тактами Патетической сонаты Бетховена существует скорее на бумаге, нежели в духе этих сочинений, а моцартовское Adagio h-moll для фортепиано является, вероятно, единственным про-

изведением во всей музыкальной литературе, соизмеримым по глубине с великими баховскими шедеврами в этой тональности.

Однако никогда воображаемые характерные особенности различных тональностей не удостаивались более широкого обсуждения, нежели во времена Баха. Их наиболее обстоятельное описание имеется в первой значительной работе Маттезона – Das Neu-eröffnete Orchester[19]. Чтобы дать читателю некоторое представление о маттезоновских причудливых формулировках, мы приведем здесь несколько его характеристик (которые, тем не менее, интересно отражают строй мыслей музыканта барокко):

"E-dur в высшей степени хорошо выражает отчаяние или смертельную скорбь; он подходит для ситуаций безнадежной любви, безысходности и беспомощности, а в некоторых случаях оказывается настолько болезненным и пронизывающим, что сравнить его можно единственно с разлучением души и тела.

F-dur в состоянии выразить самые благородные чувства, будь то великодушие, стойкость, любовь или что-либо еще из высших добродетелей, причем достигается все это так естественно и с такой несравненной простотой, что даже нет необходимости давать тому примеры. В самом деле, привлекательность и обаяние этой тональности лучше всего сравнить с элегантным человеком, каждый жест которого, даже самый малейший, соответствует его индивидуальности и который, как говорят французы, выражает bonne grâce.

F-moll представляет, по-видимому, мягкое и спокойное, хотя и глубокое величие, а также сердечную муку, переходящую порой в отчаяние; он удивительно трогателен. Он также замечательно выражает черную, безнадежную меланхолию, а иной раз может произвести на слушателя ужас, заставляя его содрогаться.

G-moll едва ли не самая красивая тональность, поскольку не только соединяет в себе легкую серьезность (что характерно и для G-dur) с привлекательной веселостью, в нем много также грации и обаяния, он одинаково подходит для нежных, очищающих душу стенаний, как страстной, так и сдержанной мольбы, им хорошо можно выразить умеренную веселость; он очень гибок.

A-dur необыкновенно трогателен, несмотря на некоторый блеск; он лучше подходит для печальных и грустных страстей, нежели для развлекательной музыки и особенно хорош в произведениях для скрипки.

H-moll причудлив, сумрачен, меланхоличен; в силу этих своих особенностей встречается довольно редко".

Рудольфу Вустману удалось отыскать примеры из баховских произведений, которые точно соответствуют меттезоновским описаниям. Это, конечно, привело его к убеждению, что Бах был знаком с ними. При этом он не закрывает глаза на то, что в каждом случае можно найти исключения. В самом деле, не трудно заметить, что каждое из этих описаний можно легко опровергнуть обильными доказательствами из баховских же произведений. Из всех пьес h-moll только одна – большая Соната для флейты – может быть названа причудливой, сумрачной (это слово должно понимать без его негативного значения), мелан-

холичной; в самом деле, прилагательное "причудливый" замечательно характеризует смелый диалог флейты и клавесина в первой части, как и не менее смелые синкопы в финале.

Несмотря на свое печально известное "красноречие", или, вернее сказать, многословие, маттезоновские описания, безусловно, не являются только продуктом исключительно его собственного разума – они выражают общие идеи, преобладавшие в то время, иначе они не цитировались бы так часто в трактатах современников. Кое-где ему удается намекнуть на некоторые характерные особенности, которые мы легко могли бы проглядеть, – такие, как "мягкость и спокойствие" f-moll. Без этих намеков нельзя было бы объяснить Прелюдию и фугу f-moll ХТКII или Инвенцию в той же тональности. С другой стороны, странное описание тональности E-dur, предлагающейся для передачи "отчаяния или смертельной скорби", к Баху совсем неприменимо, хотя в точности соответствует тому, как использует ее Гендель в арии Клеопатры Weep, lament из оперы "Юлий Цезарь". Очень интересно, что в более поздние годы Маттезон отходит от той позиции, которую он занимал в 1713 году. В "Большой школе генерал-баса" 1731 года читаем: Один новейший и серьезный французский автор [Crousaz, Traité du Beau, chap. IX, sect. VIII] мудро говорит: „Я отказываюсь от того, чтобы записать все тональности по порядку, и от обсуждения их достоинств и характерных черт, поскольку не считаю, что такая классификация основана на прочном фундаменте". Я разделяю это мнение » [20].

Хейнихен также отрицает попытки приписать определенный характер той или иной тональности: Если намереваешься отстаивать, что тональности dis-moll, ais-moll и H-dur по природе своей намного лучше соответствуют неистовым пьесам, чем a-moll, e-moll и анологичные, которые более склонны к умеренности, то, даже если и так, это еще не доказывало бы proprietates moderum; не менее важна склонность композитора. Есть очень грустные и нежные пьесы, написанные наиболее известными „практиками композиторского искусства" в dis-moll, as-moll, H-dur и C-dur (sic!), и чудесные, необыкновенно блестящие пьесы в a-moll, e-moll, c-moll [21]. В заключение нашего цитирования трактатов XVIII века приведем два параграфа из "Опыта..." Кванца:

"Аффект пьесы можно узнать по тональности – либо мажорной, либо минорной. Мажор обычно применяется для выражения радости, смелости, серьезности и величественности; минор – для чувств ласковых, грустных и нежных" [22].

"Не существует согласия относительно характерных особенностей определенных тональностей. A-moll, c-moll, Dis-dur [sic!], f-moll чаще, чем иные тональности, выражают грустные аффекты. Другие тональности, как мажорные, так и минорные, употребляются в пьесах приятных, певучих, то есть типа arioso" [23].

Было бы бессмысленно сводить в таблицу баховские произведения с тем, чтобы выяснить, возможно ли сделать какие-либо обобщения по поводу использования им тональностей. Поскольку он транспонировал не только отдельные мелкие пьесы[24], но также крупные произведения, когда хотел завершить определенную тональную схему (Французская увертюра, первоначально написанная в c-moll, была транспонирована

в h-moll, для того чтобы эта тональность была представлена в "Клавирных упражнениях"*), он, должно быть, не считал выбор тональности чем-то очень важным с точки зрения выявления данного настроения. В самом деле, в Хорошо темперированном клавире мы находим пять ранее не употреблявшихся тональностей; однако невозможно говорить, что чувства, выраженные в них, столь же новы. Ясно, что в данном случае единственной целью Баха было завершить заранее обдуманную им схему[25]. И все же сравнение пьес, написанных в одной и той же тональности, даст нам возможность сделать необычайно интересные наблюдения по поводу общих источников, которым они – сознательно или непроизвольно – обязаны своим существованием. Это убедит нас, таким образом, в том, насколько полезно глубже вникнуть в эту проблему[26]. Чтобы избежать какой бы то ни было классификации тональностей, мы будем двигаться в хроматическом порядке.

C-dur

"Триумфальный" элемент, отличающий эту тональность у Бетховена, появляется намного реже в произведениях Баха, который приберегает для этой цели D-dur. Только концерты для двух и трех клавесинов, а также два органных произведения – Прелюдии и фуги на $^{4}/_{4}$ и $^{9}/_{8}$ – выражают это настроение. Прелюдия на $^{9}/_{8}$ демонстрирует необычайно тесное родство с первым хором из Кантаты 65 Sie werden aus Saba alle kommen. В других случаях эта тональность обнаруживает некую нейтральность, впервые привлекшую внимание Германа Аберта, посвятившего отдельную статью анализу баховских тем в C-dur и a-moll. Он подчеркнул также преобладание в большинстве из них восходящих гаммообразных мотивов[27].

c-moll

Общее ощущение спокойствия и невозмутимости характерно, по-видимому, как для Инвенции, так и для Прелюдии и фуги XTKII. Примечательным является тематическое сходство Арии из Французской сюиты II, Каприччио из Партиты II, финал из Сонаты № 4 для скрипки и клавесина и Концерта для двух клавесинов: все они, за исключением Арии, которая сочинена в размере C, написаны на $^{2}/_{4}$[28]. Внешне признаки материала темы Фуги c-moll XTKI встречаются в арии Er kennt die rechten Frtudenstunden из Кантаты 93 (см. таблицу тональностей, № 1a). Однако самым необычным примером этой тональности является скрипичная партия в хорале Ich bitte Dich, Herr Jesu Christ из Кантаты 166, со всей очевидностью объединяющая в себе элементы обеих фуг в c-moll – XTKI и XTKII (№ 1b). Стоит обратить внимание на то, что "спокойствие и невозмутимость" также довольно удачно характеризуют Музыкальное приношение, дух которого, чуть по-иному, появ-

---

* Возможно и другое объяснение: транспонировав Французскую увертюру в h-moll, Бах хотел продемонстрировать непримиримость итальянского и французского стилей таким сопоставлением тоник этих пьес, при котором между ними получился тритон – интервал, еще со времен средневековья считавшийся "дьяволом в музыке" (diabolus in musica). – *Примеч. пер.*

ляется лишь в чудесном фрагменте Фуги c-moll, относящейся по первоначальному замыслу к знаменитой Фантазии c-moll.

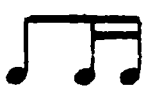
Cis-dur и cis-moll

Cis-dur появляется только в Хорошо темперированном клавире, но cis-moll используется также для медленной части Скрипичного концерта E-dur, третьей части Сонаты E-dur для скрипки и клавесина (для обеих пьес характерна пассакальнообразная трактовка басового голоса) и медленной части Концерта для клавесина E-dur.

D-dur

Элементы Французской увертюры ясно ощущаются как в Фуге ХТКI, так и в Прелюдии ХТКII; Партита IV начинается с подлинной увертюры. В Арии из Партиты IV, а также во вступительном хоре из Кантаты 30 Freue dich, erlöste Schar (таблица тональности, № 2 и 4) мы находим синкопы. Ария Gott ist unser Sonn' und Schild из Кантаты 79 в сущности идентична, по крайней мере в том, что касается нот, Арии из Партиты (таблица тональности, ср. № 2 и 3); более того, сходство между Сарабандой и Арией из этой Партиты было, по всей вероятности, специально задумано[29]. Наконец, прелестная Маленькая прелюдия D-dur представляет собою совершенный образец внутренней чистоты и прозрачности, что отличает все те перечисленные пьесы, в которых используется синкопированный ритм.

d-moll

Прелюдия и фуга ХТКII, Токката d-moll, Хроматическая фантазия и фуга, Клавесинный концерт и Концерт для двух скрипок – все они демонстрируют очевидное внутреннее родство благодаря своей пламенности и темпераменту[30]. Фуга из Хроматической фантазии, последняя часть Клавесинного концерта, а также Концерт для двух скрипок широко используют ритмы  и . В медленных пьесах – в Инвенции, Симфонии, Прелюдии и фуге ХТКI, а также в медленной части Токкаты господствует созерцательное настроение. Искусство фуги слишком велико и многогранно, чтобы непосредственно быть связанным с вышеупомянутыми пьесами. Однако нельзя не заметить, что Жига из Английской сюиты VI в т. 20–21, 44–45, 52–53 содержит зерна для Контрапунктов VIII и XI, а в т. 42–43 – более того – цитату B-A-C-H.

Es-dur

Эта тональность (с тремя бемолями) часто использовалась Бахом, чтобы символизировать Троицу, как это сделано в знаменитой Прелюдии и тройной фуге для органа. С этим символом связан также "фундаментальный" интервал кварты (он провозглашает тональность ходом от доминанты к тонике), который широко "эксплуатируется" в Прелюдии ХТКI и в Фуге ХТКII. Кроме того, в этой тональности мы находим несколько самых чудесных выражений "спокойствия духа": наиболее ярко в Прелюдии ХТКII, Прелюдии для лютневого клавира, первой части Сонаты для флейты и во второй части Сонаты для гобоя g-moll.

Прелюдия и фуга Es-dur (опубликованная в томе VII издания Steingräber) является сочинением Иоганна Кристофа Баха.

es-moll

Es-moll используется только в ХТК и для трио Менуэта из Сюиты Es-dur.

E-dur

Как это уже отмечалось, баховское использование тональности E-dur не имеет ничего сбщего с описанием Маттезона. Внутреннее спокойствие является доминирующим настроением в Симфонии 6, Прелюдии ХТКI, Прелюдии и фуге ХТКII и прелестной Маленькой прелюдии. Заметим, что тридцатьвторые Инвенции № 6 вновь появляются в финале Скрипичного концерта Es-dur (обе пьесы написаны в размере $^3/_8$). Стоит сравнить также первую часть Сонаты для скрипки и клавесина E-dur с Прелюдией и фугой E-dur ХТКII.

e-moll

Несмотря на популярность некоторых произведений в этой тональности, таких, как Партита, Токката и Органная прелюдия и фуга, единственной примечательной особенностью, о которой имеет смысл упомянуть, является то, что Симфония e-moll дышит такой же "страстью", которая отличает и Органную прелюдию e-moll. Это полностью соответствует значительной роли, которую играет эта тональность в Страстях по Матфею.

F-dur

Концертный стиль доминирует в Итальянском концерте и в Прелюдии из Английской сюиты IV, звучащей словно двоюродная сестра первой части Бранденбургского концерта V (заметим, что первые два Бранденбургских концерта тоже в F-dur). Даже Инвенция, в этой тональности демонстрирует некоторые концертные элементы, так сказать, в миниатюре. Наиболее энергично эта особенность проявляется в знаменитой Токкате F-dur для органа. Очень примечательно повторение секвенции из Прелюдии ХТКII в следующей за ней Фуге (см. таблицу тональностей, № 11 и 12). Что касается этой фуги, то не исключено, что Presto Кунау (таблица тональности, № 9) сыграло для нее роль "крестного отца". Оно же было, по-видимому, отправной точкой для Фуги из баховской Токкаты D-dur (таблица тональности, № 10).

f-moll

Особая роль f-moll настолько хорошо известна, что нам нет необходимости специально развивать эту тему. Симфония f-moll и Прелюдия и фуга ХТКI иллюстрируют маттезоновское описание этой тональности как "сердечной муки" – настроение, которое Бах передал, когда живописал притворную скорбь в Lamento из Каприччио на отъезд возлюбленного брата. К сожалению, исполнители часто не видят явной карикатурности этого сочинения. Среди других пьес в f-moll, в которых выражение страдания является главной темой, можно назвать первую часть Сонаты № 5 для клавесина и скрипки, арии Zerfliesse из Страстей по Иоанну, O Schmerz из Страстей по Матфею, арию Weh der Seel из Кантаты 102. Неудивительно, что Crucifixus из Мессы h-moll, где использу-

ется басовая мелодия Симфонии f-moll, в первоначальном варианте появляется в f-moll (в Кантате 12 Weinen, Klagen); лишь позже Бах транспонирует его в e-moll – другую "тональность Страстей". Глядя на арию Surely He hath borne our griefs из "Мессии" и на светский хор Mourn ye muses из "Ациса и Галатеи", мы видим, что употребление Генделем f-moll полностью совпадает с баховским. Что касается частей Allegro, написанных в этой тональности, то невозможно не заметить сходства между Сонатой № 5 для клавесина и скрипки и Концертом f-moll.

Fis-dur

Эта тональность появляется только в Хорошо темперированном клавире.

fis-moll

За исключением Токкаты fis-moll, а также медленных частей Клавесинного концерта и Сонаты для клавесина и скрипки A-dur, использование fis-moll ограничивается Хорошо темперированным клавиром. Грусть, "более задумчивая и от покинутости, чем трагическая и угрюмая"[31], которую Маттезон связывает с этой тональностью, довольно удачно характеризует (если забыть о "покинутости") Фугу ХТКI, Прелюдию ХТКII и до некоторой степени знаменитый канон из Сонаты для клавесина и скрипки A-dur. Но для великолепной Фуги ХТКII с тремя темами, безусловно, лучше подходит цитата из "Фауста" Гёте (Часть II), приведенная в редакции Бузони: "Я слишком стар, чтобы быть беспричинно веселым, и слишком молод, чтобы не иметь желаний". Токката fis-moll снова использует нисходящую хроматическую линию, которая взяла свое начало в тональности f-moll: таким образом, мы видим теперь этот мотив звучащим на полтона выше в противоположность его появлению на полтона ниже в Crucifixus из Мессы h-moll.

G-dur

Тональность G-dur богато одарена Бахом. Кроме ее употребления в Инвенциях, Симфониях и ХТК, она имеется в Французской сюите V, Партите V и в Гольдберг-вариациях. На ум приходят также одна из Токкат, один из Дуэтов, два Бранденбургских концерта, Сюита для виолончели и одна из Сонат для виолы да гамба. Во всех произведениях легко узнается их общее настроение ясности и безмятежности. Только изредка (в Прелюдии ХТКI и в первой части Токкаты) оно перерастает в бьющую почти через край радость. Последняя часть Токкаты для клавесина и Жига из Партиты V демонстрируют безусловное сходство; с другой стороны, сходство ритмической и мелодической формулы Фуги ХТКII и первой части Бранденбургского концерта IV, вероятно, слишком мала, чтобы считаться показательной.

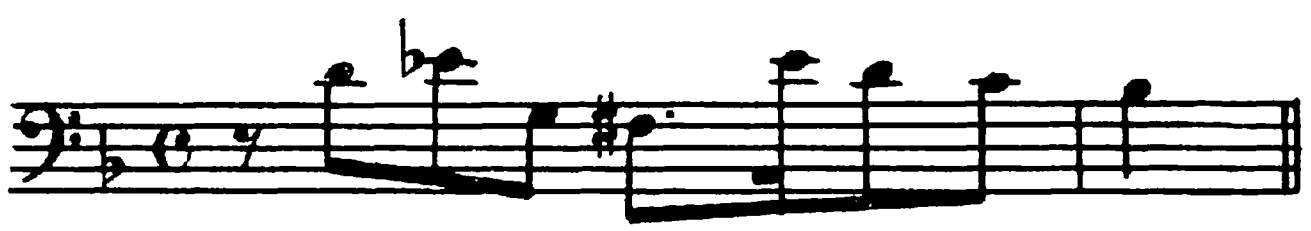
g-moll

Памятуя о тех красотах, которые Бах сотворил в тональности h-moll, непросто согласиться с Маттезоном в его энтузиазме по отношению к g-moll, который для него "едва ли не самая красивая тональ-

ность". Только одна клавирная пьеса Баха могла бы, вероятно, подтвердить столь высокую оценку – знаменитая вариация 25 из Гольдберг-вариаций – "Терновый венец" этого несравненного цикла[32]. Из других великолепных появлений g-moll назовем разделы в Страстях по Иоанну, знаменитую Фантазию и фугу для органа, Сонату для виолы да гамба и Сонаты для скрипки соло. Что же касается его использования в клавирной музыке, то кроме циклов употребление g-moll ограничивается Английской сюитой III и одной Токкатой.

Знаменитый стиль parlando темы Фуги ХТКII (напоминающей один из хоров Lasset uns den nicht zerteilen из Страстей по Иоанну) вновь возвращается во вступительном хоре из Кантаты 78, тоже в g-moll (см. артикуляционную таблицу II, 15). Фуга ХТКI имеет двойника в арии Ein unbarmherziges Gerichte ("Безжалостная кара") из Кантаты 89 (артикуляционная таблица II, 9); в т. 3 этой пьесы в d-moll Бах цитирует главную тему в g-moll, и слова арии, по-видимому, очень хорошо подходят к мрачному характеру этой Фуги. Позволим себе также добавить, что Прелюдия ХТКI использует ту же ритмическую формулу, которая имеется в Инвенции B-dur.

162

Кантата 89, № 3, ария «Ein unbarmherziges Gerichte», т. 3

As-dur

Нельзя пройти мимо того, что в трех из четырех пьес ХТК в As-dur (Прелюдия и фуга ХТКI и Прелюдия ХТКII) тематический материал строится по трезвучию. Четвертая пьеса – Фуга ХТКII – имеет в качестве противосложения нисходящую хроматическую фразу, используемую в f-moll'ных пьесах.

gis-moll

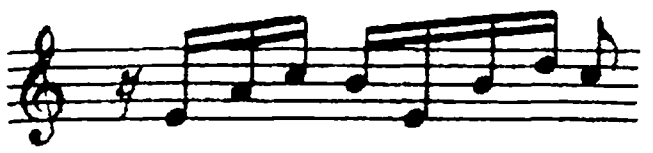
Тональность gis-moll наличествует только в ХТК. Исключительная красота Прелюдии и фуги из II тома заставляет нас отметить, что для каждой тональности, которую Бах ввел в музыкальный обиход, он написал произведения исключительного качества: едва ли можно отрицать, что произведения, написанные в этих тональностях – Gis-dur, dis(es)-moll, Fis-dur, gis-moll и es-moll, – являются одними из величайших в собрании.

A-dur

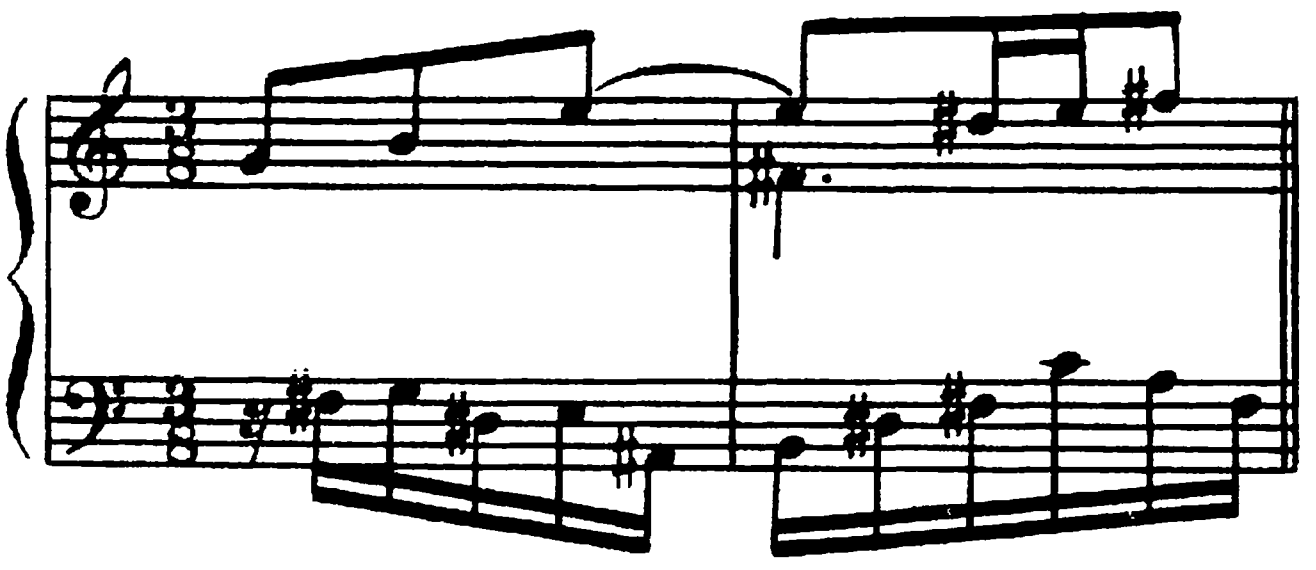
Редко встречаются пьесы в одной тональности, до такой степени родственные друг другу, как произведения в A-dur, написанные в размере $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$ (Прелюдия в Английской сюите I, Фуга ХТКI и Прелюдия ХТКII). Первая часть Сонаты для клавесина и скрипки A-dur является единственной пьесой в этой тональности, где прослеживаются "трогательные" и "грустные" элементы маттезоновского описания.

a-moll

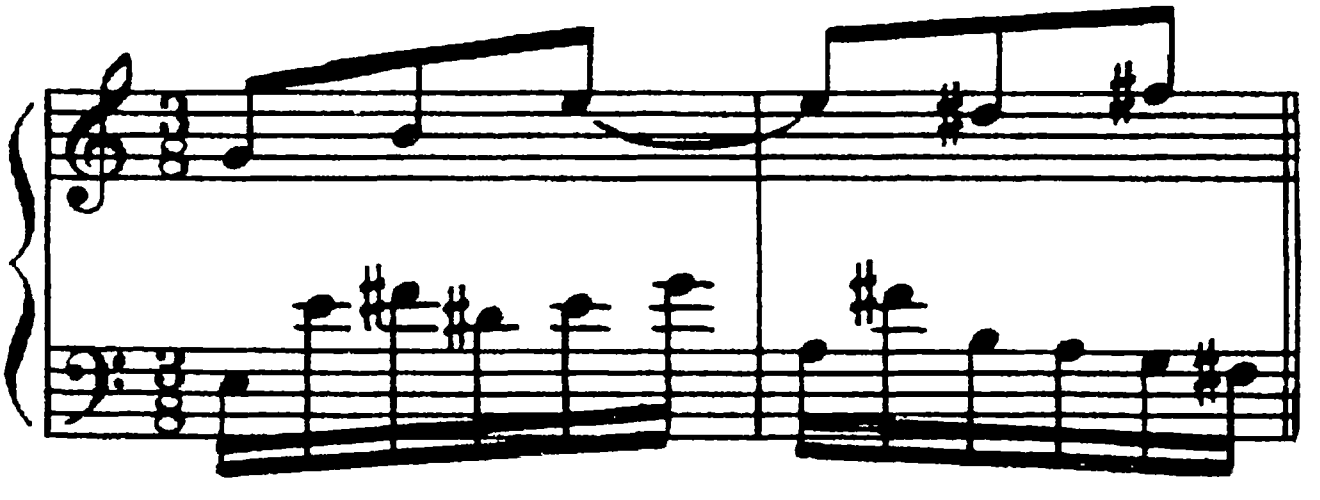
Единство характера пьес в a-moll еще больше, чем мы видели в произведениях в A-dur. Действительно, нигде нет столь очевидного влияния выбранной тональности на аффект пьесы, как здесь; ни в какой другой тональности мы не найдем сходного музыкального материала, используемого так часто. Насколько нам известно, единственным сочинением в этой тональности, по крайней мере среди инструментальных произведений, для которого нет родственной пьесы, является Симфония с ее смелыми синкопированными ритмами. Группа "бурных" пьес, в которых преобладает виртуозный элемент, особенно велика: она включает в себя Большую фугу a-moll, содержащую в своей теме зерна большой Органной фуги a-moll, Прелюдию к Английской сюите II, Прелюдию и фугу ХТКI, Фугу ХТКII, Прелюдию и фугу a-moll, составляющих основу для первой и третьей частей тройного Концерта, и раннюю Прелюдию (называемую также Фантазией), начинающуюся с пассажей тридцатьвторыми. К этой группе можно добавить последнюю часть Партиты I для скрипки соло, Аллеманду из Сонаты для флейты соло и инструментальный аккомпанемент в хорале из Кантаты 142.

Среди случаев точного тематического родства некоторые примеры заслуживают нашего особого внимания. Тема Инвенции a-moll

появляется как в Скерцо из Партиты III, так и в Дуэте a-moll. Модуляционная фраза из Органной фуги a-moll (прим. 163) обнаруживается в Фантазии из Партиты III, а также в Жиге оттуда же (прим. 164 и 165).

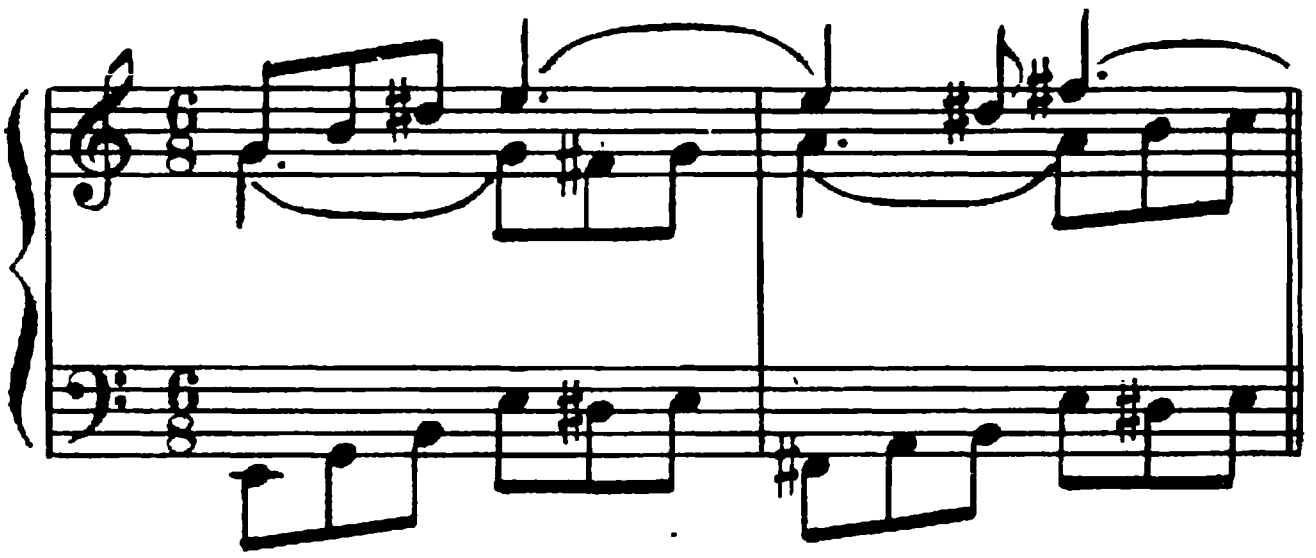
163 **Фуга для органа a-moll, т. 51—52**

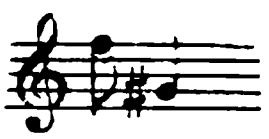


164 **Партита a-moll, Фантазия, т. 31—32**

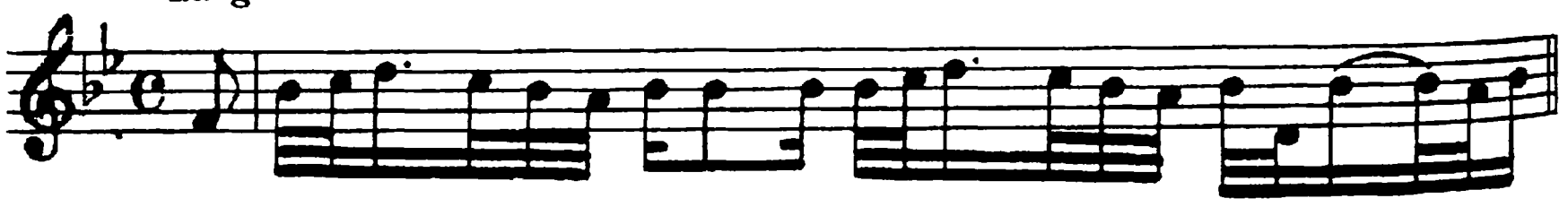
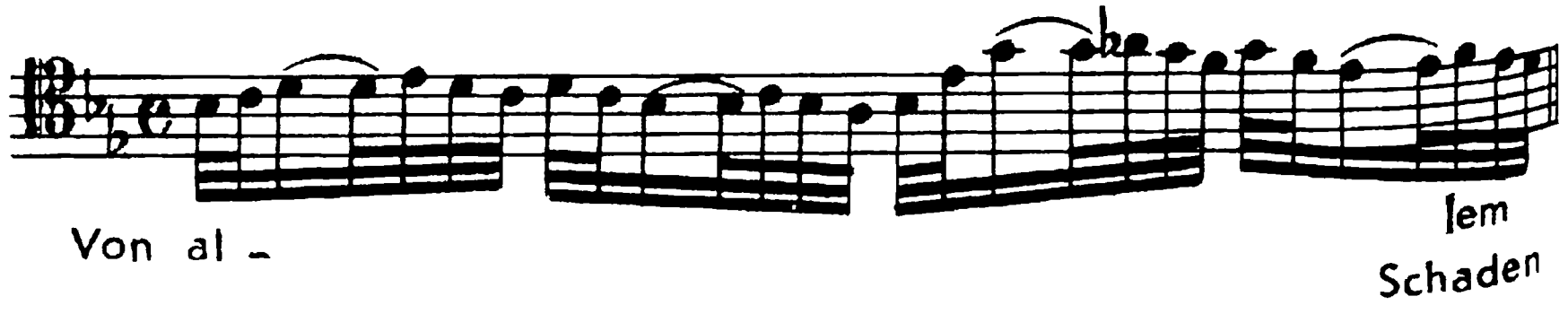


165 Партита a-moll, Жига, т. 13—14



Нисходящая септима является общей для тем обеих фуг ХТК, а нисходящая хроматическая линия Органной прелюдии a-moll вновь появляется с несравненно большей смелостью в Прелюдии ХТКII.

B-dur

Мозер уже указывал, что многие темы в B-dur нисходят по ступеням гаммы (например, тема Симфонии, басовая партия Прелюдии ХТКI, Прелюдии и фуги ХТКII)[33]. Однако наиболее интересным "происшествием" в этой тональности является очевидное родство между Прелюдией из Партиты B-dur и музыкальным материалом, используемым в арии Ich traue seinen Gnaden из Кантаты 97 (прим. 166 и 167). Поскольку указание Largo в арии аутентичное, мы получаем еще одну авторскую темповую ремарку для большого клавирного произведения[34].

166 Largo Партита B-dur, Прелюдия, т. 1

Кантата 97, «Ich traue seinen Gnaden», т. 15

b-moll

Это еще одна тональность, встречающаяся только лишь в ХТК. Навсегда, вероятно, останется неизвестным, что заставило Баха использовать мелодическую линию Прелюдии из I тома в Прелюдии из

II тома. Основной ритм Прелюдии ХТКI, очевидно, происходит из Прелюдии F-dur И. К. Ф. Фишера (Fischer I. K. F. Musikalisches Blumenbüschlein); следовательно, мы не должны удивляться, что этот мотив, имевший, должно быть, для Баха особую притягательность, вновь появляется в Прелюдии из Английской сюиты F-dur. С другой стороны, та же тема встречается и в Кантате 125, № 4 – на сей раз, однако, в G-dur.

H-dur

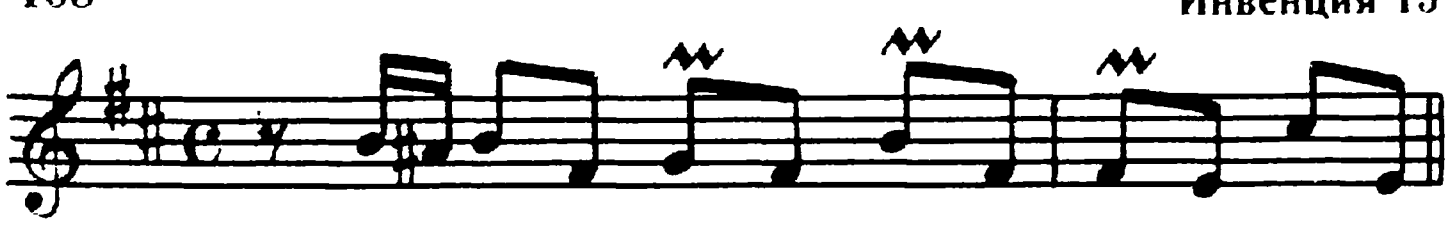
H-dur, появляясь только в ХТК и в Паспье II из Французской увертюры, не дает никаких особых поводов для обсуждения.

h-moll

Репутация h-moll как любимой баховской тональности была твердо установлена благодаря использованию этого лада в большом количестве произведений высочайшего художественного ранга. Разделы в h-moll из большой Мессы (которую едва ли не лучше было бы именовать Месса D-dur), ария Er ist vollbracht из Страстей по Иоанну, арии Blute nur и Erbarme dich, хор Sind Blitze из Страстей по Матфею, Органная прелюдия и фуга, Сюита и Соната для флейты – это только малое количество из наиболее значительных примеров. Можно отметить также множество перекрестных связей. Танцы во флейтовой Сюите своим стихийным и "народным" характером сродни танцам Французской увертюры. Аффект плача, символизируемый нисходящей секундой, передан как в Фуге ХТК, так и в Kyrie из Мессы: он выражается также аподжиатурами, играющими столь значительную роль во всех упомянутых выше ариях из Страстей.

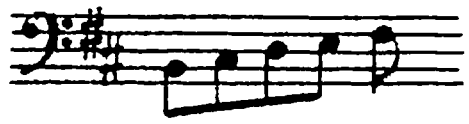
Сходство тем Инвенции 15 и Симфонии 15, быть может, только случайное (прим. 168 и 169)[35].

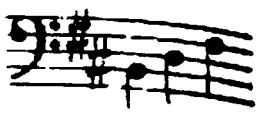
168 Инвенция 15

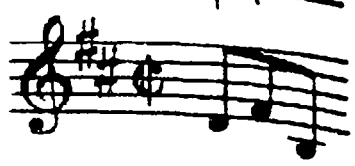


169 Симфония 15

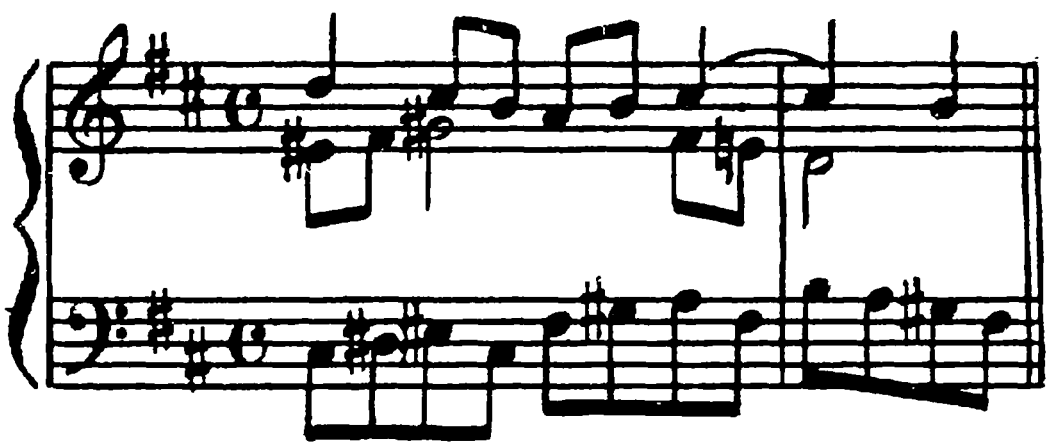
Однако, когда мы обнаруживаем, что существует родство между последними прелюдиями и фугами обоих томов ХТК, нас начинает интересовать, не было ли и то сходство специально задумано Бахом. Только преднамеренным может быть то, что Фуги h-moll обоих томов начинаются с нисходящего минорного трезвучия: В соответ-

ствующих Прелюдиях появляется и восходящее минорное трезвучие; в Прелюдии из I тома оно скрывается за проходящими нотами:

, но откровенно выявлено во II томе:

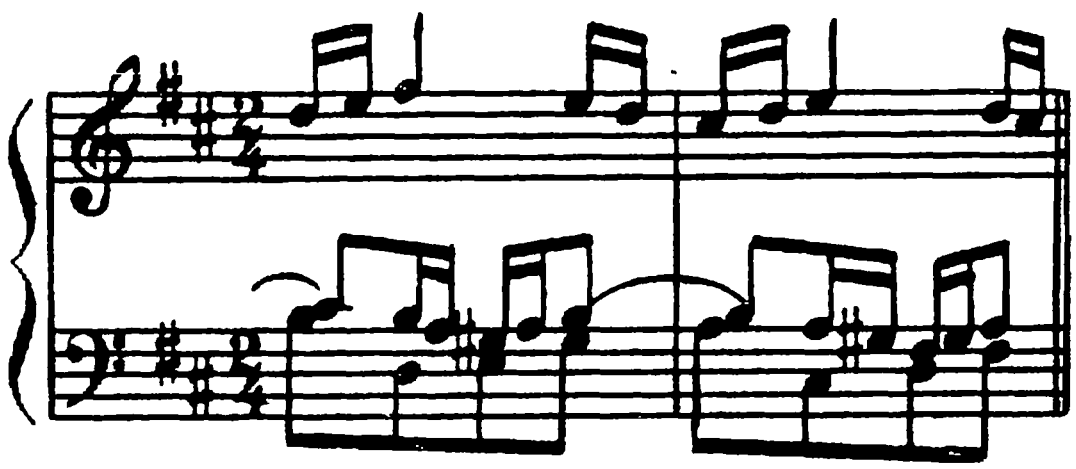


где даже правая рука начинает с фигуры трезвучия:

Однако наиболее трогательное впечатление производит то, как Бах не только использует т. 24 Прелюдии 24 ХТК (прим. 170) для чудесного эпизода в следующей за ней Фуге (впервые появляется в т. 17–18, прим. 171), но также дает своего рода эхо этих дивных тактов в Фуге 24 II тома, т. 87–89 (прим. 172).

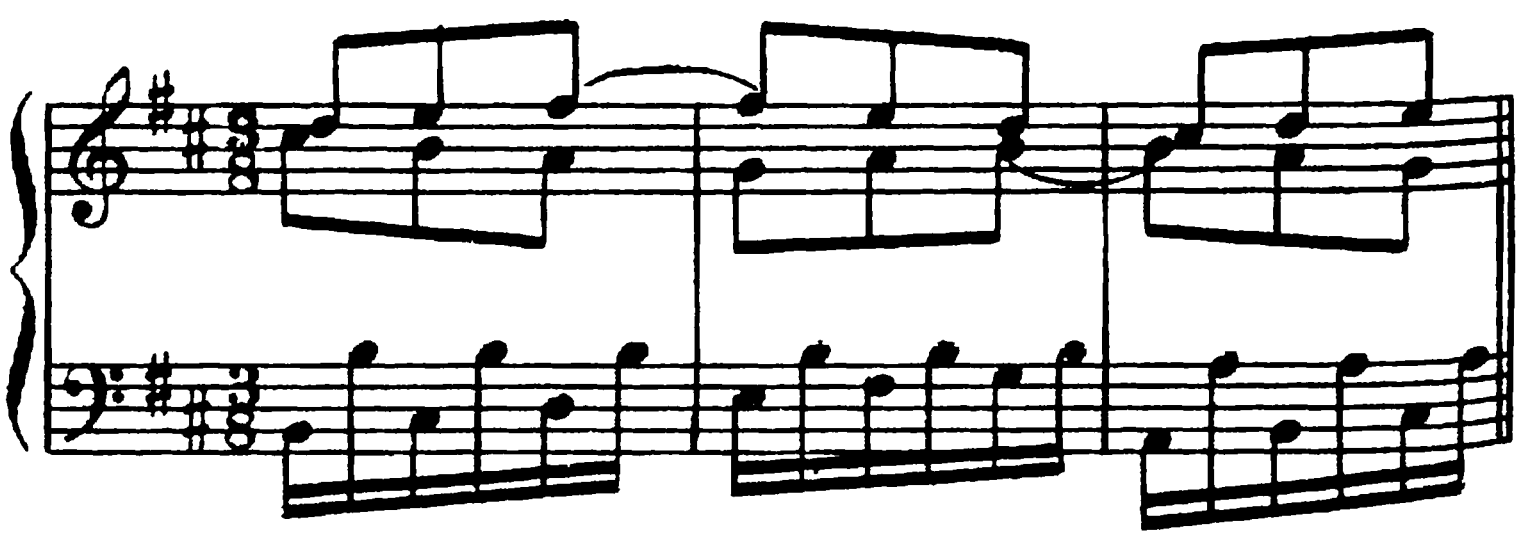
170 **Прелюдия 24, ХТК I, т. 24**



171 **Фуга 24, ХТК I, т. 17—18**

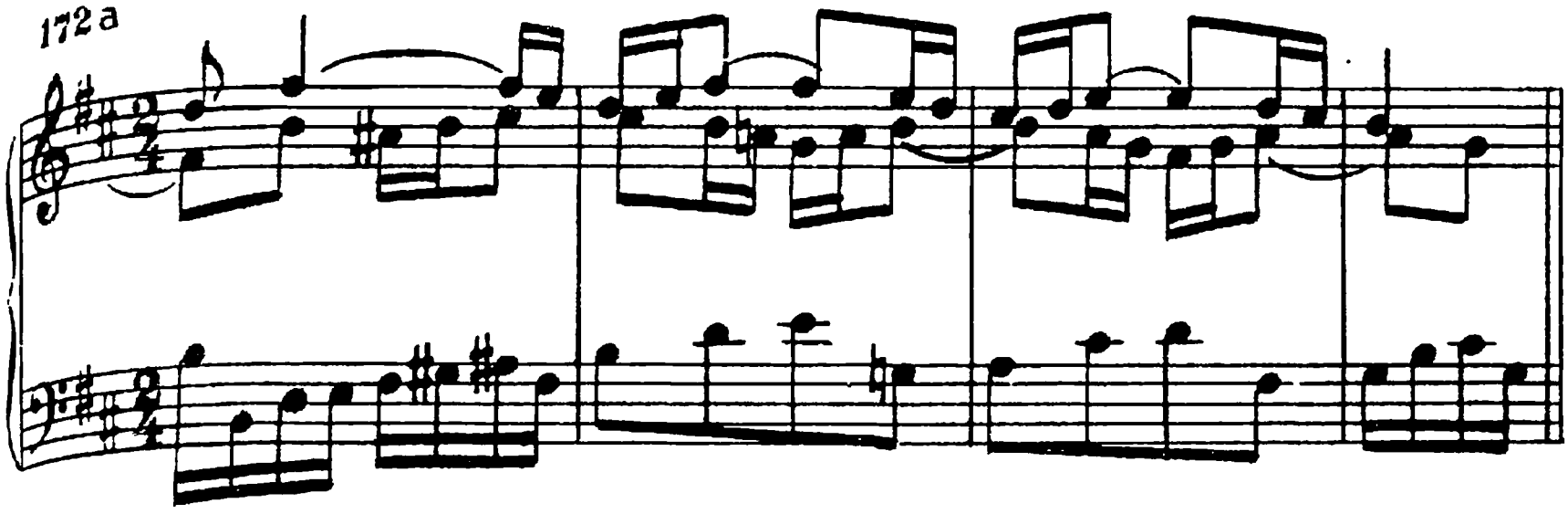


172 **Фуга 24, ХТК II, т. 87—89**



В. Ф. Бах. Фуга D-dur, т. 20—23

172 а

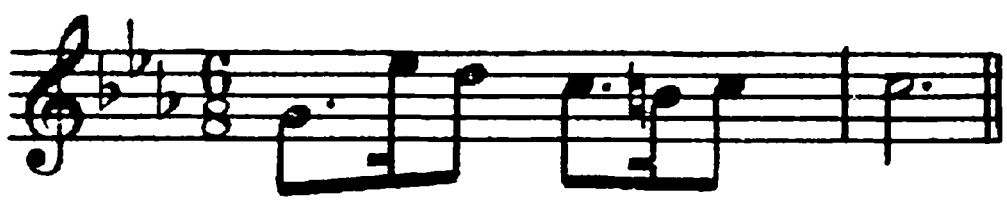


Что как не "приветствие" из I тома, подчеркивающее единство концепции обоих томов, могла бы означать эта цитата?* Тематические аналогии, имеющиеся в Прелюдиях b-moll обоих томов, безусловно, подтверждают эту идею.

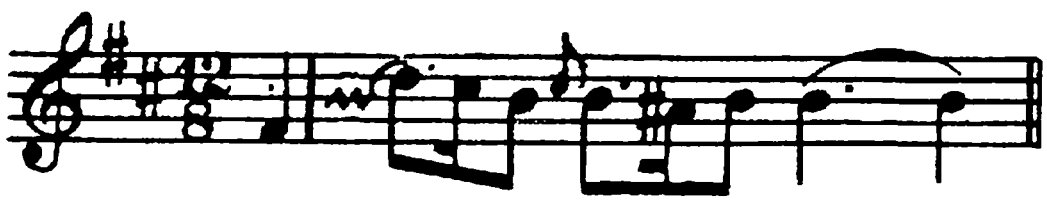
Хотя данные наблюдения над ролью тональностей в творческом процессе не имеют решающего значения для оценки отдельных пьес, они несомненно расширяют наши представления о том, как Бах обращался со своим языком, а ореол таинственности, окружающий эти связи, делает их еще более дорогими для нас. Особенно интересны частые перемещения музыкального материала в тональности на полтона выше или ниже первоначальной. К уже приведенным примерам мы можем добавить тему первой части Сонаты для клавесина и скрипки c-moll, которая представляет материал для арии Erbarme dich из Страстей по Матфею (прим.173 и 174; этот мотив используется также в Кантате 82, см. прим. 175)[36], а также перенос мотивов "вздоха" в Токкате из Партиты e-moll в Прелюдию f-moll ХТКII (прим. 176 и 177).

173

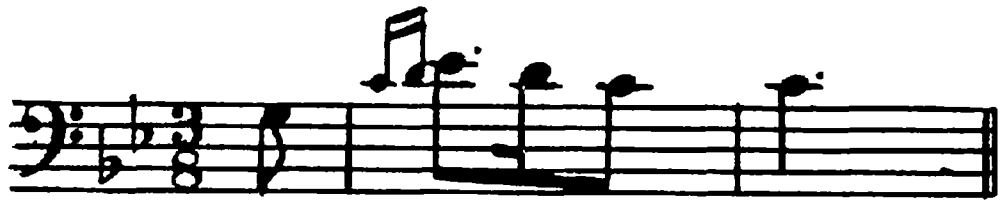
Соната для клавесина и скрипки c-moll, ч. I

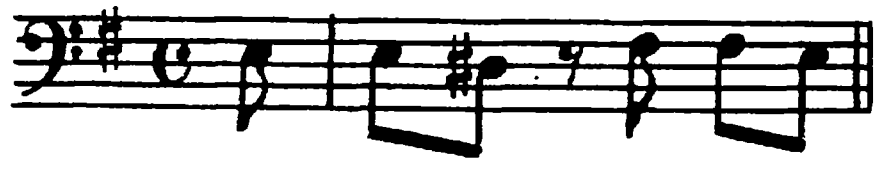


174

Страсти по Матфею, ария «Erbarme dich»

* Таким "приветствием" может считаться цитирование этого же мотива в одной из фуг — № 3 D-dur (прим. 172а) цикла из восьми фуг В. Ф. Баха; подобные "приветствия", хотя и не в виде точных цитат, можно отыскать и в других фугах этого цикла. — *Примеч. пер.*

175 Кантата 82, «Ich habe genug»



176 Партита e-moll, Токката

177 Прелюдия f-moll, ХТК II

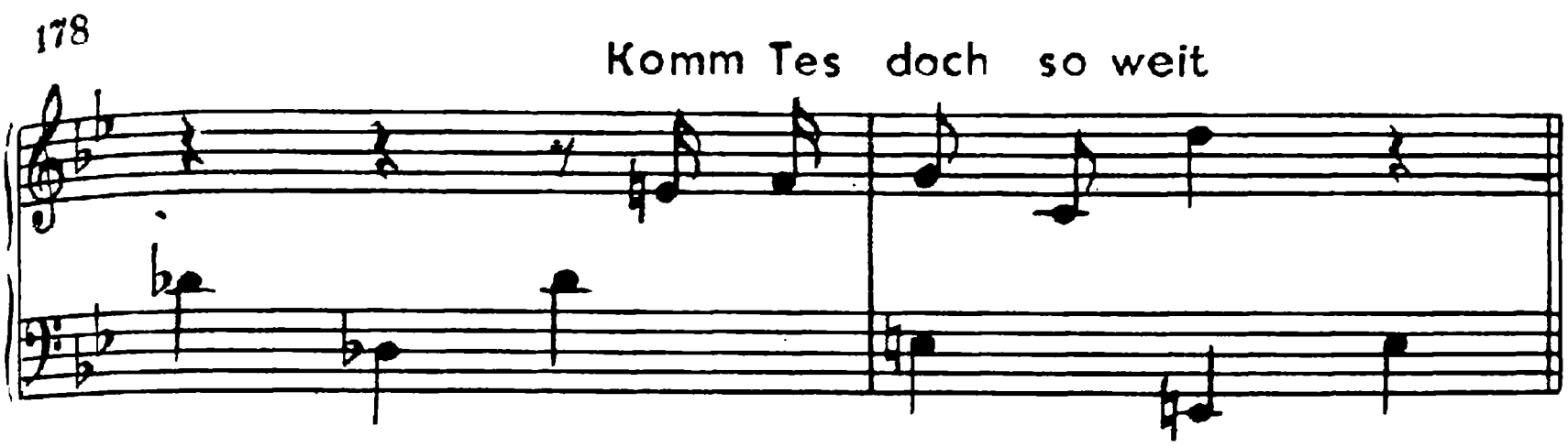
Проблемы аллегории

Исследование проблемы тональности вооружило нас главным образом информацией психологического характера; но мы мало что узнали о "значении" какой-либо композиции. Поскольку ключом к постижению баховской вокальной музыки почти всегда является понимание смысла "живописных" элементов, то будет вполне оправданным отыскать аналогичные приемы в клавирной музыке. Наше желание сделать это подогревается тем, что живописные элементы часто и с большой ясностью появляются в хоральных прелюдиях для органа, откуда Швейцер почерпнул вдохновение для составления своего "словаря" баховского мотивного языка. Однако эти хоральные прелюдии в сущности принадлежат еще области вокальной музыки, Бах писал их с вполне оправданным предположением, что органисты, как и все прихожане, знают слова гимна и, слушая эти прелюдии, могут оценить аллегорический смысл его музыки. В клавирной музыке, конечно, не было таких связей, и так как каждая пьеса создавалась либо для педагогических целей, либо "во услаждение души знатока", то не было реальных причин вводить "материал со скрытым смыслом". Однако чем крупнее личность творца, тем неизбежнее становится, что все, чем занят его созидающий ум, проникает в самые обыденные высказывания, во всю его повседневную жизнь. Неудивительно, следовательно, что глубокие сокровенные чувства Баха формируют характер многих его клавирных произведений и дают им дополнительное измерение.

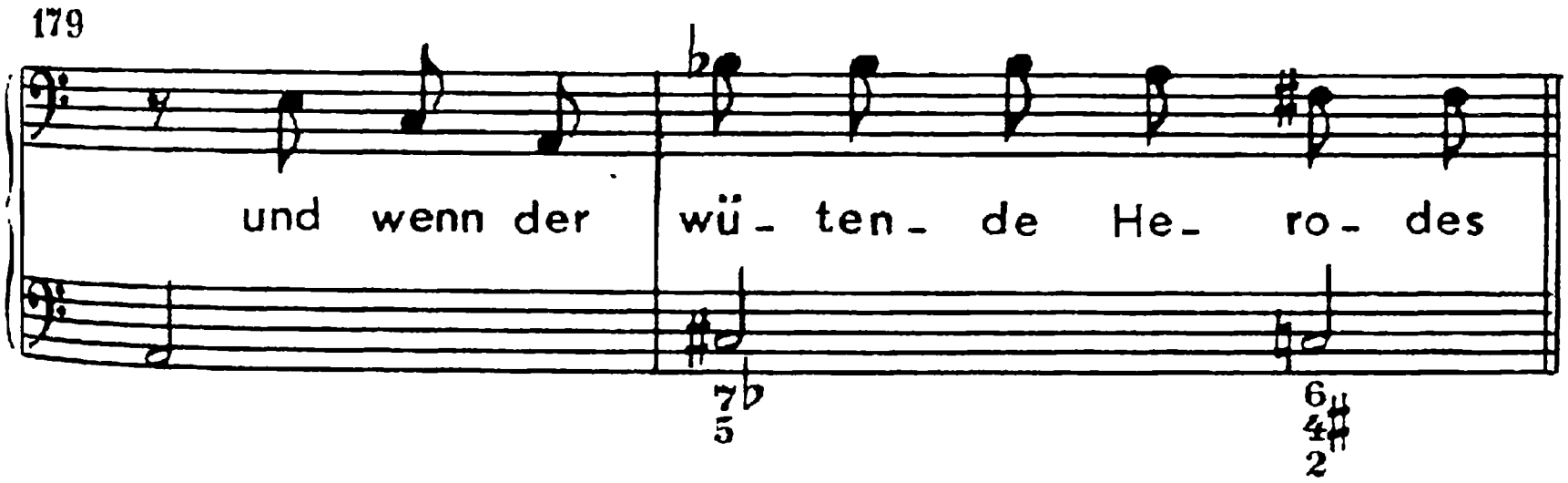
Прежде чем приступить к анализу следов символики в клавирных произведениях Баха, очень важно напомнить предостережение Хейнехена, приведенное на с. 197, что использование звукоизобразительности может только лишь помочь пробудить художественное воображе-

ние. Столь же важно и то, что музыкальный материал, используемый для символических целей, не представляет собой "звуковой поэзии", как полагает А. Швейцер: он сам по себе "неопределенный и бесстрастный" и получает свое "значение" только посредством "вмешательства интеллекта". Букофцер в своем великолепном эссе "Аллегория в музыке барокко", откуда мы заимствовали это выражение, указывает на то, что баховская звуковая символика – это одна из разновидностей аллегории[37]. Чтобы проиллюстрировать содержательную нейтральность баховских "музыкальных фигур", он берет, наряду с прочими, в качестве примера широкие интервалы, которые используются для:

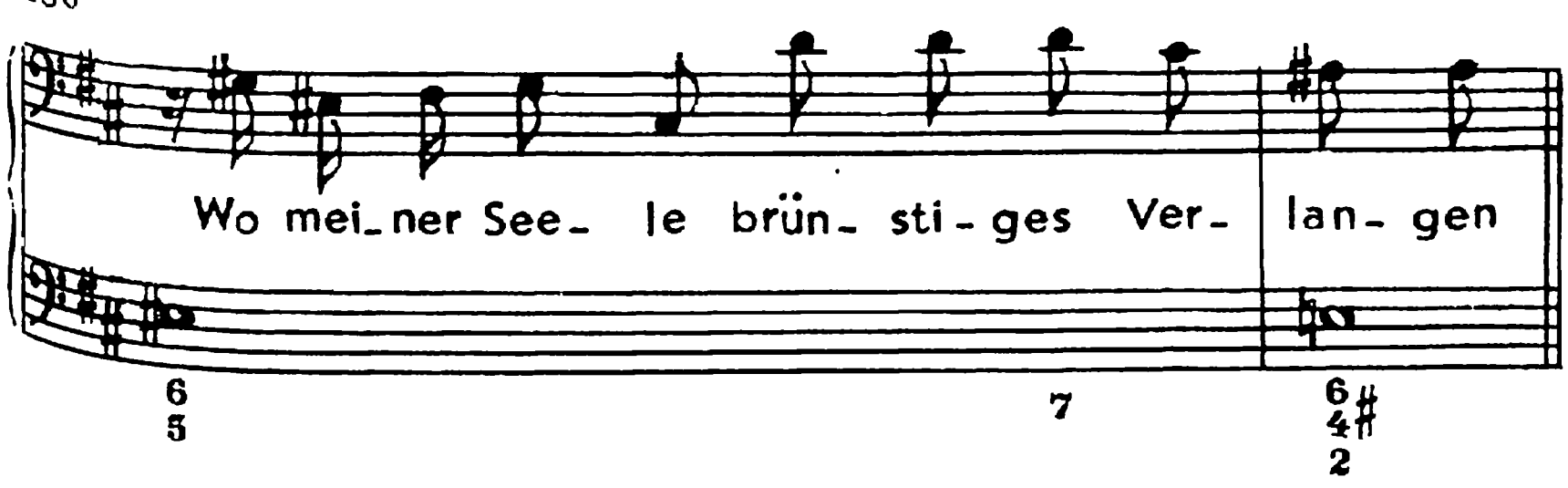
1) характеристики слов "до тех пор, пока"[38]:

178

2) изображения "гнева" или "ужаса"[39]:

179

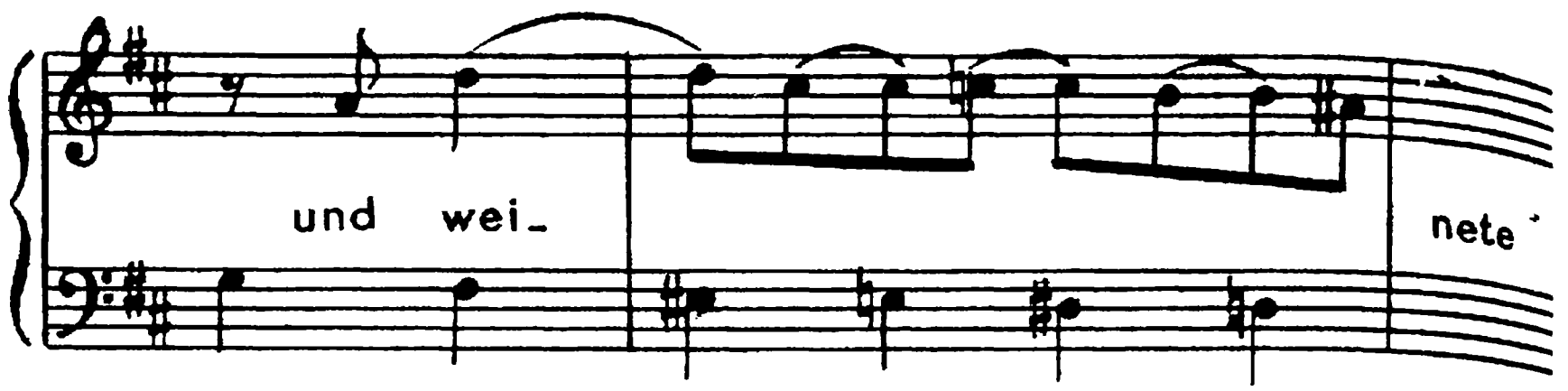


3) выражения "моей души страстное желание"[40]:

180

Даже музыкальная фигура столь большой выразительной силы, как знаменитая хроматическая последовательность, в одних только Страстях по Иоанну представляет три различные идеи:

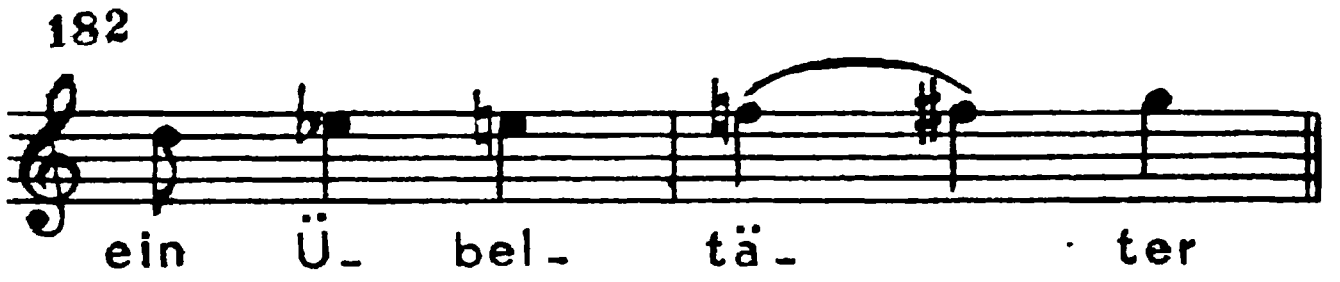
1) плач[41]:

181



2) "преступник"[42]:

182

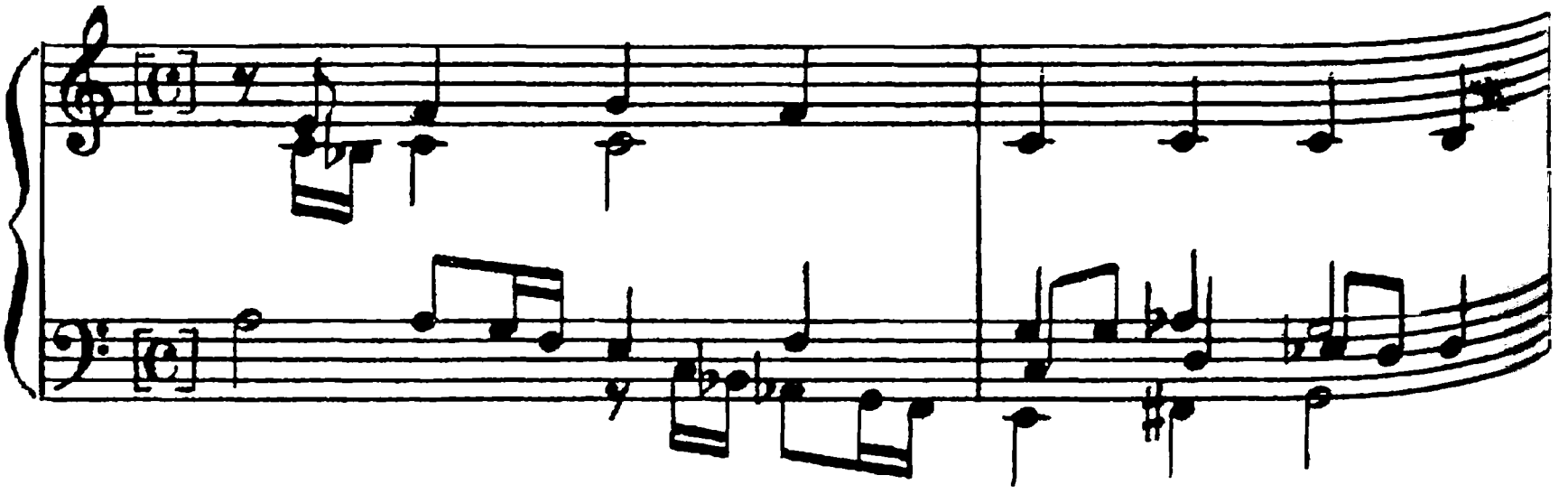
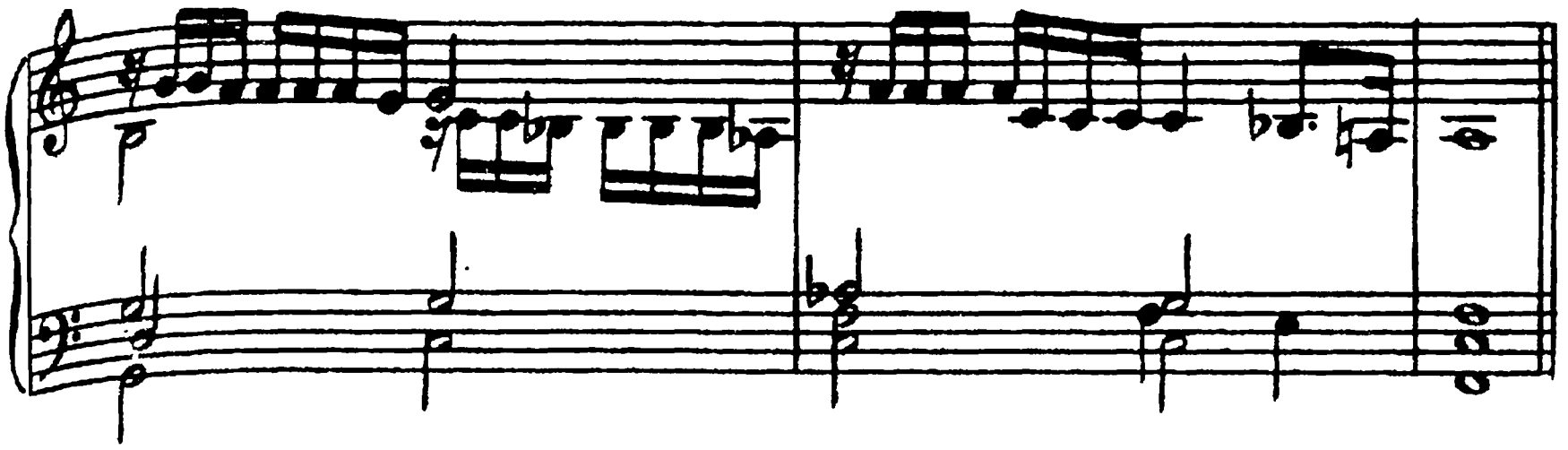


3) "подталкивание"[43]:

183

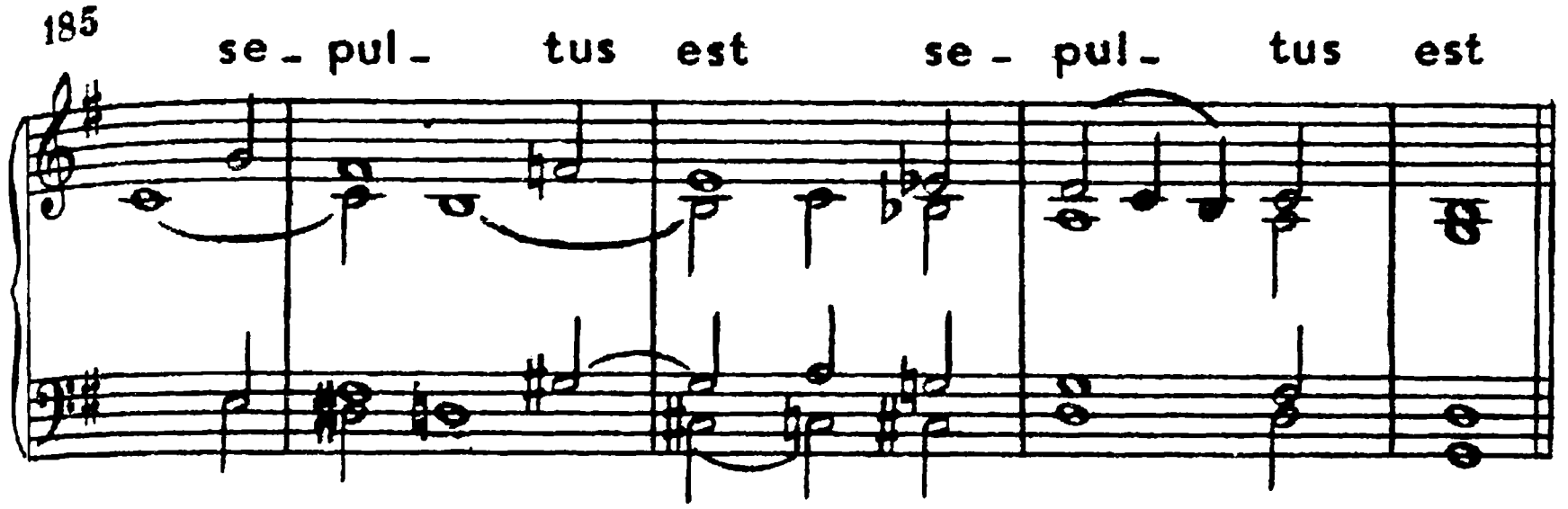
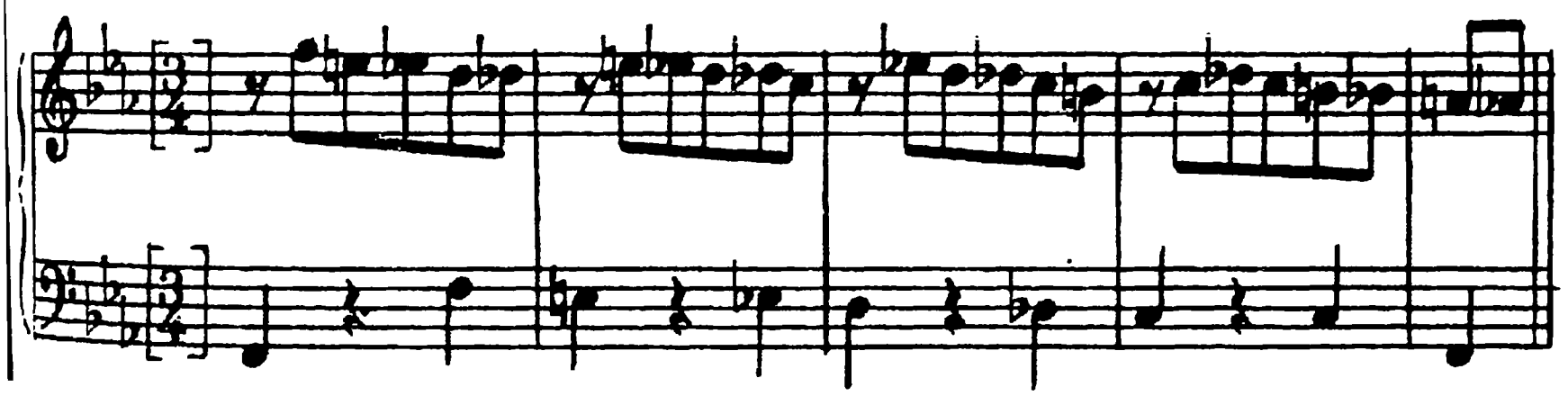
К этим примерам, также приведенным Букофцером, мы можем добавить еще кое-что. Суть мотива остается одна и та же, независимо от того, изображает ли Кунау падение и гибель Голиафа в Библейской сонате ("Битва между Давидом и Голиафом", прим. 184), или Бах описывает Et sepultus est в Crucifixus из Мессы си минор (пр. 185), или пародирует скорбь друга его любимого брата в Каприччио на отъезд возлюбленного брата (пр. 186):

184

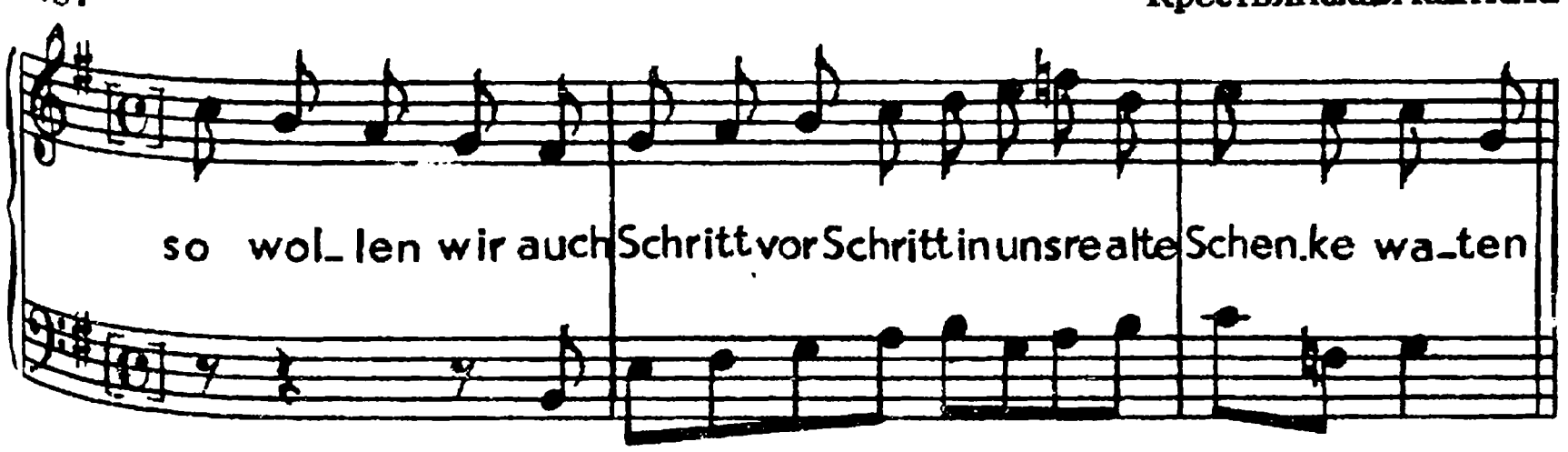
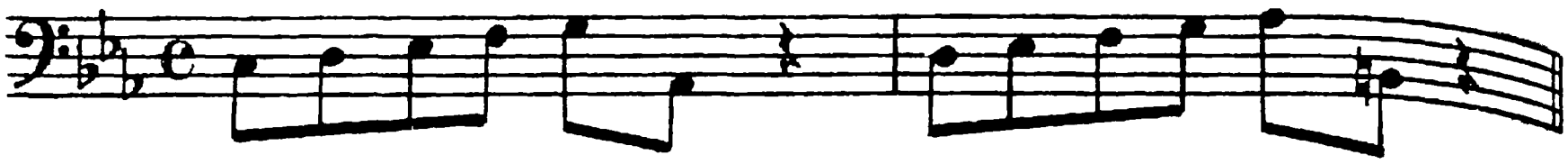
Кунау. "Битва между Давидом и Голиафом"



Месса h-moll, "Crucifixus"

185



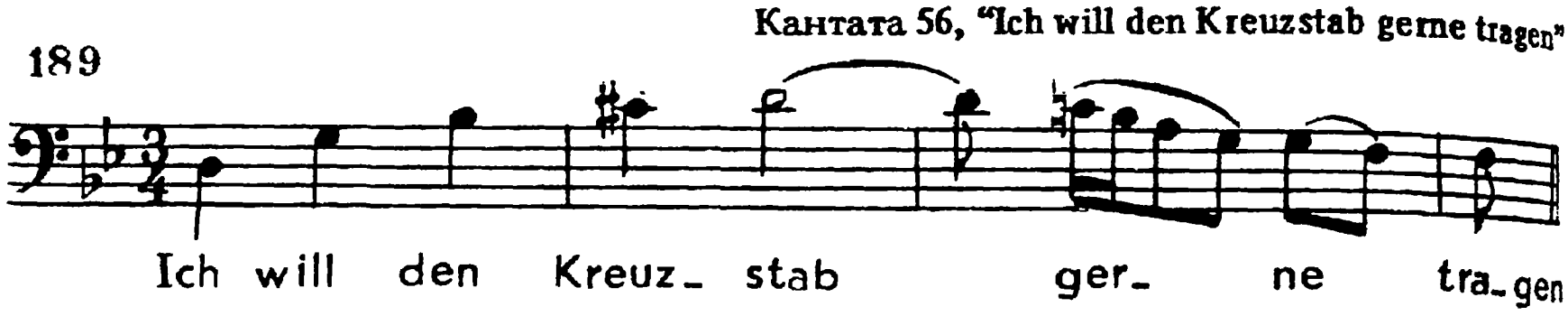
Столь же нейтральным оказывается символ, используемый для изображения ходьбы. Крестьяне ли направляются "шаг за шагом" в старую таверну в Крестьянской кантате (пр. 187) или Христос восходит на святую гору в Кантате 159 Sehet wir gehen hinauf den Jerusalem (пр. 188) – фигуры одни и те же. Хотя они и передают ритм шага, но сами по себе эмоционально нейтральны:

187 Крестьянская кантата



Символы креста

Из всех музыкальных фигур в баховской клавирной музыке наиболее легко можно идентифицировать знак креста (распятие). Распознается этот символ по тому, как он используется в кантатах, где Бах старается при малейшей возможности дать слову Kreuz (крест) ноту с диезом, поскольку по-немецки диез называется Kreuz:

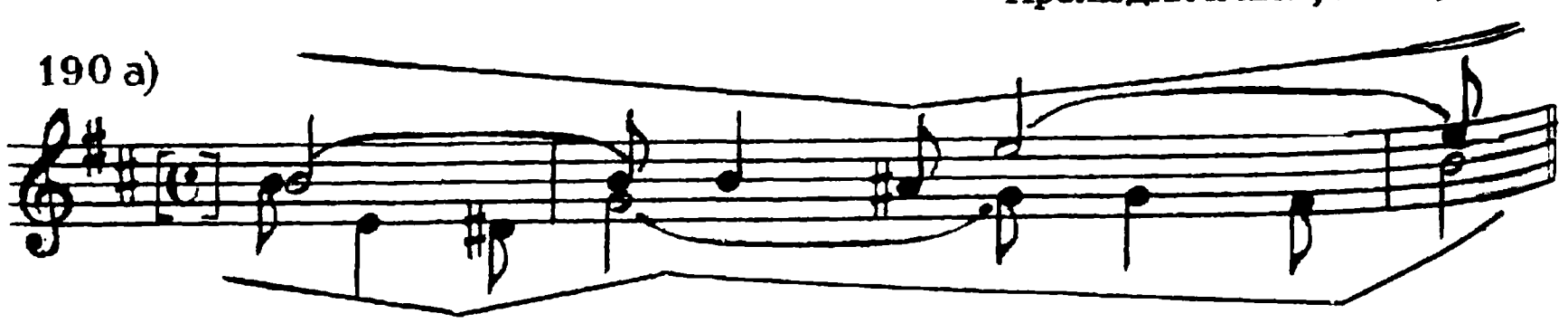
189 Кантата 56, "Ich will den Kreuzstab gerne tragen"



В этих местах мелодия организована так, что линия, проведенная через головки нот, поднимается, а затем спускается, изображая тем самым руки распятия. Самое замечательное его употребление в клавирной музыке мы находим в заключительных прелюдиях и фугах обоих томов Хорошо темперированного клавира – пьесах, которые уже демонстрировались как содержащие другие "секретные послания". Во всех этих случаях легко можно увидеть "распятие" (пр. 190 a, b и 191 a, b), даже в Фуге из II тома – "светской" (благодаря своему "распьеобразному" характеру) в сравнении с ее "старшей сестрой" из I тома:

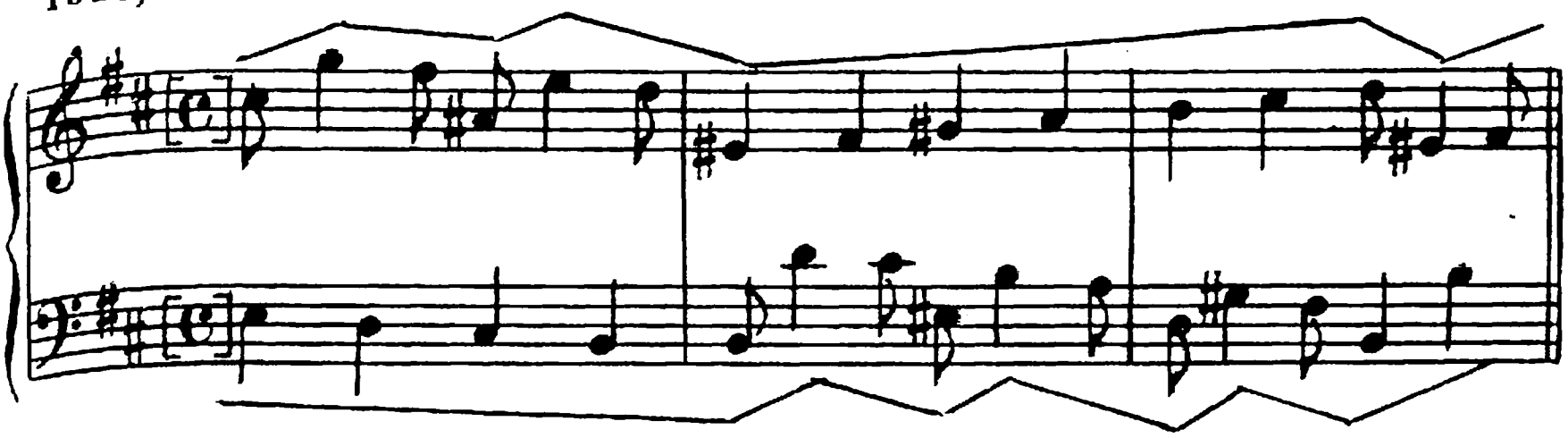
Прелюдия h-moll, ХТК I, т. 42–43

190 a)



190 b) Фуга h-moll, ХТК I, т. 1–3

191 a) **Прелюдия h-moll, ХТК II, т. 37–39**

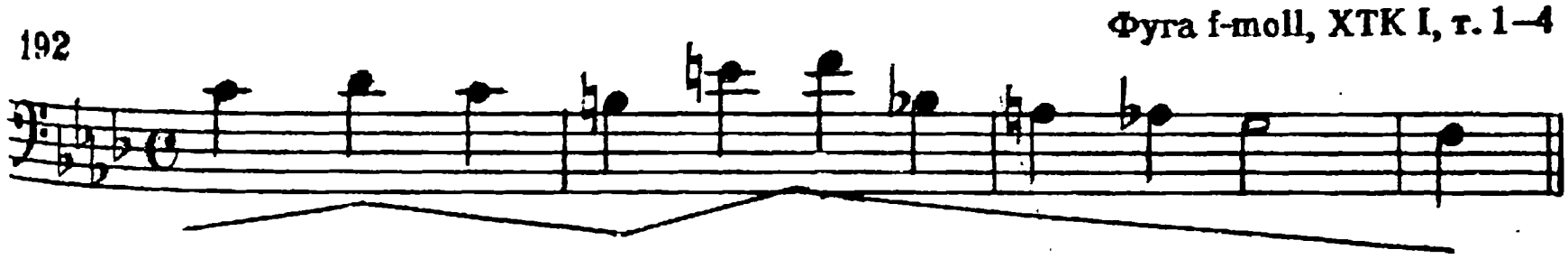


191 b) **Фуга h-moll, ХТК II, т. 1–4**

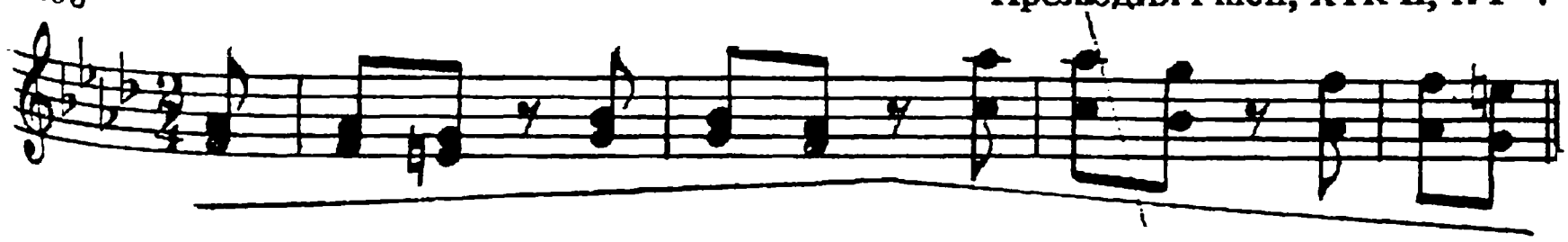
Само собой разумеется, что "крестообразные" цитаты должны пониматься как "приношение", "музыкальное оформление" знаменитых инициалов J. J. (Jesu juva) или S. D. G. (Soli Deo Gloria), столь часто помещаемых в начале или в конце композиции.

Знак "распятия" в Фуге 12 ХТКI (пр. 192), вполне возможно, имелся в виду в качестве обозначения середины этого тома. Натяжкой может показаться такое же символизирование середины пути в Прелюдии f-moll из второго тома (пр. 193):

192 **Фуга f-moll, ХТК I, т. 1–4**

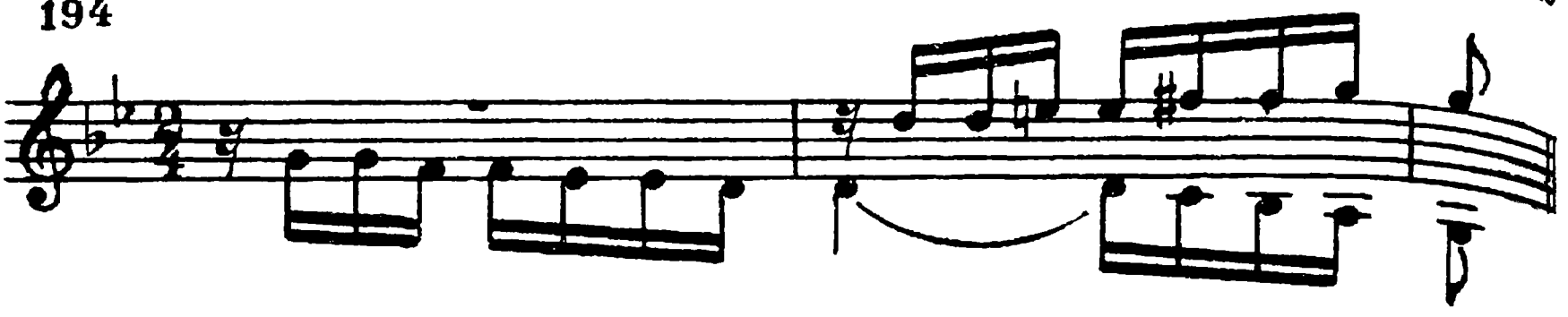


193 **Прелюдия f-moll, ХТК II, т. 1–4**



Однако если вспомнить, что Фуга 24 ХТКII является светским спутником Фуги 24 ХТКI, то можно считать и Прелюдию f-moll ХТКII светской фантазией на соответствующую фугу из I тома. Их роднят, по крайней мере, нисходящие секунды. Наиболее сильное подчеркивание середины произведения встречается в Гольдберг-вариациях. Не только вариация 16 оказывается здесь "увертюрой" ко второй половине цикла, но вариация 15 также использует линии "распятия":

194



Фактически этот пример демонстрирует одновременное употребление сразу двух аллегорических эмблем (что касается последовательностей парных секунд, то они символизируют "капли слез", с такой впечатляющей силой изображенные в заключительном хоре первой части Страстей по Матфею).

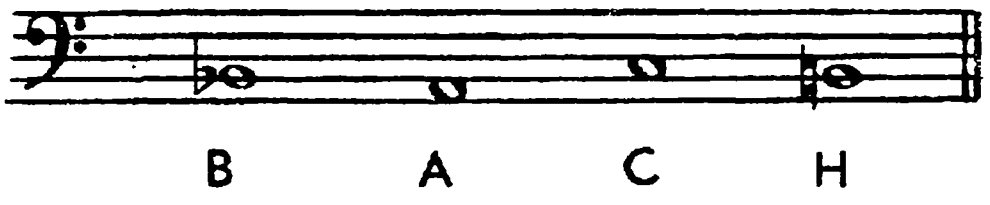
Симфония f-moll является выдающимся произведением благодаря использованию символа "распятия" в двух темах, которые предстают в тройном контрапункте со знаменитой хроматической линией баса. Мы вполне можем назвать эту пьесу "Малыми Страстями", заимствуя название, которым историки искусства окрестили знаменитую серию гравюр Альбрехта Дюрера.

Тема фуги cis-moll ХТКI представляет еще одну возможность для двойной интерпретации:

195 Фуга cis-moll, ХТК I

Она не только изображает "крест", но также представляет собою завуалированную аллюзию на музыкальную конфигурацию, соответствующую имени BACH, образуемому из немецкого названия звуков:

196

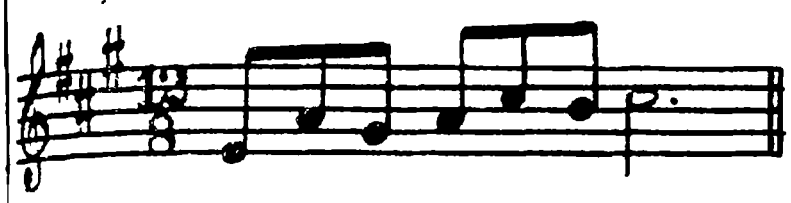


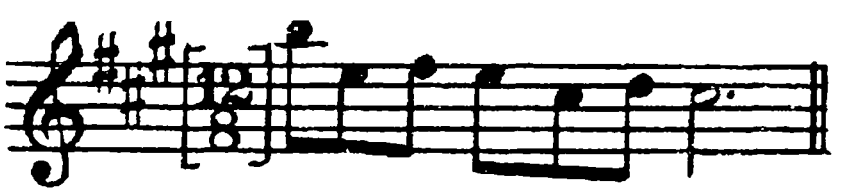
В течение многих лет я размышлял о том, сколько удовольствия и удовлетворения получал Бах от того, что его имя, по существу, несет в себе символ "креста". Однако баховедение сравнительно недавно обратило внимание на этот факт. В одной из лучших книг баховского – 1950 года Фрэд Хеймел пишет: "До сих пор никто как будто не заметил, что четыре ноты темы, происходящей из имени Баха, – это нечто большее, чем музыкальная подпись под произведением Маэстро. Если провести линии между двумя средними нотами (A и C) и двумя крайними (B и H), то появляется фигура креста" [44].

Витание ангелов

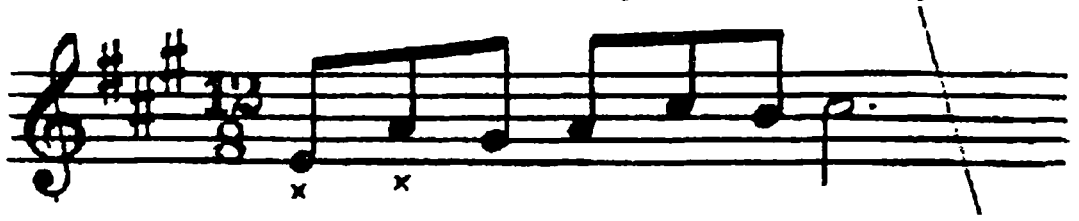
Другим символом, часто встречающимся в клавирных произведениях Баха, является "витание ангелов". Его идентификация основана на хоральной прелюдии Vom Himmel kam der Engel Schar, первой из канонических вариаций на гимн Vom Himmel hoch da komm ich her, Sanctus из Мессы h-moll, а также на большом количестве живописно-изобразительных фигур в кантатах. Этот символ, появляющийся главным образом в размере $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$, имеет характерной особенностью мотив, линия которого то плавно поднимается, то опускается. В клавирной музыке он часто обнаруживается в тональностях A-dur и Es-dur, что конечно же не случайно, поскольку символ Троицы применим к числу ключевых знаков обеих тональностей.

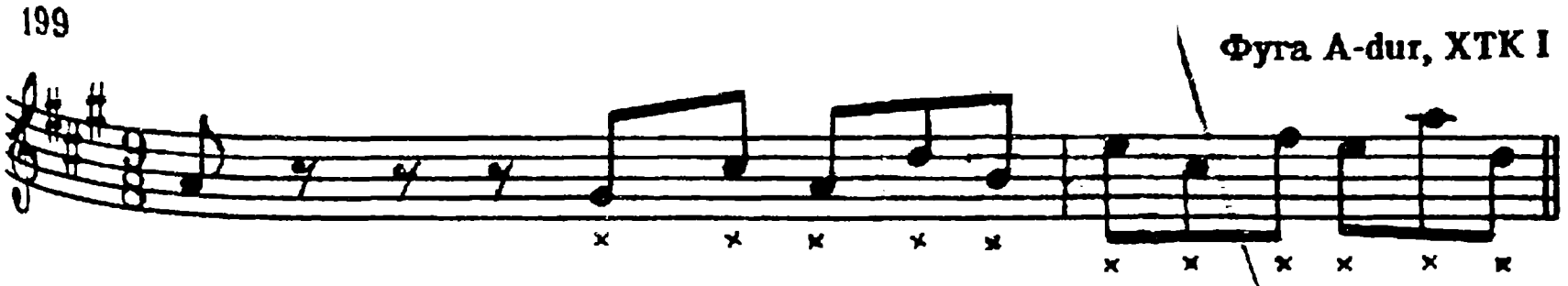
Наиболее очевидная аллюзия на "витание ангелов" обнаруживается в Прелюдии A-dur ХТКII, с чудесным обращением ее главного мотива:

197 a) **Прелюдия A-dur, ХТК II т. 1**

b) т. 9



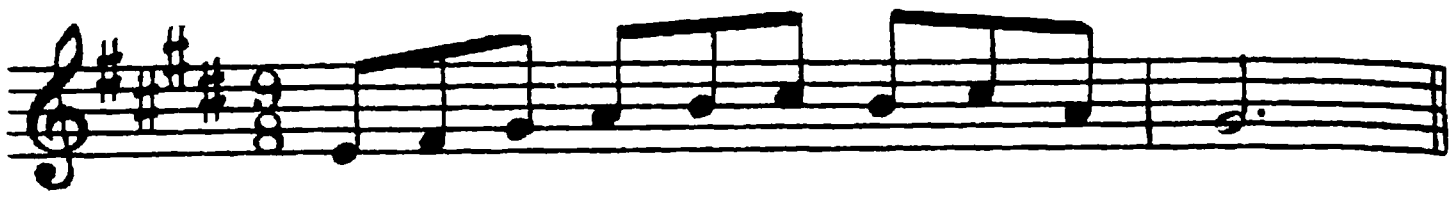
Совершенно пленительно родство между этой пьесой и Прелюдией Es-dur ХТКII, Прелюдией в той же тональности из цикла Прелюдия, Фуга и Allegro для лютневого клавира, и даже Прелюдией из первой Английской сюиты, хотя нам не хотелось бы заходить настолько далеко, чтобы приписывать этот символ последней из упомянутых пьес – он не очень согласуется с ее галантно-светским стилем. Следует отметить также, что настойчивое употребление интервала кварты в пьесах в Es-dur – тональности, которая уже связывалась нами с символизированием Троицы[45], характерно и для A-dur'ных композиций – Прелюдии (ХТКII) и Фуги (ХТКI):

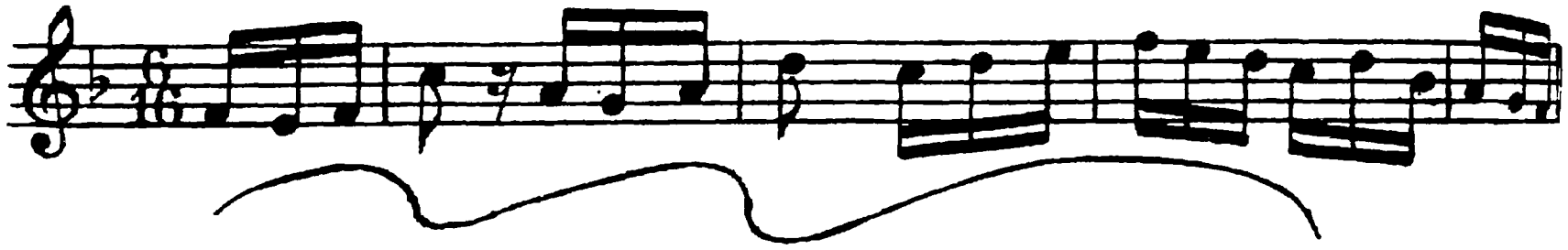
198 **Прелюдия A-dur, ХТК II**

199 **Фуга A-dur, ХТК I**



Размер $^{9}/_{8}$ в Симфонии E-dur, так же как и природа ее темы, проходящей в чередовании со своим обращением (пр. 200a), – все это тесно связывает эту пьесу с группой вышеупомянутых произведений, к ко-

торой можно добавить также и Фугу E-dur ХТКII. Наконец мы осмеливаемся дополнить эту группу по крайней мере Прелюдией, а возможно, и Фугой F-dur ХТКII. Прелюдия с ее странными пассажами из восьмых, соединенных в пятиголосную ткань, которая нигде не становится в полном смысле полифонической, выглядит (на бумаге) столь похожей на органную Прелюдию Vom Himmel kam der Engel Schar, что вряд ли подобную аналогию можно счесть искусственной. Тема Фуги живописна сама по себе и внушает мысль о совершенной линии "взмахов крыла" (пр. 201):

200 а) **Симфония E-dur, тема**

200 б) **То же самое, обращение**



Действительно, всю пьесу можно трактовать как игру в прятки трех шаловливых ангелочков – сюжет столь популярный в скульптурах барокко, – и мы не боимся быть подвергнутыми критике за вторжение в область музыкальных толкований "низшего порядка".

Символы Sanctus и колыбели

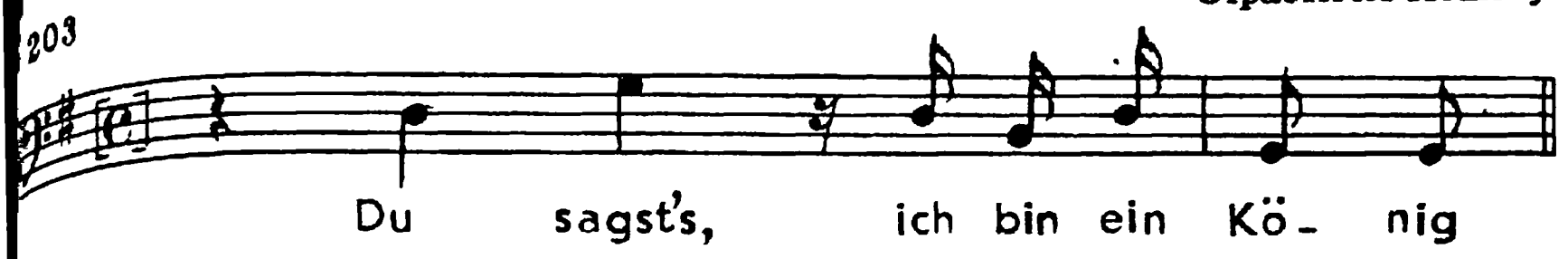
Появление в вокальных произведениях Баха интервала октавы, особенно в нисходящем движении и в довольно медленном темпе, символизирует слово "святой". Наиболее известный случай – мотив в басу в Sanctus из Мессы си минор:

202 **Mecca h-moll, "Sanctus"**

Из Страстей мы узнаем, что такая октава может заполняться звуками мажорного трезвучия, что Бах делает всегда, когда Иисус говорит "как царь" (пр. 203[46] и 204[47]):

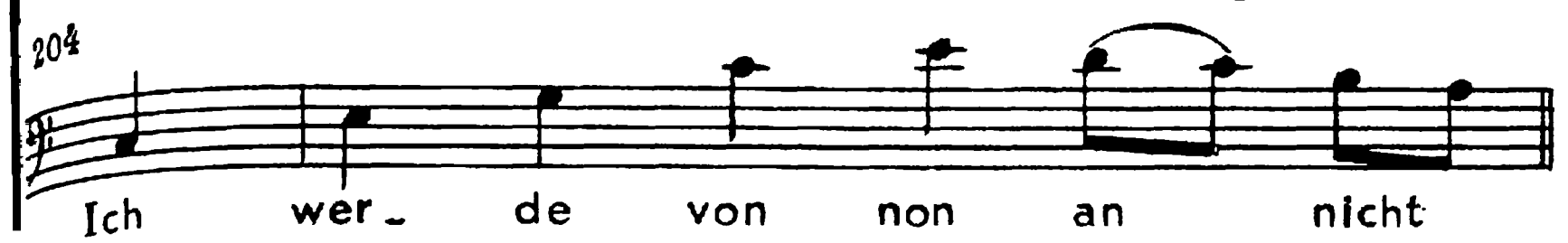
Страсти по Иоанну

203

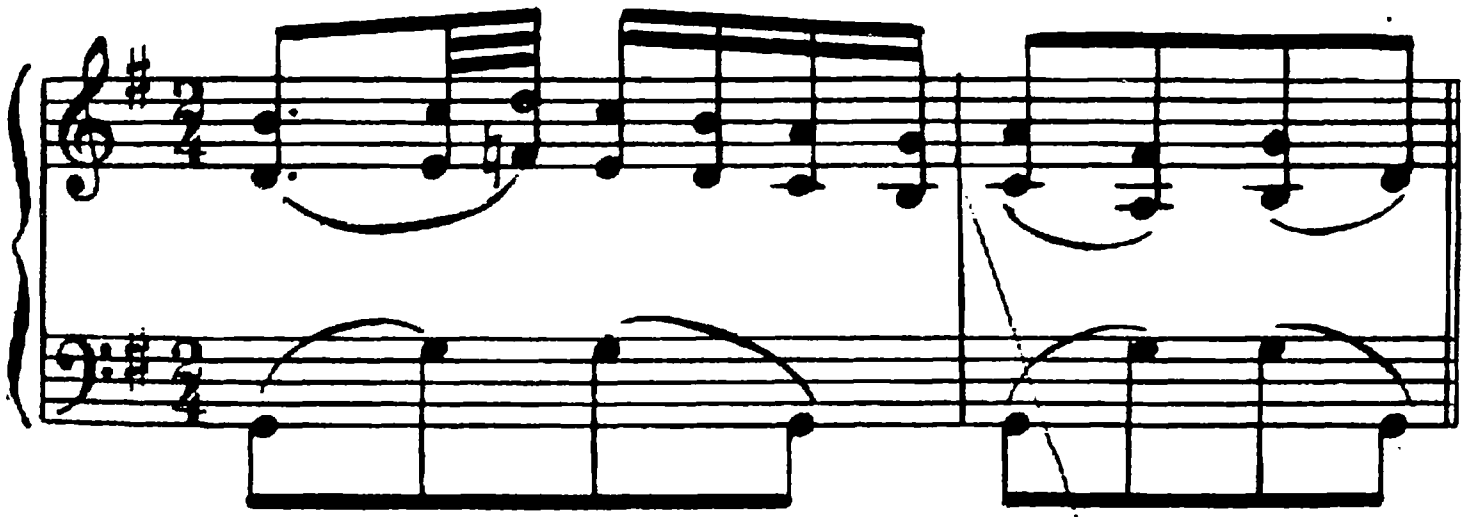


Страсти по Матфею

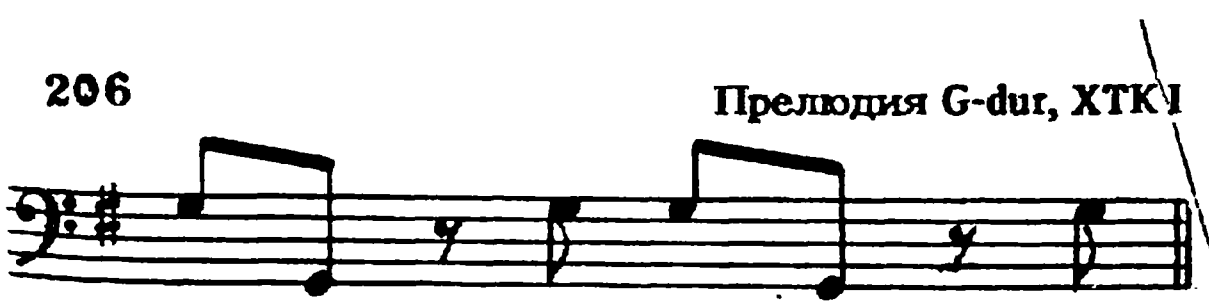
204

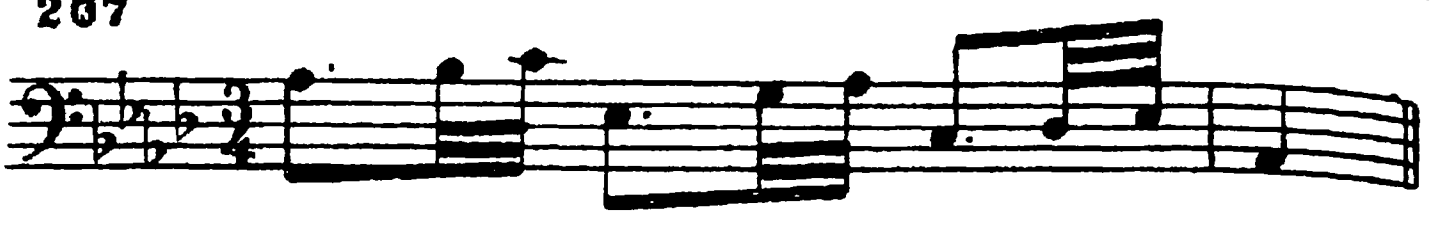


В Рождественской оратории тот же октавный мотив используется в слегка измененном виде, в частности более короткими длительностями (восьмыми), и символизирует здесь "покачивание колыбели" в колыбельной песне – арии Schlafe, mein Liebster. Авторские в данном случае лиги и помогают отличить трактовку этого мотива в качестве "колыбельной" от его интерпретации как Sanctus:



В баховской клавирной музыке этот октавный мотив предстает во всем своем величии в Прелюдии D-dur ХТКII и вариации 24 из Гольдберг-вариаций. Неудержимая радость, выражаемая в Прелюдии G-dur ХТКI, величественность которой придает только октавная фигура в басу (пр. 206), делает эту пьесу своего рода светской сестрой только что названных композиций. Чудесная Прелюдия As-dur ХТКII – еще один пример глубоко сокровенной клавирной пьесы; торжественная нисходящая октава ясно прослушивается сквозь заполняющие ее звуки (пр. 207):

206 **Прелюдия G-dur, ХТКI**

207 Прелюдия As-dur, ХТК II



"Убаюкивающее" значение нисходящей и восходящей октавы особенно отчетливо выступает в Прелюдии E-dur ХТКII. Вместе с "витанием ангелов" в Прелюдиях Es-dur и A-dur ХТКII Бах дает нам три подлинно "рождественские" пьесы в этом томе.

Смешанные символы

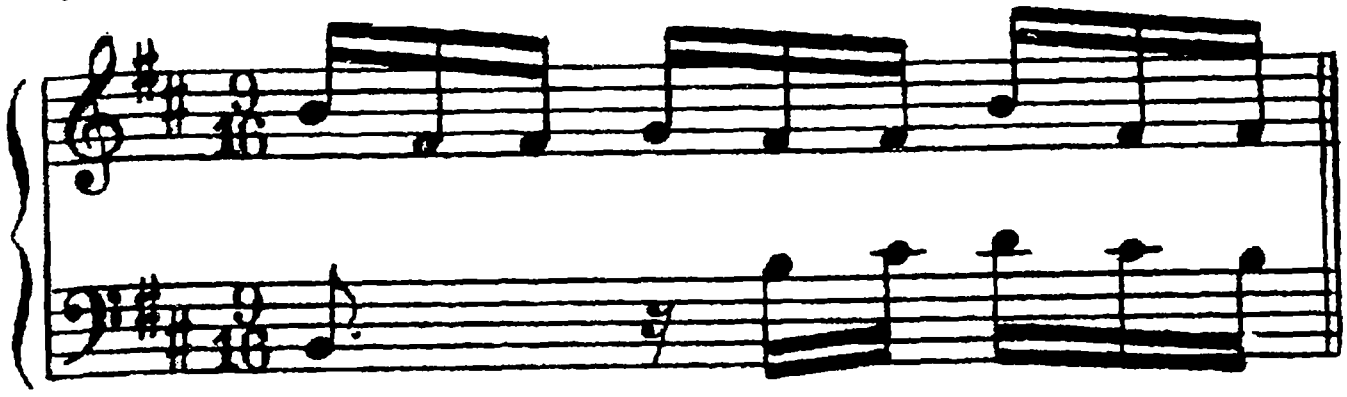
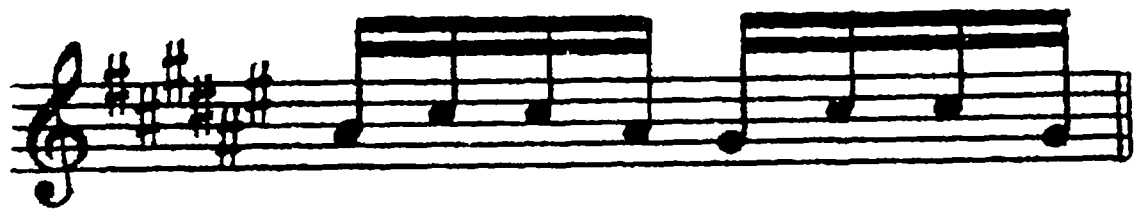
Кроме упомянутых выше, в баховских клавирных произведениях имеются еще и такие символы, которые встречаются гораздо реже (их число невелико), но тем не менее они заслуживают упоминания. Две фуги во II томе Хорошо темперированного клавира выглядят в записи и звучат так, словно являются транскрипциями вокальной музыки, - это Фуга D-dur (названная Бузони "Christe eleison-fuga") и Fuga E-dur (недалеко ушедшая от стиля Gratias agimus из Мессы h-moll). Противосложение Фуги fis-moll ХТКI может быть включено в группу тем, символизирующих капли слез.

Сакральная атмосфера ощущается в Симфониях Es-dur и e-moll, прелюдиях и фугах b-moll и es-moll ХТКI, Прелюдии h-moll ХТКI, (которая в конце, как уже отмечалось, содержит изображение "распятия") и Прелюдии cis-moll ХТКII. Во всех этих пьесах значительную роль играет интервал кварты.

Атмосфера Страстей явственно ощущается в Прелюдии и фуге g-moll ХТКII. Вокальный характер фуги уже давал нам повод намекнуть на ее родство с хором римских солдат из Страстей по Иоанну. Прелюдия в свою очередь строится на "ритме бичевания": Особенно интересно то, что тональность g-moll играет очень важную роль в сценах бичевания обоих Страстей: оба речитатива в них кончаются в этой тональности, в ней же написан и хор Kreuzige из Страстей по Иоанну. Далее, во второй части клавесинного Концерта d-moll, написанной в g-moll и позже переработанной в хор Wir müssen durch viel Trübsal из Кантаты 146, имеется такт, общий с заключительным хором из Страстей по Матфею:

208 Концерт для клавесина и струнных d-moll, ч. 2, т. 43–44

Две из наиболее типичных баховских волнообразных фигур объединены в Симфонии h-moll (пр. 209). "Вода", по-видимому, изображается также в маленькой фигуре в Прелюдии Fis-dur ХТКI (пр. 210).

209 Симфония h-moll

210 Фуга Fis-dur, ХТК I, т. 7

Светские аллегории можно найти в единственном программном (в подлинном смысле) произведении Баха – Каприччио на отъезд возлюбленного брата. Среди символов, помогающих изобразить различные сцены, есть "лесть друзей", пародийный "океан слез" в Lamento, мелодия "рожка почтальона" (пр. 211) и его "кнута" (пр. 212), которая затем становится противосложением фуги.

211 Каприччио на отъезд возлюбленного брата

212 То же самое

Столь же забавна и имитация "курицы и кукушки" в ранней Сонате D-dur.

И наконец последнее, но не менее важное. Мы подходим к замечательному по своему остроумию каламбуру, которым Бах предупреждает о возвращении Арии в конце Гольдберг-вариаций. Кто не изумлялся этому quodlibet в конце вариаций и загадочному выбору двух народных песен для него? Каково же значение этих странных слов:

Я так долго не был с тобою,
Подходи ближе, ближе, ближе.

Капуста и свекла увели меня так далеко.
Если бы моя мать приготовила мяса,
Я оставался бы дольше[48].

В 1934 году Фриц Мюллер успешно разрешил этот ребус[49]. Народные песни следующим образом возвещают о возвращении арии: "Я" (тема) долго не был с "тобою" (исполнителем), поскольку капуста и свекла (вариации) увели меня. Если бы мать приготовила мяса (если бы Бах оставался ближе к основной теме), я бы не уходил. Возвращение темы в первоначальном виде и есть то самое страстно желаемое

"мясо"[50]. Читатели, знакомые с баховской манерой обращаться с мелодиями гимнов в его кантатах, тут же уловят сходство с тем, как Бах использует народные песни в quodlibet.

Числовая символика

Только что мы убедились, что потребовалось 190 лет, чтобы разгадать секрет quodlibet'a. Открытие большой и очень важной роли, которую в столь многих композициях Баха играют числа, – такое же недавнее. Первые случайные обнаружения отдельных немногочисленных примеров, таких, как десять проведений темы в педальной партии хоральной Прелюдии Dies sind die heiligen Zehn Gebot ("Вот десять божественных заповедей")[51] и одиннадцать раз повторенный вопрос Herr, bin ich's? ("Господи, не я ли?") учеников Христа в Страстях по Матфею[52], заставили предположить, что это были шутки композитора. Позже большое число несуразностей и ошибок в книге Вильгельма Веркера "Исследование симметрии в строении фуг...", явившейся первой большой публикацией в этой области, так дискредитировало всю проблему, что даже самые последние публикации на эту тему, в первую очередь Фридриха Сменды, принимаются с сомнением и недоверием, особенно его немецкими коллегами[53].

Было бы проявлением ограниченности считать баховскую "игру числами" шуткой, и нежелание многих ученых уделить какое бы то ни было внимание этой проблеме живо напоминает ту отрицательную реакцию, которую вызвали исследования Швейцера и Пирро в области баховского мотивного языка и его смысла. Хотя, как мы уже отмечали, Ф. Блуме прав, подчеркивая, что Бах был музыкантом, а не "бесталанным министром или математиком", нельзя переоценить значение этой новой проблематики в деле познания духовного мира Баха. Благодаря открытиям, совершающимся на все расширяющемся пространстве баховского наследия, величие Баха достигает таких размеров, что невозможно справиться с головокружением, когда мы пытаемся следовать за ним по тропам его непревзойденного мастерства. Не укладывается в голове, каким образом ему удавалось выстраивать математические расчеты с числовой символикой в своих конструкциях, не нанося при этом ущерба непосредственности и глубине чувств. Чем основательнее изучаем мы его последний (и наименее известный) шедевр – Искусство фуги, – тем меньше мы в состоянии постигнуть, как удалось Баху создать самую сложную фугу в этом собрании – четырехголосную зеркальную фугу – одновременно и самой экспрессивной, самой искренней во всем цикле.

Поскольку большинство читателей, вероятно, незнакомо с принципами числовой символики, мы даем их краткое описание. Наделять определенные числа различным символическим значением – эта традиция была унаследована еще у античности и играла важную роль как в изобразительном искусстве и литературе, так и в музыке[54]. Бах использовал некоторые числа, ассоциирующиеся с Библией: "3" для Троицы, "6" для шести дней Творения, "7" для Творца и Творения в целом, а также Св. Духа, Евангелия, Милости Господней, "10" для Десяти заповедей и "12" для Церкви, Апостолов и конгрегации. Иногда в его

произведениях символизировались дни между Воскресением и Вознесением, и даже, по-видимому, было сделано несколько аллюзий на число псалмов[55]. Бах также употреблял эти числа помноженными, как, например, 3 раза по 7 (трижды свят), 7 раз по 7 (сорок девять тактов Et incarnatus est из Мессы h-moll), 7 раз по 12, что является точным числом тактов в Patrem Omnipotentem из этой же Мессы. Открытие Сменды, что число "84" действительно вписано Бахом в автографе в конце этого хора[56], в высшей степени важно в качестве доказательства того, что научные попытки отыскать секреты числовых символов не должны завершаться пожиманием плечами и шутками по поводу никчемности таких исследований.

Безусловно главными сочинениями, где числовая символика играет важную роль, являются большие вокальные произведения – Месса h-moll и Страсти. К сожалению, в наше исследование невозможно включить сведения об открытиях (от которых порой волосы поднимаются), сделанных в связи с этими творениями. Что касается клавирных произведений, то в них следов числовой символики можно отыскать немного. Конечно, всякий раз, когда Бах помещает шесть пьес одного рода под одним титульным листом, как, например, шесть Английских сюит, шесть Французских сюит, шесть Партит, он делает это для того, чтобы отдать дань шести дням, в которые Творец создал мир. Это же число используется для Бранденбургских концертов, органных трио, а также сонат и сюит для скрипки и виолончели соло. Некоторые предшественники Баха тоже подобным образом группировали свои произведения, о чем свидетельствуют, например, Шесть музыкальных партит Иоганна Кригера[57] и Шесть библейских сонат Кунау[58]. Даже сын Баха – Карл Филипп Эмануэль использовал последовательность из шести пьес в качестве числа публикаций, особенно в своей клавирной музыке, включающей шесть Собраний сонат, рондо и фантазий для знатоков и любителей, Шесть прусских сонат, Шесть вюртембергских сонат и так далее. Увы, мы, к сожалению, не в состоянии ответить, почему Бах избрал "15" в качестве числа своих Инвенций и Симфоний. Поскольку Гольдберг-вариации содержат дважды по пятнадцати вариаций, то это число также может иметь символическое значение, которое пока еще не объяснено.

Число "3" со всей очевидностью играло роль при выборе тональности (три бемоля) для Прелюдии Es-dur ХТКI, которая очень родственна большой органной Прелюдии и тройной фуге Es-dur из Клавирных упражнений, части III, в которых скрытой темой является Троица. Добавим, что три "поклона" в т. 1 Прелюдии As-dur ХТКII[59], несомненно предназначались для того, чтобы выразить "свят, свят, свят".

Особая проблема ставится числом нот, составляющих темы вступительных и заключительных фуг обоих томов ХТК. Расследование Сменды дает достаточно доказательств того, что Бах любил играть в числовые "игры" со своей фамилией[60]. Если мы дадим каждой букве латинского алфавита номер: a = 1, b = 2, c = 3 и так далее[61], то сумма букв BACH будет 14, а J. S. BACH – 41. Сейчас широко дискутируется вопрос, преднамеренно или случайно Бах дал свою монограмму во вступительной фуге I тома ХТК, тема которой состоит из четырнадцати нот. То, что это число не случайное, доказывается, по-видимому, ба-

ховской последней композицией – хоралом Vor Deinen Thron tret' ich alhier ("Пред твоим престолом"). Мелодия хорала известна под названием Wenn wir in letzten Nöten sein, и процитированная выше строка является началом последней строфы. Нет ничего более волнующего, чем видеть, как умирающий композитор выбирает как раз данную строку в качестве заголовка для своей пьесы неземной красоты, ставшей его прощанием с миром. Чтобы символизировать "Я", Бах использует четырнадцать нот для первой строки гимна и сорок одну (J. S. Bach) для всего cantus firmus[62]. В свете этого открытия ученые начинают склоняться к признанию того, что четырнадцать звуков, из которых состоит тема первой фуги Хорошо темперированного клавира, вряд ли можно считать случайностью[63].

Каково же положение с другими фугами в наиболее важных местах этого собрания? Выясняется, что не только тема Фуги 24 из I тома, но также темы фуг 1, 24 и даже 12 из II тома содержат 21 ноту! Значение числа "21" ясно: 3 раза по 7, что означает "трижды свят" и является музыкальным "переводом" букв S. D. G. (Soli Deo Gloria), которые Бах так часто ставит в конце большого произведения. Это сознательное подчеркивание середины II тома не должно удивлять нас после того, что мы видим в Гольдберг-вариациях; но, отыскивая аналогичный структурный символ в I томе, мы обнаруживаем тему, состоящую из неожиданного числа звуков – 11. Не думал ли Бах, что середина произведения достаточно хорошо подчеркивается использованием темы Crucifixus в Фуге 12[64]? Не имеет ли число 11 что-то общее с одиннадцатью преданными учениками? Это предположение не очень оправдано. Скорее, число "11" несет здесь то значение, которым наделил его еще Св. Августин: "Transgressionem decalogi notat" (10 плюс 1 – прегрешение против божественных заповедей)[65]. Увиденная в таком свете "серединная фуга" f-moll может передать нам глубоко волнующее символическое послание: Crucifixus (мелодическая линия) – грешный род человеческий (число "11") – Христос, умирающий во искупление греха людского.

Такая интерпретация Фуги 12 может помочь выяснить смысл еще более величественной пьесы в этой же тональности – Симфонии f-moll, почитаемой всеми как одно из наивысших проявлений баховского искусства. На первый взгляд можно сразу расшифровать символы, выстраиваемые линиями каждой из трех тем. Тема I – не что иное, как знаменитый нисходящий хроматический мотив; благодаря Crucifixus из Мессы h-moll он ассоциируется со смертью Христа; темы II и III отчетливо сконструированы как темы "распятия" ("креста"). Если взглянуть теперь на их числовое значение, то, к нашему изумлению, мы найдем, что теме I соответствует число "11" (точно так же, как и в Фуге 12 ХТКI), символизирующее грешника. Тема II содержит 14 нот – число, представляющее имя Баха. Может ли все это иметь иной смысл, нежели тот, что сам Бах идентифицирует себя с грешником и что он сам падает ниц перед Христом? Но теперь в теме III появляются 19 нот – число неделимое и вместе с тем составляющее сумму 7 и 12 – самых сакраментальных чисел. Тем самым земная картина кающегося Баха пододвигается к трону Всемогущего. И разве каждый, кто изучает эту несравненную пьесу, не чувствует инстинктивно, что она является

по-видимому, одним из самых глубоко личных творений композитора. И вот таинственные числа теперь демонстрируют, что эта пьеса дает нам самое точное доказательство его преданности и веры.

Потребуется еще много усилий, чтобы раскрыть числовые таинства, которые Бах сокрыл в Искусстве фуги. Мы не имеем возможности входить здесь в детали этой проблемы и должны удовлетвориться лишь указанием на ту важнейшую роль, которую в этом произведении вновь играют только что упомянутые числа 7 и 12. Главная тема Искусства фуги заключает в себе 12 звуков и говорит нам о том, что Бах намеревается воздвигнуть "кафедральный собор". Первая тема незаконченной четвертой фуги представляет собою семь звуков. Какое число пирамид воздвигнул бы Бах, будь разрешено ему завершить эту фугу фуг? Перо выпало из его руки в тот самый момент, когда он ввел свою "фамильную" тему – впервые в незамаскированном виде, раскрывая весь ее блеск и используя как личную печать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, наш долгий путь исследования клавирных произведений Баха начался с попытки разгадать тайны голых нот его манускриптов – именно эти рукописи стали для нас главным источником знаний о достоверной интерпретации его творений. В конце этого долгого путешествия в неизведанное нас ждали загадки числовой символики. Удалось ли нам внести лепту в лучшее понимание топографии всей этой территории?

Что касается вопроса инструмента, мы несомненно добились прогресса. Взгляды, которых музыковедение придерживается по этому вопросу вплоть до настоящего времени, как нельзя лучше характеризуются двумя высказываниями Курта Закса из его книги "Содружество искусств":

« Такое позднее произведение, как Хорошо темперированный клавир Баха (произвольный, слишком специфический английский перевод которого – Хорошо темперированный клавикорд – неизбежно искажает широкое толкование не случайно употребленного здесь старого немецкого слова Clavier), еще может исполняться на любом клавишном инструменте, включая орган, несмотря на современные попытки определить, исходя из его стиля, предназначалось ли оно для клавесина или клавикорда. Действительно, вряд ли оно „предназначалось" для какого-то одного-единственного инструмента, поскольку большая часть музыки Хорошо темперированного клавира абстрактна и не зависит от какого-либо конкретного „внешнего оформления". Однако это, в свою очередь, не оправдывает тех наших современников, которые убивают баховскую музыку, когда, нимало не колеблясь, обряжают ее в якобы современные, а на самом деле поношенно-романтические одеяния, совершенно чуждые ее стилю и духу, ее абстрактному и безличному характеру.

Напротив, такие мастера, как английские вёрджиналисты на рубеже XVI–XVII веков с их пристрастием к ломаным арпеджиям или Доменико Скарлатти в начале XVIII столетия, а позднее Лист и Шопен, – все они творили, исходя из духа и особых технических условий своих инструментов (так и хочется сказать: своих собственных, индивидуальных инструментов), и никому не придет в голову считать, что их произведения пригодны для органа » [1].

В другом месте К. Закс говорит:

« В то время как у любого художника хватит здравого смысла, чтобы осознать, что рафаэлевские творения требовали именно рафаэлев-

ских красок и что они могли бы быть сведены к абсурду, будь к ним применена сезанновская палитра, музыканты снова и снова восклицают: „Если бы только Бах знал великолепие наших современных роялей, органов-небоскребов и стоглавых оркестров!" Однако на эти абсурдные восклицания и неисторическую и нелогичную постановку вопроса имеется один простой ответ: Бах должен был либо отвергнуть наши современные чудеса, поскольку, будучи выразительными средствами романтического мироощущения, они чужды и даже враждебны ему (вспомним хотя бы, как английские клавесинисты XVII столетия игнорировали тембровые и динамические педали, которые кое-кто изобретал вопреки художественным тенденциям того времени), либо он должен был писать в совершенно ином стиле (разрядка моя.– *Э. Б.*), который, в свою очередь, предполагал бы совершенно иной склад мышления. Словом, он мог бы достичь огромного мастерства на этом пути, но в таком случае он не был бы Бахом» [2].

Несомненно, эти высказывания представляют лишь попытку каким-то волшебным способом мысленно проникнуть в глубь веков. В картине, которая при этом открывается, детали уже не имеют значения. В противном случае нельзя не заметить противоречий. Если баховская музыка абстрактна, если его клавирные произведения с равным успехом исполнялись на клавесине, клавикорде и органе, тогда фортепиано, если, конечно, обращаться с ним "подобающим" образом, могло бы быть признано законным наследником его клавирных произведений без каких-либо серьезных выражений. Но достаточно один раз послушать, скажем, Прелюдию из Английской сюиты g-moll, исполненную подряд на клавесине, клавикорде, органе и фортепиано, чтобы навсегда отказаться от этой идеи.

Несомненно и то, что английские вёрджиналисты мыслили "по-вёрджинальному", а Скарлатти – "по-клавесинному", так же как Шопен и Лист – "по-фортепианному". Почему же в таком случае Бах – величайший органист своего времени, "дьявол за органом", как порой называли его современники, – должен был стремиться писать только абстрактную музыку для какого-то клавишного инструмента вообще, не заботясь о том, как она будет звучать? Может ли это предположение быть верным по отношению к молодому Баху – Баху времен Веймара и Кётена, писавшему так много пьес, явно демонстрирующих его наслаждение внешними эффектами? Должен ли I том Хорошо темперированного клавира, созданный в Кётене, быть исключен из той категории баховских произведений, цель которых – доставлять не только радость душе, но и удовольствие уху? Кому понравилось бы слушать ослепительное perpetuum mobile Прелюдии D-dur, помпезность следующей за ней увертюроподобной Фуги, необузданное ликование Прелюдии G-dur или неистовую Прелюдию c-moll на нежном клавикорде? Кому доставил бы удовольствие ровный щипковый звук клавесина как выразительное средство для необыкновенно утонченных линий Прелюдий и фуг es-moll и h-moll, являющихся истинным олицетворением души и сердца клавикорда? Если все это абстрактная музыка, лишь случайно обнаруживающая признаки особой "предрасположенности" к клавесину, как странно тогда, что всюду, где эти признаки отсутствуют, тут же открываются великолепные возможности для клавикорда.

Мы надеемся, что предпринятый нами анализ столь большого количества пьес продемонстрировал, что умение Баха воздать должное каждому клавишному инструменту его времени недооценивалось. Составляющие, наряду со всеми его творениями, часть неподдающейся определению субстанции, имя которой "Бах", клавирные пьесы в полной мере соответствуют всем тем возможностям, как и ограничениям, которые были связаны с особенностями механики клавесина и клавикорда. Так было по крайней мере до тех пор, пока не наступил тот великий момент, когда вдохновение гения воспарило высоко над землей, устремившись к иным пределам, и творения его стали неисполнимы. Никто не сознавал эту привилегию художника-творца глубже, чем Бетховен, который воскликнул как-то, в ответ на упрек Шуппанцига, что некоторые его пассажи очень трудны для скрипки: "Какое мне дело до твоей несчастной скрипки, когда на меня нисходит озарение?!"

Что же касается Баха, то невозможно отрицать его постепенного поворота к абстрактной музыке, и в некоторых пьесах II тома Хорошо темперированного клавира эта тенденция ясно прослеживается. Однако столь же очевидно и то, что в большей части клавирной музыки перо его подчинялось обстоятельствам, диктуемым выразительными возможностями тех инструментов, для которых он писал. Когда дело касается болезненной процедуры переноса его произведений на фортепиано, первым и важнейшим предварительным условием является знание изначального предназначения пьесы, ее, так сказать, "родословной". Надеемся, что в этом смысле нашей концепцией "баховского стиля" мы сделали значительный шаг вперед.

Проблемы темпа, орнаментики и артикуляции не желают поддаваться однозначному решению. Нашей главной целью в этих вопросах было наметить ясную границу между теми случаями, к которым традиционные правила могут быть приложимы, и теми, которые в рамки этих правил не укладываются. Теперь мы, по крайней мере, имеем прочный фундамент для дальнейшего исследования. К тому же мы убедились, как много еще неясного кроется в "грамматике" баховского языка.

Однако не является ли эта неопределенность в свою очередь источником того таинственного обаяния, которое мы инстинктивно ощущаем, когда играем баховские произведения? Не эта ли их отдаленность и недоступность сохраняют для нас исключительную ценность баховских шедевров? Если сегодня мы все еще остаемся больше "любителями", чем "знатоками" Баха, в отличие от его современников, которые были как раз знатоками тонкостей его языка, мы все же счастливы, сознавая привилегию, которую дает нам способность глубже чувствовать уникальность проявления высокого духа музыки, олицетворяемого для нас в имени БАХ.

ПРИМЕЧАНИЯ

Вступительная статья

[1] В настоящее время большие немецкие клавесины, снабженные педалями для переключения регистров, полностью дискредитировали себя в качестве инструментов, пригодных для стильного исполнения баховской музыки. В этом смысле представляет интерес тот инструмент, на котором создала себе славу В. Ландовска. Инструмент этот был специально построен для польской клавесинистки парижской фирмой "Плейель" в 1912 году (всего у нее было четыре клавесина этой фирмы). По своим размерам он мало отличается от современного концертного рояля. Он имеет педали для переключения регистров, чего, как теперь с точностью установлено, не было на инструментах баховского времени, а также — самое поразительное! — чугунную раму, точно такую же, как у современного рояля, что делает этот клавесин необычайно громоздким. Звучание, которое донесли до нас грамзаписи В. Ландовской, по свидетельству тех, кто слышал ее живое исполнение, имеет мало общего с естественным, не усиленным микрофонами, звучанием ее клавесина. И сейчас нередко можно встретить утверждение, что клавесин В. Ландовской — это "рояль с перышками".

[2] Более подробно о школах и направлениях в современном клавесинном исполнительстве см.: Майкапар А. Клавесин и клавесинисты сегодня. — Музыкальная жизнь, 1984, № 6, с. 18—20.

[3] The Inglish Harpsichord Magazine, 1982, № 3, p. 197.

[4] Bodky E. A Memorial Tribute. Boston, Mass., 1965, p. 168.

[5] Книга Г. Келлера "Клавирные произведения Баха" (Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950) имеет более теоретическую, нежели исполнительскую направленность.

[6] Не совсем понятным остается лишь, почему Э. Бодки пишет названия баховских циклов через *K*, а не через *C*, хотя всюду имеет ввиду именно Clavier. Как указал В. Апель, в Германии под Klavier подразумевались клавишно-струнные инструменты, а под Clavier — кроме них еще и орган (см.:Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel, 1964, S. 4; см. также исправленное и уточненное издание этой книги в переводе на английский язык: The History of Keyboard Music to 1700. Blomington, London, 1972, p. 3). Проф. Л. Ройзман в данной связи отмечает: "Так как Бах во всех известных автографах клавирных сочинений писал слово Clavier именно через *C*, то, несмотря на всю разницу в звучании органа, чембало (то есть клавесина, — *А. М.*) или клавикорда, есть все основания полагать, что автор предоставлял самим исполнителям решать, на каком именно клавишном инструменте данная пьеса должна прозвучать наилучшим образом" (Ройзман Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1976, с. 141).

[7] Из все увеличивающегося числа записей Хорошо темперированного клавира на различных инструментах здесь следует упомянуть исполнение Р. Кёркпатрика, записавшего это монументальное творение в двух версиях — на клавесине и на клавикорде. В последней своей книге «Интерпретация „Хорошо темперированного клавира"», изданной посмертно, он, в частности, пишет: «Я убежден, что нельзя безапелляционно утверждать, что какая-либо часть Хорошо темперированного клавира написана исключительно для какого-то одного клавишного инструмента — либо клавесина, либо клавикорда, либо органа» (Kirkpatrick R. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. Yale Univ. Pr., 1984, p. 10).В другом месте он признается: «В течение многих лет у меня было неосуществленное — теперь и неосуществимое — желание исполнить Хорошо темперированный клавир на

подходящем для этого органе. Мне хотелось бы сыграть его также и на фортепиано» (Ibid., p. 11).

[8] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 259.

[9] Там же, с. 261—268.

[10] Dodge D. E. Bach and the German Clavier. — The Inglish Harpsichord Magazine, 1978, № 3, p. 69.

[11] См.: Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967; Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.

[12] Противоположного и, на наш взгляд, спорного мнения придерживается в этом вопросе Р. Кёркпатрик. Он заявляет: Поскольку я не чувствую теперь, что какая бы то ни было прелюдия или фуга „Хорошо темперированного клавира" требует смен регистровки (за исключением эффектов эха в Прелюдии gis-moll из II тома), я не буду обсуждать выбора звуковых красок, достигаемых посредством регистровки (Kirkpatrick R. Op. cit., p. 10).

[13] Без авторской подсказки "для клавесина с двумя клавиатурами" знаток безусловно догадался бы о необходимости именно такого инструмента для исполнения Итальянского концерта и Французской увертюры. Э. Бодки ярко демонстрирует, какие "ключи" дает сам текст для определения наилучшего типа двухмануального клавесина.

[14] Fuller D. Harpsichord registration. — The Diapason, 1978, № 8, p. 6.

[15] Если в последующих примерах, а также в регистровых планах каждого баховского клавесинного произведения, приведенных Э. Бодки в Приложении А, все представляется в высшей степени полным и исчерпывающим (по крайней мере в избранном автором методе анализа), то регистровка крайних частей Итальянского концерта, на наш взгляд, не достаточно полно согласуется с их структурой. Э. Бодки видит необходимость внести дополнительно обозначения регистровки — ремарки forte и piano — лишь в средней части финала Концерта. Между тем скрупулезный анализ формы этих частей сочинения убеждает в том, что в уртексте, безусловно, пропущено гораздо больше ремарок. Поскольку краткое предисловие не позволяет дальше углубиться в эту проблему, мы ограничиваемся лишь тем, что обращаем внимание на имеющуюся здесь трудность.

Проблемы регистровки других произведений рассмотрены нами специально в статье: Майкапар А. Исполнение клавирных произведений Баха на клавесине (проблемы регистровки). — В кн.: Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXIV, с. 94—124.

[16] Stauffer G. Bach as Reviser of His Own Keyboard Works. — Early Music, 1985, № 2, p. 186.

[17] " Представляется небезынтересным перевести форму некоторых фуг Баха в графические изображения. Тогда ясным станет их динамический план". Цит. по кн.: Berkovec J. Ruzickova. Praha, 1972, с. 61.

[18] Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть I. М., 1962, с. 81.

[19] Примечательно в этом смысле высказывание С. Рихтера: "Я убежден, очень многое можно и должно играть по нотам. Скажем, Гольдберг-вариации Баха, его же Французские сюиты, сонаты Гайдна, некоторые из концертов Моцарта. Ведь как хорошо — вместо пяти-шести сонат Гайдна тогда можно было бы сыграть сонат тридцать, а то и больше" (цит. по кн.: Мильштейн Я. Вопросы теории и исполнительского искусства. М., 1983, с. 193).

[20] Цит. по кн.: Мильштейн Я. Вопросы теории..., с. 178.

[21] Е. и П. Бадура-Скода в своей книге "Интерпретация Моцарта" (М., 1972) пишут: «В своих расчетах Кванц исходил из предпосылки: в минуту — 80 ударов пульса. Для Allegro assai в четырехчетвертном такте он указал на каждое биение пульса половинную ноту (следовательно, M. M. $\frac{d}{}$ = 80), а для Allegro assai в такте alla breve в определенных случаях — „вдвое больший темп". Тем самым он требовал для произведений той эпохи исключительно быстрых темпов. Таким образом, ощущение темпа во второй половине XVIII столетия диктовало скорее более быстрое — по сравнению с нынешним — движение, чем более медленное» (с. 35). Упоминанием о требовании Кванца принимать во внимание "самые быстрые ноты, из которых состоят пассажи", исследователи закончили раздел, посвященный теории Кванца. Однако при столь кратком анализе рекомендации Кванца, будучи совершенно неприемлемыми в практическом смысле, повисают в воздухе.

[22] Читатель может апробировать этот темп на чисто технической пьесе — Этюде № 1 из "Школы беглости" Черни, для которого во многих изданиях найдет предписание (хотя и не авторское): M. M. ♩ = 80. Поскольку весь Этюд идет шестнадцатыми, темп этот становится равным самому быстрому кванцевскому темпу. Его абсурдность в применении к финалу Итальянского концерта Баха, относящемуся, как убедительно доказал Э. Бодки (с. 122), к числу самых быстрых клавирных пьес композитора, не вызывает сомнений.

[23] Не будет, по-видимому, натяжкой распространить ее и на музыку других европейских школ, в частности итальянской. Быть может, большей осторожности потребует ее применение к французской музыке этого периода. поскольку свойственная вообще всей французской музыке "импрессионистичность" противится всякой жесткой регламентации (при этом изобретателем хронометра оказался именно француз — Этьен Лулье, 1696; Мельцель впоследствии удачно усовершенствовал это изобретение, создав свой метроном).

[24] См., в частности: Kreutz A. Die Ornamentik in Bachs Klavierwerken (в изд.: Bach J. S. Englische Suiten. Peters, Leipzig, № 4580a; русский перевод Н. Копчевского см. в Приложении к книге: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978, с. 311—318); Emery W. Bach's Ornaments. London, 1953; Klotz H. Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. — Bedeutung der Zeichen Möglichkeiten der Ausführung. Bärenreiter, Kassel, 1984.

[25] В музыке Баха известны "запрещенные" параллелизмы (и Э. Бодки не упускает повода сказать о них), но « нет ни одного случая в его произведениях, где он написал бы подобные параллелизмы с „вызовом"» (с. 144).

[26] Хрестоматийный пример неправильности "правильной" расшифровки украшения — мелизм на интонации "вздоха" в Инвенции c-moll. Встречающаяся в педагогических изданиях четырехзвучная расшифровка этого украшения приводит к параллельным октавам и унисону (т. 13). В качестве единственно возможного варианта Э. Бодки рекомендует исполнять это украшение в виде трехзвучного "перевернутого мордента". Эту рекомендацию поддерживает и А. Кройц: « По поводу этого места не может быть речи ни о „примыкающем" праллтриллере, ни о короткой четырехчленной трели (она вызвала бы невозможную унисонную последовательность)» (цит. по русскому переводу: Кройц А. Указ. соч., с. 316). Э. Бодки высоко оценивает результаты исследования в области баховской орнаментики профессора П. Альдриха. К сожалению, уже после смерти Э. Бодки этот исследователь опубликовал статью об интерпретации баховской трели, в которой аргументировал свою неожиданную и оригинальную расшифровку этого украшения в данном контексте (см.: Aldrich P. On the Interpretation of Bachs Trills. — Musical Quarterly, Vol. XLIX, 1966, p. 289—310). Нельзя сказать, что Э. Бодки принадлежит приоритет в подобном подходе к решению проблем орнаментики. Однако ему безусловно принадлежит заслуга систематического и исчерпывающего анализа этой проблемы.

[27] Показательной в этом отношении является дискуссия (как среди теоретиков, так и среди исполнителей) по поводу интерпретации Grave из Партиты II c-moll. Многие исполнители слишком беззаботно поддаются соблазну "офранцузить" пунктирный ритм этой части, всюду унифицировав его. Это рекомендует и Г. Келлер, оставляя без внимания осложнения, к которому это приводит в т. 6 (Keller H. Op. cit., S. 195). Э. Бодки со своей стороны высказывает веские аргументы в пользу буквального исполнения записанного Бахом ритма (с. 180 — 182). С ним солидаризируется и Л. Ройзман, считающий, что « „покойна" патетика требует как раз точного выполнения предписанного Бахом метра; нагнетания же драматизма в т. 5 и 6 заставило композитора в партии правой руки самому вписать более напряженную ритмическую формулу. Исполнять всю чать в едином образном пунктирном ритме — значит не понять тонкости авторского замысла, придать музыке вступления несвойственную ей мелодраматичность» (Ройзман Л. Комментарии к изд.: Бах И. С. Партиты. М., 1972, с. 52).

[28] Однако из этого не следует, что Бах не сознавал возможности использования лиги для обозначения границ фразы. Доказательством тому может служить двойная лига в т. 4 первой части Сонаты E-dur для скрипки и клавесина.

[29] Schmitz H. P. Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. — Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen. Bärenreiter, Kassel, 1965.

[30] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 2. М., 1969, с. 18.

[1] Более подробно см.: Sachs C. The History of Musical Instruments. New York, 1940.

[2] Мы не знаем еще точной даты, когда греческий "инструмент для опытов", "монохорд" превратился в клавишный "полихорд". Около 1100 года н. э. это, очевидно, уже музыкальный инструмент, которым пользуются акробаты и миннезингеры. Названия "монохорд" и "клавикорд" некоторое время были взаимозаменяемыми.

[3] Эти изображения часто воспроизводятся. См.: Neupert H. Das Cembalo. Kassel, 1933, S 26. Георг Шюнеман (Schünemann G.) в статье Die Musikinstrumente der 24 Alten (Archiv für Musikforschung. Jahrgang 1 (1936), Helf 1, S. 42) опубликовал необычайно красивое изображение клавикорда, найденное им в Cod, 8789, BI 3, Coburg, Gymnasium Casimirianum, и датированное 1448 годом.

[4] См.: Sachs C. Op. cit., p. 337.

[5] См.: Boalch D. Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440 — 1840. New York, 1956.

[6] См.: Dr. Stellfeld J. A. Bronnen tot de Geschiedenis der Antwerpsche clavecymbel- en orgelbouwers in de XVIe en XVIIe eeuwen. — Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis. Antwerp, 1942, p. 3 и далее. Особенно интересно замечание (p. 66) о Жюсте Каресте, родившемся в 1500 году; будучи первоначально клавикордным мастером, он затем стал мастером клавесинов.

[7] Эти термины заимствованы из органостроения, где они более уместны, поскольку характеризуют действительную длину органных труб.

[8] Первое упоминание о клавесине с двумя клавиатурами появилось в середине XVI столетия. См.: Sachs C. Op. cit., p. 341.

[9] См. ниже, гл. 2, с. 41.

[10] Загадка происхождения и датировки этого знаменитого инструмента стала еще более сложной после публикации книги известного талантливого реставратора Берлинской государственной коллекции Фридриха Эрнста (Ernst F. Der Flügel Johann Sebastian Bachs. Frankfurt, 1955). В процессе своей реставрационной работы Ф. Эрнст пришел к поразительному заключению о том, что, когда этот клавесин был построен в 1730 году, он не имел 16′ регистра (S. 60), но что этот регистр вместе с новыми клавишами был добавлен примерно в 1850 году (S. 29 и 75). У нас нет возможности в данном случае подробно рассмотреть техническую сторону проблемы, которая, разумеется, будет детально обсуждена экспертами. Однако невольно возникает вопрос, кто был тот человек, который в середине XIX столетия захотел отреставрировать старый клавесин и был заинтересован в добавлении 16′ регистра. Столь же загадочным остается вопрос, как в то время удалось найти реставраторов, чье мастерство было настолько высоко, что из их рук вышел один из наиболее совершенных инструментов мира.

[11] Одним из лучших является огромный клавесин, построенный в Гамбурге в 1710 году И. А. Хассом и находящийся сейчас в The Belle Skinner Collection старинных музыкальных инструментов (Холиок, Массачусетс). Этот превосходный инструмент оборудован пятью комплектами струн, включая 2′ регистр, кроме традиционных 8′ и 16′ на нижней клавиатуре и 8″ и 4″ на верхней. Описание и фотографию этого инструмента см. в каталоге: The Belle Skinner Collection of old Musical Instruments (Holyoke, 1933, p. 62 — 63), составленном под руководством Уильяма Скиннера.

[12] По этим причинам мы не можем согласиться с утверждением Ф. Эрнста, что 16′ регистр "чужд языку музыки барокко" и что "трудно найти немецкого музыканта, который специально бы им заинтересовался" (Ernst F. Op. cit., S. 61, 63). Хотя из дальнейшего обудет видно, сколь умеренно мы будем использовать этот регистр для интерпретации Баха (гораздо экономнее, чем это делает большинство клавесинистов в наше время), мы не можем прийти к столь важным заключениям на основании всего лишь нескольких сохранившихся инструментов. Тот факт, что Бах иногда использовал "педальную установку", имевшую 8′ и 16′ регистры, доказывает, что ему должен был нравиться эффект этого регистра. Мы также не согласны с утверждением Ф. Эрнста относительно консервативности "гильдии клавесинных мастеров", которая якобы питала отвращение к новым экспериментам (S. 53). Наоборот, вряд ли существовала какая-либо другая область ремесла, в которой так процветало бы независимое экспериментаторство, и сам Ф. Эрнст признает, что в 30-е годы XVIII века существовал "дух радостного экспериментаторства среди инструментальных мастеров" (S. 51). См. также ниже сноску 31.

[13] Другими часто употреблявшимися названиями являлись "монохорд" (monochord), "манихордиум" (manichordium), "инструмент" (instrument) и "клавир" (clavier). Последнее имя вызвало известную путаницу, поскольку в течение 90-х годов XVIII века современное фортепиано также стало называться clavir или clavier. Позднее фортепиано стали называть Klavier – именем, под которым оно и сейчас известно в Германии.

[14] Более подробно об этом см.: гл. 2., сноска 2.

[15] Приводим чудесное письмо знаменитого поэта и ученого Пьетро Бембо, написанное около 1529 года дочери Елене: "Относительно твоего вопроса, как научиться играть на монохорде, должен сказать тебе, что поскольку ты еще очень молода, то не можешь знать, что игра хороша лишь для праздных и легкомысленных женщин. Плохая игра не принесет тебе ни удовольствия, ни славы, а чтобы играть хорошо, надо потратить десять-двенадцать лет, не думая ни о чем другом. Если твои друзья хотят, чтобы ты научилась играть для их удовольствия, скажи им, что ты не хочешь стать смешной, и довольствуйся лучше шитьем и рукоделием" (см.: Seiffert M. Geschichte der Klaviermusik: Umarbeitung der Geschichte des Klavierspiels und Klavierliteratur von C. F. Weitzmann. Leipzig, 1898, S. 25; далее сокращается – как Seiffert-Weitzmann).

[16] Готфрид Зильберман был знаменитым строителем органов, клавесинов, клавикордов, а также пионером в строительстве фортепиано.

[17] Adlung J. Musica mechanica organoedi. Berlin [1768]; переизд.: Kassel (1931), B. II, S. 116.

[18] В качестве курьеза я приведу такое название: "Хорошо темперированное пианофорте". Оно обнаружено мною в английском переводе книги Шумана "О музыке и музыкантах" (перевод Ф. Р. Риттера. Лондон 1871, с. 413). Не могу удержаться, чтобы не процитировать также рецензию из портландской Daily Oregonian (1944) на концерт, программа которого состояла из сонат Баха и Моцарта для скрипки и клавесина: "Бах исполнялся в равной степени скрупулезно, и с исключительной одухотворенностью в медленных частях. Но слушателю инструментальные тембры в них казались менее гармоничными, нежели у Моцарта. Это может объясняться личными склонностями композиторов. Баху нравился клавир, а Моцарту клавесин. Ни на минуту не возникает сомнения в правильности выбора инструмента для произведений последнего". Этот критик, очевидно, полагал, что слово "клавир", используемое Бахом, означало "современное фортепиано". Эта путаница демонстрирует, как опасно для правильного понимания клавесинной музыки без необходимости расширять границы ее литературы до таких областей, где все исторические факты говорят против нее. Клавесин не нуждается в защите никакими произведениями Моцарта – будь то скрипичные сонаты или Рондо alla turca.

[19] Механизм клавесина д'амур описан И. Н. Форкелем (Forkel J. N. Musikalischer Almanach, 1782, p. 18) и Адлунгом (Adlung J. Op. cit., II, S. 125). Карл Георг Перриш (Perrish C. G.) в неопубликованной диссертации The Early Piano and Its Influence on Keyboard Technique and Composition in the Eighteenth Century (Harvard University, 1939) говорит (без ссылки на источники): «В Италии клавесин назывался "Clavichordio", в Англии клавикорд назывался "dumb spinet" ("тихий спинет"), а иногда "clavecin d'amour" ("клавесин д'амур")» (p. VIII).

[20] Пробел в наших знаниях старинной клавирной музыки, начинающийся с пьес в Robertsbridge Codex (около 1326 года), раннего известного документа и вплоть до 1450 года только недавно сократился благодаря обнаруженным пьесам конца XIV века – Codex Faenza 117 (см.: Plamenac D. Keyboard Music of the Fourteenth Centrury. – JAMS, Vol. IV, № 3, 1951, p. 179).

[21] См., например: Andrea and Giovanni Gabrieli. Ricercari composti et tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti (Venice, 1585); Froberger. Patritas, Toccatas, Canzonas per Cimbali, Organi et instrumenti (ок. 1650). Слово "инструмент" в XVI и XVII веках часто использовалось в качестве синонима "клавикорд". Однако в XVIII веке слово "инструмент" употреблялось для обозначения прямоугольного клавесина (см.: Adlung. Op. cit., II, S. 123).

[22] Такие педальные устройства соответствовали органной педали как по форме, так и по размеру. Педаль в ранних инструментах не имела своих собственных струн, и ее клавиши связывались с соответствующими клавишами клавиатур тоненькими тягами. Более крупные инструменты уже имели собственные струны (главным образом 8′ и 16′), помещавшиеся в специальной коробке.

[23] Seiffert–Weitzmann. Op. cit., S. 75.

[24] Выделить cantus firmus из аккомпанемента в сонате "Битва Давида с Голиафом" можно лишь на клавикорде. Предписания più piano, forte и piano в сонате "Бракосочетание Иакова" также не могут быть выполнены ни на каком другом инструменте. Интересно в связи с этим отметить, что Кунау, по-видимому, питал слабость к клавикорду. Иоганн Маттезон упоминает письмо Кунау, в котором тот сообщает, что во время соревнований на различных инструментах он предпочитает играть на клавикорде. Маттезон считает это замечание таким важным , что добавляет: "Об этом следует помнить всякому, кто собирается отдать предпочтение клавесину перед клавикордом" (Matteson J. Critica Musica. Hamburg, 1722–1725, S. VII).

[25] Auerbach C. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. Kassel, 1930, S. 24.

[26] Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1873–1880, B. II, S. 952.

[27] За исключением, очевидно, короткого периода с 1750 по 1780 г., когда этот инструмент переживал эпоху последнего расцвета.

[28] Landowska W. La musique ancienne (Paris, 1909), p. 196–197. См. также ее статью: En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son Wohltemperiertes Klavier? – La Revue musicale, vol. IX, № 2 (1927, 1 dec).

[29] Kinkeldey O.. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1910.

[30] О многих клавикордных мастерах, записанных в XVI веке в качестве членов гильдии св. Луки в Антверпене, см.: Steffeld. Bronnen tot de Geschiedenis der Antwerpsche. В своей статье Portugiesische und spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts Макарио Сантьяго Кастнер (Kastner M. S.) из Лиссабона приводит много примеров широкого использования клавикорда в Испании и Португалии в тот период, когда Германия считалась единственной страной, где он процветал (Acta musicologia, Vol. XXIV, facs. I–II, 1952, p. 52). В моей книге Der Vortrag alter Klaviermusik я уже выражал надежду, что более поздние исследования выявят свидетельства использования клавикорда во Франции. Сейчас это как раз и произошло. В статье La Facture instrumentale à Paris au seizième siècle (Galpin Society Journal, VII, April, 1954, p. 11) Франсуа Лезюр (Lesure F.) приводит перечень французских клавесинных мастеров, начиная с 1556 года, обращая внимание на несколько клавикордов, имевшихся в их распоряжении. Фрэнк Хаббард (Hubbard F.) из Бостона, который любезно указал мне на эту статью, в Minutier Centrale Национального архива сумел найти аналогичные документы, свидетельствующие о существовании клавикордов во Франции вплоть до 1661 г.

[31] Matteson J. Critica Musica. B. II, 6, S. 150. Это замечание позволяет по-новому осветить наш тезис о том, что существовало гораздо больше крупных клавесинов, нежели то очень небольшое количество, которое сохранилось до наших дней. Как мало старых клавикордов можно сейчас найти в Англии, хотя их малогабаритность давала им больше шансов на сохранность!

Можно сравнить Прелюдию B-dur из Хорошо темперированного клавира I т. с Прелюдией № 2 из Blumenbüschlein Фишера (Fischer J. K. F. Sämtliche Werke für Klavier und Orgel. Leipzig, 1901, S. 9) или Прелюдию C-dur из Хорошо темперированного клавира I т. с Praeludium harpeggiato № 1 Фишера из Musikalischer Parnassus – Sämtliche Werke, S. 35 (см. с. 257, прим. 34).

[33] От профессора Оскара Флейшера, директора Государственной коллекции старинных музыкальных инструментов в Берлине, я слышал однажды забавную и очень типичную историю о том, что произошло, когда он сопровождал знаменитого пианиста Антона Рубинштейна по залам музея. Рубинштейн впервые в жизни увидел клавикорд. Стоя около одного из самых маленьких инструментов этого типа, гигант фортепиано положил руки на миниатюрную клавиатуру и начал играть первые такты увертюры к "Мейстерзингерам". Результат был ужасающим. Громко рассмеявшись, пианист отвернулся от инструмента, и на этом его знакомство с клавикордом закончилось.

[34] Я совершенно не собираюсь защищать употребление клавикорда в концертных залах, так как главное назначение этого инструмента – приносить радость лишь самому играющему. Однако для того, чтобы познакомить с этим малоизвестным инструментом, я часто демонстрировал его в больших залах. Акустические результаты опровергали все ожидания и постоянно оказывались одинаковыми. Звук клавикорда был хуже всего слышен на близком расстоянии, однако на расстоянии примерно двадцати-тридцати футов он становился все яснее и яснее, и залы вместимостью от четырехсот до шестисот слушателей каза-

лись для него идеальными. И даже двухтысячная аудитория могла слушать клавикорд без особого напряжения при соблюдении двух условий: во-первых, инструмент должен быть поставлен в центре зала, а публика — размещена в виде подковы, и, во-вторых, все окна и двери должны быть закрыты. Достаточно одного открытого окна, чтобы совершенно растворить звучание клавикорда. На открытом воздухе инструмент не слышен уже на расстоянии десяти футов. Однако при всем этом не сохранилось ни одного документа, свидетельствующего об использовании клавикорда в концертных целях.

[35] Делались попытки оправдать использование современного педального устройства для осуществления регистровки ссылками на то, что оно было изобретено уже в XVII веке. Томас Мейс (Mace T.) в своем трактате Musick's Monument (Лондон, 1676) сообщает: "Инструмент новейшего изобретения, созданный неким мистером Джоном Хейвардом (Hayward J.) из Лондона, — наилучший вид инструмента для консорта (consort), намного превосходящий все клавесины (harpsions) или органы. Исполнитель имеет в своем распоряжении несколько различных регистров, и все они быстры и послушны движениям его ступни... Прямо под кончиками пальцев его ног находятся четыре (два под каждой ногой) маленьких деревянных пуммеля, на них он может нажимать в любой момент по своему усмотрению; под тяжестью его ноги струны приходят в движение и, таким образом, послушный желаниям исполнителя весь инструмент звучит тихо или громко" (цит. по кн.: Sachs C. Op. cit., p. 377). Э. Харих-Шнейдер (Harich-Schneider E.), также цитируя Мейса в книге Die Kunst des Cembalospiels (Kassel, 1939), добавляет к приведенной цитате: "Это описание тем более интересно, так как доказывает, что современный способ педальной регистровки не является сам по себе анахронизмом, как считают многие музыканты, которые подходят к старинной музыке со слишком пуристических и ограниченных позиций" (S. 8). Мы опасаемся, что в данном случае ограниченность меньше относится к музыкантам-пуристам, чем к этому заявлению, которое хорошо характеризует заглавие статьи того же автора "Стильное исполнение с небольшими отклонениями" (Stilaufführungen mit Kleinen Fehlern. — Die Musik, XXXI, B. 7, 1939, April, S. 441). Эта очень противоречивая статья получила опровержение известного профессора Густава Шека (Scheck G. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis alter Musik. — Die Musik, XXXI, B. 8, 1939, Mai, S. 530).

Ближе к истине выводы, к которым пришел К. Закс на основании анализа судьбы изобретения, описанного Мейсом: «Несмотря на свои замечательные качества, педали для осуществления регистровки не имели успеха. Ни один источник, кроме Мейса, не упоминает о них. Если бы недостаток заключался в механике, более ловкие руки усовершенствовали бы данное приспособление. Причину неуспеха следует искать, по-видимому, в музыкальной стороне дела. „Различные регистры на усмотрение (исполнителя) — все быстродействующие и послушные" — это, конечно, не отвечало вкусам XVII века. Музыка того времени была гораздо менее красочна и разнообразна, нежели нам хочется вообразить, и лучше изменить наши представления, чем навязывать старинной музыке несоответствующий ей стиль » (Sachs C. Op. cit., p. 377—378). Столь же ошибочна и ссылка Харих-Шнейдер на английские клавесины XVIII века, имеющие аналогичные педали. Все эти инструменты начали создаваться примерно с 1755 года, то есть уже после смерти Баха, и, следовательно, не могли влиять на стиль письма композиторов баховского времени. К. Закс, несомненно, снова прав, когда утверждает, что "соперничество с фортепиано заставило клавесинных мастеров подумать о всевозможных приспособлениях для того, чтобы не отставать от фортепиано" (Sachs C. Op. cit., p. 378).

[36] Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (Berlin,1752, переизд.: Schering Arnold. Leipzig, 1906), XVII, 6, § 17.

[37] Макс Ф.Шнейдер (Schneider M.) в работе Beitrage zu einer Anleitung Clavichord und Cembalo zu spielen. — Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen unter Leitung von Karl Nef, B. XVI (Strasbourg, 1934) предпринял подобную попытку, основывая свое исследование целиком на методе анализа, который я применил в своей книге Der Vortrag alter Klaviermusik.

[38] Альберт Швейцер справедливо говорит, что более правильным, хотя и не таким буквальным переводом было бы "клавирные развлечения" (Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 234).

[39] Некоторая таинственность окутывает заглавие Инвенций, адресованных Бахом "любителям клавира" (den Liebhabern des Clavires). Имел ли Бах в виду то же значение слова Clavir, что в заглавии Хорошо темперированного клавира? Иными словами, для того

чтобы выбрать для каждой пьесы один из трех клавишных инструментов, он должен был бы указать более определенно — "любителям клавишных инструментов" (den Liebhabern der Clavir). Так как стиль всех инвенций показывает, что они предназначались только для клавикорда, можно было бы предположить, что Бах в данном случае словом Clavir назвал именно клавикорд. Насколько нам известно, этот термин вряд ли широко использовался до 1750 года для обозначения исключительно клавикорда. Кроме того, указание на то, что эти инвенции предназначаются для "достижения певучей манеры игры" (um eine cantabile Art im Spielen zu erlangen), о чем Бах писал в предисловии, подтверждает их клавикордную принадлежность почти со стопроцентной гарантией. Однако Ванда Ландовска относит даже инвенции только лишь к клавесину, объясняя, что « поскольку клавикорд по природе своей является певучим инструментом, для того чтобы достичь выразительных эффектов на нем, не требуется длительных занятий (подчеркнуто мною. — *Э. Б.*), следовательно, Бах должен был иметь в виду клавесин, на котором играть "cantabile" очень трудно» (Landowska W. Bericht uber die Tagung der Neuen Bach-Gesellschaft in Duisburg. Bach-Jarbuch, 1910, S. 181). Однако я отсылаю читателя к ранее приводимым свидетельствам трудности овладения клавикордным туше.

[40] Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987, с. 20.

[41] Spitta Ph. Op. cit., B. I, S. 665.

[42] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 265.

[43] Там же, с. 259.

[44] Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1903; Bach—Jahrbuch, 1908, 1909, 1910. Для специальных справок см. библиографию у каждого из этих авторов.

[45] Bodky E. Der Vortrag..., S. 98 и следующие. Возможно, только один аргумент заслуживает здесь специального внимания, так как он часто использовался для преуменьшения роли клавикорда в баховской клавирной музыке. Известно, что в описи музыкальных инструментов, имевшихся в доме Баха в момент его смерти, не упоминается клавикорд. В официальном списке перечисляются: "Один фанерованный клавесин (Clavecin), один клавесин (Clavesin [sic!]), то же самое, то же самое, то же самое маленький и один спинет (Spinetten)". Не следует забывать, однако, что невозможно, не открыв крышки клавишного инструмента прямоугольной формы, определить с абсолютной точностью, является ли он спинетом или клавикордом. Только в Италии спинеты были пятиугольными. В Германии же они обычно делались прямоугольной формы. И вполне вероятно, что чиновник из Archivgericht в Лейпциге указал увиденные им инструменты, не вдаваясь в детали. Ханс Т. Давид упоминает хорошо известное сообщение из приложения к "Описи", что Кристиан Бах получил три клавира с педальными клавиатурами от отца еще при его жизни, и заключает, что "термин clavier здесь, очевидно, используется в противоположность клавесинам (clavesin), отмеченным в "Описи", для того чтобы обозначить специально клавикорды, а не просто клавишные инструменты" (David H. T. and Mendel A. The Bach Reader. New York, 1945, p. 197). Некоторые исследователи этим фактом объясняли отсутствие клавикордов в доме Баха в момент его смерти. Однако весьма мало вероятно, что Кристиан получил три клавикорда. Такой подарок не имеет никакого смысла, поскольку два клавикорда, поставленные на "звучащую педаль", вполне могут заменить орган в домашних занятиях. Третьим инструментом, вероятнее всего, был клавесин. Во всяком случае, нельзя делать никаких окончательных выводов из столь обрывочных сведений.

[46] Из отчета о встрече членов Баховского общества на этом фестивале мы можем привести хотя бы такую выдержку: мадам Ландовска, которая привезла с собой клавикорд Зильбермана, предложила присутствующим попробовать сыграть на нем Итальянский концерт, Хроматическую фантазию и какую-нибудь токкату. Неудивительно, что в результате подбора таких пьес, вряд ли предложенных Ландовской без тайного умысла, "этот практический эксперимент убедил членов Общества в превосходстве клавесина гораздо больше, чем все теоретические дискуссии" (Bericht über die Tagung der Neuen Bach-Gesellschaft in Duisburg, S. 181).

[47] Стоит обратить внимание на непроизвольный курьез в предисловии Эжена д'Альбера к его изданию Хорошо темперированного клавира: "Многое в его музыке уже не может волновать чувства нашего поколения. Бах ничего не знал о бесчисленных оттенках страсти, печали и любви, и никогда не предполагал, что все это можно выразить в музыке".

[1] Может показаться странным, что мы выбрали этот крайне редкий тип клавесина в качестве модели для нашего изыскания, особенно в свете аргументов, выдвинутых против его аутентичности Фридрихом Эрнстом (см. гл. 1, примеч. 10). Однако по соображениям, изложенным в главе 1, мы хотим еще раз подчеркнуть нашу полную уверенность в том, что незначительное число больших клавесинов, сохранившихся в наших музеях, ни в коем случае не свидетельствует о том, что во времена Баха они были столь же редки. Ни одна из их диспозиций (то есть набора регистров инструмента), которые к тому же сильно отличались друг от друга, не может быть названа единственно оправданной. Хотя "баховская диспозиция", судя по всему, появляется среди них только один раз (Ernst F. Der Flügel Johann Sebastian Bachs, S. 65), невозможно не признать (и не нужно быть математиком, чтобы осознать это), что она предоставляет наибольшее разнообразие звуковых красок из всех возможных распределений регистров.

[2] Долгое время считалось, что первый клавикорд bundfrei сконструировал в 1736 году Тобиас Фабер из Краилсгейма (Вюртемберг). Эта дата была одним из главных аргументов, использовавшимся В. Ландовской для отрицания какой бы то ни было связи клавикорда с ХТК Баха, поскольку сложные хроматические ходы, имеющиеся в этом произведении, неисполнимы на "связанном" клавикорде. Однако Фрэнсис У. Галпин констатирует, что он видел "свободный" клавикорд, сделанный В. Грюнебергом из Альт-Бранденбурга и датированный 1700 годом! В настоящее время этот инструмент находится в коллекции д-ра Генри Уотсона (Galpin F. W. Old English Instruments of Music. Chicago, 1911, p. 115). Примечателен тот факт, что дата создания недавно обнаруженного "свободного" клавикорда (сейчас он хранится в Государственном музее Маркноекирхе), сконструированного близким другом Баха Готфридом Зильберманом в 1723 году, почти точно совпадает с датой написания I тома ХТК – 1722 годом (см.: Wörsching J. Die historischen Saiten-Klaviere und der moderne Clavichord und Cembalo Bau. Mainz, 1946, S. 21).

[3] Глядя на все увеличивающееся число транскрипций для современного оркестра сольных баховских произведений, сделанных более или менее (чаще менее) успешно, удивляешься, почему никто до сих пор не "оркестровал" Итальянский концерт, что имело бы по крайней мере смысл, будь это сделано "в стиле".

[4] В качестве примера позднего рецидива родственной идеи мне хотелось бы упомянуть Allegro de Concert A-dur, op. 46 Шопена, представляющее собой фортепианную пьесу, написанную в стиле первой части фортепианного концерта. Аналогичные черты, характерные для такой трактовки, можно заметить в первой части Сонаты c-moll op. 2 № 3 Бетховена.

[5] Не исключено, что piano в т. 129—138 должно относиться только к левой руке. Если так, то такты "эха" (67—68) будут единственными во всей пьесе, в которых piano предписано для обеих рук.

[6] Как раз в этом такте, предписывая pianissimo, Бюлов в своем издании совершает серьезную ошибку, так как ремарка эта противоречит архитектонике всей части.

[7] Поскольку опубликовано очень мало советов касательно регистровки, читателя, интересующегося другими рекомендациями по этому поводу, отсылаем к книге: Hatich-Schneider E. The Harpsichord (Kassel, St. Louis, 1954). Мы не можем, однако, пройти мимо советов этой исследовательницы, не сделав ряд серьезных оговорок. На с. 53 она говорит: "В течение многих лет у меня была привилегия часто играть на, как предполагается, подлинном (разрядка моя; см. с. 23 и далее. – *Э. Б.*) Bach Flügel знаменитой Берлинской коллекции... и я познакомилась со звучанием, динамикой и техническими возможностями этого прекрасного инструмента. Первое tutti охватывает т. 1—30. Здесь нет указания динамики, но из формы всей первой части следует, что этот столь полнозвучно оркестрованный вступительный раздел должен исполняться forte, по крайней мере с соединением восьми- и четырехфутового регистров (8′ + 4′). На берлинском Bach Flügel имеется 16′ регистр, я обычно играю первое и последнее tutti со всеми (разрядка моя. – *Э. Б.*) регистрами: 8′, 8′, 4′, 16′. С т. 31 по 52 для аккомпанемента в басу указано piano, для верхнего голоса – forte. Я трактую forte как 8′ + 4′ на громкой клавиатуре, piano – как 8′ на тихой". На берлинском инструменте это, однако, можно сделать только, если выключить в т. 30 16′ регистр, а также копулу. Короткая пауза в правой руке позволяет здесь выключить только 16′ (и даже это сделать непросто), для выключения же копулы возможности нет –

для этого, как вы помните из нашего описания инструмента, требуется две руки. Исполнительница, должно быть, чувствовала, что это невозможно, так как на с. 54 она продолжает: "В т. 52 для обеих рук указано forte, таким образом обе они переходят на громкую клавиатуру: 8′+ 4′(или 8′, 8′, 4′)". По причинам, о которых только что шла речь, выполним только последний вариант. Но в таком случае возникает серьезная дилемма: если 16′регистр выключен, две клавиатуры берлинского инструмента предлагают практически только две возможности противопоставить звучания:

Нижняя клавиатура	Верхняя клавиатура
8′	8′, 4′
или	
8′, 8′, 4′	8′, 4′
(скопулированы)	

Совершенно очевидно, что только первый вариант имеет смысл. Динамическая разница между 8′, 8′, 4′и 8′, 4′слишком мала, чтобы быть истолкованной как forte и piano.

Начиная с этого момента и далее рекомендации Э. Харих-Шнейдер становятся совершенно непонятны. Посоветовав играть т. 65—66 на 8′+ 4′(конечно, на верхней клавиатуре), а т. 67—68 — фигурированное эхо предыдущих — только на 8′(нижняя клавиатура), она говорит (с. 54), что "с т. 50 до первой четверти т. 90 регистровка остается 8′, 8′, 4′". Это может быть сделано только на нижней клавиатуре с включенной копулой. После этого она рекомендует 8′+ 4′для верхнего голоса и 8′для баса, что требует выключения копулы. Сразу же видно, что берлинский инструмент не позволяет постоянно включать и выключать копулу — эта операция каждый раз должна производиться рукой. Такие включения могут быть сделаны только на инструменте с педальным переключением регистров, и оставим на художественной совести клавесиниста решение, стоит ли так далеко отступать от того, что в состоянии дать исторический инструмент. Баховский инструмент не должен, однако, привлекаться в качестве коронованного свидетеля подобной процедуры.

[8] Рекомендуя второй вариант регистровки, в котором для мелодической линии используется октавное удвоение, мы вполне осознаем легко возникающее возражение, что в этот момент приходится отказаться от имитации "скрипки соло". Однако напомним, что Итальянский концерт мыслился как подлинный "концерт" для клавесина, то есть композиция, представляющая все ресурсы этого инструмента в наивыгоднейшем свете. Отсутствие возможности воспроизвести нюансы скрипичного звучания могло бы стать очень явным недостатком и безусловно привело бы к монотонности, если играть всю часть в одной звуковой краске. Сам Бах, когда делал аранжировки скрипичных произведений, далеко не всегда сохранял первоначальный скрипичный характер, что можно видеть, помимо других примеров, в его транскрипции знаменитой Прелюдии E-dur (скрипка соло) для органа с оркестром в Кантате 29.

[9] То обстоятельство, что за указанием piano в т. 127 следует вновь обозначение piano в т. 155, наводит на мысль, что в напечатанные динамические указания вкралась какая-то неточность.

[10] Настал, по-видимому, подходящий момент поговорить о широко дискутируемой проблеме ritardando. Мнения выдающихся музыкантов сталкиваются здесь с необычайной силой. Однако не может быть сомнений в том, что ritardando в конце пьесы было во времена Баха общепринятым. Достаточно взглянуть в партитуры вокальных сочинений Генделя и Баха, чтобы обнаружить в высшей степени примечательную особенность, имеющуюся едва ли не в каждой арии, в которой аккомпанируют облигатные инструменты: в предпоследнем такте оба композитора обычно дают этим инструментам умолкнуть, довольно решительно прерывая их партии, — певцу продолжают аккомпанировать только клавесин и виолончель, играющие continuo. Это делается не иначе как для того, чтобы предоставить солисту свободу интерпретации. Это было просто мудрой предосторожностью со стороны композитора оставить colla parte ("с главной партией") аккомпанировать maestro al cembalo ("маэстро клавесина"), вместо того, чтобы привлекать весь оркестр к этому рискованному делу. Поскольку у виолончелиста, исполнявшего continuo, почти никогда не было своей собственной партии и он обычно играл по партии клавесиниста, сидя слева от него, то можно было не опасаться, что он разойдется с певцом, позволявшим себе определенную свободу.

Насколько сильно следует замедлять — этого нельзя определить с точностью. К. Ф. Э. Бах говорит, что слушатель должен просто почувствовать, что пьеса закончилась

(Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Berlin, 1972, B. II, S. 254; англ. изд.: Bach C. P. E. Essay on the true art of playing keyboard instruments, trans. William J. Mitchell. New York, 1949, p. 375. Далее все ссылки на эту работу — по приведенному английскому изданию). В целом мы можем констатировать, что многие современные исполнители, особенно оркестровые дирижеры, значительно преувеличивают ritardandi. Замедление в каждой каденции — одна из наихудших и вместе с тем наиболее распространенных привычек. Для нее нет никаких оправданий. Она демонстрирует лишь дурной вкус, поскольку привносит в произведение полдюжины полных остановок и напоминает одно из дорожных правил — "замедлять на каждом перекрестке".

[11] Хотя сейчас перекрещивание рук является одним из обычных приемов фортепианной техники, стоит напомнить, что Гайдн, Моцарт и даже Бетховен пользовались им очень экономно.

[12] Пятая соната в Probestücke К. Ф. Э. Баха, предназначенных для его "Опыта...", написанная для клавикорда, с иной позиции свидетельствует против неправильного представления, будто перекрещивание рук приберегалось только для клавесинных пьес.

[13] Ср. с этими выводами замечание Корнелии Ауэрбах в ее книге: Auerbach C. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. Kassel, 1930, S. 24.

[14] При том что большинство педагогических изданий рекомендует на протяжении т. 37–67 серию чередований forte, mezzo forte и piano, знаток стиля concerto grosso, конечно же, не примет их здесь во внимание.

[15] Об аналогичной ситуации см. с. 58.

[16] Озадачивает такой же двойной штиль в т. 125, где это кажется абсолютно бессмысленным. Мы склонны считать это опиской, ведь в аналогичном т. 33 мы находим иную — верную — запись. Из-за отсутствия автографа невозможно проверить эти сомнительные моменты. Однако сведения, предоставляемые формой произведения, по-видимому, столь сильно поддерживают наши рекомендации относительно распределения forte и piano, что дополнительные доводы, касающиеся штилей, не имеют большого значения.

[17] Разнообразие в конструкции фуг так велико, что музыканты отказываются от попыток определить, что, собственно, есть "форма фуги". Для того чтобы упростить наш анализ, мы будем пользоваться терминами "экспозиция", "разработка" и "кода", определяющими три основных раздела, имеющихся в каждой фуге. Чем является экспозиция — самоочевидно; кода начинается с заключительного возвращения основной темы в тонической тональности. Называть средний раздел фуги разработкой стало традиционным во многих странах. В обиход вошло также употребление слова "разработка" для отдельных проведений темы по ходу развития фуги. Полной разработкой является такая, в которой тема целиком появляется в каждом голосе; в иных случаях она называется неполной.

[18] Органисты никогда не страдали от того вреда, который наносит искусству полный разрыв традиций. Однако изменения в принципах органостроения, происшедшие во второй половине XIX века, оказались столь же разрушительными для аутентичности интерпретации Баха, как и изменения в конструкции клавесина.

[19] Дроби относятся к частям внутри такта, например, $44^{8}/_{16}$ означает: восьмая шестнадцатая нота т. 44.

[20] Бах использовал ту же технику двойного контрапункта в среднем разделе Прелюдии из Английской сюиты III g-moll (проанализированной выше — с. 52 и далее), для которой было предложено аналогичное решение регистровых проблем.

[21] До настоящего момента этот "рецепт" был лишь предположением, заимствованным из традиции органного исполнительства. Когда мы проанализируем большее число фуг, мы увидим, что это правило должно быть применено также и к клавесинным фугам.

[22] Почти на всех клавесинах 8′ регистр, помещенный на той же клавиатуре, что и 4′, является более тихим, что вполне логично. Будь он сильным, это мешало бы верхней октаве (4′ регистру) быть достаточно хорошо слышимой, а тихий 8′ на другой клавиатуре в качестве контрастной звуковой краски звучал бы слишком слабо. Сильный 8′ очень хорошо сочетается с 16′ регистром, являющимся всегда вспомогательным средством и крайне редко используемым для сольных эффектов. Иными словами, в комбинации 8′ + 4′ именно 4′ дает наиболее характерную звуковую краску; в сочетании 8′ + 16′ доминирует 8′.

[23] См. Приложение А, с. 317.

[24] Чтобы восполнить последний возможный пробел, голландец Ганс Брандтс Байз в своей книге (Buys H. B. Het Welltemperierte Clavir van J. S. Bach. Arnhem, 1944) ввел орган в это соперничество инструментов, утверждая, что весь цикл пьес Хорошо темперированного клавира написан для этого инструмента. После обсуждения слова manualiter, которое имеется в так называемом "Автографе Фишгофа" (подлинность которого остается сомнительной), и подчеркнув, что в Хорошо темперированном клавире Кристиана Вебера — подражании баховскому шедевру — в двенадцати фугах есть педальная партия, аналогичная той, какая имеется в органных произведениях, Брандтс Байз пытается доказать свое утверждение и углубляется в некоторые структурные особенности баховского произведения. Однако он вынужден признать, что не может дать никаких неоспоримых доказательств. Согласно его мнению, все произведение звучит в высшей степени хорошо на органе и очень хорошо на клавесине, хотя в чем-то и менее удовлетворительно, так как долгие звуки не могут быть достаточно выдержаны. На клавикорде же, по его мнению, большинство фуг вообще нельзя сыграть.

Один из главных аргументов, на котором Брандтс Байз основывает свое заключение о принадлежности (по крайней мере I тома ХТК) органу, — тот, что Бах ограничивает себя диапазоном $C_1 - c^3$, традиционным для органа, тогда как диапазон клавесина был шире. Этот аргумент, однако, не может быть решающим. В блестящем Концерте C-dur для двух клавесинов диапазон также ограничен. По моему мнению, сорок девять арпеджий, насчитывающихся в ХТК (большинство из них в Прелюдии es-moll том I), в достаточной мере препятствуют использованию органа, так как быстрое арпеджио чуждо баховскому органному стилю. Насколько нам известно, во всех органных произведениях Баха можно отыскать только один случайный и неубедительный знак арпеджио, к тому же в совсем незначительной отдельной Прелюдии G-dur, автографа которой не сохранилось (опубликована Bach-Gesellschaft, том XXXVIII, с. 85). Итак, один-единственный знак еще ничего не доказывает. Однако, несмотря на несостоятельность подхода Брандтса Байза к проблеме инструмента, а также на его гипертрофированное желание доказать существование мотивного родства между прелюдиями и фугами, его книга содержит интересные таблицы и много тонких наблюдений.

[25] Бузони тоже обсуждает эту проблему.

[26] Швейцер А. Бах М., 1976, с. 264.

[27] Описание его диспозиции см. на с. 24.

[28] Fleischer O. Das Bach'sche Clavecymbel und seine Neukonstruktion. — Zeitschrift der International Musikgesellschaft, Jahrgang 1 (1899), S. 161.

[29] Nef K. Clavecymbel und Clavichord. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrgang 10 (1903). S. 15.

[30] Никто не сожалеет больше, чем автор этих строк, о том, что дискуссия по проблемам клавесина и клавикорда постоянно превращается в полемику, вместо того чтобы объединить усилия в поисках истины. По этой причине мы воздерживаемся от обсуждения регистровки и стилей игры, зафиксированных в клавесинных грамзаписях, несмотря на то что записи эти, безусловно, представляют собой своего рода педагогическое издание клавирных произведений Баха. Мы сделаем лишь одно исключение — только для данной Прелюдии C-dur. Мы чувствуем непреодолимое желание высказать несколько соображений по поводу удивительных открытий, касающихся одной хорошо известной записи интерпретации знаменитого исполнителя. На протяжении первых тактов (5, 7, 11 и так далее) отчетливо слышны crescendo и diminuendo, которые можно произвести на клавесине только посредством "градуированного" нажатия регистровых педалей. На с. 64 мы уже критиковали этот прием (который, конечно, никогда не мог использоваться на исторических инструментах), являющийся одним из тех трюков, которым более всего злоупотребляют и который возможен лишь на современных педальных инструментах, поскольку клавесин в тот самый момент, когда прибегают к этому средству, превращается в клавикорд. И то, что исполнитель в этой записи почувствовал необходимость градации силы звука в Прелюдии C-dur, является убедительным, хотя, конечно, и невольным признанием того, что неизменный звук клавесина не отвечает требованиям этой пьесы и что правильным инструментом для нее является клавикорд.

Более того, кажется в высшей степени сомнительным, что crescendo (в клавикордном, конечно, исполнении), начавшееся со второй половины т. 11, должно превратиться в

diminuendo в конце т. 12. Мы бы предпочли играть конец т. 11 diminuendo, начать crescendo в т. 12, привести к кульминации в первой половине т. 13 и затем повернуть к diminuendo. Добавление 16′ регистра на каждый первый звук *g*, которое мы слышим начиная с т. 24 и далее, едва ли необходимо, хотя, по крайней мере технически, возможно на историческом инструменте, если играть одну эту ноту на клавиатуре 8′+ 16′ (заранее приготовленной), а все остальные на второй клавиатуре с 8′. Окончание Прелюдии снова вызывает сомнение. Несмотря на наше уважение к импровизации, возможно применявшейся исполнителями XVIII столетия, мы не чувствуем восторга по поводу ноты *c* контроктавы, добавленной в самом конце. Как ужасно поносили Черни за такое же добавление в конце Прелюдии B-dur ХТК I! Столь же неудовлетворителен пропуск звука *c* второй октавы в последнем импровизированном арпеджио. Это оставляет вводный звук *h* предыдущего такта акустически неразрешенным. Действительно, Бах часто разрешает вводный звук в тонику ходом на большую септиму вниз, но я не могу припомнить ни одного случая, где бы он разрешил вводный тон в терцию тонического трезвучия. Хотя в ранней версии этой пьесы нота *e* первой октавы действительно является самой верхней, она оказывается результатом правильного и традиционного разрешения доминантсептаккорда: самая верхняя нота предыдущего такта — *f* первой октавы.

[31] Подсчет Брандтса Байза неверен. Таким образом опровергается фантастическое утверждение, будто 24 проведения темы символизирует 24 прелюдии и фуги. Это число можно получить только, если принять в расчет ложное вступление темы в т. 15 (сопрано). Но в таком случае должны быть добавлены ложные вступления — баса в т. 20 и сопрано в т. 24–25, что доводит общее число до 26. Математические символы в тех случаях, когда Бах ими пользуется, никогда не находятся на столь низком уровне, как пытается убедить нас Вильгельм Веркер (Wercker W. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die Motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922). Досадно, что Брандтс Байз часто применяет метод Веркера, хотя и не считает себя слепым последователем этого музыковеда. Предположение Веркера, что тема Фуги C-dur является переработкой известной старинной мелодии L'homme armé ("Вооруженный человек"), единодушно отвергнуто почти всеми авторитетными музыковедами. Однако Брандтс Байз не только делает гипотезу Веркера своей собственной, но и называет всякий мотив из четырех нисходящих секунд, где бы он не встретился в Хорошо темперированном клавире, мелодией L'homme armé.

[32] В связи с этой проблемой стоит упомянуть, что принц Леопольд купил в марте 1719 года "необычно большой и дорогой клавесин из Берлина, сделанный по инструкциям И. С. Баха" (см.: Smend F. Bach in Cöthen. Berlin, 1952, S. 17). В баховедении установлена связь между приобретением этого инструмента и расцветом баховской музыки, написанной им в кётенские годы (см.: Besseler H. Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs. Max Schneider Festschrift, Leipzig, 1955, S. 119).

[33] Все, что сказано по поводу данной Фуги, имеет силу также для Фуг fis-moll и As-dur из I тома. Любознательному учащемуся мы советуем исследовать обе эти пьесы для того, чтобы расширить свой опыт архитектонического анализа. Для Фуги fis-moll решающее значение имеют следующие такты: 11, 15, 18, 20, 25, 29, 32, 37; для Фуги As-dur отметим лишь т. 10, 13, 19, 21, в которых смена клавиатур с точки зрения мануальной техники невозможна.

[34] Сокращение половины такта в этом эпизоде является той причиной, которая приводит к нарушению трехтактной схемы; с другой строны, эпизоды IV и VI расширены за счет добавления в каждом из них двух четвертей — в т. 30 и 43.

[35] Брандтс Байз ощущает буквально то же самое, когда пишет в главе о регистровке: "К счастью, на органе и на клавесине почти невозможно совершить грех — играть тему всякий раз очень подчеркнуто — такова болезнь едва ли не каждого пианиста... Однако в Хорошо темперированном клавире есть одна фуга, в которой, несмотря на рельефность, которую необходимо придать всем трем противосложениям, и на возникающие технические трудности, я осмеливаюсь совершить этот грех; такое подчеркивание не только очень хорошо звучит, но, по моему мнению, придает этой фуге более глубокое содержание. Речь идет о фуге f-moll из I тома. Здесь я играю весь нетематический материал на верхней клавиатуре с тихим 8′ регистром, а тему — всегда на нижней с 16′ и копулой. Таким образом, впечатление спокойствия и умиротворенности, являющееся характерной чертой

этой фуги, усиливается благодаря строгости хроматической темы. Кроме того, долгие четвертные ноты приобретают достаточно силы, чтобы противостоять шестнадцатым противосложений" (Brandts Buys H. Op. cit., p. 142). Если бы только тема каждый раз могла быть выделена и исполнена на нижней клавиатуре! За исключением проведения у альта в т. 4 во всей Фуге нет ни единого проведения темы, где не должны были бы той же рукой исполняться и другие голоса. Следовательно, Брандтс Байз описывает желаемое как действительное, характеризуя очень точно, хотя и непреднамеренно, интерпретацию, которую можно осуществить только на клавикорде.

[36] Неудивительно, что подавляющее большинство органных фуг сконструировано согласно именно этому принципу, который, конечно, наилучшим образом подходит для демонстрации разнообразных звуковых красок органа с несколькими клавиатурами.

[37] Keller H. Die musikalische Artikulation, insbesondre bei Joh. Seb. Bach. Stuttgart, 1926, S. 126.

[38] См. последний хор первой части Страстей по Матфею. Бузониевская версия не может быть убедительно исполнена из-за темпа этой Фуги. Бах приберегает ямбическую структуру четырех нот для более медленных темпов, обычно для описания движения или шагов. См. знаменитый дуэт Wir eilen mit schwachen Schritten из Кантаты 78, в котором этот мотив выписан восьмыми.

[39] Другим отрицательным последствием этой процедуры оказывается появление темы в качестве спутника в т. 15 в иной звуковой окраске, чем вождь в т. 11, для которого тема-спутник является ответом.

[40] Здесь баховский метод записи точно такой же, как в т. 7 Фуги Fis-dur.

[41] Более детальный анализ таких пьес будет дан в Приложении А.

[42] См.: Spitta Ph. Op. cit., B. II, S. 968. К. Ф. Э. Бах пишет в своем "Опыте...": "Каждый клавирист должен иметь хороший клавесин и хороший клавикорд".

[43] Было бы нетрудно составить педальную партию для этой Фуги. Ею может быть, например, басовое проведение в т. 37 и линия баса в конце пьесы.

[44] Среди прочих см.: Швейцер А. Указ. соч., с. 232. Сравнение тем "большой" Фуги a-moll на $^{3}/_{4}$ и "большой" Органной фуги a-moll на $^{6}/_{8}$ очень ясно демонстрирует различие. Эти темы почти идентичны по своему музыкальному контексту. Однако тема клавесинной фуги никогда не могла бы быть эффектно сыграна на педали органа, в то время как тема органной фуги совсем нетрудна для ног, несмотря на свой блестящий виртуозный характер.

Глава третья

[1] Для больших фуг (например, в Хроматической фантазии, последней части Концерта C-dur для двух клавесинов и др.) Бах использует исключительно этот тип конструкции.

[2] Я не могу удержаться, чтобы не сравнить fortissimo современного фортепиано, помещенного в небольшую комнату, с мощью современного автомобиля, которая, будучи высвобожденной, может привести к ужасным последствиям.

[3] "Denen Kennern und Liebhabern zur Gemütsergötzung" — я сознательно перевел Liebhabern как "истинный любитель", дабы напомнить, что дилетант того периода намного превосходил в своих знаниях любителя музыки нашего времени. (см. с. 33).

[4] Эти термины не были общеупотребительны до того, как Йомелли ввел их в Мангейме около 1757—1760 гг. О ранней "скрытой" истории применения crescendo и diminuendo см.: Harding R. Origins of Musical Time and Expression. London, 1938. Аутентичность знака crescendo, воспроизведенного Риманом в его издании Трио для двух скрипок и continuo G-dur Перголези (но не отмеченного в книге Р. Хардинга), не могла быть проверена автором настоящего исследования. И. Кунау ввел термин piй piano в добавление к forte и piano в сонате Бракосочетание Иакова (по всей вероятности, клавикордной пьесе).

[5] Баховское употребление piano и forte идентично способу нотации, примененному Хр. Бернхардом в его Kompositionsschule, написанной в 1648 г. (переиздана И. Мюллер-Блаттау под названием Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926). Длинные ноты автор рекомендует петь следующим образом: "Для целых и половинных нот — piano в начале и в конце, а forte в середине. Нельзя внезапно переходить от piano к forte и наоборот. Голос должен усиливаться или

ослабевать постепенно, иначе даже замечательное произведение будет звучать ужасно". Таким образом, это и есть та техника, которая в XVIII веке стала широко известна как messa di voce.

[6] Бузони и Петри в своем знаменитом издании Баха (Breitkopf und Härtel) первыми наглядно показали, что в баховской интерпретации ничего нельзя достичь буквальным исполнением написанных нот. Они добавили октавы и даже "микстуры" в партии обеих рук. Аранжировка Французской увертюры, сделанная Петри, — едва ли не совершенная транскрипция этого монументального произведения. Однако, работая над Итальянским концертом, Петри понял, что десяти пальцев недостаточно для воспроизведения всех необходимых звуков. Это заставило его вообще оставить работу над транскрипцией. Он вернулся к буквальной передаче оригинального текста, лишь добавляя в скобках слова Tutti и Solo, чтобы дать по крайней мере хотя бы общее представление об имеющихся здесь проблемах.

[7] То, что даже непрофессионалы были знакомы с такими проблемами, можно увидеть из очень интересного послания Баху от консистории церкви Богоматери, когда ему было предложено стать преемником Вильгельма Цахау — учителя Генделя — на посту органиста 14 декабря 1713 года. В этом наставлении главы города Галле дают подробные указания Баху, какими регистрами органа ему надлежит пользоваться для аккомпанемента церковному пению. См.: David H. T. and Mendel A. The Bach Reader. New York, 1945, p. 65 (полностью этот документ опубликован в Bach-Dokumente, 1969. B. II, D. 63, S. 50–52. — *Примеч. пер.*).

[8] В моей книге Der Vortrag alter Musik в качестве приложения я добавил аранжировки для фортепиано в четыре руки первой части Итальянского концерта и Фуги g-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира.

[9] Для этих произведений мы также предпочитаем простые четырехручные переложения любым добросовестным транскрипциям.

[10] По той же причине ни один пианист в наше время не играет великолепные листовские транскрипции бетховенских симфоний, которые в течение долгих лет были любимейшими номерами в его собственных программах, и трудно переоценить миссию, которую они выполнили.

Глава четвертая

[1] Не помечены только первые части концертов № 1, 2, 3, и 6.

[2] Более подробно мы обсудим этот вопрос в главе 7 "Артикуляция".

[3] Крайние скорости, особенно в фортепианной музыке, развились сравнительно недавно, как результат прискорбной амбиции современных виртуозов носить титул "короля темпа". Но некоторые произведения оркестрового репертуара также страдают от того, что исполняются в совершенно неоправданных темпах, например, Увертюра к "Свадьбе Фигаро", "Ария с шампанским" из "Дон-Жуана", Скерцо из "Сна в летнюю ночь" и вариация на $^{6}/_{8}$ в брамсовских Вариациях на тему Гайдна.

[4] До Банкьери, по-видимому, был только испанец Луи Милан, выдающийся лютнист. Он употреблял выражение a priesa в качестве "быстрый" и a espacio как "медленный" в своем El Maistro (1535, современное издание под редакцией Schrade L. в Publikationen älterer Musik, B. II, 1927). См.: также: Apel W. The Notation of Poliphonic Music. Cambridge, Mass., 1942, p. 190.

[5] В нашу задачу не входит подробное изложение крайне интересной истории соотношения длительностей нот и темпов. Читателей, интересующихся более подробными сведениями, отсылаем к книге В. Апеля: Apel W. Op. cit., гл. 14, раздел I Proportional Time Signatures and Tempo, а также к статье: Kirkpatrik R. Eighteenth Century Metronomic Indications. — Paperss of the American Musicological Society (1938), p. 30.

[6] Praetorius M. Syntagma Musicum (1615–1629), III, 87–88.

[7] Simpson Chr. The Principles of Practicle Music. London (1665), p. 21–22.

[8] Lambert M. de St. Les principes du clavecin. Paris, 1697, гл. VIII.

[9] [Изд. 1824], p. 274.

[10] Книга XVII, ч. 7. § 45–60.

[11] Описан Р. Хардингом (см.: Harding R. Origin of Musical Time and Expression. London, 1938, p. 9 и далее).

[12] К. Закс в своей книге "Ритм и темп" (Sachs C. Rhythm and Tempo. New York, 1953, p. 34) сурово критикует Кванца за полную дезориентацию читателя этими темповыми дифференциациями, поскольку "его мнимые темпы это всего лишь приписывание одному и тому же пульсу различных длительностей, что в сущности является пропорциями в ренессансном смысле. Они не становятся подлинно темпами без тех едва уловимых тонкостей, которые знает каждый хороший исполнитель: ведь одному и тому же темпу можно придать подвижный или сдержанный характер". Нельзя не заметить, что д-р Закс — патриарх современного музыковедения — принимает слишком буквально утверждения Кванца, которые, по нашему мнению, являются всего лишь формулировками, сделанными простым языком музыканта-практика, а не тщательно продуманными определениями ученого теоретика. Конечно, кванцевские "мнимые" темповые ремарки представляют один и тот же пульс, выраженный различными длительностями. Однако здесь не может быть сомнений в том, что Кванц предназначал итальянские темповые ремарки только для передачи настроения и аффекта, а не в качестве актуальных темпов (см.: Quantz J. Op. cit., изд. Schering, S. 266). По нашему мнению, единственное, что имеет существенное значение в этих параграфах Кванца, это то, что он обращает внимание на родство, которое существует между внутренними пульсами, характерными для различных "человеческих аффектов".

[13] На самом деле Бах всего на двенадцать лет старше Кванца. Полный перевод этого параграфа см. на с. 119.

[14] Quantz J. Op. cit., S. 58.

[15] Пользуясь сведениями о темпе танцевальных пьес, почерпнутыми из книг, описывающих танцы и танцевальные па, необходимо проявлять осмотрительность. В трактате Маттезона (Matteson J. Das beschützte Orchester. Hamburg, 1717, B. II, S. 138) мы находим следующее важное замечание: "Аллеманда для танца и аллеманда для исполнения на инструментах отличаются друг от друга как небо и земля". Маттезон идет еще дальше, заявляя, что это касается всех танцев, за исключением, быть может, только сарабанды.

[16] Bach C. P. E. Essay, p. 151.

[17] Цит. по: Pessl Y. French Patterns and Their Reading in Bach's Secular Music. — PAMS (1941), p. 8.

[18] Mozart L. Versuch einer grundlichen Violinschule. Augsburg, 1756, раздел I, часть 2, § 7.

[19] См.: Apel W. The Notation of Poliphonic Music, p. 195. См. также: Muffat G. Apparatus musico-organisticus (1690), B. II. Другой пример приблизительно того же времени можно найти в последней вариации из Сарабанды с вариациями Иоганна Кристиана Баха, опубликованной Риманом (Steingräber, 1892).

[20] Dorian F. The History of Music in Performance. New York, 1942, p. 143.

[21] Чтобы не предвосхищать здесь замечаний, которые должны быть припасены для восьмой главы "Символика", мы лишь добавим NB там, где по ходу дискуссии нам встретятся такие аналогии.

[22] Пятый темп — "обычное Allegro". Его Кванц мимоходом помещает между Allegretto и Allegro assai, при этом не позволяя ему участвовать в "выведенной системе".

[23] Сумма пьес (103,5), внесенных в таблицу четырехдольных произведений, не соответствует числу 106,5, данному как общая сумма в перечне произведений и их тактовых размеров (см. с. 109),поскольку некоторые из перечисленных произведений (Хроматическая фантазия и некоторые части таккат) не могут быть отнесены к какому-либо строго фиксированному темпу, ввиду того что написаны они в речитативном стиле и требуют очень гибкого исполнения.

[24] Другие пьесы — Фуга, относящаяся к Хроматической фантазии, вторая часть Сонаты A-dur для скрипки и клавесина, записанная alla breve, Et expecto из Мессы h-moll и так далее. Спорадическое появление ритма анапеста в пьесах, подобных № 1 a, 3, 6 и 9, конечно, не имеет ничего общего с данной проблемой.

[25] Несмотря на множество обескураживающих разногласий среди редакторов во мнениях по поводу темпов отдельных пьес, все редакторы, насколько нам известно, избегают выходить за эти пределы; можно указать только три примечательных исключения: Кёркпатрик рекомендует ♪ = 46 для знаменитой вариации 25 из Гольдберг-вариаций и ♪ = 54 для вариации 15; Келлер предписывает ♪ = 56 для Прелюдии b-moll ХТКI. Эти три обозначения резко противоречат указаниям других редакторов. Для вариации 25 Бифош

советует ♪ = 84, а Черни ♪ = 88; для вариации 15 оба — Бифош и Черни — согласны на ♪ = 108, а для Прелюдии они сходятся на ♪ = 92. Хотя вариация 25 уникальна по красоте даже для Баха, мы никак не можем присоединиться к мнению маститого редактора Гольдберг-вариаций (его великолепное издание — Schirmer — является вехой в музыковедении), что эта пьеса требует уникального темпа. Конечно, мы не можем утверждать, что Бах выписал бы специальную темповую ремарку для нее, если бы желал выделить ее из других вариаций, но примечательно, что он предписал Andante для вариации 15, которую без этого легко можно было бы понять неверно. Он мог бы добавить Largo или Adagio для вариации 25, если бы желал этого. Однако общая фактура этой вариации так близка вариации 13, помеченной Кёркпатриком ♩ = 40, что мы не видим причины приписывать вариации 25 столь значительно отличающийся темп. Поскольку вариация 15 названа Andante, а не Adagio, темповое обозначение ♪ = 56 представляется выходящим за пределы этого указания. На с. 125 мы выскажем еще кое-какие соображения о вариации 25.

[26] Баховские быстрые произведения, в которых применяются только четверти и восьмые, всегда записаны в размере ¢; см., например, финал Итальянского концерта, помеченный ремаркой Presto.

[27] Не существует автографа, чтобы сравнить.

[28] Quantz J. Op. cit., XVII, 7, § 50.

[29] Форкель И. Н. Указ. соч., с. 21.

[30] См. с. 116.

[31] Spitta Ph. Op. cit., B. II, S. 837.

[32] Лиги (аутентичные) в Фуге h-moll легко могут привести к ошибочному выводу о том, что эта Фуга принадлежит группе пьес, использующих мотив "вздоха", анализировавшийся на с. 114.

[33] Несколько менее видимы три ритмических уровня в другой баховской композиции с подобной структурой — Прелюдии A-dur ХТКI; эти уровни характеризуются: 1-й — четвертными нотами, 2-й — восьмыми и шестнадцатыми, 3-й — синкопами.

[34] Выбор клавикорда оправдан тем, что данная Прелюдия со всей очевидностью написана по Прелюдии F-dur Каспара Фердинанда Фишера (Fischer K. F. Musikalisches Blumenbüschlein), предназначавшейся автором для клавикорда (см. сноску 32 к первой главе).

[35] В этой связи необычайно важно отметить, что мы находим ту же мелодическую линию, но с удвоенными длительностями, в Прелюдии b-moll (NB!) ХТКII, которую мы отнесли к группе ♩ = 60 на таблице IIb.

[36] Едва ли необходимо перечислять большое количество случаев, в которых Бах изменил основной метр произведения. Особенно примечательными являются Жига из шестой Партиты, перенесенная в 2/1 из ¢, как она выглядит в Нотной тетради Анны Магдалены Бах, а также частые примеры в Искусстве фуги.

[37] Ср. т. 19 и 20 из Фуги h-moll ХТКI с т. 86—90 из Фуги h-moll ХТКII.

[38] Следует отметить, что все оркестровые сюиты Баха написаны в размере С.

[39] См. с. 316.

[40] См. с. 125.

[41] Приятно видеть, что для самой естественной человеческой деятельности — ходьбы размеренным шагом — он все-таки находит скорость, соответствующую пульсу, и указывает темп ♩ = 80.

[42] См. обсуждение этого вопроса в Приложении А, с. 308—309.

[43] Процитированное на с. 102.

[44] Даже в фортепианных пьесах явно виртуозного характера темпа ♩ = ок. 160 — редкость. Его рекомендует для двух этюдов Шопена — ор. 10 № 12 и ор. 25 № 12 — в своей редакции Шольц (Peters).

[45] Обозначение Adagio, действительно, можно отыскать во второй части E-dur'ного скрипичного Концерта — переложении для клавесина и струнных, сделанном самим Бахом. (Автограф скрипичного Концерта утерян.) Ритмическая и мелодическая формула этой части соответствует трем пьесам данной таблицы.

[46] Во многих местах левая рука в этой пьесе аналогична партии баса в арии Schlafe, mein Leibster из Рождественской оратории (см. главу 8, с. 231).

[47] Более вероятно поэтому, что темп ♩ = 60 может быть наилучшим для интродук-

ции и постлюдии Токкаты — проблема, которую мы не смогли еще решить на с. 123. Ср., однако, Приложение А, с. 316.

[48] Другими примерами той же категории являются Куранта из Сюиты для скрипки d-moll, а также до некоторой степени Куранта из Сюиты для виолончели соло Es-dur.

[49] Еще не стало общеизвестным, что почти все танцевальные пьесы из Нотной тетради Анны Магдалены Бах, необычайно популярные у фортепианных педагогов всего мира, считаются теперь баховедами апокрифическими (см.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs, S. 93).

[50] XVII, 7, § 58.

[51] Интересно, что Бишоф — наиболее добросовестный из всех баховских редакторов XIX века — дает этому Менуэту, так же как и Менуэту из Французской сюиты III(IVf, 17), метрономическое обозначение $\mathcal{J}$. = 60, в то время как для других менуэтов он в качестве счетной единицы использует четверть. Мы согласны с ним и распространяем это на Менуэт из Партиты V (IVf, 19), в котором всего лишь несколько четвертей прерывают мерное течение восьмых.

[52] Другими пьесами этого же типа являются хорошо известные Маленькая прелюдия c-moll и Прелюдия c-moll ХТКI. Более современный образец — Этюд ор. 25 № 12 Шопена.

[53] См. с. 132.

[54] Кроме других см. вторую часть флейтовой Сонаты Es-dur, на сей раз в размере $^{6}/_{8}$.

[55] Сицилианы без орнаментики, столь часто писавшиеся Скарлатти и Вивальди, у Баха можно найти только среди вокальных произведений. Два примера: Пастушеская музыка из Рождественской оратории и ария тенора Ich will Leiden из Кантаты 87. Органная Пастораль F-dur (первая часть) также является "оголенной" сицилианой, однако аутентичность этой пьесы под вопросом.

[56] На с. 184 см. дальнейшую дискуссию по этой проблеме.

[57] Это название было предложено Бузони в его издании.

[58] В главе 8 мы выскажем предположение, которое сможет еще более оправдать данный темп (с. 230).

[59] Еще только один лур имеется у Баха — в Сюите E-dur для скрипки соло.

[60] Читатель, вероятно, заметил, что мы нигде не ссылаемся на книгу Фрица Ротшильда "Утерянная традиция в музыке" (Rothschild F. The Lost Tradition in Music. New York, 1953). Теория Ротшильда, согласно которой единственно лишь метр и длительности нот представляют точную информацию о необходимом для каждого произведения темпе (если, как он полагает, следовать традиции, потерянной после смерти Баха), уже была опровергнута критиками-баховедами. Это освобождает нас от повторений веских аргументов против нее. Уже тот факт, что Бах много раз записывал одно и то же произведение в различных метрах (см. с. 121), доказывает, что он не считал тактовый размер и длительности нот единственными источниками информации о темпе. Среди прочих откликов на книгу Ротшильда см. рецензию Артура Менделя (Mendel A. Review in Musical Quarterly, Vol. XXIX. 1953, № 4 (October), p. 617).

[61] Контрэксперимент можно попытаться произвести с тридцатью двумя сонатами Бетховена. Невыполнимость его обнаруживается очень быстро и лучше всяких слов демонстрирует различие между обеими эпохами в том, что касается самой сути подхода к проблемам темпа.

[62] См. Фугу C-dur ХТКI (с. 67) или употребление "королевской темы" в середине второй части Трио-сонаты из Музыкального приношения, блестяще проанализированной Гансом Давидом в его монографии об этом произведении (David H. J. S. Bach's Musical Offering. New York, 1945).

Глава пятая

[1] Bach J. S. Inventionen und Sinfonien. Peters, 1933.

[2] Landshoff L. Revisionbericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach's Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933.

[3] Wolfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Munich, 1915.

[4] Landshoff L. Op. cit., S. 26.

[5] Neidt F. E. Musikalisches ABC. Hamburg, [1708], S. 32. По поводу баховского использования Нидта см.: Spitta Ph. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin, 1892, 1894, S. 121.

[6] Bach C. P. E. Op. cit., p. 79.
[7] Landshoff Op. cit., S. 27.
[8] Bach C. P. E. Op. cit., p. 81.
[9] Брандтс Байз дает хороший их список (Buys B. Op. cit., p. 130).
[10] Der Critische Musicus, Herausgegeben von Johann Adolph Scheibe. Erste Theil, Hamburg, 1738, S. 46—47.
[11] Гендель в гораздо большей степени почитал эту традицию, нежели Бах; многие его арии в медленном темпе, так же как и медленные части его инструментальных произведений, нуждаются в большом количестве дополнительных украшений. Ария с вариациями из его Сюите d-moll является одним из редких случаев, где он выписал полностью орнаментальную линию.
[12] Эти строчки из трактата Този приводятся у Ландсхофа (Landschoff L. Op. cit., S. 29), откуда мы их и заимствуем.

[13] Существует более двухсот книг и таблиц, касающихся украшений и написанных между 1600 и 1800 годами. Я отсылаю читателя, интересующегося первоисточниками, к таблицам Жана Анри д'Англебера (J. H. D'Anglebert, 1689), Бёма (Boehm, 1690), К. Ф. Фишера (K. F. Fischer, 1696), Дьепара (Dieupart, 1710), Куперена (Couperin, 1713) и Готтлиба Муффата (G. Muffat, 1735—1738). Полные данные см. в Библиографии; см. также книги уже упоминавшихся Кванца, К. Ф. Баха и Л. Моцарта, которые, однако, дают лишь частичное представление о положении дел во времена Баха. Из новейших наиболее важны следующие публикации: Dannreuther E. Musical Ornamentation. London, 1893—1895; Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1915, 1977; Aldrich P. The Principal Agrements of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Study in Ornamentation (докторская диссертация, Harvard University, 1942). Это солидное исследование содержит самую полную компиляцию материала источников, какая когда-либо была сделана, а также всесторонний его анализ. А. Швейцер также касается проблем орнаментики в своей биографии Баха и дает список дополнительной, хотя и менее важной литературы по этому предмету. Из недавно опубликованных работ назовем великолепный краткий путеводитель по лабиринтам этой проблемы — "Баховская орнаментика" У. Эмери (Emery W. Bach's Ornaments. London, 1953). Одно из особых достоинств этого труда заключается в том, что его в высшей степени компетентный автор не пытается навязать каких-либо окончательных выводов там, где для этого нет достаточных фактических данных.

[14] Швейцер А. Указ. соч., с. 253.
[15] Moser H. J. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1935, S. 235.
[16] Франц Кролль издал Хорошо темперированный клавир в собрании сочинений Баха, выпущенном Баховским обществом.
[17] Dannreuther E. Op. cit., p. 165—166.

[18] Швейцер А. Указ. соч., с. 254.

[19] Bach C. P. E. Op. cit.; см. также ниже, с. 143.

[20] Kirkpatric R. Предисловие к изданию Гольдберг-вариаций (G. Schirmer, New York, 1938), p. 11. Альдрих говорит: "Самый большой недостаток этого автора заключается в его трактовке баховской орнаментики; здесь Данрейтер распределяет весь тщательно собранный им материал источников по четырем группам и предлагает свою собственную интерпретацию" (The Principal Agrements..., p.11).

[21] Bach C. P. E. Op. cit., p.95.
[22] Ibid., p.110.
[23] См. знаменитое исправление, сделанное в т. 11 первой части Бранденбургского концерта V, где Бах обнаружил, что партия альта содержала параллельные квинты с солирующей скрипкой, и проглядел, что его исправление привело к серии гораздо худших параллельных квинт с партией клавесина (Revisionbericht, Bach-Gesellschaft, Band. XIX). Брамс составил список параллелизмов, которые он обнаружил в произведениях Баха. Недавно этот список был опубликован Генрихом Шенкером; см.: Schenker H. Brahms Oktaven, Quinten u. a. Universal Edition, Vienna, 1953. Мы приводим оттуда один пример — из 21 арии Ich halt es mit dem lieben Gott из Кантаты 52 (см. прим. 38 на с. 143).

[24] Великолепный унисон обоих голосов в двухголосной Фуге e-moll ХТК1 не имеет, конечно, ничего общего с нашей проблемой.

[25] Среди прочих см. издание Черни.

[26] Bach C. P. E. Op. cit., p.105.

[27] В т. 3 и 4 имеется аналогичная ситуация: "перевернутому морденту" в среднем голосе (т. 3) отвечает (т. 4) в обращенно-каноническом сопрано подлинный мордент, также выписанный полностью. Возникновение "перевернутого мордента" как результат инверсии обычного мордента само по себе является интересной проблемой. Бах не всегда в таких случаях вводит перевернутый мордент: в Жиге из Французской сюиты VI (т. 2 и 56) Баху удается избежать его появления благодаря добавлению апподжиатуры; в Жиге из Французской сюиты II истинная инверсия разрушается тем, что морденту в т. 2 в соответствующем такте (34) отвечает трель ( ). Но другой пример подлинного обычного инверсионного отношения обнаруживается в т. 1 и 2 , а также 17 и 18 вариации 12 Гольдберг-вариаций.

[28] Il secondo libre di toccati. Roma, 1637, p.26; перепечатано в: Davison A., Apel W. Historical Antology of Music. Cambridge, Mass., 1946, 1950, II, 19. См. т. 10 этой же композиции, а также т. 13–16 в Прелюдии Тундера (Ibid., II, 61). Тундер был, по всей вероятности, учеником Фрескобальди около 1640 года.

[29] Strunk O. Source Reading in Music History. New York, 1950, p. 384.

[30] Швейцер А. Указ. соч., с. 254.

[31] Еще несколько примеров группетто, начинающегося с основной ноты, можно найти во второй части Итальянского концерта.

[32] Rousseau J. J. Methode... pour apprendre à chanter (1788), p. 58. См. исследование Альдриха, который правильно помещает этот случай под заголовком "Ошибочность трели с главной ноты" (Aldrich P. Op. cit., p. 428–430).

[33] См.: Denkmäler Deutscher Tonkunst, II, 2, 28, 8.

[34] Denkmäler Deutscher Tonkunst in Bayern, XVIII, 313.

[35] Опубликовано в: Publicaties van de Vereeniging voor Noord Nederlandsch Muziekgeschiendenis, B. XIV, [1886].

[36] Aldrich P. Op. cit., p. 313–314, 316.

[37] Каждый, кто работает в области орнаментики, должен быть благодарен Альдриху за ту тщательность, с которой он подготовил свой великолепный труд. Мы имеем только одно возражение в связи с его трактовкой трели: по нашему мнению, документальный материал для трели, начинающейся с главной ноты, дан недостаточно полно. Глава "Трели, начинающиеся с основной ноты" не имеет отдельного раздела, посвященного итальянским источникам, какие имеются во всех остальных главах, и сведения относительно употребления итальянской трели упоминаются только спорадически на с. 299–300 под заголовком "Трели, начинающиеся со вспомогательной ноты". В разделе о немецких источниках для трели, начинающейся с основной ноты, Альдрих упоминает только Гуммеля и период после него, а примеры Муршхаузера и Рейнкена остаются не проанализированными и появляются только в таблицах, помещенных в Приложении. На фоне того, что влияние французского вкуса подчеркивается на протяжении всего исследования Альдриха, только что процитированное утверждение представляется неожиданно великодушным по отношению к итальянской традиции.

[38] Bach C. P. E. Op. cit., p. 110–111.

[39] Ibid., p. 110–111.

[40] Ibid., p. 112.

[41] Ibid., p. 111.

[42] Marpurg F. W. Die Kunst das Clavier zu spielen, (1750, 1756), I, IX, VI, 8.

[43] Шнеллер будет проанализирован ниже.

[44] См.: Aldrich P. Op. cit., p. 371, 373.

[45] Ibid., p. 371.

[46] Krebs J. L. Handschriftlicher Sammelband. – Staadsbibliothek, Berlin, M S. 803.

[47] Bach C. P. E. Op. cit., p. 142 (разрядка моя. – Э. Б.).

[48] То, что последнее предложение может считаться объяснением, становится еще более вероятным, когда мы находим у К. Ф. Э. Баха такое описание мордента: "Стоит заметить, что мордент является противоположностью самой короткой трели" (Ibid., p. 131).

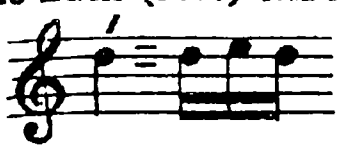
[49] Ibid., p. 143.

[50] Ibid., p. 115.

[51] Ibid., p. 91.

[52] Diruta G. Il Transilvano. Venice, 1593; цитируется Данрейтером (Dannreuther T. Op. cit., S. 8).

[53] У Мерсенна (Mersenne) в трактате Harmonie Universelle (1636) и у Готье (Gaultier) в Pièces de Luth (1660) значок ´ выставлен для обозначения tremblement следующим образом:



[54] Aldrich P. Op. cit., p. 336. Упомянутый Альдрихом мордент является, конечно, перевернутым — украшением, которое Альдрих не признает.

[55] До сих пор не стало общеизвестным, что почти все группетто в произведениях Гайдна и Моцарта, а также в ранних сочинениях Бетховена должны состоять из четырех нот.

[56] Образец такого группетто можно увидеть в прим. 58.

[57] Единственное известное мне исключение из этого правила, рассматривается на с. 143.

[58] См., например, Итальянский концерт, ч. II, т. 35, 36.

[59] Aldrich P. Op. cit., table 22.

[60] Басовая партия хорала Freuet euch und jubiliert, предназначавшегося для Magnificat, в этом отношении особенно показательна (см. прим. 88).

[61] Bach C. P. E. Op. cit., p. 95.

[62] Ibid., p. 95.

[63] Ibid., p. 95.

[64] Ibid., p.95.

[65] Ibid., p. 95.

[66] Если принять на веру добавление ∿ на основной ноте мотива "вздоха" (нигде в первоначальной версии знак ∿ не выписан), мы тут же видим, что "четырехзвучная расшифровка" приводит к другим параллельным квинтам. Не в этом ли причина, по которой Бах поменял строчки в последнем варианте?

[67] Необычайная тщательность, с которой Бах разработал этот канон, о чем нам достоверно известно по множеству переделок, которым Бах подверг его, исключает вероятность того, что эти параллелизмы возникли по небрежности или недосмотру. К счастью, эти такты не отменяют категоричность нашего отрицания параллелизмов в примерах, процитированных на с. 143. Заметим, что это, насколько мы знаем, единственный случай, где Бах использует апподжиатуру перед мотивом "вздоха" (что соответствует нотации К. Ф. Э. Баха, приведенной на с. 156, вместо ∿ над первой нотой.

[68] Довольно остроумный "практический рецепт" для апподжиатур предлагает Х. Й. Мозер. Он утверждает, что продолжительность апподжиатуры, которая не всегда равна половине длительности главной ноты, является, однако, всегда половиной счетной единицы внутреннего пульса пьесы (Zu Frage der Ausführung der Ornamente bei Seb. Bach. — Bach-Jahrbuch, 1916, S. 8; Johann Sebastian Bach. Berlin, 1935, S. 234). У нас не было возможности проверить это правило на всей клавирной литературе, но примеры, приводимые Мозером, очень убедительны.

[69] Quantz J. Versuch..., VI, 15, 16.

[70] Bach C. P. E. Op. cit., p. 90 и далее.

[71] Ibid., p. 91.

[72] Формула Мозера (см. примечание 68), по которой апподжиатуры должны получать половину счетной единицы пьесы (в данном случае — четверть), частично основана на этом примере.

[73] Исследователь Баха, желающий получить более систематическую информацию, может обратиться к великолепной книге У. Эмери (Emery W. Op. cit.), которая даст ему массу дополнительного материала для размышлений.

Глава шестая

[1] Couperin F. L'Art de toucher le clavecin. 1716; русский перевод см.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М. 1973, с. 29.

[2] Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, p. 53.

[3] Читателей, интересующихся более подробной информацией об этой проблеме, отсылаем к изд.: Borrel E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française. — Revue de Musicologie, Vol. XV, № 40 (November 1931), p. 278; Mellers W. François Couperin and the French Classical Tradition. London, [1949], p. 295.

[4] Muffat G. Florilegium Musicum. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich, II, 24.

[5] Watter G. Musikalisches Lexicon. Leipzig, 1732; факсимильное изд.: Kassel, 1953.

[6] Heinichen J. D. Der Generalbass in der Composition. Dresden, 1728, S. 27. К сожалению, этот параграф у Хейнихена не исключает различных толкований. Хейнихен говорит лишь, что в группах из четырех нот отдельные из них называются длинными или короткими, согласно их внутренней (гармонической) ценности, и в сущности, он указывает скорее лишь на проблему терминологии, чем на исполнение. Эта трактовка поддерживается высказыванием Кельнера: "Ноты равной длительности имеют не только quantitatem extrinsicam (внешнюю величину), но также и intersicam (внутреннюю). С внешней стороны они могут трактоваться одинаково быстро или одинаково медленно, но что касается их внутренней ценности, то один — долгие, другие — короткие" ("Keller D. Treulicher Unterricht im Generalbass. Hamburg, 1732, S. 11). Исходя из уровня тех знаний, которыми мы сейчас располагаем, невозможно прийти к каким-либо точным выводам о роли "неровной" игры в Германии.

[7] Quantz J. J. Versuch..., XI, § 12. При обсуждении примеров апподжиатур Кванц также недвусмысленно говорит, что правильный способ игры этих украшений "проистекает из французской манеры исполнения" (VIII, § 6). Кванцевский параграф, являющийся единственным ясно сформулированным заявлением по этому поводу, нельзя воспринимать серьезно. Кванц прожил в Париже семь месяцев и со всей очевидностью демонстрирует пристрастие к французскому вкусу как в своих теоретических писаниях, так и в собственной музыке.

[8] T. 7 в теме из Гольдберг-вариаций содержит еще один пример довольно редкого следа "ломбардского" влияния в баховских произведениях.

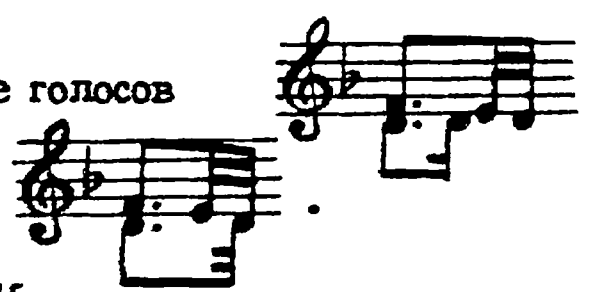
[9] См.: Quantz J. J. Versuch..., V, § 20 и далее.

[10] Вариант , имеющийся во многих педагогических изданиях, недостаточно "короток".

[11] Quantz J. J. Versuch..., XVII, 7, § 58.

[12] Ibid.

[13] Ponte J. Problems in the Performans of J. S. Bach's Clavierübung, part I. Harvard Univ., 1952, p. 11.

[14] T. 5 из Жиги дает даже прямое подтверждение того, что этот вывод верен. Столкновение голосов бессмысленно; может исполняться только как .

[15] Эти фигуры встречаются также в Жиге из Французской сюиты I, имеющей такие же ритмические обороты и принадлежащей той же темповой группе, что и Жига e-moll. Однако здесь они появляются только в т. 21, где проходят почти незаметно и хорошо вписываются в общую картину, когда исполняются .

[16] Dolmetsch A. Op. cit., p. 64.

[17] Ibid., p. 65.

[18] Ibid., p. 86.

[19] Bach-Gesellschaft, B. XXII.

[20] Истинными причинами всех этих "приблизительных" типов нотации были, конечно, во-первых, экономия времени и, во-вторых, соблазн иметь менее сложную партитуру.

[21] Bach-Gesellschaft, B. XXIII, S. 205.

[22] Ibid., B. XIII.

[23] Leonhardt G. The Art of Fugue: Bach's Last Harpsichord Work. The Hague, 1952.

[24] См. Страсти по Матфею, речитатив Erbarm es Gott. "Сценой бичевания" представляется нам также Прелюдия g-moll ХТКII; нечто подобное можно легко отыскать в произведениях Генделя, например в Прелюдии из Сюиты f-moll.

[25] Quantz J. J. Versuch..., V, § 22.

[26] Bach C. P. E. Op. cit., p. 160.

[27] Bach-Gesellschaft, B. XVII, S. 245.

[28] Отметим другие места, где комбинирование ритмов кажется обязательным: средний раздел в финале Сонаты E-dur для скрипки и клавесина; т. 42 в первой части Сонаты h-moll для флейты и клавесина; т. 15 Прелюдии fis-moll ХТКII.

Глава седьмая

[1] В дополнение к высказыванию Корнелии Ауэрбах (см. выше с. 32) процитируем в качестве одного из примеров следующую сентенцию А. Швейцера: "Собственно, главную роль у Баха играют не столько динамические оттенки, сколько фразировка и акценты" (Швейцер А.Указ. соч., с. 268.).

[2] Швейцер А. Указ. соч., с. 268—281.

[3] Apel W. Phrasing.— Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Mass., 1947, p.573.

[4] Куперен в своих клавирных произведениях иногда использовал запятую, а Маттезон в трактате Kern melodischer Wissenschaft (Hamburg, 1737) анализировал менуэт с помощью запятых, точек с запятой и точек. Венский профессор Якоб Фишер опубликовал в 1926 году ценное исследование на эту тему, за которым последовало издание ряда пьес от Баха до Мендельсона, которые он снабдил такими знаками, как, ; . ! ?, знаком для "и" (&) и очень важными знаками ⌒ и ⌒ для того, чтобы различать тяжелые и легкие акценты. Хотя в ряде случаев, анализируя мельчайшие детали музыкальных линий, Фишер по-видимому, зашел слишком далеко в применении своего метода, тем не менее его система представляет значительный прогресс в установлении моста над пропастью, существующей, к сожалению, между внутренней композиторской концепцией музыкального произведения и ее реальной картиной на бумаге. Добросовестные учителя могли бы показать своим ученикам по крайней мере один пример из публикации Фишера, чтобы познакомить их с его методом мышления.

[5] Приводится в кн.: Moser H. J. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1935, S. 103.

[6] Bach C. P. E. Op. cit., p. 149.

[7] Ibid., p. 150, 151—152.

[8] Quantz J. J. Versuch..., XI, § 19.

[9] Это, очевидно, описание "ломбардского" ритма.

[10] Marpurg F. W. Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin, 1759—1763, B. II, S. 273.

[11] Мендельсон в своих "Характерных пьесах" ор. 7 использует аффекты в качестве заглавий: "Мягко и с экспрессией", "С глубоким чувством", "Сильно и огненно", "Быстро и гибко", "Серьезно и с возрастающим воодушевлением", "Страстное стремление", "Легко и воздушно".

[12] В хорошо известном письме к Симону де Сиру Шуман писал: "Названия всех моих композиций приходят мне в голову уже после того, как я их закончил". Эта цитата не менее известна и из его письма к Мошелесу: « „Карнавал" был написан по специальному случаю; его названия были добавлены позже ».

[13] Marpurg F. W. Historisch-kritische Beiträge. Berlin, 1754—1762, B. III, S. 535.

[14] Мы осмелимся сделать едва ли не святотатственное заявление, что для каждого названия мендельсоновских "Характерных пьес" (упомянутых выше) могут быть легко найдены аналогии в баховских произведениях; например, "Мягко и с экспрессией" подходит для Прелюдии F-dur, A-dur, Es-dur ХТКII и Прелюдии из Английской сюиты I; "С глубоким чувством" — для Прелюдии c-moll ХТКI, Прелюдии и фуги d-moll ХТКII и Фуги a-moll ХТКII; "Сильно и огненно" — для Прелюдии из Английской сюиты II; "Быстро и гибко" — для Большой фуги a-moll; "Серьезно и с возрастающим воодушевлением" — для пятиголосной Фуги cis-moll ХТКI; "Страстное стремление" — для Симфонии e-moll (мендельсоновская пьеса в той же тональности демонстрирует явное родство с баховским прототипом); "Легко и воздушно" — для Фуги F-dur ХТКII.

[15] Serauky W. Die musikalische Nachahmungsaesthetik 1700—1850. Münster, 1929, S. 58.

[16] Нельзя найти более удачного выражения этого, чем слова Цельтера в письме к Гёте, в котором он отвечает на вопрос, какие композиторы использовали звукоизобразительность: "У Баха и Генделя любая случайная гладь превращается в океан чувств". — Letters between Goethe and Zelter. Leipzig, Reclam Edition, 1902, III, 90.

[17] Neidhardt J. G. Vorrede zu Die beste und leichteste Temperatur des Monochordi [1706].

[18] Особенно показательно сравнение тех тактов в Библейской сонате Кунау "Битва Давида с Голиафом", в которых композитор живописует смерть Голиафа, с баховской трактовкой слов Et sepultus est в Мессе h-moll (эти примеры см. на с. 224—225).

[19] Schering A. Рецензия на кн.: Goldschmidt H. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. — ZMW, I, 5 (1919), S. 305.

[20] Швейцер А. Указ. соч., с. 269.

[21] Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950, S. 31. Эрнст Курт, который опубликовал сонаты и сюиты для скрипки и виолончели соло, опустив все лиги, поскольку "все они были, по-видимому, добавлены другой рукой" (!), говорит в предисловии к своему изданию: "Для каждого, кто понимает смысл линий [den Linienstil] в баховских произведениях, его фразировка вовсе не представляет проблемы" (Drei Masken Verlag, München, 1921, S. 12). Из дальнейшего чтения его предисловия ясно, что Курт смешивает фразировку и артикуляцию, подразумевая на самом деле одну лишь артикуляцию.

Вальтер Рейнхардт заявляет: "Артикуляцию всегда можно определить, если исходить из музыкального смысла мелодии. Каждый, кто тщательно изучит полное собрание баховских произведений, найдет множество оригинальных обозначений артикуляции, которые не составит труда(!) приложить к другим произведениям, в которых они пропущены, в соответствии с принципами, продемонстрированными самим маэстро" (Bach-Gedenkschrift, 1950, S. 90).

[22] Keller H. Die musikalische Artikulation, S. 80.

[23] См. таблицу темпов I а, 19.

[24] Основную информацию см. в изд. : Harvard Dictionary of Music.

[25] Сведения о его принципах можно найти в кн.: David H. and Mendel A. The Bach Reader. New York, 1945, p. 223, 254, 258, 307 и далее. Хотя для наших целей эти сведения бесполезны, мы очень рекомендуем изучить их.

[26] Аппликатурные указания имеются в Applicatio из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, в Прелюдии 11 из Двенадцати маленьких прелюдий и в Прелюдии и фуге C-dur ХТКШ, в ее первоначальном варианте (Bach-Gesellschaft, B. XXXVI, S. 224). Последнее произведение очень хорошо проанализировано Г. Келлером (Keller H. Die Klavierwerke Bach's, S. 222 и далее).

Глава восьмая

[1] Строка посвящения из Органной книжечки ("Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nechsten draus sich zu belehren").

[2] Spitta Ph. Johann Sebastian Dach. B. II, S. 406.

[3] Jansen M."Bach's Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht". — Bach - Jahrbuch (1937), S. 96.

[4] Перечень эссе этого крупного ученого см. в Библиографии.

[5] Blume F. Johann Sebastian Bach. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [Kassel und Base:, 1949]. B. I, S. 1050.

[6] См. высказывание Эжена Д'Альбера в его издании Хорошо темперированного клавира, приведенное нами выше на с. 248.

[7] Pirro A. L'Esthetique de Jean Sébastien Bach. Paris, 1907. Полностью параграф, касающийся метода Швейцера, цитируется нижена с. 208.

[8] Bukofzer M. Music in the Baroque Er. New York, 1943, p. 389.

[9] Schering A. Das Symbol in der Musi. Leipzig, 1941; см. также список статей Шеринга в Библиографии.

[10] Наиболее интересной публикацией после Шеринга является книга: Schmitz A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs [Mainz, 1950]. Шмиц противится привлечению символики для объяснения баховского языка и обращается к искусству риторики, как к главному источнику, откуда Бах черпал вдохновение. Известно, что Бах был хорошо знаком со старой доктриной Musikalische Oratorie (см.: Spitta Ph. Op. cit., B. II, S. 64). Другим важным исследованием является книга: Unger H. H. Die Beziechungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert (Würzburg, 1941). Поскольку обе эти работы имеют отношение главным образом к специфическим проблемам вокальной музыки, мы не будем обсуждать те новые воззрения, которые они выдвигают.

[11] Bach-Gesellschaft, B. XVIII, S. 235.; анализ символики в этой кантате см.: Schering A. Das Symbol..., S. 39.

[12] "Писать поэтические произведения — это значит изобретать символы. Понимать поэзию — значит понимать символы. Истинный музыкант-творец может быть понят только поэтом. И он вправе ожидать, что в его внутренний мир попытаются проникнуть" (Schering A. Das Symbol, S. 144).

[13] Schering A. Das Symbol, S. 85–86.

[14] Wolf Ch. Psychologia empirica. Frankfurt und Leipzig, 1733. А. Шмиц, однако, подвергает серьезному сомнению доводы Шеринга (Schmitz A. Die Bildlichkeit... S. 17).

[15] Bukofzer M. Music in the Barogne Era, p. 389.

[16] Не столь известной, как самые знаменитые произведения Моцарта в этой тональности (Симфония, Фортепианный квартет и Струнный квартет), является сказочная по красоте модуляция в g-moll в первой части фортепианного Концерта c-moll (KV. 457), позволяющая солисту создать "видение" (нигде больше не повторяющееся в этой пьесе) первой темы Симфонии g-moll — произведения, написанного годы спустя.

[17] Например, Симфония № 5, Третий фортепианный концерт, фортепианные сонаты ор. 10 № 1, ор. 13 и ор. 111, Скрипичная соната ор. 30 и так далее. В самом деле, почти каждая тональность бетховенских произведений получает в руках этого мастера столь характерные особенности, что его произведения оказываются, быть может, главной причиной, вызывающей общее внимание к этой проблеме. Не будет преувеличением сказать, что бетховенские тональности так же важны для уразумения его языка, как маленькая Органная книжечка в качестве "баховского словаря".

[18] Полонез ор. 53, Третья баллада, большие вальсы.

[19] Mattheson J. Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg, 1713. Часть III, раздел 2 касается характеристик тональностей и озаглавлен: Von der Musikalischen Töhne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten. Здесь описано только семнадцать тональностей; опущены Cis-dur, cis-moll, dis-moll, Fis-dur, As-dur, gis-moll, b-moll. Самое существенное из матезоновских "портретов тональностей" перепечатано в статье: Wustmann R. Tonartensymbolik zu Bach's Zeit. — Bach-Jahrbuch, 1911.

[20] Mattheson J. Grosse Generalbasschule. Hamburg, 1731, S. 32.

[21] Heinichen J. D. Der Generalbass in der Komposition, S. 83.

[22] Quantz J.J. Versuch..., XI, § 16.

[23] Ibid., XIV, § 6.

[24] Фуга As-dur ХТКII первоначально была написана в F-dur.

[25] В Ariadne Musica Каспара Фердинанда Фишера, написанной в 1700 году, употреблено только девятнадцать тональностей.

[26] Вокальная и инструментальная музыка будет упомянута лишь в тех случаях, когда она окажется полезной для сравнения.

[27] Abert H. Tonart und Thema in Bach's Instrumentalfugen. — В кн.: Wagner Festschrift P. Leipzig, 1926, S. 1.

[28] См. таблицы темпов (Приложение Б).

[29] Синкопированные подобным образом ритмы (все в размере $^{2}/_{4}$) появляются в трех номерах Рождественской оратории: № 8 (ария Grosser König), № 31 (Schliesse mein Herze) и № 51 (терцет Ach wann wird) — см. таблицу тональностей, № 5–7.

[30] Для сравнения см. также начало Кантаты 90 Es reifet Euch ein schrecklich Ende.

[31] Mattheson J. Das Neu-eröffnete Orchester, S. 251.

[32] Если память нам не изменяет, автором этой очень точной метафоры является Ванда Ландовска.

[33] Moser H.J. Johann Sebastian Bach, S. 149. См. также его интересные комментарии по поводу тем в тональностях C-dur, D-dur, F-dur, h-moll и A-dur.

[34] Основная тема этой Прелюдии использована едва ли не в пародийном виде Иоганном Кристианом Бахом в Сонате для клавесина и скрипки (см. таблицу тональностей, № 13).

[35] Обратить также внимание на появление этой темы в той же тональности в Кантате 136 (см. артикуляционную таблицу II, 4b).

[36] Начало вокальной партии кантаты 82 Ich habe genug.

[37] Bukofzer M. "Allegory in Baroque Music", Journal of the Warburg and Cortauld Institutes. Vol. III (London. 1939–1940), p. 21.

[38] Bach-Gesellschaft, B. VI, S.222.

[39] Ibid., B. XII, S. 140.

[40] Ibid., B. XXXII, S. 64.

[41] Johannes Passion (Eulenburg ed.), S. 549.

[42] Ibid., S. 59.

[43] Ibid., S. 39.

[44] Hamel F. Johann Sebastian Bach, Geistige Welt (Göttingen, 1951), S. 223.

[45] См. обсуждение тональности Es-dur на с. 213.

[46] Bach-Gesellschaft, B. XII, S. 53.

[47] Ibid., B. IV, 45 (Несколькими тактами позже появляются слова: "В царстве моего Отца").

[48] Мы следуем, уклоняясь лишь в одном случае, за переводом на английский язык, сделанным Р. Кёркпатриком и опубликованным им в предисловии к его изданию Гольдберг-вариаций. Чтобы оградить моего именитого коллегу от возможного разочарования, когда он захочет пообедать в немецком ресторане, я хотел бы обратить его внимание на правильный перевод слова "Kraut", что значит "капуста", а не "шпинат". Может быть, лучше было бы также переводить "Rüben" как "репы". "Свекла" - это всегда "Rote Rübe".

[49] Muller F. "Kraut und Rüben, einige Bemerkungen über die Schlussnummer in Bach's Goldberg Variationen". Zeitschrift für Musik, Jahrgang 101 (February 1934), S. 129. Мелодия "Ich bin so lang nicht bei Dir g'west", по-видимому, приобрела популярность даже за пределами Германии. К. Ф. Коссман сообщает в своей очень интересной статье (Kossmann C. Kh. "Ich bin so lang nicht bei Dir g'west". Zeitschrift für Musikwissenschaft (1925 – 1926 , S. 295), что обнаружил эту мелодию упомянутой в "Шельмуфском" — "вральном романе", написанном Кристианом Рёйтером (1665—?) и опубликованном в 1696 году анонимно. Роман этот был очень популярен в свое время. Герой говорит в нем, что слышал эту песню в Венеции.

[50] В нашем описании мы придерживаемся изложения Мозера: Moser H. J. Johann Sebastian Bach, S. 151.

[51] Интересно, что, когда Бах пишет другую хоральную прелюдию на этот же гимн – в "Клавирных упражнениях" (часть III), он дает ее в форме фугетты с десятью проведениями темы.

[52] Повторив эти слова только одиннадцать раз, Бах намекает на то, что Иуда в данный момент не осмелился задать этот вопрос.

[53] Герман Келлер говорит: Сменд успешно доказал, что Бах знал "игры" с числами (как мы могли бы это назвать). Вопрос лишь в том, насколько существенны или несущественны они для его музыки. Хотя следует ждать, что в ближайшие годы этот аспект будет выделен для специального изучения, скромные результаты, достигнутые пока, требуют крайне осмотрительного к ним отношения" (Keller H. Die Klavierwerke Bach's, S. 129). Стоит, однако, обратить внимание, как осторожно сам Сменд определяет роль числовой символики в изучении Баха и какие границы ей ставит: "Не следует делать Баха объектом арифметических загадок. Внимание к числам в баховских произведениях должно соединяться с анализом других конструктивных факторов" (Smend F. Luther und Bach. Berlin, 1947, S. 19). Как не должен производиться анализ чисел, может продемонстрировать статья Ганса Ниссена: Nissen H. "Der Sinn des Wohltemperierten Klaviers II Teil", Bach-Jahrbuch (1951–1952), S. 54 и далее. Ниссен утверждает, что в Хорошо темперированном клавире Бах желал дать "музыкальную картину христианской мировой драмы от св. Духа и Сотворения мира до Воскресения из мертвых". Очень многие из ниссеновских толкований числовой

символики основаны (как это ни парадоксально) на неверных подсчетах тактов в пьесах, о которых идет речь. Например, в Фуге cis-moll 71 такт, а не 70; в Прелюдии Es-dur 71 такт, а не 70; в Прелюдии F-dur 72 такта, а не 70; в Фуге F-dur 99 — не 84; в Фуге f-moll 85, а не 84; в Фуге b-moll 101, а не 100. Таким образом, все выводы Ниссена, сделанные им на основе "божественных чисел", рушатся. Невозможно понять, каким образом без всякой проверки было дано место для этой статьи в Bach-Jahrbuch.

[54] Тех читателей, которые интересуются более подробными сведениями по истории числовой символики, мы отсылаем к: Schmidt J. J. Der biblische Mathematicus (1736) и Endres F. C. Mystik und Magie der Zahlen (Zürich, 1951). Сжатое изложение затронутых проблем можно найти в великолепной статье: Feldmann F. "Numerorum mysteria". Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang XIV, № 2 (1957), S. 102.

[55] См.: Jansen M. "Bach's Zahlensymbolik".

[56] Цитируется Фридрихом Блуме в статье: Blume F. "Johann Sebastian Bach". Die Musik in Geschichte und Gegenwart, B. I, S. 1030.

[57] Kriger J. Sechs Musikalische Partien (Nürnberg, 1697).

[58] Kuhnau J. Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien. In 6 Sonaten (Leipzig, 1700).

[59] См. выше пр. 207.

[60] Smend F. Bach, bei seinen Namen gerufen (Kassel, 1950).

[61] I и J соответствуют числу 9; u и v = 20; z = 24 (см.: Swend F. Luther und Bach, S. 18).

[62] Swend F. Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten (Berlin, 1947, B. III, S. 20).

[63] Это относится, по нашему мнению, и к гигантской Жиге-фуге, которая "запечатывает" баховский Opus 1 — публикацию шести Партит. Вновь ее тема состоит из 14 звуков.

[64] Эта параллель с Гольдберг-вариациями подчеркивается тем, что вариация 15 содержит символ "распятья".

[65] См.: Feldmann F. Numerorum mysteria, S. 111.

Заключение

[1] Sachs C. The Commonwealth of Art. New York, 1946, p. 277.
[2] Ibid., p. 336.

Приложение А

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА

Общие замечания

Советы, которые мы даем здесь по интерпретации клавирных произведений Баха, будут в силу необходимости довольно краткими. Да и невозможно дать полный отчет о каждой детали каждой пьесы без того, чтобы не перепечатать полностью все произведения. Мы, однако, и не ставили перед собою цель добавить к уже существующим публикациям еще одно "педагогическое" издание. К тому же и такого издания было бы недостаточно, если не проанализировать тщательнейшим образом каждое сочинение – только так можно дать обоснование выбора того или иного инструмента и (если речь идет о клавесинной пьесе) оправданной регистровки.

Чтобы книга не переросла дозволенного объема и все же предоставила студенту, изучающему Баха, возможность в одном месте отыскать самое существенное из результатов наших исследований, мы включили в это Приложение лишь основные рекомендации относительно инструмента, на котором следует исполнять ту или иную пьесу, динамики, регистровки, темпа и орнаментики.

Проблемы динамики разрешаются, как правило, вместе с выбором инструмента. В произведениях, относимых к клавикорду, crescendo и diminuendo совпадают со сгущением или разряжением фактуры. В клавесинных произведениях звучность террасной динамики будет зависеть от особенностей регистров, выбранных для двух клавиатур.

Рекомендуя регистровку, мы ориентируемся на клавесин с ручными переключениями регистров и двумя мануалами: 8′ и 16′ (плюс "Теорба") на нижней клавиатуре; 8″ и 4″ (плюс "Лютня" для 8″) на верхней клавиатуре. С означает копулу, L – "лютню". Указание (н), добавленное к обозначению регистра, например 8′ (н), означает "ниже", то есть играть на октаву ниже, чем нотировано; добавленное (в) значит "выше", то есть играть на октаву выше нотированного. Место возвращения в нормальную позицию будет отмечаться словом loco [1].

Едва ли есть необходимость говорить, что в подавляющем большинстве баховских клавирных произведений полное богатство регистровых возможностей такого большого инструмента не должно использоваться. Особенно это касается в высшей степени спорного 16′ регистра, который рекомендуется употреблять только в тех случаях, когда он действительно заметно улучшает интерпретацию. Нет необходимости также говорить, что в пьесах, которые достаточно коротки, и должны исполняться только в одной регистровке (например, многие прелюдии ХТК, танцевальные пьесы, разделы токкат), могут быть равно оправданы различные звуковые краски на одной или двух клавиатурах. Мы умышленно воздержались от каких бы то ни было "экзотических" регистровок (см. с. 45), хотя у нас не

---

[1] Те, у кого на клавесине 16′ регистр отсутствует, 8′ и 4′ расположены на нижней клавиатуре, а 8′ – на верхней, смогут избежать трудностей с нашими советами по регистровке, если будут следовать правилу: 8″ и 4″ означают нижнюю клавиатуру, а 8′ – верхнюю.

раз возникало искушение предложить их. Все наши рекомендации основаны на принципе, согласно которому регистровка должна быть как можно теснее связана с архитектоникой пьесы. Наши советы, конечно же, допускают изменения, если только они не идут вразрез с этим правилом.

Темп. Мы дадим не только подходящее, на наш взгляд, метрономическое обозначение, но также укажем номер, под которым данную пьесу можно будет найти в таблицах темпов. Это упростит ее сравнение с "пьесами-сестрами".

Артикуляция. В силу ограниченности места мы не можем дать ничего другого, кроме как рекомендаций для трактовки главных тем. Для обозначения градаций между legato и staccato мы будем пользоваться следующими словами: legatissimo, molto legato, legato, quasi legato, tenuto, portato, non legato, leggiero, quasi staccato, staccato, staccatissimo. Этот список может показаться чересчур большим, однако выбор именно того, а не иного слова порой поможет передать некоторые тонкие различия, которые иначе можно было бы продемонстрировать только за инструментом.

Орнаментика. Совершенно очевидно, что здесь невозможно выписать точное исполнение каждого украшения. Поскольку для подавляющего большинства из них могут быть применимы традиционные правила, здесь мы будем рассматривать только те случаи, которые представляют особые проблемы.

Инвенции и симфонии

Все инвенции и симфонии написаны в расчете на клавикорд. Это явствует из фразы в авторском предисловии, что они должны изучаться для того, чтобы "добиться певучего туше". Поскольку редакция Ландсхофа содержит полную информацию относительно артикуляции и орнаментики, мы остановимся только на тех нескольких случаях, в которых веские основания не позволяют нам согласиться с этим наиболее эрудированным редактором.

Инвенция 1 C-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 1).

Орнаментика: ∿ в теме представляет собою пограничный случай: Ландсхоф называет его "праллером", что противоречит употреблению этого термина К. Ф. Э. Бахом (см. с. 152), и в такой степени принимает на веру его исполнение в качестве "перевернутого мордента" (по-видимому, исходя из свидетельства Кребса; см. с. 154, что даже воздерживается от обсуждения этой проблемы в своих комментариях по интерпретации. Мы склонны последовать за ним, не исключая полностью возможность четырехзвучной короткой трели, хотя чувствуем, что акустический результат – *c c c d, g g g e* ("тема победы"!) – звучит не очень "по-баховски". Фигура ∿ из четырех нот, начиная с верхней, должна, конечно, исполняться не только в т. 6, но также и в т. 14 (здесь мы вновь расходимся с рекомендацией Ландсхофа).

Весьма примечательно то, как Бах использует инверсию темы (начиная с т. 3 и далее), сопровождением которой служат первые четыре ноты в увеличении, которые позже (т. 19) появляются в обращении.

Инвенция 2 c-moll

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 2).

Орнаментика: ∿ в т. 3 и в аналогичных местах может исполняться только как "перевернутый мордент" (см. таблицу трели, 1).

Т. 1–9 (правая рука) строго канонически имитируются в т. 3–11 (левая рука). Затем т. 11–19 (левая рука) дают аналогичное руководство для правой руки в т. 13–21.

Инвенция 3 D-dur

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 1).

Орнаментика: долгие ноты в т. 26, 28 и 30 должны быть украшены трелями.

Символика: миниатюрная Gloria (обратить внимание на мотив "падающей октавы").

Инвенция 4 d-moll

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 2).

Орнаментика: в т. 17, 37, 51 должна быть добавлена трель, чтобы подчеркнуть каденции.

В т. 22–25 используется инверсия. Примечательно столкновение звуков *f* (в левой руке) и *fis* (в правой руке) в т. 29–33.

Инвенция 5 Es-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 3).

Это первая инвенция, в которой используется удержанное противосложение.

Инвенция 6 E-dur

Темп: ♩. = ок. 40 (♪ = 120; таблица темпа Vb, 1).

С технической точки зрения эта пьеса является, можно сказать, "упражнением на морденты". Это замечание не ставит целью охарактеризовать художественные достоинства несравненной пьесы. Стоит обратить внимание на сходство со средней частью финала Скрипичного концерта в той же тональности.

Инвенция 7 e-moll

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 1). Сложные украшения делают необходимым указанный темп. См. также очень важный вариант пьесы, содержащийся в копии, сделанной учеником Баха Гербером (Landshoff L. Revisionbericht, S. 69).

Инвенция 8 F-dur

Темп: ♩ =ок. 100 (таблица темпа IVa, 1). Пьеса не дает никакого основания злоупотреблять в ней сверхбыстрым темпом.

Артикуляция: leggiero для восьмых, leggierissimo для шестнадцатых.

Хотя эта Инвенция, быть может, ближе к клавесинному стилю, чем любая другая, leggiero и leggierissimo великолепно звучат на клавикорде, если выполнены con delicatezza.

Инвенция 9 f-moll

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVc, 1). Этот сравнительно медленный темп необходим для того, чтобы выявить богатство баховской (аутентичной) артикуляции (Черни советует ♩ = 116!).

Орнаментика: об исполнении украшений в т. 15–16 см. выше, с. 143, а также: Landshoff L. Op. cit., S. 71.

Противосложение облигатное.

Инвенция 10 G-dur

Темп: ♩. = ок. 100 (таблица темпа VIId, 1).

Артикуляция: жигообразный мотив может исполняться целиком leggiero или, что, вероятно, лучше, две ноты слигованно, третья — staccato. В фигурах, в

которых подряд следуют две секунды, предпочтительнее, однако, играть три ноты quasi legato.

Инвенция 11 g-moll

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 4).

Артикуляция: все восьмые и четверти, как советует Ландсхоф, – легкое tenuto.

Это еще одна пьеса с облигатным противосложением. Обращает на себя внимание его инверсия (начиная с конца т. 3).

Инвенция 12 A-dur

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIIa, 1).

Артикуляция: вновь преобладают жигообразные элементы. Можно применить те же рекомендации по артикуляции, какие были даны для Инвенции 9.

Инвенция 13 a-moll

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 5); в противоположность Бишофу (♩ = 116), который на сей раз превосходит Черни (♩ = 104).

Артикуляция: leggiero для шестнадцатых, non legato для восьмых.

Инвенция 14 B-dur

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 2).

Артикуляция: тридцатьвторые – legato, шестнадцатые – non legato, восьмые – легкое tenuto, четверти – tenuto.

Инвенция 15 h-moll

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 6).

Орнаментика: ∿ в теме может исполняться только как "перевернутый мордент" (таблица трели, № 4; здесь приводится случай в т. 14–15. Однако та же проблема обнаруживается уже в т. 2).

Об очень интересном варианте в т. 21 см.: Landshoff L. Op. cit., S. 77.

Симфония 1 C-dur

Невозможно не заметить той тематической связи, которая имеется между Симфонией 1 и Инвенцией 1. Первые четыре ноты Симфонии перекочевали в нее из Инвенции. Хотя на первый взгляд они кажутся не больше чем четырьмя нотами гаммы, тот факт, что в конце первого такта они появляются в обращении, доказывает, что они образуют как бы "мотив внутри гаммы". Они предстают и в увеличении; здесь Бах делает абсолютно то же самое, что и в Инвенции. Когда мы открываем для себя тематическую связь также и Симфонии 15 с Инвенцией 15, то с еще большим основанием убеждаемся в том, что это есть скрытое символическое "послание" от Инвенций к Симфониям. Когда же мы находим, что первые четыре ноты темы первой Фуги C-dur ХТКI – это тот же самый "мотив внутри гаммы", то невольно начинаем подозревать, что композитор передал "приветствие" от одного собрания к другому – истинно "баховская шутка". Однако открытия эти не должны вызвать у нас ничего, кроме добродушной улыбки. Их не следует переоценивать, но они, конечно, вносят своего рода "душевное тепло" в баховский метод работы, каким он нам теперь представляется. Для исполнительских целей куда важнее обратить внимание на то, что игра с этими нотами тут же прекращается (в противоположность Инвенции 10) и вновь появляется лишь эпизодически в т. 12.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 7).

Артикуляция: legato.

Орнаментика: трели в т. 6 и 10 должны начинаться с короткой остановки на главной ноте перед тем, как начнется биение с верхней ноты (см. таблицу трели, № 10 и 11, а также объяснение на с. 148).

В связи с архитектоникой следует упомянуть, что подавляющее большинство симфоний имеет "фугообразное изложение". Однако поддержка основной темы басовым голосом убеждает в том, что итальянская трио-соната также играла роль прародительницы этого жанра.

Симфония 2 c-moll

Темп: ♩. = ок. 80 (таблица темпа VIIIb, 1).

Артикуляция: должны соблюдаться "формулы жиги".

Восхитительная и во многом загадочная пьеса. Элементы меланхолии, мечтательности, по-видимому, преобладают над признаками жиги, которые тем не менее также присутствуют.

Симфония 3 D-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпов Ia, 8).

Артикуляция: шестнадцатые – quasi legato, восьмые – non legato, даже для интервалов секунды, что явствует из последующего добавления апподжиатур.

Симфония 4 d-moll

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 3).

Артикуляция: все восьмые – legato, за исключением широких интервалов в теме; шестнадцатые – quasi legato.

Наиболее примечательным является чудесная гармонизация нисходящей хроматической гаммы в двух последних тактах.

Симфония 5 Es-dur

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVc, 2; Черни ♩ = 100!).

Орнаментика: причины нашего несогласия с рекомендациями Ландсхофа изложены на с. 168.

Красота этой уникальной пьесы – дуэта с аккомпанементом, состоящим из непрерывно повторяемой басовой фигуры, – полнее всего раскрывается в орнаментальной версии.

Симфония 6 E-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа VIIc, 1).

Артикуляция: от начала до конца legato, за исключением, конечно, скачка в т. 38.

Обратить внимание на чудесные столкновения между первоначальным изложением темы и ее обращением, которые впервые появляются в т. 17 и доходят до кульминации в т. 35.

Симфония 7 e-moll

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпов IVc, 3).

Артикуляция: legato, даже legatissimo от начала до конца, за исключением нескольких шестнадцатых в противосложении, которые цитирует Ландсхоф.

Орнаментика: вновь орнаментированная версия безусловно предпочтительнее. Примечательно, что еще одно украшение (на *fis*) появляется в т. 25 и 27

орнаментированного варианта, но оно нежелательно в т. 37. Не означает ли оно "усиление напряжения" в среднем голосе и некоторого ослабления к концу? Само собой разумеется, что украшения в теме должны быть добавлены в каждом ее проведении.

Безусловно внутреннее родство между этой пьесой и языком "Страстей".

Симфония 8 F-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 9).

Артиткуляция: как указано у Ландсхофа.

Орнаментика: ∿ в теме необходимо исполнять при каждом ее проведении. Трели должны быть добавлены на нотах с точкой – т. 15 и 23 (заключительная каденция).

Симфония 9 f-moll

Темп: ♩ = ок. 40 (таблица темпа Ic, 1).

Необходимо тщательно изучить орнаментальную версию. Для того чтобы добиться ясного исполнения всех трех тем, следует придать рельефность хроматической нисходящей линии. Очевиден глубоко религиозный дух. Вряд ли мы выразимся слишком резко, если назовем исполнение этой пьесы на клавесине варварством.

Симфония 10 G-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IVb, 1).

Артикуляция: четверти – tenuto, остальные – quasi legato.

Симфония 11 g-moll

Темп: ♩. = ок. 40 (♪ = 120; таблица темпа Vb, 2).

Артикуляция: точка над нотой *g* в теме, которой мы обязаны копии Гербера, служит указанием на то, что нота эта всегда должна отделяться от последующей.

Изысканность мелодических линий делает данную пьесу, можно сказать, предшественницей шубертовского лендлера.

Симфония 12 A-dur

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 10).

Орнаментика: в заключительной каденции должна быть добавлена трель.

Ощущается явное внутреннее родство с Инвенцией A-dur.

Симфония 13 a-moll

Темп: ♩. = ок. 40 (таблица темпа Vb,3).

Артикуляция: должно быть подчеркнуто различие между артикуляцией темы (легкое legato) и артикуляцией противосложения (leggiero). Впервые оно проявляется в т. 21.

Орнаментика: каденционная нота в теме (*h* в т. 3) требует, по-видимому, чтобы была добавлена трель, которая действительно имеется в автографе в т. 35.

Симфония 14 B-dur

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 4).

Артикуляция: бас в первом из трех последних тактов (по сути continuo) должен исполняться легким tenuto; остальное: восьмые – non legato, шестнадцатые – quasi legato.

Симфония 15 h-moll

Темпы: ♪. = ок. 80 (таблица темпа IXb, 1).

Артикуляция: тема – две ноты legato, третья – staccato, противосложение – legato.

Символика: оба мотива в этой пьесе принадлежат к излюбленным баховским средствам изображения "воды". В романтическую эпоху эта пьеса могла бы получить название "Маленькая баркарола".

Перекрещивание рук в т. 26 и далее считается основанием для приписывания этой пьесы клавесину. Однако, ловкость с которой Бах в т. 28 трижды употребляет одну и ту же клавишу (*d*) одновременно обеими руками, ясно указывает на то, что он задумал маленький технический трюк для одной клавиатуры. Здесь требуется всего лишь некоторая сноровка, чтобы позволить рукам пройти одной над другой. Это будет особенно удобно, если воспользоваться аппликатурой, имеющейся в издании Ландсхофа. Мы также напоминаем читателю наши общие замечания по поводу перекрещивания рук, высказанные на с. 51.

Хорошо темперированный клавир, том I

Прелюдия C-dur XTKI

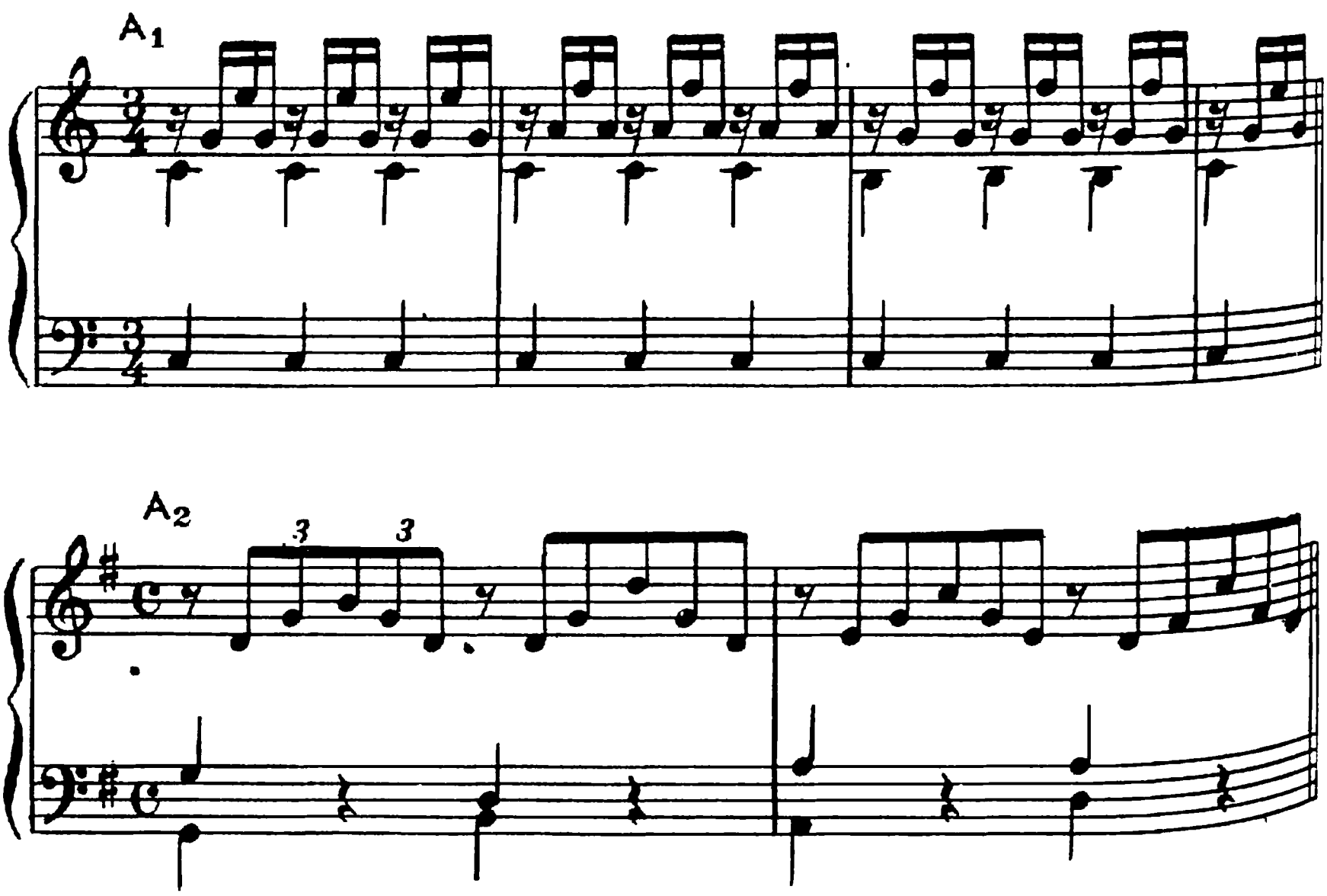
Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 11).

Артикуляция: legato, линия баса – molto tenuto.

Подробный анализ см. с. 64–67.

Для сравнения см. нижеследующие примеры: Йоганн Кунау, Прелюдия из Партиты V, Neue Klavierübung erster Teil (Leipzig, 1689), и Йоганн Каспар Фердинанд Фишер, Прелюдия-арпеджио из сюиты Clio, напечатанная в 1735 году (но написанная, по-видимому, до 1715 года) в Musicalischer Parnassus:



Фуга C-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 5).
Артикуляция: legato; интервалы кварты и квинты – portato.
Подробный анализ см. с. 67–74.

Прелюдия и фуга c-moll XTKI

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Прелюдия

Левая рука		Правая рука	
Такты*		Такты*	
1 – 24	8‴, 4‴	1 – 24	8‴ 4‴
25 – $34^{1}/_{4}$	8′, 16′, 8‴, 4‴	25 – $34^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$34^{3}/_{4}$ – 38	8‴, 4‴	$34^{6}/_{32}$ – 38	8‴, 4‴

Темп**: ♩ = ок. 120 (таблица темпа Ie, 1).

Фуга

Левая рука		Правая рука	
1 – $9^{1}/_{16}$	8‴, 4‴	$3^{3}/_{16}$ – $9^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$9^{2}/_{16}$ – $11^{5}/_{8}$	8′	$9^{2}/_{8}$ – $11^{1}/_{8}$	8′
$11^{6}/_{8}$ – $13^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$11^{2}/_{8}$ – $13^{1}/_{16}$	8‴, 4‴
$13^{2}/_{8}$ – $15^{1}/_{8}$	8′	$13^{2}/_{16}$ – $15^{5}/_{8}$	8′
$15^{2}/_{8}$ – $17^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$15^{6}/_{8}$ – $17^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$17^{2}/_{8}$ – $20^{5}/_{8}$	8′	$17^{2}/_{8}$ – $20^{1}/_{8}$	8′
$20^{6}/_{8}$ – $21^{8}/_{8}$	8‴, 4‴	$20^{2}/_{8}$ – $22^{1}/_{8}$	8‴ 4′
$22^{1}/_{8}$ – $25^{1}/_{4}$	8′	$22^{2}/_{8}$ – $25^{1}/_{8}$	8′
	+ 16′		
$25^{10}/_{16}$ – $28^{3}/_{4}$	8‴, 4‴	$25^{2}/_{8}$ – $28^{6}/_{8}$	8‴, 4‴
	+ C		
$28^{8}/_{8}$ – 31	8′, 16′, 8‴, 4‴	$28^{8}/_{8}$ – 31	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 12).
Артикуляция: legato для "фигур мордента", non legato для восьмых, legato для окончания темы.
Подробный анализ см. на с. 60–61.

Прелюдия Cis-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 3). Рекомендуемый здесь темп значительно медленнее того, в котором обычно играют, особенно в концертных исполнениях на фортепиано. Однако если взять мелодию левой руки в качестве ведущего голоса и сравнить эту пьесу со всеми остальными в таблице темпа Va, то основания для указанного выше темпа станут очевидны.
Артикуляция: шестнадцатые – leggiero; мотив в левой руке всегда должен исполняться так: две ноты слигованы; нисходящая октава (как в т. 33, 35 и так

---

* Здесь и далее в регистровых планах, в левой половине обоих столбцов ("левая рука" и "правая рука") цифры указывают номера и доли тактов. — *Примеч. пер.*

** Указания темпа и артикуляции для этой прелюдии в Приложении пропущены; указание темпа заимствовано нами из таблицы темпа. — *Примеч. пер.*

далее) – staccato; первые две шестнадцатые в т. 63 и соответствующих – слиговано; все остальные шестнадцатые – leggiero; восьмые в левой руке с т. 63 и далее – легкое portato; последние аккорды – tenuto.

Фуга Cis-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 13).

Артикуляция: первая нота – staccato, следующие пять нот слигованы, то же самое относится к первым четырем нотам т. 2, все остальные ноты – staccato. См. анализ этой темы на с. 200, а также артикуляционную таблицу II, 5a – d.

Прелюдия cis-moll XTKI

Инструмент: орган, клавесин.

Регистровка: одна регистровка от начала до конца: 8′, 8′, 16′; в равной степени возможно 4′, 16″ (C).

Темп: 𝅗𝅥. = ок. 40 (таблица темпа Xc, 1).

Артикуляция: molto legato.

Орнаментика: серьезного внимания заслуживают многие дополнительные украшения, имеющиеся в различных копиях XVIII века. Можно исполнять даже еще больше украшений, чем те, которые приводит Бишоф (например, апподжиатуру на *dis* в т. 12 на четвертой четверти правой руки, трель на *fis* в т. 28 на четвертой четверти левой руки). Длительность апподжиатуры перед первой нотой т. 2 и в соответствующих местах должна равняться четверти.

Фуга cis-moll XTKI

Инструмент: орган, клавесин. Монументальная архитектоника и большое число долгих выдержанных звуков, естественно, указывают на орган как на наиболее подходящий инструмент. Этот выбор становится еще более оправданным, если детально проанализировать архитектонические подробности, поскольку тогда становится ясно, что баховский метод записи предоставляет очень ограниченные регистровые возможности для клавесина с ручным переключением, если не обращаться к помощи ассистента.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 35 1/2	8′, 16′, 8″, 4″	1 – 35 1/4	8′, 16′, 8″, 4″
35 3/4 – 72 8/8	8″, 4″	35 2/4 – 75 8/8	8″, 4″
73 – 94 1/4	8′, 16′, 8″, 4″	76 – 94 1/4	8′, 16″, 8″, 4″
94 2/4 – 102 1/4	8″, 4″	94 2/4 – 104 4/4	8″, 4″
102 2/4 – 115	8′, 16′, 8″, 4″	105 – 115	8′, 16′, 8″, 4″

Если прибегнуть к помощи ассистента, то т. 1–35 можно обеими руками играть на 8′, 16′, то есть иначе, чем указано в приведенном выше варианте; помощник сможет соединить клавиатуры между т. 35–72, когда обе руки играют на верхней клавиатуре.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 1).

Артикуляция: molto legato для первой темы и полностью первой части, legato для остальных тем. Главная тема, по всей вероятности, происходит из мотива

Прелюдия D-dur XTKI

Инструмент: клавесин.

Регистровка: 8″, 4″ или 4″, 16′ (C) для обеих рук до т. 33 1/4, затем tutti (8′, 16′, 8″, 4″) до конца.

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа Ie, 2).
Артикуляция: leggiero всю пьесу.

Фуга D-dur ХТК I

Инструмент: клавесин.
Регистровка (см. также анализ на с. 64):

Левая рука		Правая рука	
$1 - 6^1/_4$	8′, 16′, 8″, 4″	$2^2/_4 - 6^5/_{32}$	8′, 16′, 8″, 4″
$6^2/_4 - 7^1/_4$	8″, 4″	$6^6/_{32} - 8^1/_4$	8″, 4″
$7^2/_4 - 17^1/_4$	8′, 16′, 8″, 4″	$8^2/_4 - 9^1/_4$	8′, 16′, 8″, 4″
$17^2/_4 - 20^1/_4$	8″, 4″	$9^2/_4 - 11^1/_4$	8″, 4″
$20^2/_4 - 27$	8′, 16′, 8″, 4″	$11^2/_4 - 21^1/_4$	8′, 16′, 8″, 4″
		$21^2/_4 - 22^1/_4$	8″, 4″
		$22^2/_4 - 27$	8′, 16′, 18″, 4″

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 6).
Артикуляция: marcato e quasi legato.
По соображениям, выдвинутым на с. 179–180 мы воздерживаемся от рекомендации играть в преувеличенном "французском пунктирном ритме", советуемом Долмечем и принятом большинством клавесинистов.

Прелюдия d-moll ХТК I

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 7).
Артикуляция: правая рука – legato, левая – portato до т. $20^4/_8$, затем legato.
Почти невозможно прийти к однозначному выводу по поводу того, как фразировать линию правой руки. Здесь ясно различаются группы из шести и двенадцати нот; ближе к концу (т. 24), по-видимому, выкристаллизовываются даже две группы по три ноты. Мы не хотим лишать ученика волнующего опыта отыскания его собственной версии исполнения.

Фуга d-moll ХТК I

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVb, 2).
Артикуляция: legato; аутентичная точка над нотой *b* в т. 2 должна пониматься как molto portato.
Орнаментика: как подчеркивалось на с. 148 (см. также таблицу трели, № 12), трель в теме должна начинаться с главной ноты. Мы рекомендуем дополнительные трели в т. 9, 10, 11, 23, 28, 29, 30, 31, 32 на соответствующих местах, а также мордент на *d* в т. 43 в правой руке.

Прелюдия Es-dur ХТК I

Инструмент: орган, клавесин.
Регистровка: удовлетворительная регистровка на клавесине без ассистента почти невозможна, а та, которая выполнима, не соответствует блеску самой пьесы, передать который в состоянии только орган.

Вариант 1 (нерекомендуемый)

Левая рука		Правая рука	
$1 - 10^1/_4$	8′	$1 - 10^1/_4$	8′
$10^3/_4 - 25^1/_4$	8″, 4″	$10^2/_4 - 25^1/_{16}$	8″, 4″

$25^{2}/_{4} - 38^{9}/_{16}$	8′	$25^{2}/_{16} - 35^{1}/_{4}$	8′
$38^{10}/_{16} - 49^{3}/_{4}$	8″, 4″	$35^{2}/_{4} - 49^{9}/_{16}$	8″, 4″
$49^{4}/_{4} - 61^{8}/_{16}$	8′	$49^{10}/_{16} - 64^{1}/_{4}$	8′
$61^{3}/_{4} - 70$	8″, 4″	$64^{2}/_{4} - 70$	8″, 4″

Этот вариант может быть несколько улучшен, если играть партию левой руки в т. 46–$49^{3}/_{4}$, $61^{3}/_{4}$–$64^{2}/_{4}$, 66–67 на октаву ниже нотированного – 8″+ 4″(н), производят таким образом эффект псевдо-16′ регистра.

Вариант 2 (с помощником)

Левая рука		Правая рука	
1 – 9	8′, 16′	1 – $10^{1}/_{4}$	8′, 16′ – 16′
10 – $25^{1}/_{4}$	8″, 4″(н, ad lib.)	$11^{3}/_{4} - 25^{1}/_{16}$	8″, 4″(н, ad lib.)
$25^{2}/_{4} - 38^{9}/_{16}$	8′	$25^{2}/_{16} - 35^{1}/_{4}$	8′
$38^{10}/_{16} - 45^{16}/_{16}$	8″, 4″	$35^{2}/_{4} - 45^{8}/_{8}$	8″, 4″
46 – $49^{3}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4″	46 – $49^{9}/_{16}$	8′, 16′, 8″, 4″
$49^{4}/_{4} - 61^{8}/_{16}$	8″, 4″	$49^{10}/_{16} - 64^{1}/_{4}$	8″, 4″
$61^{3}/_{4} - 70$	8′, 16′, 8″, 4″	$64^{2}/_{4} - 70$	8′, 16′, 8″, 4″

Помощник копулирует клавиатуры между т. 39–45, когда обе руки играют на верхнем мануале.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 14).

Артикуляция: molto legato.

Рекомендация исполнять эту пьесу на органе приобретает дополнительный вес ввиду ее сходства с Органной прелюдией в той же тональности из третьей части Клавирных упражнений.

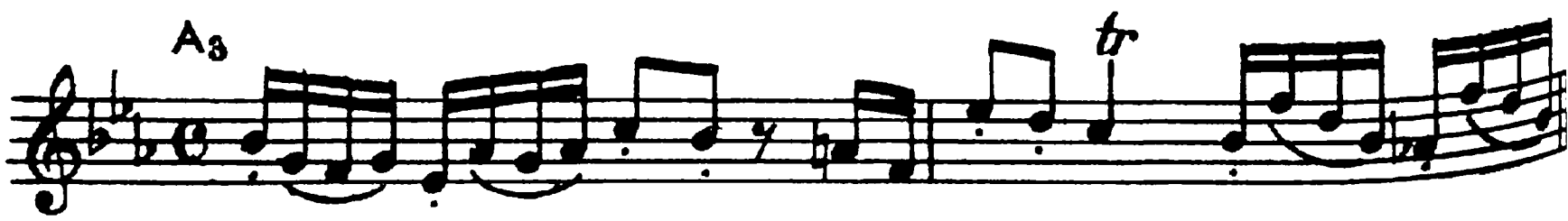
Фуга Es-dur XTKI

Инструмент: клавесин, клавикорд. Вероятно, никогда нельзя будет убедительно ответить на вопрос, почему Бах связал эту элегантную "светскую" Фугу с торжественной Прелюдией, которая уже содержит в себе фугу. Хотя, по нашему мнению, она наилучшим образом звучит на клавикорде, мы даем скромную регистровку для клавесина, по соображениям единства интерпретации.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
3 – $17^{4}/_{8}$	8′	1 – $17^{5}/_{8}$	8′
$17^{5}/_{8} - 25^{7}/_{8}$	8″	$17^{6}/_{8} - 25^{8}/_{16}$	8″
$25^{8}/_{8} - 34^{6}/_{8}$	8′	$25^{10}/_{16} - 34^{6}/_{8}$	8′
	+ C		
$34^{14}/_{16} - 37$	8′, 8″	$34^{15}/_{16} - 37$	8′, 8″

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 15).

Артикуляция: та, какую рекомендует Келлер:

Орнаментика: трель в теме должна быть, конечно, добавлена в т. 12 и 35. Вполне резонно также добавить трель на последнем *f* в т. 36, на что указывает и копия Альтникола.

Прелюдия es-moll ХТК I

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 50 (таблица темпа Xa, 1).
Артикуляция: все большие интервалы – molto portato, остальное – legato.

Фуга es-moll (dis moll) ХТК I

Инструмент: клавикорд. На клавесине не может быть сделана регистровка для этой Фуги, которая соответствовала бы ее архитектонике. Тот, кто шокирован предписанием играть эту Фугу на клавикорде, должен осознать, что грандиозность ее не внешняя, а внутренняя. Ее величественность не выпячивается, она заключена в богатстве чувств. Сложные наложения темы на другие голоса могут быть донесены до слуха только на клавикорде.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 16).
Артикуляция: все большие интервалы – portato, остальное – legato.

Прелюдия E-dur ХТК I

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩. = ок. 80 (таблица темпа VIIIb, 2).
Артикуляция: molto legato.

Фуга E-dur ХТК I

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа Id, 1).
Артикуляция: первая восьмая темы всегда staccato, следующая нота – tenuto, шестнадцатые – leggiero. Должен быть подчеркнут "вздох" в теноре (т. 13–16) и в сопрано (т. 22–25).

Прелюдия e-moll ХТК I

Инструмент: клавесин (только по соображениям единства интерпретации); разделение мелодии и аккомпанемента, а также выразительность мелодии – все это звучало бы гораздо лучше на клавикорде.
Регистровка: первая часть, правая рука 4′′ (н), левая рука 8′; presto – обе руки 8′; или: первая часть, правая рука – 8′, левая – 8′′; presto – обе руки – 8′.
Темп: первая часть ♩ = ок. 60; presto ♩ = ок. 120 (таблицы темпов Ib, 8 и Ie, 3).
Артикуляция: правая рука – molto legato для мелодии, tenuto для восьмых; левая рука – quasi legato; presto – leggiero.
Орнаментика: обратить внимание на аутентичные трели в т. 20 и 12.

Фуга e-moll ХТК I

Инструмент: клавесин (см. анализ на с. 73–74).
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
3 – $5^{2}/_{8}$	8′′, 4′′	1 – $3^{2}/_{8}$	8′′, 4′′
$5^{6}/_{16}$ – $12^{12}/_{16}$	8′	$3^{6}/_{16}$ – $10^{12}/_{16}$	8′
13 – 15	8′′, 4′′	11 – $13^{2}/_{8}$	8′′, 4′′
16	8′	$13^{6}/_{16}$ – $15^{12}/_{16}$	8′
17	8′′, 4′′	16	8′′, 4′′
18	8′	17	8′

19 – $22^{2}/_{8}$	8‴, 4‴	18 – $20^{4}/_{16}$	8‴, 4‴
$22^{6}/_{16}$ – $29^{12}/_{16}$	8′	$20^{6}/_{16}$ – $21^{12}/_{16}$	8′
30 – $32^{2}/_{8}$	8‴, 4‴	22 – $24^{2}/_{8}$	8‴, 4‴
$32^{6}/_{16}$ – $34^{12}/_{16}$	8′	$24^{6}/_{16}$ – $31^{12}/_{16}$	8′
35	8‴, 4‴	32 – 34	8‴, 4‴
36	8′	35	8′
37 – 42	8‴, 4‴	36	8‴, 4‴
		37	8′
		38 – 42	8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVe, 1).
Артикуляция: leggiero.

Прелюдия F-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIIa, 2).
Артикуляция: первые три шестнадцатые – legato, следующие три – leggiero и так до конца пьесы; в левой руке две восьмые – legato, третья – staccato. В конце последняя нота в левой руке – tenuto, три шестнадцатые перед ней – portamento.
Орнаментика: все трели исполняются традиционно.

Фуга F-dur XTKI

Инструмент: клавикорд (см. анализ на с. 84–86).
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 4).
Артикуляция: затакт всегда portato, первые две восьмые т. 1 слигованы, третья восьмая – staccato; все остальные ноты – legato.
Орнаментика: все ∿ , такие, как в т. 7, длинные и должны исполняться традиционно с верхней ноты или начинаться с короткой остановки на основной ноте.

Прелюдия f-moll XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 9).
Артикуляция: molto legato.

Фуга f-moll XTKI

Инструмент: клавикорд (см. анализ на с. 76–77).
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 10).
Артикуляция: molto legato.
Орнаментика: предпоследняя нота темы, безусловно, нуждается в трели, предпочтительно с началом и короткой остановкой на главной ноте.
Символика: тема символизирует распятие: здесь достигнута середина I тома. Обратить внимание на наличие того же символа в вариации 15 Гольдберг-вариаций.

Прелюдия Fis-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IXc, 1).
Артикуляция: Quasi legato, почти leggiero.
Орнаментика: на каждой ноте длительностью в ♩. должна быть добавлена трель.

Фуга Fis-dur XTKI

Инструмент: клавикорд (см. анализ на с. 81–83).
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 17).
Артикуляция: Legato; в "фигуре волны" лиги по две ноты.
Орнаментика: трель в теме может исполняться либо традиционно, либо начинаться с главной ноты и короткой остановки на ней. Последний вариант подтверждается ситуацией в т. 12, вторая четверть, где, в "копии Швенке" недвусмысленно имеется трель.
Символика: фигуры "воды".

Прелюдия fis-moll XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 18).
Артикуляция: для шестнадцатых – legato; для восьмых – staccato, но не слишком легкое.

Фуга fis-moll XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: 𝅗𝅥. = ок. 40 (таблица темпа Xc, 2).
Артикуляция: legato; в противосложении первая нота – легкое portato, нисходящие или восходящие секунды слигованы парами, остальное – legato.
Орнаментика: на предпоследней ноте темы всегда трель; ее желательно начинать с основной ноты, сделав на ней короткую остановку.

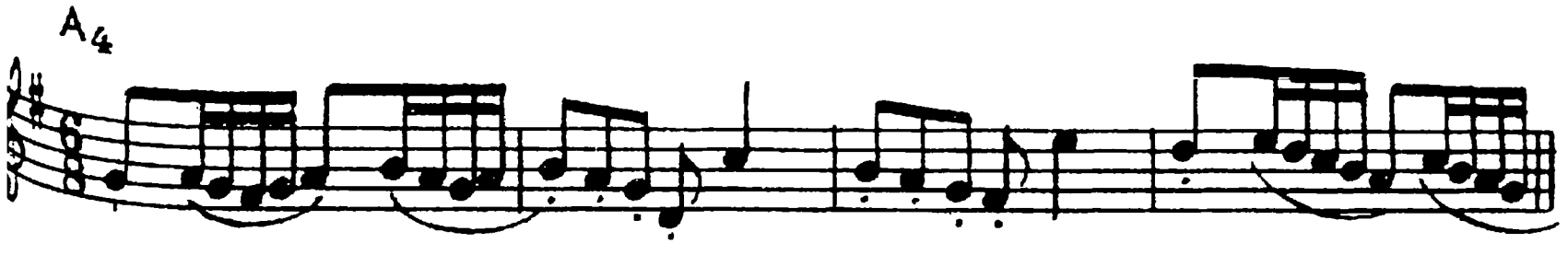
Прелюдия G-dur XTKI

Инструмент: клавесин.
Регистровка: tutti или 8′, 4′ для всей пьесы.
Темп: ♩. (верхний голос) = ♩ (нижний голос) = ок. 60 (таблица темпа IXd).
Артикуляция: все шестнадцатые – leggiero, все восьмые – легкое portato, за исключением нисходящих секунд в т. 11 и 12.
Символика: "падающие октавы" – хвала Всевышнему.

Фуга G-dur XTKI

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
5 – 38 1/8	8′, 4′	1 – 37	8′, 4′
38 2/8 – 60 3/8	8′	38 – 61 3/8	8′
60 4/8 – 86	8′, 4′	61 4/8 – 86	8′, 4′

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIa, 1).
Артикуляция: см. следующий пример. Все пассажи шестнадцатыми – leggiero.

Орнаментика: должны быть прибавлены трели в обращении темы в т. 29, 30, 44, 45, 71, 72; они начинаются короткой остановкой на основной ноте. По техническим соображениям трель, начинающаяся в т. 69, должна остановиться на четвертую восьмую т. 70.

Прелюдия g-moll ХТК I

Инструмент: клавесин (только в силу единства интерпретации). Если бы эта пьеса дошла до нас в качестве сольного произведения, отнесение ее к клавикорду было бы естественным благодаря сходству с Инвенцией B-dur.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 6	8‴	1 – 6	8′
7 – $14^{1}/_{16}$	8′	7 – $15^{3}/_{4}$	8‴
$14^{2}/_{16}$ – $15^{9}/_{16}$	8‴	$15^{14}/_{16}$ – 19	8′
$15^{10}/_{16}$ – 19	8′		

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 11).

Артикуляция: legato.

Орнаментика: на последней ноте к трели может быть добавлена долгая апподжиатура.

Фуга g-moll ХТК I

Инструмент: клавесин (см. анализ на с. 62–64).

Регистровка:

Для большого клавесина

Левая рука		Правая рука	
1 – $12^{1}/_{4}$	8‴, 4‴	$2^{6}/_{8}$ – $12^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$12^{6}/_{8}$ – $19^{1}/_{8}$	8′	$12^{2}/_{8}$ – $19^{1}/_{8}$	8′
$19^{2}/_{8}$ – $19^{5}/_{8}$	8‴, 4‴	$19^{2}/_{8}$ – $19^{5}/_{8}$	8‴, 4‴
$19^{6}/_{8}$ – $20^{1}/_{8}$	8′	$19^{6}/_{8}$ – $20^{1}/_{8}$	8′
$20^{2}/_{8}$ – $24^{5}/_{8}$	8‴, 4‴	$20^{2}/_{8}$ – $24^{9}/_{16}$	8‴, 4‴
$24^{6}/_{8}$ – $28^{1}/_{4}$	8′	$24^{10}/_{16}$ – $28^{1}/_{8}$	8′
$28^{6}/_{8}$ – 34	8‴, 4‴	$28^{2}/_{8}$ – 34	8‴, 4‴

Для небольшого клавесина с одной клавиатурой и 8′, 8‴ или 8′, 4‴ регистрами

1 – $12^{1}/_{8}$	8′, 8‴ или 8′, 4′
	– 8‴ или – 4′
$12^{2}/_{8}$ – 28	8′
	+ 8‴ или + 4′
$28^{2}/_{8}$ – 34	8′, 8‴ или 8′, 4′

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 19).

Артикуляция: первые две восьмые – legato, две четверти – tenuto, шестнадцатые – leggiero (восьмая между ними, конечно, non legato). Общий характер этой Фуги molto energico, а не molto tranquillo (см. с. 216).

Прелюдия As-dur ХТК I

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ ок. 80 (таблица темпа IVb, 3).

Артикуляция: четверти – tenuto, восьмые – portato; фигуры "мордента" и шестнадцатые – legato.

Фуга As-dur ХТКI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 12).
Артикуляция: восьмые – legato e portato, остальное – legato.
Обращает на себя внимание внутреннее родство между Прелюдией и Фугой, выраженное звуками трезвучия As-dur.

Прелюдия gis-moll ХТКI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIa, 2).
Артикуляция: шесть шестнадцатых темы этой в сущности "трехголосной симфонии" могут быть подразделены на три ноты legato и три leggiero; остальное – legato.

Фуга gis-moll ХТКI

Инструмент: клавикорд (см. анализ на с. 74).
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 13).
Артикуляция: первые семь нот – legato, две следующие слигованы, остальное в теме – легким portato.

Прелюдия A-dur ХТКI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 20).
Артикуляция: molto legato от начала и до конца. Особое внимание должно быть обращено на декламирование "вздохов" третьей темы этой "симфонии с тремя облигатными голосами" – дальней родственницы Симфонии f-moll. См. также артикуляционную таблицу II, 14a –d.

Фуга A-dur ХТКI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIa, 1).
Артикуляция: первая нота – tenuto, molto legato для восьмых, legato для шестнадцатых, которые часто могут подразделяться на три ноты legato и три leggiero. Г. Келлер советует внести запятую после одиннадцатой ноты в партию сопрано. В целом в пьесе господствует характер dolce e espressivo. Fortissimo, рекомендуемое Черни для первой ноты, является, по-видимому, самой значительной ошибкой в его редакции.

Прелюдия a-moll ХТКI

Инструмент: клавесин.
Регистровка: либо tutti, либо 8′, 8″, 4″ или 8″, 4″. Корректным было бы также следующее подразделение:

Левая рука		Правая рука	
1 – 12	8′, 8″, 4″, (16′ ad lib.)	1 – 8	8′, 8″ 4″ (16′ ad lib.)
13 – 19	8″, 4″	9 – 21	8″, 4″
20 – 28	8′, 8″, 4″ (16′ ad lib.)	22 – 28	8′, 8″, 4″ (16′ ad lib.)

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIa, 2).
Артикуляция: вся тема – non legato; все восьмые – bien marqué.
Общий характер пьесы – ferоce.

Фуга a-moll XTKI

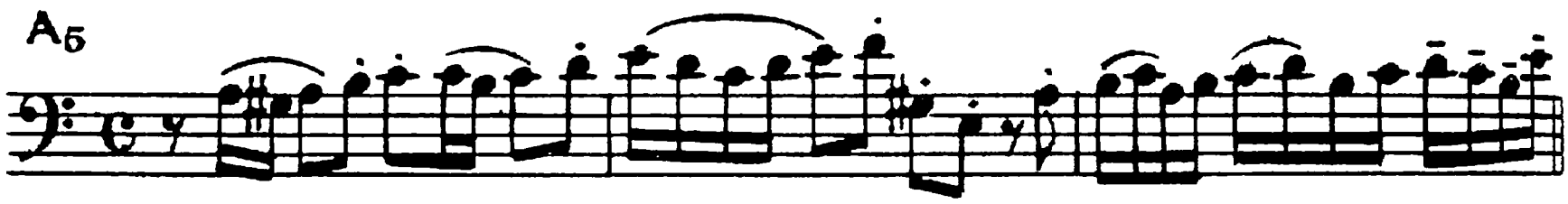
Инструмент: педальный клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 14^{5}/_{8}$	8‴, 4‴	$4^{2}/_{8} - 14^{5}/_{8}$	8‴, 4‴
$14^{6}/_{8} - 27^{5}/_{8}$	8′	$14^{6}/_{8} - 27^{5}/_{8}$	8′
$27^{6}/_{8} - 35^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$27^{6}/_{8} - 35^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$35^{2}/_{8} - 43^{5}/_{8}$	8′	$35^{2}/_{8} - 43^{1}/_{16}$	8′
$43^{6}/_{8} - 48^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$43^{2}/_{16} - 48^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$48^{2}/_{8} - 53^{1}/_{8}$	8′	$48^{2}/_{8} - 53^{5}/_{8}$	8′
$53^{2}/_{8} - 63^{3}/_{4}$	8‴, 4‴	$53^{6}/_{8} - 65^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
	+ 16′		
$63^{7}/_{8} - 64^{5}/_{8}$	8‴, 4‴	$65^{2}/_{8} - 73^{5}/_{8}$	8′, 16′
$64^{6}/_{8} - 72^{8}/_{8}$	8′, 16′	$73^{6}/_{8} - 80^{1}/_{4}$	8‴, 4‴
$73^{2}/_{8} - 80^{1}/_{4}$	8‴, 4‴		
	+ C		
$80^{3}/_{4} - 87$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$80^{3}/_{4} - 87$	8′, 16′, 8‴, 4‴

Помощник может заменить педальную клавиатуру и сыграть ноту *a* в басу в конце Фуги.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 21).

Артикуляция: см. следующий пример. В целом non legato; più legato — только для чудного эпизода в т. 40—42.



Прелюдия B-dur XTKI

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Обе руки	
$1 - 11^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$11^{2}/_{4} - 11^{25}/_{32}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$11^{26}/_{32} - 13^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$13^{2}/_{4} - 13^{25}/_{32}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$13^{26}/_{32} - 15^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$15^{2}/_{4} - 16^{9}/_{32}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$16^{10}/_{32} - 17^{16}/_{32}$	8‴, 4‴
$17^{3}/_{4} - 18^{9}/_{32}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$18^{10}/_{32} - 20$	8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 22).

Артикуляция: восьмые — portato, тридцатьвторые — leggiero, аккорды — molto tenuto.

Фуга B-dur XTKI

Инструмент: клавесин (см. анализ на с. 78—79).
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 13 1/8	8‴, 4‴	1 – 19 1/16	8‴, 4‴
13 2/8 – 19 1/8	8′	19 2/16 – 30 1/8	8′
19 2/8 – 22 1/8	8‴, 4‴		
22 2/8 – 26 1/8	8′		
26 2/8 – 30 1/16	8‴, 4‴		
30 2/16 – 33 1/8	8′	30 2/8 – 33 1/16	8‴, 4‴
33 2/8 – 35 1/8	8‴, 4‴	33 2/16 – 37 1/8	8′
35 2/8 – 41 1/8	8′		
41 – 48	8‴, 4‴	37 2/8 – 48	8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 2).

Артикуляция: non legato для восьмых, за исключением двух нисходящих секунд *d – c* и *es – d*, которые должны быть слигованы; шестнадцатые – leggiero.

Орнаментика: представляется оправданным добавление трели на предпоследней ноте в сопрано.

Прелюдия b-moll ХТК I

Инструмент: орган, клавесин.

Регистровка: 4‴, 16′ или 8′, 16′ на всю пьесу (возможно tutti для окончания после ферматы).

Темп: ♩ = ок. 40 (таблица темпа Ic, 2).

Артикуляция: molto legato e tenuto.

Фуга b-moll ХТК I

Инструмент: орган, клавесин, но помощник необходим.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
3 – 25 1/4	8‴, 4‴	1 – 25 1/4	8‴, 4‴
25 2/4 – 47 8/8	8′	25 2/4 – 37 2/4	8′
48 – 54	8‴, 4‴	37 3/4 – 54 4/4	8‴, 4‴
55 – 63	8′, 8‴, 4‴	55 – 63	8′, 8‴, 4‴
64 – 75	8′, 16′, 8‴, 4‴	64 – 75	8′, 16′, 8‴, 4‴

Помощник готовит копулирование клавиатур между т. 48–54 и прибавляет 16′ в конце т. 63. Соскальзывание со второго мануала на первый в т. 25 и с первого на второй (только правой рукой) в т. 37 технически нетрудно. Если помощник отсутствует, то можно использовать следующий вариант регистровки:

Обе руки	
1 – 25 1/4	8′, 16′, 8‴, 4‴
25 2/4 – 54	8‴, 4‴
55 – 75	8′, 16′, 8‴, 4‴

Это, однако, приводит к такому акустическому результату (A – B – A), который не согласуется с величественной архитектоникой этой фуги.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 60 (таблица темпа IIb, 1).

Артикуляция: первые две ноты molto tenuto, остальное ben legato.

Прелюдия H-dur ХТК I

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 23).

Артикуляция: dolce для всей темы.

Орнаментика: может быть добавлена трель на предпоследней ноте сопрано.

Фуга H-dur XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 14).
Артикуляция: legato с легким tenuto для первых двух восьмых темы.
Орнаментика: трель, имеющаяся в т. 2 (начинается с основной ноты и короткой остановки на ней), должна быть добавлена в каждом проведении темы. Это не всегда просто, но все же технически возможно.
Совершенно очевидно тематическое родство между Прелюдией и Фугой.

Прелюдия h-moll XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: andante (авторское); ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 24; см. также анализ на с. 122).
Артикуляция: legato.
Символика: в первых тактах и т. 42–44 "крестообразный" мотив.

Фуга h-moll XTKI

Инструмент: клавикорд.
Темп: largo (авторское): ♩ = ок. 40 (таблица темпа Ic, 3).
Артикуляция: первые три ноты – legato e portato, остальные слигованы парами (авторское обозначение).
Обратить внимание на родство между т. 24 Прелюдии и т. 17 Фуги.
Символика: тема рисует "крестообразный" мотив. Обратить внимание на удивительно трогательные два "ложных" вступления темы в т. 19 (альт) и 28 (тенор). Голоса как будто так переполнены скорбью, что вынуждены прерваться – они не могут найти в себе достаточно сил, чтобы пропеть всю тему, и это вплоть до т. 21 (альт) и 30 (тенор), где они начинают с тех же самых звуков, что и прежде.

Хорошо темперированный клавир, том II

Прелюдия C-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 15).
Артикуляция: molto legato.

Фуга C-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 1).
Артикуляция: интервал квинты – portato, остальное – quasi legato.

Прелюдия c-moll XTKII

Инструмент: клавесин, возможен также клавикорд.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 12	8′	1 – 12	8′
13 – $22^{1}/_{8}$	8″	13 – $21^{1}/_{8}$	8″
$22^{2}/_{8}$ – 28	8′	$21^{2}/_{8}$ – 28	8′

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 25).

Артикуляция: шестнадцатые – leggiero, восьмые – non legato, за исключением т. 21 и 27, в которых più legato в группах из четырех, начиная со второй.

Родство в мотивах с Прелюдией c-moll XTKI очевидно. В то время как в Прелюдии из I тома свирепствовала "буря", здесь шторм утих.

Фуга c-moll XTKII

Инструмент: клавесин; возможен также клавикорд.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 16^{1}/_{16}$	8˝, 4˝	$2^{1}/_{8} - 14^{1}/_{8}$	8˝, 4˝
$16^{2}/_{16} - 19^{1}/_{4}$	8′	$14^{2}/_{8} - 21^{1}/_{4}$	8′
$19^{2}/_{4} - 23^{5}/_{8}$	8˝, 4˝	$21^{2}/_{4} - 23^{5}/_{8}$	8˝, 4˝
$24^{2}/_{8} - 27^{1}/_{4}$	8′, 8˝, 4˝	$23^{6}/_{8} - 27^{3}/_{4}$	8′, 8˝, 4˝
$27^{10}/_{16} - 28$	8′, 16′, 8˝, 4˝	$27^{7}/_{8} - 28$	8′, 16′, 8˝, 4˝

Клавиатуры могут быть скопулированы во время едва заметной цезуры после $23^{5}/_{8}$; 16′ регистр можно включить в $27^{3}/_{4}$. Несмотря на предложенную выше регистровку, мы не можем не чувствовать, что и Прелюдия, и Фуга допускают даже более скромную интерпретацию на клавикорде, особенно на большом педальном. На педали может исполняться басовый голос с т. $19^{2}/_{4}$ до т. $21^{3}/_{16}$ и с т. $26^{2}/_{8}$ до т. 28. Это привело бы к еще более удачному результату, чем наша клавесинная регистровка, недостаток которой в том, что невозможно выделить только что упомянутые линии. По этой же причине в список возможных здесь инструментов может быть добавлен даже орган.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 16).

Артикуляция: legato.

Орнаментика: ∿ на *a* (т. 2, последняя четверть) является трелью, которая должна начаться с короткой остановки на главной ноте. Она должна быть добавлена также в т. 4 в аналогичном месте.

Прелюдия Cis-dur XTKII

Инструмент: здесь мы отдаем предпочтение клавикорду из-за большого сходства данной пьесы с Прелюдией C-dur XTKI; первоначально эта Прелюдия также была написана в тональности C-dur. Исполнение на клавесине также приемлемо в силу увертюрного характера, который оправдал бы более яркую интерпретацию. Для этого варианта наилучшим образом подойдет следующая регистровка: для первой части 4˝, 16′ (C), а для второй – 8˝, 4˝.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 26); allegro 𝅗𝅥. = ок. 60 (см. таблицу темпа Va, 5).

Артикуляция: левая рука – portato, правая рука – legato; вторая часть – legato за исключением тех восьмых, которые образуют большие интервалы.

Фуга Cis-dur XTKII

Инструмент: вновь, для того чтобы выявить каждую деталь очень сложной ткани, более предпочтительным кажется клавикорд. Для исполнения на клавесине оправданной будет следующая регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1^{2}/_{8} - 6^{8}/_{8}$	8˝, 4˝	$1^{6}/_{8} - 7^{1}/_{8}$	8˝, 4˝
$7^{2}/_{8} - 11^{3}/_{8}$	8′	$7^{6}/_{8} - 11^{1}/_{8}$	8′
$11^{4}/_{8} - 14^{5}/_{8}$	8˝, 4˝	$11^{2}/_{8} - 14^{5}/_{8}$	8˝, 4˝
$14^{6}/_{8} - 25^{1}/_{16}$	8′	$14^{8}/_{8} - 25^{1}/_{8}$	8′
$25^{2}/_{16} - 35$	8˝, 4˝	$25^{2}/_{8} - 35$	8˝, 4˝

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 17).

Артикуляция: portato для восьмых, non legato для темы в уменьшении, molto legato для темы в увеличении; остальное – более leggiero, чем quasi legato.

Прелюдия cis-moll ХТК II

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩. = ок. 40 (таблица темпа VIIb, 1).

Артикуляция: molto portato для всех аккордовых фигураций, остальное – legato.

Орнаментика: все апподжиатуры перед ♩. и ♩ требуют длительности в одну восьмую; апподжиатуры перед ♪. (т. 8, седьмая восьмая и аналогичные места) должны быть одной шестнадцатой. Для доказательства этого см. таблицу апподжиатуры, № 7, 8, 14, 15.

Это трехголосная симфония уникальной красоты.

Фуга cis-moll

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа IXc, 2).

Артикуляция: quasi legato; широкие интервалы шестнадцатыми – leggiero, восьмыми – portato.

Прелюдия D-dur ХТК II

Инструмент: клавесин, возможен и орган.

Регистровка:

	Обе руки
1 – 16	8′, 16′, 8″, 4‴
17 – $30^{1}/_{8}$	8″, 4‴
$30^{2}/_{8}$ – $33^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴
$33^{2}/_{8}$ – $40^{13}/_{16}$	8″, 4‴
$40^{14}/_{16}$ – 56	8′, 16′, 8″, 4‴

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа VIIIb, 3).

Артикуляция: пунктирный ритм – molto portato, "фанфары по звукам аккорда" – non legato, шестнадцатые – quasi legato.

Символика: эта пьеса – величественный инструментальный 'Sanctus.

Фуга D-dur ХТК II

Инструмент: клавесин, также орган.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – $20^{3}/_{4}$	8′	$2^{6}/_{8}$ – $10^{1}/_{8}$	8′
$20^{8}/_{8}$ – $27^{5}/_{8}$	8″, 4‴	$10^{2}/_{8}$ – $16^{1}/_{8}$	8″, 4‴
		$16^{2}/_{8}$ – $22^{1}/_{8}$	8′
		$22^{2}/_{8}$ – $27^{5}/_{8}$	8″, 4‴
	+ C		
$27^{6}/_{8}$ – $33^{1}/_{8}$	8′, 8″, 4‴	$27^{8}/_{8}$ – $33^{1}/_{8}$	8′, 8″, 4‴ + 16′
$33^{2}/_{8}$ – $40^{1}/_{8}$	8″, 4‴	$33^{3}/_{8}$ – $44^{5}/_{8}$	8″, 4‴
$40^{2}/_{8}$ – 50	8′, 16′, 8″, 4‴	$44^{6}/_{8}$ – 50	8′, 16′, 8″, 4‴

Копула может быть включена во время короткой цезуры на $27^{5}/_{8}$. 16′ регистр можно добавить в течение паузы в две восьмые т. 33.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IId; I; см. замечания на с. 122).

Артикуляция: четверти – tenuto, восьмые – quasi legato.

Г. Келлер охарактеризовал эту Фугу как "бурную, юмористическую", в то время как Бузони считает ее "сухой, католической", намекая на вокальный характер темы. Я скорее склоняюсь к характеристике Бузони.

Прелюдия d-moll XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 17	8˝, 4˝	1 – 35 1/16	8˝, 4˝
18 – 26 1/4	8′	35 2/16 – 43 1/8	8′
26 6/16 – 34 1/16	8˝, 4˝		
34 2/16 – 42 1/8	8′	43 2/8 – 61	8˝, 4˝
42 2/8 – 56	8˝, 4˝		
57 – 61	8′		

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 3).

Артикуляция: четверти – tenuto, восьмые – non legato, шестнадцатые – leggiero.

Фуга d-moll XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка: вся пьеса на tutti; в т. 20 вторая и третья четверти могут исполняться на верхнем мануале (8˝, 4˝).

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 27).

Артикуляция: триоли и шестнадцатые – quasi legato, после пятой восьмой "запятая", затем legato для нисходящей линии.

Прелюдия Es-dur XTKII

Инструмент: вновь возникают проблемы, аналогичные тем, какие ставит Прелюдия и Фуга Es-dur XTKI. В I томе мы склонялись отдать Прелюдию органу, а Фугу клавикорду и не находили объяснения тому, что же заставило Баха объединить эти пьесы. Здесь, во II томе, наилучшим кажется противоположное решение: клавикорд – для Прелюдии, орган – для Фуги. Однако на сей раз глубоко религиозный характер музыки вполне удерживает обе пьесы вместе: в Прелюдии используется символ "витание ангелов" и ритм для "Sanctus". В Фуге часто встречается интервал кварты, что очень характерно для этой "тональности Троицы".

Если по причинам единства интерпретации выбрать клавесин, то вся Прелюдия должна исполняться на самом тихом регистре – 8˝, вплоть до первой восьмой т. 60. Здесь можно переместиться на 8′, а после паузы в т. 67 (которая позволяет скопулировать клавиатуры) играть на 8′ + 8˝ до конца.

Тепм: ♩ = ок. 80 (таблица темпа VIIc, 2).

Артикуляция: legato; во всех местах, подобных т. 3, левая рука – легкое portato, аккордовые фигуры – non legato; во многих группах из трех нот – две слигованы, третья – leggiero.

Орнаментика: апподжиатура в т. 2 может иметь длительность в три восьмые (если руководствоваться правилом, изложенным на с. 166), но и длительность в две восьмые не может считаться ошибочной, хотя Бишоф против такого исполнения из-за "ужасных параллельных кварт". Однако для Баха такие параллелизмы, по-видимому, не звучали "ужасно", так как он их часто употреблял (например, в Фуге dis-moll XTKII, т. 13).

Фуга Es-dur XTKII

Инструмент: орган, клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 30 2/4	8′, 16′, 8″, 4″	7 – 30 1/4	8′, 16′, 8″, 4″
30 3/4 – 53 2/4	8″, 4″	30 2/4 – 55 1/4	8″, 4″
53 3/4 – 70	8′, 16′, 8″, 4″	55 2/4 – 70	8′, 16′, 8″, 4″

Эта регистровка является, быть может, несколько помпезной; она будет смягчена, если tutti заменить на 8″, 4″, а 8″, 4″ – на 8′.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 2).
Артикуляция: tenuto e portato, восьмые – legato.

Прелюдия dis-moll XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 28).
Артикуляция: legato.

Фуга dis-moll XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 18).
Артикуляция: см. пример:

A 6

Обе пьесы – это "игры для знатоков", хотя апеллируют к ним не столь непосредственно, как их "тезки" – Прелюдия и Фуга из I тома.

Прелюдия E-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IVb, 4).
Артикуляция: первая восьмая – легкое portato, остальное – legato, за исключением всех восьмых, принадлежащих "убаюкивающему" мотиву; эти восьмые должны слиговываться парами.
Орнаментика: может быть добавлен мордент для последней ноты в сопрано.
Символика: в т. 18–23, 43–48 Бах вводит "колыбельные" мотивы.

Фуга E-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 3).
Артикуляция: molto legato. В сущности, по идее Фуга вокальная (тема принадлежит Каспару Фердинанду Фишеру, см. с. 35).
Не будет, по-видимому, ошибкой назвать эту Фугу инструментальной Et in terra pax. Увиденные в этом духе, Прелюдия и Фуга оказываются идеальными "Рождественскими пьесами".

Прелюдия e-moll ХТК II

Инструмент: клавесин (только по соображениям единства интерпретации); эта пьеса столь близка двухголосным Инвенциям, что клавикорд для нее был бы предпочтительнее.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 48	8′	1 – 48	8′
49 – 71	8″	49 – 72	8″
72 – 108	8′	73 – 108	8′

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Va, 6).

Артикуляция: legato, восьмые – portato.

Фуга e-moll ХТК II

Инструмент: клавесин.

Регистровка (для простоты мы считаем $^{12}/_{8}$):

Левая рука		Правая рука	
$6^{11}/_{8} – 23$	8″, 4″	$1 – 23^{10}/_{8}$	8″, 4″
$24 – 41^{10}/_{8}$	8′	$23^{11}/_{8} – 49^{10}/_{8}$	8′
$41^{11}/_{8} – 70^{2}/_{4}$	8″, 4″	$49^{11}/_{8} – 70^{2}/_{4}$	8″, 4″
			+ C
$70^{8}/_{8} – 83^{3}/_{4}$	8′, 8″, 4″	$71^{2}/_{8} – 83^{8}/_{8}$	8′, 8″, 4″
			+ 16′
83 последняя $^{1}/_{16} – 86$	8′, 16′, 8″, 4″	$83^{9}/_{8} – 86$	8′, 16′, 8″, 4″

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 4).

Артикуляция: non legato, подчеркнутые четверти в теме – molto portato.

Позволим себе отметить лишь, что шестнадцатые после нот с точкой должны исполняться вместе с последней нотой триолей.

Прелюдия F-dur ХТК II

Инструмент: клавикорд.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 100 (таблица темпа Xa, 2; см. также анализ на с. 135).

Артикуляция: legatissimo; имеют смысл лиги по четыре ноты, которые мы обнаруживаем в достоверных копиях.

Фуга F-dur ХТК II

Инструмент: клавикорд.

Темп: 𝅗𝅥. = ок. 120 (таблица темпа IXa, 1).

Артикуляция: leggiero.

Символика: "витание ангелов", бесспорное в Прелюдии, возможно, изображено также и в Фуге (см. анализ на с. 230).

Прелюдия f-moll ХТК II

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IIIb, 1).

Артикуляция: "вздохи", конечно, слигованно; остальное – quasi legato, фигуры, подобные той, какая имеется в т. 20 (вторая половина), – слигованы в группы по четыре ноты.

Орнаментика: ∿ на первой ноте мотива "вздоха" должен исполняться как "перевернутый мордент"; см. анализ на с. 156, а также таблицу трели, № 6.

Фуга f-moll XTKII

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 2).

Артикуляция: leggiero; не соединять затакт с сильной долей; две последние шестнадцатые т. 1 могут быть слегка слигованы.

Орнаментика: мордент на первом *f* темы представляется крайне желательным. Он есть в нескольких достоверных копиях.

Прелюдия Fis-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IVb, 5).

Артикуляция: molto legato. Эта пьеса — одна из очень немногих, в которых применение "обостренного французского пунктира" дает хороший результат (см. анализ на с. 183).

Орнаментика: для апподжиатуры в т. 1 и в аналогичных местах требуется длительность в одну восьмую; в т. 15 и подобных ее длительность должна быть шестнадцатой.

Фуга Fis-dur XTKII

Инструмент: клавикорд. Здесь, так же как и в Прелюдии, постоянное наложение голосов лишает возможности отыскать какую-либо логичную регистровку для клавесина, который при других обстоятельствах был бы уместен для подчеркивания блестящего характера обеих пьес.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 5).

Артикуляция: четверти — non legato, восьмые — legato, нисходящая секунда в т. 4 и в аналогичных местах должна слиговываться.

Орнаментика: трель, с которой начинается тема, исполняется с основной ноты и короткой остановки на ней. Все ∿ являются "перевернутыми мордентами" (см. анализ на с. 155 и далее, а также таблицу трели, № 7, 8).

Прелюдия fis-moll XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 29\frac{1}{4}$	8′	$1 - 29\frac{1}{4}$	8′
$29\frac{4}{8} - 30\frac{1}{8}$	8″, 4‴	30 – 43	8″, 4‴
$30\frac{1}{8} - 40\frac{1}{8}$	8′		
$40\frac{2}{8} - 43$	8″, 4‴		
	или		
$1 - 29\frac{1}{4}$	8′	1 – 29	8″, 4‴
	+ C, + 16 (ad lib.)		
$29\frac{4}{8} - 43$	8″, 4‴	30 – 43	8′, (16′), 8″, 4‴

Возможны другие варианты регистровки, например, начало: правая рука 4‴(н), левая рука 16′(в); вторая часть: 4‴, 16′ (с копулой), loco обе руки и так далее.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVc, 4).

Артикуляция: все большие интервалы — portato, остальное — molto legato.

Эту Прелюдию можно назвать арией с двумя аккомпанирующими партиями. Ср. со второй частью Итальянского концерта, а также с вариациями 13 и 25 из Гольдберг-вариаций.

Фуга fis-moll ХТК II

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 20 5/8	8′	4 3/8 – 20 3/4	8′
20 6/8 – 38 1/16	8″, 4″	21 – 37 1/4	8″, 4″
38 2/16 – 53 7/8	8′	37 5/8 – 51 1/8	8′
53 8/8 – 57 9/16	8″, 4″	51 2/8 – 70	8″, 4″
57 10/16 – 60 5/16	8′		
60 6/16 – 63 1/16	8″, 4″		
63 2/16 – 66 1/8	8′		
66 2/8 – 70	8″, 4″		

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 29).
Артикуляция: тема I: все секунды – legato, все остальные интервалы – portato. Тема II: quasi legato, интервал кварты – portato. Тема III: все шестнадцатые – quasi legato, восьмые – portato.

Прелюдия G-dur ХТК II

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 4).
Артикуляция: шестнадцатые – quasi legato, все восьмые в бóльших интервалах, чем секунда, – portato, все секунды – legato.

Фуга G-dur ХТК II

Инструмент: клавикорд.
Темп ♩· = ок. 60 (таблица темпа Va, 7).
Артикуляция: leggiero для шестнадцатых; что касается восьмых, то legato – только интервалы секунды, остальные – non legato.

Прелюдия g-moll ХТК II

Инструмент: клавесин.
Регистровка: 8′, 16′ или 4″, 16′ + копула для всей пьесы.
Темп: largo, ♩ = ок. 40 (таблица темпа Ic, 4).
Артикуляция: molto marcato. Пунктир, конечно, может исполняться в "обостренной" форме (à la française), но в этом случае шестнадцатые после восьмой с точкой (т. 3, 4, 8, 10 и так далее) должны исполняться столь же быстро (см. анализ на с. 174).

Фуга g-moll ХТК II

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 17 5/16	8″, 4″	5 – 17 1/8	8″ 4″
17 6/16 – 20 2/8	8′	17 2/8 – 20 7/16	8′
20 2/4 – 24 1/8	8″, 4″	20 8/16 – 24 5/16	8″, 4″
24 1/8 – 28 3/8	8′	24 6/16 – 28 4/16	8′
28 4/8 – 32 1/16	8″, 4″	28 5/16 – 40 1/8	8″, 4″
32 2/16 – 36 1/16	8′	40 2/8 – 45 1/16	8′
36 2/16 – 40 5/16	8″, 4″	45 2/16 – 59 5/16	8″, 4″
40 6/16 – 45 1/4	8′	59 6/16 – 63 1/8	8′

$45^{2}/_{4} - 67^{1}/_{4}$	8‴, 4‴	$63^{2}/_{8} - 67^{2}/_{8}$	8‴, 4‴
	+ C		
$67^{2}/_{4} - 73^{1}/_{4}$	8′, 8‴, 4‴	$67^{6}/_{16} - 73^{1}/_{4}$	8′, 8‴, 4‴
	+ 16′		
$73^{4}/_{8} - 84$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$73^{4}/_{8} - 84$	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IVb, 6).

Артикуляция: molto tenuto e portato, шестнадцатые – non legato.

Общий характер: molto feroce.

Символика: как Прелюдия, так и Фуга представляют собой сцену "крестного пути": Прелюдия изображает "бичевание" (см. с. 232), Фуга – "хор римских солдат" (см. с. 216).

Прелюдия As-dur XTKII

Инструмент: клавесин, возможен также клавикорд.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 7^{5}/_{32}$	8′	$1 - 7^{1}/_{16}$	8′
$7^{6}/_{32} - 15^{1}/_{4}$	8‴	$7^{2}/_{16} - 16^{1}/_{16}$	8‴
$15^{14}/_{32} - 23^{5}/_{32}$	8′	$16^{2}/_{16} - 23^{1}/_{16}$	8′
$23^{6}/_{32} - 33^{5}/_{32}$	8‴	$23^{2}/_{16} - 33^{1}/_{32}$	8‴
$33^{6}/_{32} - 40^{5}/_{32}$	8′	$33^{3}/_{32} - 40^{1}/_{16}$	8′
$40^{6}/_{32} - 48^{1}/_{4}$	8‴	$40^{2}/_{16} - 49^{1}/_{16}$	8‴
$48^{14}/_{32} - 64^{5}/_{32}$	8′	$49^{2}/_{16} - 63^{3}/_{8}$	8′
			+ 4‴
$64^{6}/_{32} - 75^{1}/_{4}$	8‴, 4‴	$64 - 75^{1}/_{4}$	8‴, 4‴
	+ C (+ 16′ ad lib.)		
$75^{8}/_{16} - 77$	8′, (16′), 8‴, 4‴	$75^{8}/_{16} - 77$	8′, (16′), 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVc, 5).

Артикуляция: в первом мотиве в левой руке всегда три ноты слигованы. В целом molto legato. Рекомендация Долмеча играть пунктирный ритм обостренно и всюду в сокращении до тридцатьвторых (на французский манер)должна быть отвергнута, если ориентироваться на т. 62, 63, 69, которые едва ли должны исполняться подобным образом. Обратить внимание также, что т. 43 из Фуги g-moll XTKII своей записью полностью корреспондирует этой Фуге.

Фуга As-dur XTKII

Инструмент: клавесин, возможен также клавикорд.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$6 - 10^{1}/_{16}$	8‴, 4‴	$1 - 10^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$10^{2}/_{16} - 13^{5}/_{8}$	8′	$10^{2}/_{8} - 16^{5}/_{8}$	8′
$13^{6}/_{8} - 16^{9}/_{16}$	8‴, 4‴	$16^{6}/_{8} - 27^{9}/_{16}$	8‴, 4‴
$16^{10}/_{16} - 18^{9}/_{16}$	8′	$27^{10}/_{16} - 35^{1}/_{8}$	8′
$18^{10}/_{16} - 27^{5}/_{8}$	8‴, 4‴	$35^{2}/_{8} - 46^{3}/_{4}$	8‴, 4‴
$27^{6}/_{8} - 32^{1}/_{8}$	8′		
$32^{2}/_{8} - 40^{3}/_{8}$	8‴, 4‴		
	+ 16′		
$41^{2}/_{8} - 46^{3}/_{4}$	8′, 16′		
	+ C		
$46^{14}/_{16} - 50$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$46^{14}/_{16} - 50$	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 19).

Артикуляция: molto legato.

Точно так же, как мы отвергли предложенную Долмечем "французскую интерпретацию", которая трансформировала бы глубоко религиозное чувство в "светскую помпезность", мы ощущаем, что исполнение как Прелюдии, так и Фуги на клавикорде усилило бы их сакраментальную атмосферу, подчеркнутую здесь применением мотива Sanctus. Сложная контрапунктическая ткань и очевидное molto legato – все это также говорит в пользу клавикордной интерпретации.

Прелюдия gis-moll ХТКII

Инструмент: клавесин.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – $15^{5}/_{8}$	8‴	1 – 2	8′
$15^{14}/_{16}$ – 24	8′	3 – 4	8″
		$5^{2}/_{8}$ – $8^{1}/_{4}$	8′
		$8^{6}/_{16}$ – $16^{6}/_{8}$	8‴
		$17^{2}/_{8}$ – 24	8′
$25^{2}/_{8}$ – $42^{16}/_{16}$	8‴	25 – $31^{1}/_{8}$	8‴
		$31^{2}/_{8}$ – $34^{1}/_{16}$	8′
		$34^{2}/_{16}$ – $40^{6}/_{8}$	8‴
		41 – 42	8′
43 – 50	8′	$43^{2}/_{16}$ – $43^{6}/_{8}$	8‴
		$44^{2}/_{8}$ – 50	8′

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 30).

Артикуляция: все "апподжиатуры-вздохи" – legato, шестнадцатые – quasi legato, восьмые – portato.

Орнаментика: все апподжиатуры безусловно имеют длительность в одну восьмую.

Фуга gis-moll ХТКII

Инструмент: клавесин.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
5 – $61^{2}/_{8}$	8‴	1 – $61^{2}/_{8}$	8‴
$61^{3}/_{8}$ – $96^{6}/_{8}$	8′	$61^{3}/_{8}$ – $97^{2}/_{8}$	8′
97 – 143	8‴, 4‴	$97^{3}/_{8}$ – 143	8‴, 4‴

4‴ регистр должен быть включен левой рукой в т. 68. Наша регистровка точно соответствует структуре этой великолепной двойной Фуги: фуга на первую тему, фуга на вторую тему, фуга на обе темы.

Темп: ♩. = ок. 80 (таблица темпа VIb, 1).

Артикуляция: molto legato; интервал кварты, как в т. 24, и все широкие интервалы интерлюдий – non legato. Г. Келлер советует первым трем восьмым в т. 1 и 3 темы придать легкое, едва слышимое усиление, делать их как бы залигованными на фоне общего legato. Хроматическая линия внутри темы II очень родственна т. 27–28 Фуги cis-moll ХТКII.

Прелюдия A-dur ХТКII

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩. = ок. 80 (таблица темпа VIIIb, 4).

Артикуляция: legato, но с частым применением "формулы жиги": две ноты слигованы, третья – staccato; ритмы левой руки – portato.

Символика: "витание ангелов" (см. с. 229).

Фуга A-dur XTKII

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 31).

Артикуляция: quasi legato; ноты *d* и *e* – non legato, почти staccato.

Общий характер: мягко; безусловно, не energico, как рекомендует Бишоф.

Прелюдия a-moll XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка: возможны разные варианты регистровки. Мы советуем скопулированные 4′ и 16′ на протяжении всей пьесы.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 20).

Артикуляция: legato, за исключением октавных скачков, как в т. 6, 7 и аналогичных, которые должны исполняться non legato.

Фуга a-moll XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка: tutti на протяжении всей пьесы.

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 32).

Артикуляция: molto marcato e tenuto; все пассажи – quasi legato.

Одна из наиболее "взрывчатых" пьес, когда-либо написанных Бахом. Тема принадлежит большой группе тем, использовавшихся различными композиторами XVII–XVII веков, в частности Генделем в "Мессии" и Моцартом в Реквиеме. Многие из них приводятся Зейфертом – Вейцманом (Seiffert M. Geschichte der Klaviermusic: Umarbeitung der Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur von C. F. Weitzmann. Leipzig, 1899, S. 206 и далее).

Прелюдия B-dur XTKII

Инструмент: клавесин.

Регистровка: с целью облегчения исполнения мы рекомендуем поменять партии правой и левой руки в т. $15^{4}/_{16} - 17^{3}/_{16}$ и в т. $39^{4}/_{16} - 41^{3}/_{16}$. В нашем указании регистровки мы исходим из этого изменения.

Левая рука		Правая рука	
$1 - 8^{10}/_{16}$	8″, 4″	1 – 8	8″, 4″
$8^{11}/_{16} - 13^{3}/_{16}$	8′	$9 - 17^{3}/_{16}$	8′
$13^{4}/_{16} - 32$	8″, 4″	$17^{4}/_{16} - 32$	8″, 4″
$33 - 37^{3}/_{16}$	8′	$33 - 48^{7}/_{16}$	8′
$37^{4}/_{16} - 41^{3}/_{16}$	8″, 4″	49 – 52	8″, 4″
$41^{4}/_{16} - 48^{10}/_{16}$	8′	$53 - 64^{11}/_{16}$	8′
$48^{11}/_{16} - 52^{10}/_{16}$	8″, 4″	$65^{2}/_{16} - 76^{3}/_{16}$	8″, 4″
$52^{11}/_{16} - 66^{1}/_{16}$	8′		
$66^{2}/_{16} - 76^{3}/_{16}$	8″, 4″		
	+ C		
$76^{8}/_{16} - 87$	8′, 8″, 4″	$76^{8}/_{16} - 87$	8′, 8″, 4″

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа IXc, 3).

Артикуляция: legato; в т. $9 - 17^{3}/_{16}$ и, соответственно, правая рука в т. $37 - 41^{3}/_{16}$, а также обе руки в т. 53 – 56 – più leggiero для шестнадцатых; ♪. в эпизодах с перекрещиванием рук – portamento.

Фуга B-dur XTKII

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 32^{1}/_{4}$	8‴	$5 - 32^{1}/_{8}$	8‴
$33^{2}/_{4} - 69^{1}/_{8}$	8′	$32^{2}/_{8} - 78^{1}/_{8}$	8′
$69^{2}/_{8} - 93$	8‴, 4‴	$78^{2}/_{8} - 93$	8‴, 4‴

4‴ регистр включается левой рукой в т. 32.
Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 5).
Артикуляция: legato для всей Фуги; нисходящие секунды в т. 3 и 4 во всех достоверных копиях имеют лиги по две ноты и должны интерпретироваться так всюду, где они встречаются в пьесе. Подразделение первых двенадцати нот темы на две группы по шесть нот, как рекомендует Келлер, кажется нам слишком беспокойным, если не делать это с величайшей предосторожностью.
Символика: "витание ангелов" в Прелюдии и символ "колыбели" – мир на земле (ср. с "Et in terra pax" из Мессы h-moll) в Фуге. Эти образы делают данную Прелюдию и Фугу "рождественской сценой".

Прелюдия b-moll XTKII

Инструмент: клавесин, орган.
Регистровка:

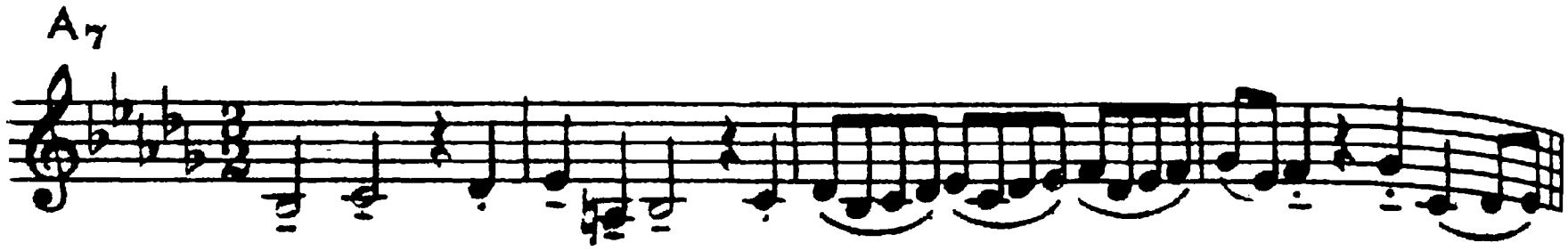
Левая рука		Правая рука	
$1 - 16^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$1 - 16^{5}/_{8}$	8‴, 4‴
$16^{2}/_{8} - 24^{1}/_{8}$	8′	$16^{6}/_{8} - 25^{1}/_{4}$	8′
$24^{2}/_{8} - 41^{4}/_{4}$	8‴, 4‴	$25^{3}/_{8} - 42^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$42 - 54$	8′	$42^{2}/_{8} - 54^{8}/_{8}$	8′
$55^{3}/_{8} - 83$	8‴, 4‴	$55 - 83$	8‴, 4‴

Эта регистровка, насколько нам удалось установить, ближе всего стоит к архитектонике пьесы. Но она недостаточно отражает грандиозность этой Фуги – ведь здесь мы имеем дело с самой величественной Прелюдией и Фугой во II томе. По этой причине мы считаем орган более подходящим инструментом.
Скрепя сердце мы рекомендуем воспользоваться в т. 67 (на последней четверти) возможностью освободить левую руку, чтобы включить 16′ регистр и играть левой рукой с т. 70 до конца 8′, 16′. Это делает проблематичным игру legato в т. 76. Было бы лучше сделать едва заметную цезуру в конце т. 69, чтобы успеть скопулировать клавиатуры (предполагается, что 16′ регистр добавлен в т. 67, как рекомендовалось выше) и играть на tutti до конца.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 60 (таблица темпа IId, 2).
Артикуляция: legato e tenuto.

Фуга b-moll XTKII

Инструмент: клавесин, орган.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$5 - 26$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$1 - 27^{2}/_{4}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$27 - 41$	8‴, 4‴	$27^{3}/_{4} - 42^{1}/_{4}$	8‴, 4‴
$42 - 66$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$42^{2}/_{4} - 67^{2}/_{4}$	8′, 16′, 8‴, 4‴
$67 - 80^{2}/_{4}$	8‴, 4‴	$67^{3}/_{4} - 79$	8‴, 4‴
$80^{3}/_{4} - 101$	8′, 16′, 8‴, 4‴	$80 - 101$	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♪ = ок. 80 (таблица темпа Ха, 3).
Артикуляция: см. пример; звуки, объединенные лигами, – quasi legato.

Прелюдия H-dur XTKII

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 12 1/16	8′	1 – 12 1/4	8″, 4‴
12 2/16 – 23 1/8	8″, 4‴	12 6/8 – 17 9/16	8′
23 6/16 – 29 1/8	8′	17 10/16 – 23 5/16	8″, 4‴
29 5/16 – 32	8″, 4‴	23 6/8 – 28 9/16	8′
33 – 36 9/16	8′	28 10/16 – 46	8″, 4‴
36 10/16 – 46	8″, 4‴		

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа Id, 2).
Артикуляция: quasi legato; в правой руке в т. с 12 6/8 – 15 5/16 и с 23 5/8 – 28 9/16 più legato. В т. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 и 29 – "запятая" после пятой ноты каждого такта. Однако внутренняя структура т. 30 – 32 может также пониматься как шесть раз по восемь шестнадцатых в пассаже.

Фуга H-dur XTKII

Инструмент: клавесин.
Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 27 1/2	8″, 4″, 16′	5 – 27 1/2	8″, 4″, 16′ (C)
27 3/4 – 47 8/8	8″, 4‴	28 2/4 – 48 8/8	8″, 4‴
48 – 60 1/2	8″, 4″, 16′	49 2/4 – 60 1/8	8″, 4″, 16′
60 3/4 – 74 8/8	8″, 4‴	60 2/8 – 85 8/8	8″, 4‴
75 – 104	8″, 4″, 16′	86 – 104	8″, 4″, 16′

Чтобы не перегружать эту Фугу динамически и показать меньшую "высоту" этой пьесы по сравнению с Фугой b-moll, мы советуем исключить из tutti 8′ регистр.
Темп: ♪ = ок. 80 (таблица темпа IIa, 6).
Артикуляция: tenuto e quasi legato.

Прелюдия h-moll XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♪ = ок. 80 (таблица темпа IIa, 7); allegro.
Артикуляция: восьмые – legato, четверти – tenuto; в синкопированных ритмах т. 13 – 15, 37 – 40 и во всех подобных местах первая восьмая – staccato. Интересно обратить внимание на "долгие вздохи", выписанные в т. 26, 61, 62. Два аккорда в т. 64 – molto tenuto. Проблемы, связанные с нотацией этой пьесы, анализируются на с. 121).

Фуга h-moll XTKII

Инструмент: клавикорд.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Va, 8).

Артикуляция: затактная восьмая staccato; в т. 1 первые две ноты – слигованно, последняя восьмая – staccato, также staccato т. 3 и 4 и первая нота т. 5; все остальное – legato.

Символика: на с. 219 и 226 мы обсуждаем связи между этой Прелюдией и Фугой и пьесами в той же тональности из I тома, а также символы креста. Тот, кто ожидает яркую кульминацию в конце этого гигантского тома, быть может, будет разочарован последней Фугой. Мы же в свою очередь видим в ней Ausklang всего собрания (это благородное немецкое слово не просто перевести; "последний отзвук", вероятно, подходит наилучшим образом) – столь же скромную пьесу, как Прелюдия C-dur из I тома, являющаяся не более чем порталом, вратами. Если такими глазами взглянуть на Фугу, то можно лишь вновь восхититься высшей мудростью Баха, питающего отвращение к дешевым эффектам.

Циклы сюит

Соединяя вместе шесть сюит для каждого из трех своих собраний сюит – Английских, Французских и Партит, Бах следует старой традиции, бытовавшей среди музыкантов, – почтить тем самым шесть рабочих дней Творца. Как Английские, так и Французские сюиты были написаны в Кётене около 1720–1722 годов. Вильгельм Фишер довольно убедительно высказывается против общепринятого мнения, что Французские сюиты были написаны первыми[2]. Однако прав в свою очередь и Г. Келлер, утверждающий, что проблема приоритета не столь важна для пьес, написанных в течение всего нескольких лет. Что касается вопроса инструмента, то Английские сюиты явно предназначены для клавесина; Французские же стилистически столь отличаются от Английских, что клавикорд (как в случае с Инвенциями и Симфониями) представляется единственным инструментом, который в состоянии передать всю их красосту. Это становится еще более очевидным, если сравнить их с сюитами Векмана и Бёма, которые в полном смысле являются истоками клавикордной музыки. Название Sex Sviten pur le Clavessin composse par Mos. J. S. Bach [sic!] написано не баховской рукой. Утверждение Келлера, что заголовки Suite pour le claveçin для Французских сюит и Suites avec prelude для Английских даны Бахом собственноручно[3], не подтверждается Каталогом Шмидера. Инструментальных проблем, возникающих в Партитах, мы коснемся позже.

Едва ли необходимо упоминать, что ни название "Английские", ни заголовок "Французские" не являются аутентичными. Вряд ли когда-нибудь удастся найти действительно убедительные объяснения для них. Создается впечатление, что заглавия эти могли возникнуть во второй половине XVIII столетия.

Поскольку по причинам, изложенным на с. 106, не каждый танец получил место в таблицах темпа, для тех танцев, которые в них не вошли, мы даем указание "сравнить с таблицей темпа...", чтобы пояснить наш выбор темпа. Что касается артикуляции, то мы так же не считаем необходимым давать детальное описание каждого танца. Читатель, который тщательно проработал наши рекомендации, относящиеся к артикуляции в Хорошо темперированном клавире, увидит, что главное и основополагающее правило – legato для секунд, tenuto, portato и даже non legato для широких интервалов – остается в силе по крайней мере для 90% из всех артикуляционных проблем. Необычные ситуации будут, конечно, отмечены всюду, где они возникнут.

---

[2] Fischer W. Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. – Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel. Leipzig, 1925.

[3] Keller H. Die Klavierwerke Bach's. S. 169, 180.

Английская сюита I A-dur

Прелюдия

Регистровка: одна регистровка на всю пьесу – либо 8′, либо 8″, либо 8″, 4″, либо 4″, 16′(C).
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа VIIIb, 5).
Артикуляция: legato.

Аллеманда

Регистровка: 8″.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIe, 2).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8′.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato.

Куранта II с двумя дублями

Регистровка: Куранта – 8″, 4″; Дубль I – 8′; Дубль II – 8″, 4″.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato.

Во всех курантах исполнитель должен быть внимателен к переменам метра $^{3}/_{2}$ и $^{6}/_{4}$. Несколько интересных лиг имеется в достоверных копиях. Вряд ли необходимо специально упоминать о том, что в баховские намерения безусловно не входило исполнение четырех курант одна за другой. Имеется множество документов, подтверждающих, что в подобных случаях композитор оставлял выбор за исполнителем.

Сарабанда

Регистровка: 4″, 16′(+ C).
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1, 2).
Артикуляция: molto legato.

Бурре I

Регистровка: 8″, 4″.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 100 (ср. с таблицей темпа IIf, 11).
Артикуляция: leggiero в целом, но имеются интересные лиги в достоверных копиях.

Бурре II

Регистровка: 8′ или 8′,16′(и).
Темп: как и в Бурре I.
Артикуляция: non legato.

Жига

Регистровка: 8″, 4″(возможно 8′ для т. 12–16, 36–40).
Темп: ♩. = ок. 60 (ср. с таблицей темпа VIc, 1).
Артикуляция: затакт – staccato, в целом – quasi legato.

Английская сюита II a-moll

Прелюдия

Регистровка:

Левая рука	Правая рука
1 – $70^{1}/_{8}$ 8″, 4″	1 – $55^{1}/_{8}$ 8″, 4″

$70^{2}/_{8} - 82^{1}/_{8}$	8′	$55^{2}/_{8} - 59^{2}/_{16}$	8′
$82^{2}/_{8} - 99^{1}/_{8}$	8″, 4″	$59^{2}/_{8} - 62^{1}/_{8}$	8″, 4″
$99^{2}/_{8} - 107^{1}/_{4}$	8′	$62^{2}/_{8} - 66^{1}/_{16}$	8′
$107^{9}/_{16} - 108^{2}/_{4}$	8″, 4″	$66^{2}/_{16} - 95^{1}/_{8}$	8″, 4″
		$95^{2}/_{8} - 99^{1}/_{16}$	8′
		$99^{2}/_{16} - 108^{2}/_{4}$	8″, 4″
	+ C, + 16′		
$108^{6}/_{8} - 110^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4″	$108^{6}/_{8} - 110^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4″
$110^{2}/_{8} - 156^{1}/_{4}$	8″, 4″	$110^{2}/_{8} - 156^{1}/_{8}$	8″, 4″
$156^{4}/_{8} - 165$	8′, 16′, 8″, 4″	$156^{2}/_{8} - 164$	8′, 16′, 8″, 4″

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 6).
Артикуляция: non legato для шестнадцатых, portato для восьмых.

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIe, 1).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8″, 4″.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato; большинство четвертей в левой руке – portato.
Орнаментика: обратить внимание на интересную апподжиатуру перед первой половинной нотой в т. 4, которая, по-видимому, явно требует длительности в одну четверть.

Сарабанда

Регистровка: 8′, 16′ или 4″, 16′ (C).
Орнаментальная версия (Agréments de la même Sarabande) должна исполняться вместо повторения этой Сарабанды, а не как "вторая Сарабанда" после первой. Оправданность такой трактовки доказывается Сарабандой Шамбоньера 'O beau jardin (Oeuvres complètes de Chambonières. Paris, 1925, p. 119), где последний такт каждой части напечатан в начале дубля. Безусловно, в верхний голос agréments должны быть введены ноты "гармонического заполнения".
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Артикуляция: molto legato.

Бурре I

Регистровка: 8″, 4″.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 100 (таблица темпа IIf, 11).
Артикуляция: non legato.

Бурре II

Регистровка: правая рука 4″ (н); левая рука 8′ или 16′ (в).
Темп: как Бурре I.
Артикуляция: più legato.
Нельзя с полной уверенностью утверждать, что традиция повторять первый танец после парного всегда строго соблюдалась. Поскольку слово alternativement в большинстве случаев опущено, мы не хотели бы принуждать исполнителя к повторению.

Жига

Регистровка: 8″, 4″; для повторений: ad lib. 8′; 8″, 4″ или 8′, 16′, 8″, 4″.
Темп: ♩. = ок. 120 (таблица темпа VIc; 5).
Артикуляция: non legato.

Английская сюита III g-moll

Прелюдия

Регистровка (см. анализ на с. 52–54):

Левая рука		Правая рука	
2 – 33 2/8	8˝, 4˝	1 – 33 1/16	8˝, 4˝
35 2/16 – 67 1/8	8′	33 2/16 – 67 1/8	8′
68 2/8 – 101 1/16	8˝, 4˝	67 2/8 – 99 1/16	8˝, 4˝
101 2/16 – 103 1/8	8′	99 2/16 – 101 1/8	8′
103 2/8 – 105 1/16	8˝, 4˝	101 2/8 – 103 1/16	8˝, 4˝
105 2/16 – 109 1/8	8′	103 2/16 – 105 1/8	8′
109 2/8 – 125 2/8	8˝, 4˝	105 2/8 – 125 1/16	8˝, 4˝
127 2/16 – 184 1/8	8′	125 2/16 – 137 1/8	8′
184 2/8 – 213	8˝, 4˝	137 2/8 – 139 1/16	8˝, 4˝
		139 2/16 – 147 1/8	8′
		147 2/8 – 149 1/16	8˝, 4˝
		149 2/16 – 157 1/8	8′
		157 2/8 – 161 1/8	8˝, 4˝
		161 2/8 – 180 1/8	8′
		180 2/8 – 213	8˝, 4′

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 9).
Артикуляция: portato для восьмых, non legato для шестнадцатых.
Т. 31–32 и аналогичные должны согласно хорошо известной традиции исполняться как один такт на 3/4.

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 1).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8˝, 4˝.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato.

Сарабанда

Регистровка: 8′, 16′ или 4˝, 16′ (C).
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Артикуляция: molto legato.

Гавот I

Регистровка: 8˝, 4˝.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIf, 8).
Артикуляция: non legato.

Гавот II (или Мюзет)

Регистровка: 4˝ Solo или правая рука 4˝ (н), левая рука 16′ (в).
Темп: тот же, что и в Гавоте I.
Артикуляция: legato.

Жига

Регистровка: 8˝, 4˝; ad lib. 8′, 8˝, 4˝ или 8′, 16′, 8˝, 4˝ в повторах.
Темп: ♩. = ок. 120 (ср. с таблицей темпа VIc, 5).
Артикуляция: non legato.

Английская сюита IV F-dur

Прелюдия

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$2 - 20^{1}/_{8}$	8˝, 4˝	$1 - 27^{9}/_{16}$	8˝, 4˝
$20^{3}/_{16} - 24^{2}/_{8}$	8′	$27^{10}/_{16} - 34^{3}/_{4}$	8′
$24^{4}/_{8} - 27^{3}/_{4}$	8˝, 4˝	$34^{14}/_{16} - 45^{9}/_{16}$	8˝, 4˝
$24^{13}/_{16} - 39^{5}/_{8}$	8′	$45^{10}/_{16} - 51^{3}/_{4}$	8′
$39^{6}/_{8} - 60^{1}/_{4}$	8˝, 4˝	$52^{10}/_{16} - 60^{1}/_{16}$	8˝, 4˝
$60^{4}/_{8} - 70^{1}/_{16}$	8′	$60^{7}/_{16} - 75^{9}/_{16}$	8′
$70^{2}/_{16} - 75^{3}/_{4}$	8˝, 4˝	$75^{10}/_{16} - 84^{3}/_{4}$	8˝, 4˝
$75^{14}/_{16} - 77^{9}/_{16}$	8′		+ 16′
$77^{10}/_{16} - 88^{5}/_{8}$	8˝, 4˝	$84^{8}/_{8} - 87^{16}/_{16}$	8˝, 4˝
	+ C		
$88^{6}/_{8} - 89^{1}/_{16}$	8′, 16′, 8˝, 4˝	$88^{6}/_{8} - 89^{1}/_{16}$	8′, 16′, 8˝, 4˝
$90^{2}/_{16} - 106^{1}/_{4}$	8˝, 4˝	$89^{2}/_{16} - 106^{1}/_{8}$	8˝, 4˝
$106^{4}/_{8} - 108$	8′, 16′, 8˝, 4˝	$106^{2}/_{8} - 108$	8′, 16′, 8˝, 4˝

Единственный способ, дающий возможность подчеркнуть кульминационно важную каденцию в т. 88, – сделать короткую цезуру в т. $88^{5}/_{8}$, чтобы скопулировать клавиатуры (или использовать для этого помощника, который может проделать это в любой момент между т. 78 – 88). Однако мы не претендуем на то, что в отношении всего остального в пьесе наше решение является единственно возможным. Очень привлекательно ощутить родство этой пьесы с Бранденбургским концертом V и неожиданно обнаружить в ней мажорный вариант первой фразы Прелюдии b-moll XTKI.

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа Id, 3).

Артикуляция: в целом – quasi legato, восьмые в т. 22–27 – portato, в т. 46–51 – легкое portato. То же самое сохраняется, конечно, для всех соответствующих тактов.

Аллеманда

Регистровка: 8′.

Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 1).

Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8˝, 4˝.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (ср с таблицей темпа Xb, 2).

Артикуляция: quasi legato.

Сарабанда

Регистровка: 8′, 16′ или 4˝, 16′ (C)*.

Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).

Артикуляция: legato; восьмые в т. 3 и в аналогичных слигованы парами. Не только оправданно, но и очень желательно импровизировать agréments при повторении обеих частей.

Менуэт I

Регистровка: 8′

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVf, 15).

Артикуляция: legato.

---

* У Бодки, по-видимому, ошибочно указано 4˝, 8˝, что не соответствует установленной им последовательности перечисления регистров и противоречит предписанию включить копулу, которая оказывается ненужной при такой регистровке.– *Примеч. пер.*

Менуэт II

Регистровка: 8‴.
Темп: тот же, что и в Менуэте I.
Артикуляция: та же, что в Менуэте I.

Жига

Регистровка: 8‴, 4‴ (8′, 16′, 8‴, 4‴ для повторения ad lib.).
Темп: ♩. = ок. 120 (таблица темпа VIIIc, 2).
Артикуляция: non legato.

Английская сюита V e-moll

Прелюдия

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – $40^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	1 – $40^{1}/_{16}$	8‴, 4‴
$40^{5}/_{8}$ – $54^{1}/_{8}$	8′	$40^{2}/_{16}$ – $52^{1}/_{8}$	8′
$54^{2}/_{8}$ – $82^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$52^{2}/_{8}$ – $81^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$82^{2}/_{8}$ – $94^{1}/_{8}$	8‴	$51^{5}/_{8}$ – $92^{1}/_{8}$	8′
$94^{2}/_{8}$ – $96^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$92^{2}/_{8}$ – $97^{1}/_{8}$	8‴, 4‴
$96^{4}/_{16}$ – $100^{1}/_{8}$	8′		
$100^{2}/_{8}$ – $105^{1}/_{8}$	8‴, 4‴	$97^{4}/_{16}$ – $117^{1}/_{8}$	8′
$105^{2}/_{8}$ – $118^{5}/_{8}$	8′	$117^{2}/_{8}$ – 156	8‴, 4‴
119 – 156	8‴, 4‴		

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIa, 3).
Артикуляция: quasi legato, восьмые в т. 14 и аналогичных – portato, в т. 40–51 и 82–87 – легкое portato.

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср.с таблицей темпа IIf, 1).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8‴, 4‴.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato.
Орнаментика: обратить внимание на то, что апподжиатура в начале предпоследнего такта может иметь длительность только в одну восьмую (в отличие от той ситуации, которая встречается в т. 4 Куранты из Сюиты a-moll).

Сарабанда

Регистровка: 8′, 16′ или 4‴, 16′ (C).
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Артикуляция: legato.

Паспье I, рондо

Регистровка: все рефрены – 8‴, 4‴, все интерлюдии – 8′.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Vc, 1).
Артикуляция: quasi legato, восьмые – portato.

Паспье II

Регистровка: 4‴ Solo или 4‴ (н) Solo.
Темп: тот же, что и в Паспье I.

Артикуляция: più legato; восьмые в т. 2, 6, 10, 18, 19, 20, – staccato; в т. 7 и 23 первые две восьмые – legato.

Жига

Регистровка: 8˝, 4˝ (8′, 16′, 8˝, 4˝ ad lib. для повторений).
Темп: ♩. = 80 (таблица темпа Vc, 6).
Артикуляция: в целом quasi legato. В т. 2 возможны два варианта артикуляции: слигованы могут быть либо две первые восьмые, либо вторая и третья. Мы склонны предпочесть первый вариант, однако и второй можно с успехом отстаивать.

Английская сюита VI d-moll

Прелюдия

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 38 1/8	8′ (16′ ad lib.) – 16′	1 – 38 1/16	8′ (16′ ad lib.)
39 2/16 – 48 1/16	8˝, 4˝	38 2/16 – 48 2/8	8˝, 4˝
48 2/8 – 58 1/16	8′	48 8/16 – 58 7/16	8′
58 2/16 – 86 3/8	8˝, 4˝	58 8/16 – 86 1/8	8˝, 4˝
86 6/8 – 93 1/16	8′	86 2/8 – 98 3/8	8′
93 2/16 – 113 1/8	8˝, 4˝	98 8/16 – 113 1/16	8˝, 4˝
113 2/8 – 125 4/8	8′	113 2/16 – 126 7/16	8′
125 5/8 – 143 3/8	8˝, 4˝	126 8/16 – 143 1/8	8˝, 4˝
143 6/8 – 147 1/8	8′	143 2/8 – 147 1/8	8′
147 2/16 (скользя) – 157 1/8	8˝, 4˝	147 5/16 – 157 2/8	8˝, 4˝
157 2/16 (скользя) – 166 1/16	8′	157 8/16 – 166 7/16	8′
166 2/16 – 195	8˝, 4˝	166 8/16 – 195	8˝, 4˝
или			
166 2/16 – 194 3/8	8˝, 4˝ + 16′		
194 11/16 – 195	8′, 16′		

Террасная динамика в этой гигантской пьесе так ясно разграничена и столь ровная, что нет места, где было бы желательно использовать помощника для копулирования клавиатур, чтобы добиться большей звучности.

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIa, 3a и 3b); указание adagio после т. 37 и allegro в т. 38 имеются во всех достоверных копиях.

Артикуляция: вступление – legato, в allegro – quasi legato для шестнадцатых; восьмые в теме – non legato. Во всех фигурах, подобных восьмым в т. 61, две восьмые – legato, третья – staccato. Мы склонны слиговать седьмую и восьмую восьмушки в т. 86, 87 (левая рука) и 90, 91 (правая рука), а также в соответствующих местах (т. 117, 118, 166, 167, 169).

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 1).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: 8˝, 4˝.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 2).
Артикуляция: quasi legato.

Сарабанда

Регистровка: 8′, 16′ для Сарабанды; 4″, 16′ (C)* для дубля. Мы считаем, что дубль здесь не что иное, как agrément – выписанное полностью украшение, как и в Сюитах II и III мы играем его вместо механических повторений отдельных частей Сарабанды.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 60 (таблица темпа Xb, 4a и b).

Артикуляция: molto legato.

Гавот I

Регистровка: 8″, 4″.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIa, 7 или 8).

Артикуляция: две затактные четверти – staccato, остальное – non legato, три последних аккорда – tenuto.

Гавот II

Регистровка: 4″ Solo.

Темп: тот же, что и в Гавоте I.

Артикуляция: левая рука – un poco più legato, правая рука – как в Гавоте I.

Жига

Регистровка: 8″, 4″ (для повторений ad lib.: 8′, 16′, 8″, 4″).

Темп: 𝅗𝅥. = ок. 60 (таблица темпа IXc, 7).

Артикуляция: non legato; восьмые – molto portato. Это самая бурная Жига во всей музыкальной литературе. Разве т. 20–21, 44–45, 52–53 не звучат словно идеи для Контрапунктов VIII и XI Искусства фуги? Более того, т. 42–43 со всей ясностью цитируют мотив "*B-A-C-H*".

Шесть так называемых Французских сюит

С внешней стороны Французские сюиты демонстрируют гораздо большее разнообразие, чем Английские. К тем танцам, которые представлены в Suites aves prelude (так Английские сюиты порой назывались в копиях XVIII века), здесь добавляются арии, англезы, полонезы, луры. Однако что касается их содержания, то мы отчетливо ощущаем единство их духа – они нигде не выходят за рамки интимности, обаяния и нежности. Это делает излишним рассмотрение в отдельности каждого танца в каждой сюите и позволяет обсудить большинство проблем в целом. Еще раз следует сказать, что Французские сюиты предпочтительно исполнять на клавикорде. Клавесин чудесен в пьесах совершенно иного характера. Здесь же, где главное – изящество, он по природе своей был бы неуместен.

Темповые рекомендации таковы:

Аллеманды: ♩ = ок. 80, за исключением аллеманд в Сюитах I и II, которые из-за часто встречающихся в них тридцатьвторых должны исполняться в темпе ♩ = ок. 60.

Куранты (итальянские): Сюита II: ♩ = ок. 140 (шестнадцатые не используются). Сюиты IV, V, VI: ♩ = ок. 120.

Куранты (французские): Сюита I: 𝅗𝅥 = ок. 80 (основной размер 3/2). Сюита III: ♩ = ок. 160 (основной размер 6/4).

Сарабанды: Все должны исполняться в темпе ♩ = ок. 60.

Менуэты: Сюиты I, II, VI: ♩ = ок. 120. Сюита III: 𝅗𝅥. = ок. 60. Сюита IV: ♩ = ок. 100.

---

* Обозначение включенной копулы у Бодки пропущено, хотя оно, безусловно, должно быть; ср. с предлагаемой им регистровкой для Сарабанды из Английской сюиты III g-moll (см. с. 302). – *Примеч. пер.*

Гавоты — Сюиты IV, V, VI: ♩ = ок. 80.
Бурре — Сюиты V, VI: ♩ = ок. 100.
Англез — Сюита III: ♩ = ок. 80.
Лур — Сюита V: ♩ = ок. 120.
Полонез — Сюита VI: ♩ = ок. 100.
Арии — Сюита II: ♩ =ок. 80 (C).
Сюита IV: ♩ = ок. 80 (C).
Жиги — Сюита I: ♩ = ок. 80 (C).
Сюиты II и III: ♩· = ок. 80 ($^3/_8$).
Сюиты IV и VI: ♩· = ок. 100 ($^6/_8$).
Сюита V: ♩· = ок. 60 ($^{12}/_{16}$).

Артикуляционные аутентичные пометки имеются:
Сюита II, Сарабанда и Менуэт.
Сюита III, Сарабанда.
Сюита IV, Гавот и Менуэт.
Сюита V, Сарабанда и Лур (важные по значению точки должны исполняться non legato quasi portato).
Сюита VI, Менуэт (важные лиги над первой и второй четвертями в т. 2, 4, 6 и аналогичных). Примечательно разнообразие лиг в т. 7, 12, 13, 14 и 21).

Ноты с точкой: по поводу т. 5 в Жиге из Сюиты I см. примечание 14 на с. 263. Шестнадцатые после восьмой с точкой в Куранте из Сюиты IV должны исполняться à la C. P. E. Bach; см. главу 5, пример 141.

Орнаментика: Сюита II, Жига: все ∿ должны исполняться как "перевернутый мордент" из-за параллельных квинт, возникающих в т. 42 при столкновении ∿ и ∿ , если пытаться исполнять их как короткую трель из четырех звуков.
Сюита V, Сарабанда: все апподжиатуры должны быть восьмыми. В правой руке в т. 20 и 36 на первой ноте должна исполняться трель. По поводу т. 39 см. главу 5, пример 59.
Сюита V, Лур: все апподжиатуры должны быть восьмыми.
Сюита VI, Полонез: апподжиатура в последнем такте должна быть четвертью.
Сюита VI, Жига: в т. 12 и 45 в правой руке можно добавить трель.
Для всех других украшений необходимая информация содержится в традиционных правилах.

Клавирные упражнения, часть I

Шесть Партит: Общие замечания

В то время как Английские и Французские сюиты демонстрируют почти полное единство их композиционного решения, третье и самое значительное из этих трех собраний отличается именно разнообразием форм. Каждая партита имеет свой очень индивидуальный характер. Танцы все больше и больше утрачивают связь с традиционными танцевальными образцами и становятся в сущности характерными пьесами – мы без сомнения говорим "звуковыми поэмами", в которых только темп напоминает об их родословной. Бах сам полностью осознавал это и, вместо употребления обычных названий танцев, в Партите V пишет Tempo di Minuetta, а в шестой – Tempo di Gavotta. Трогательно, что Форкель, первый биограф Баха, полностью оценил грандиозность Партит и выразил свое восхищение следующими словами: "Это произведение привлекло в свое время внимание музыкального мира, так как никогда еще до сих пор не видели и не слышали таких превосход-

ных клавирных сочинений. Кто был в состоянии достаточно хорошо выучить некоторые пьесы из этого сборника, мог с их помощью добиться успеха в жизни, и даже в наше время они помогают начинающему музыканту завоевать почет и уважение, настолько они блестящи, благозвучны, выразительны и всегда новы".

Партита I B-dur

Не может быть никакого сомнения в том, что Партиты II–VI явно написаны для клавесина. Попытка сделать исключение для первой Партиты и отнести ее клавикорду должна неизбежно встретить сомнение или по крайней мере значительное недоверие. Однако я должен признаться, что всякий раз, когда я слышал исполнение этой пьесы на клавесине или пытался сам в течение многих лет играть ее на этом инструменте, я оставался глубоко неудовлетворенным. Баховский стиль письма здесь так отличается от стиля других партит, что клавикорд представляется мне единственным инструментом, который может выявить уникальную красоту этого произведения.

Нам хотелось бы привести главные аргументы в пользу этого необычного вывода. В Прелюдии тематический материал очень напоминает материал Инвенции B-dur (заметьте, той же тональности!), которая безусловно предназначена для клавикорда. Контрапунктическая техника здесь необычайно близка технике трехголосных Симфоний. В конце Бах уплотняет фактуру больше, чем в любой другой пьесе, а в каденции выписывает даже октавы. Такие неожиданные усиления звучания, однако, не имеют ничего общего с вёрджинальной техникой и являются, как можно видеть почти в каждом произведении К. Ф. Э. Баха, характерной чертой клавикордной музыки. Только что упомянутые октавы могли бы быть сильным аргументом в пользу клавесина, будь они написаны Доменико Скарлатти, систематически использовавшим эту технику (можно даже сказать, "с коммерческой целью" – чтобы компенсировать 16′ регистр, обычно отсутствующий на итальянских клавесинах). Но Бах слишком редко использует этот прием, чтобы можно было делать далеко идущие выводы[4]. Всюду, где ему требуются октавы, их предоставляют регистры клавесина. В данном конкретном случае значение этих октав для отнесения пьесы клавесину аннулируется аутентичным указанием forte в третьем от конца такте. На первый взгляд, это forte как будто доказывает клавесинную принадлежность произведения. Какой, однако, регистр мог бы его воспроизвести? Если forte должно выражаться посредством 8′′ + 4′′, то добавление такой большой звуковой массы означало бы огромный и ужасный динамический контраст со всем остальным в Прелюдии, исполняемой на 8′. Если Бах имел в виду только 8′ для самого окончания по контрасту с 8′′, на котором звучала вся пьеса, то это незначительное различие в динамике не оправдывает специального упоминания. Кроме того, было бы невозможно понять, почему Бах опустил подобные указания forte в огромном количестве аналогичных случаев. Этот знак forte, сам по себе странный, имеет смысл только в том случае, если Прелюдия предназначена для клавикорда.

Однако другие и еще более убедительные доказательства того, что имеется что-то ошибочное в "клавесинном предназначении" этой Партиты, мы обнаруживаем в следующих танцах. Аллеманда демонстрирует странное и для Баха очень необычное колебание между полифоническим и гомофонным изложением.

---

[4] Вот другие случаи: окончание Жиги из Партиты V, окончание Фуги, относящейся к Хроматической фантазии, окончание второй части Сонаты h-moll для клавесина и флейты, окончание аккомпанемента облигатного клавесина во второй арии в кантате Amore traditore. Примечательно, что в Фуге к Хроматической фантазии Бах выписывает октавы в т. 4 и 3 от конца, а затем прекращает это, поскольку фермата в предпоследнем такте позволяет включить копулу и 16′, которые могут теперь произвести октавное звучание.

Первые такты выглядят столь современно (с точки зрения венских классиков), что почти тут же на ум приходит фортепиано (с его педальными возможностями) как инструмент, дающий здесь наилучший результат. Еще в большей степени это относится ко многим тактам Куранты. Т. 33–37 выглядят и звучат так, словно они излились из шубертовского Экспромта Es-dur op. 90. Очень загадочен т. 6 в Аллеманде. Надеюсь, мне будет позволено признаться, что я здесь далеко не в восторге от баховской записи: она звучит как-то странно. Остается ли звук *g* в басу завуалированным органным пунктом, как и басовые ноты в первых четырех тактах? Гармония в данном случае выстраивается очень неубедительно. Если звуку *fis* на девятой шестнадцатой надлежит быть подлинным басом, голосоведение оказывается уродливым – можно даже сказать, небаховским. Эту неуклюжесть можно было бы смягчить только акцентированием этого звука. На клавесине это возможно сделать только лишь посредством маленькой агогической оттяжки, которой все равно явно недостаточно. На клавикорде, однако, разрешить эту акустическую проблему легче, если сделать довольно интенсивное crescendo и decrescendo. В первой половине т. 17 требуется выделить сопрано, во второй – альт, что осуществимо только на клавикорде. Мы пропускаем "нейтральную" Куранту. Однако в Сарабанде встают новые проблемы. Эта пьеса значительно отличается от других баховских произведений и в скудости нот басовой партии обнаруживает стиль письма, наиболее типичный для клавирных произведений К. Ф. Э. Баха. На клавесине такой бас звучит тускло и худосочно, в то время как на клавикорде оживает самым чудесным образом.

Не желая приводить аргументы в пользу клавикорда в Менуэте, мы обращаемся сразу к Жиге, которая оказывается уникальной в баховском наследии. Традиционная регистровка – 8‴, 4‴ для мелодии и 8′ для аккомпанемента – звучит очень бедно. Трудно даже сказать, что хуже: "тик-так" в аккомпанементе, напоминающее часовой механизм, или рубленое монотонное повторение острых 8‴, 4‴ звуков в чудесной мелодии, которая слишком красива и нежна, чтобы исполняться подобным образом. То, что перекрещивание рук ни в коем случае не является типичной чертой только лишь клавесинной музыки (хотя многие до сих пор убеждены в этом), мы уже доказали (см. с. 50–51). Стоит только раз услышать эту несравненную Жигу на клавикорде, и мы с радостью "позволим голосам говорить самим за себя".

Как бы то ни было, мы уверены в том, что наш долг – резко высказаться против использования клавесина. Следовательно, мы воздерживаемся от рекомендаций клавесинной регистровки, поскольку не способны ее отстаивать.

Прелюдия

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 21).

Артикуляция: molto legato. Правильная фразировка с такой очевидностью определяется самой мелодической линией, что ошибиться здесь невозможно.

Аллеманда

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IIf, 3).

Артикуляция: legato.

Орнаментика: в т. 12, 14, 15 и так далее ∿ безусловно является "перевернутым мордентом".

Куранта

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVf, 7).

Артикуляция: leggiero. Шестнадцатая в левой руке может исполняться вместе с третьей нотой триоли. Однако именно в этой пьесе "обостренная" игра, несомненно, звучит просто великолепно (см. анализ на с. 184).

Сарабанда

Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, или 2).

Артикуляция: molto legato, левая рука – molto tenuto.

Менуэт I

Темп: 𝅗𝅥. = ок. 60 (таблица темпа IVf, 18).
Артикуляция: правая рука – quasi legato, в левой руке четверти – portamento.

Менуэт II

Темп: такой же, как в Менуэте I.
Артикуляция: legato.

Жига

Темп: ♩ = ок. 140 (таблица темпа IIf, 15 и анализ на с. 124).

Артикуляция: мелодия – molto legato, триоли – leggiero. Маленький, но заметный акцент должен быть сделан на одиннадцатой ноте т. 15 и 17, чтобы подчеркнуть "доминантовость" гармонии в противоположность $^{6}/_{4}$ смыслу предыдущих нот.

Партита II c-moll

Регистровка: Grave, Adagio (т. 1–7) – 8′, 16′, 8″, 4″.
Andante:

Левая рука		Правая рука	
$8 - 25^{8}/_{8}$	8″	$8 - 15$	8′
$26 - 28^{1}/_{4}$	8′	$16^{2}/_{8} - 19^{25}/_{32}$	8″
+	4″	$19^{26}/_{32} - 23^{25}/_{32}$	8′
		$23^{26}/_{32} - 25^{25}/_{32}$	8″
		$25^{26}/_{32} - 28^{1}/_{8}$	8′
$28^{3}/_{4} - 53^{2}/_{8}$	8″, 4″	$28^{6}/_{32} - 53^{5}/_{16}$	8″, 4″
$53^{6}/_{16} - 54^{2}/_{8}$	8′	$53^{6}/_{16} - 54^{5}/_{16}$	8′
$54^{6}/_{16} - 55^{2}/_{8}$	8″, 4″	$54^{6}/_{16} - 55^{5}/_{16}$	8″, 4″
$55^{6}/_{16} - 56^{2}/_{8}$	8′	$55^{6}/_{16} - 56^{5}/_{16}$	8′
$56^{6}/_{16} - 57^{2}/_{8}$	8″, 4″	$56^{6}/_{16} - 57^{5}/_{16}$	8″, 4″
$57^{6}/_{16} - 58^{2}/_{8}$	8′	$57^{6}/_{16} - 58^{5}/_{16}$	8′
$58^{6}/_{16} - 59^{2}/_{8}$	8″, 4″	$58^{6}/_{16} - 59^{5}/_{16}$	8″, 4″
$59^{6}/_{16} - 60^{2}/_{8}$	8′	$59^{6}/_{16} - 60^{5}/_{16}$	8′
$60^{6}/_{16} - 80^{2}/_{8}$	8″, 4″	$60^{6}/_{16} - 80^{5}/_{16}$	8″, 4″
$80^{6}/_{16} - 81^{2}/_{8}$	8′	$80^{6}/_{16} - 81^{5}/_{16}$	8′
$81^{6}/_{16} - 8?^{2}/_{8}$	8″, 4″	$81^{6}/_{16} - 82^{5}/_{16}$	8″, 4″
$82^{6}/_{16} - 83^{2}/_{8}$	8′	$82^{6}/_{16} - 83^{5}/_{16}$	8′
$83^{6}/_{16} - 91$	8″, 4″	$83^{6}/_{16} - 91$	8″, 4″

Темп: Grave, Adagio, ♩ = ок. 40 (таблица темпа IIe, 4). Andante, ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 22). [Allegro], ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 7).

Артикуляция: molto tenuto; "обостренная" игра à la française (но см. замечания на с. 180 и 183). Andante: правая рука – molto legato, левая рука – quasi legato [Allegro]: т. 1, первые три ноты, т. 2, первые пять нот и т. 3, последние четыре ноты – legato, все остальные – staccato (восьмые) и quasi legato (шестнадцатые).

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 1).
Артикуляция: legato; первые ноты т. 13, 14 (левая рука) и, конечно, аналогичные – portato.
Орнаментика: третья восьмая последнего такта в обеих частях должна получить трель.

Куранта

Регистровка: 8˝, 4˝.
Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Xb, 3).
Артикуляция: quasi legato.

Сарабанда

Регистровка: 8˙, 16˙ или 4˝, 16˝ (C).
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Артикуляция: legato; все широкие интервалы, исполняемые восьмыми, — portato.
Орнаментика: в т. 4 в ∿ (в трели) должно быть связующее "нахшлаговое" *a* перед нотой *g* (о нахшлаге см. с. 167).

Рондо

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
2 – $17^{2}/_{8}$	8˝, 4˝	1 – $17^{1}/_{16}$	8˝, 4˝
18 – $32^{2}/_{8}$	8˙	$17^{2}/_{16}$ – $32^{3}/_{8}$	8˙
$32^{6}/_{16}$ – 47	8˝, 4˝	33 – $48^{2}/_{8}$	8˝, 4˝
48 – $64^{2}/_{8}$	8˙	$49^{2}/_{16}$ – $64^{3}/_{8}$	8˙
$64^{6}/_{16}$ – $81^{1}/_{8}$	8˝,4	$65^{2}/_{16}$ – 80	8˝, 4˝
$81^{2}/_{8}$ – $96^{1}/_{16}$	8˙	81 – $97^{1}/_{16}$	8˙
$96^{2}/_{16}$ – 112	8˝, 4˝	$97^{2}/_{16}$ – 112	8˝, 4˝

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Va, 10).
Артикуляция: восьмые — staccato, шестнадцатые — quasi legato, в т. 2 и аналогичных местах — лига.

Каприччио

Регистровка в этой пьесе ее установить непросто. Каприччио слишком велико, чтобы исполнять его в одной краске от начала до конца. Мы советуем следующую регистровку (не будучи полностью убежденными, что отыскали единственно возможное решение):

Левая рука		Правая рука	
1 – $22^{1}/_{8}$	8˝, 4˝	1 – $22^{1}/_{4}$	8˝, 4˝
$22^{2}/_{8}$ $28^{1}/_{8}$	8˙	$22^{2}/_{16}$ (скользя) – $22^{1}/_{8}$	8˙
$28^{2}/_{16}$ (скользя) – 48	8˝, 4˝	$28^{2}/_{8}$ – 48	8˝, 4˝
49 – $72^{1}/_{8}$	8˙	$49^{2}/_{8}$ – $70^{1}/_{8}$	8˙
$72^{2}/_{8}$ – 96	8˝, 4˝	$70^{2}/_{8}$ (скользя) – 96	8˝, 4˝

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 4).
Артикуляция: quasi legato для шестнадцатых, staccato для скачков, portato для секунд.

Партита III a-moll

Фантазия

Регистровка: не будь эта пьеса вступлением к полной силы Партите III, мы сочли бы ее двухголосной инвенцией и играли бы на клавикорде. Быть может, наилучшим решением регистровой проблемы будет не наделять Фантазию энергией и мощью, которых в ней нет, и играть следующим образом:

Левая рука		Правая рука	
1 – $66^{1}/_{16}$	8˙	1 – $67^{1}/_{16}$	8˙
$66^{2}/_{16}$ $97^{1}/_{8}$	8˝	$67^{2}/_{16}$ – $97^{1}/_{16}$	8˝
$97^{2}/_{8}$ – 120	8˙	$97^{2}/_{16}$ – 120	8˙

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Va, 11)

Артикуляция: legato для всех шестнадцатых, восьмые – portato. Обратить внимание на т. 31–32, идентичные с эпизодом в Жиге (т. 13–14), а также в большой Органной Фуге a-moll (т. 61–62).

Аллеманда

Регистровка: поскольку 8′ регистр уже использовался в Фантазии, он не может быть употреблен в данной Аллеманде, как до сих пор мы делали во всех аллемандах Английских сюит, а также в Партите II. Для данной Аллеманды целесообразна следующая регистровка: 4″, 16′ (C) на всю пьесу; здесь мы впервые встречаем танец столь тонко стилизованный, что первоначальный танцевальный характер в нем едва просвечивает.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IIf, 4). Насыщенность тридцатьвторыми вынуждает снизить темп по сравнению с аллемандами, в которых в качестве самых быстрых нот используются шестнадцатые; данная Аллеманда, таким образом, не может исполняться в темпе ♩ = ок. 80. В т. 2, 5, 6, 7, 13, 16 необходимо "сверхпунктирное" исполнение – здесь сталкиваются шестнадцатые и тридцатьвторые.

Артикуляция: molto legato.

Куранта

Регистровка: 8″, 4″.

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVf, 5).

Артикуляция: quasi legato. Это самая бурная из баховских курант; она стремительная, как самые дерзкие жиги из Английских сюит.

Сарабанда

Регистровка: вновь уникальная пьеса, которую можно назвать Sarabande à la Polonaise. Она заслуживает необычной регистровки, и мы рекомендуем 8′, 16′, 4″ (это tutti без 8″).

Темп: ♩ = ок. 60 (нет пьесы для сравнения).

Артикуляция: триоли – слигованно, так же и нисходящие секунды в т. 2 и аналогичных; все остальные восьмые – portato.

Орнаментика: Бишоф сообщает, что украшение на второй ноте Сарабанды недостоверно. Оно может исполняться как "перевернутый мордент" или, что, вероятно, лучше, как группетто из трех коротких нот и одной длинной. Коллизия между тремя и двумя шестнадцатыми в т. 22 может исполняться либо "по правилу", либо так, чтобы вторая из двух шестнадцатых в правой руке совпадала с третьей нотой триоли.

Бурлеска

Регистровка: 8″, 4″.

Темп: ♩ = ок. 120 (нет пьесы для сравнения).

Артикуляция: quasi legato, четверти – portato.

Скерцо

Регистровка: 8′ или ad lib. 8″, 4″.

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 5).

Артикуляция: non legato.

Жига

Регистровка: 8″, 4″ (для повторения ad lib. 8′ 16′ 8″, 4″).

Темп: ♩. = ок. 120 (ср. с таблицей темпа VIIIc, 1 или 2).

Артикуляция: non legato.

Партита IV D-dur

Увертюра

Регистровка: выбор регистровки для этой монументальной пьесы представляет большую проблему. Трудность в том, что если играть вступление на tutti, то невозможно избавиться от копулирования клавиатур в конце Увертюры, не прибегая к помощи ассистента. Однако если исполнять всю пьесу целиком только на 8˝, 4˝ с чередованием в разделе на $^{9}/_{8}$ с 8˝, то интродукция прозвучит бедно. Наилучшим компромиссом (с целью избежать перегруженности Allegro) было бы использовать 16′, 8˝, 4˝ скопулированными и тем самым иметь возможность чередовать две "террасы" звучностей 16′, 8˝, 4˝ и 8˝, 4˝. Лично мы предпочитаем воспользоваться помощником и исходя из этого предлагаем следующую регистровку.

Интродукция: 8′, 16′, 8˝, 4˝ в темпе ♩ = ок. 60 (таблица темпа IIe, 1). Затем (мы начинаем счет тактов с установления размера $^{9}/_{8}$):

Левая рука		Правая рука	
3 – $16^{2}/_{8}$	8˝, 4˝	1 – $16^{1}/_{16}$	8˝, 4˝
$16^{4}/_{8}$ – $30^{2}/_{8}$	8′	$16^{2}/_{16}$ – $33^{1}/_{8}$	8′
$31^{2}/_{8}$ – $55^{7}/_{16}$	8˝, 4˝	$33^{2}/_{8}$ – $55^{1}/_{8}$	8˝, 4˝
$55^{8}/_{16}$ – $62^{2}/_{8}$	8′	$55^{2}/_{8}$ – $66^{1}/_{16}$	8′
$62^{4}/_{8}$ – $70^{5}/_{8}$	8˝, 4˝	$66^{2}/_{16}$ – $70^{1}/_{16}$	8˝, 4˝
$70^{7}/_{8}$ – $80^{2}/_{8}$	8′	$70^{2}/_{16}$ – $83^{2}/_{8}$	8′
$80^{4}/_{8}$ – $87^{1}/_{8}$	8˝, 4˝	$83^{8}/_{16}$ – $93^{1}/_{8}$	8˝, 4˝
$87^{2}/_{2}$ – 95	8′, 16′, 8˝, 4˝	$93^{2}/_{8}$ – 95	8′, 16′, 8˝, 4˝

Ассистент включает 16′ и копулирует клавиатуры между т. 84 и 86.

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIa, 4).

Артикуляция: quasi legato; фигурации восьмыми по аккордовым звукам, а также большие интервалы – non legato; четверти – tenuto. Увертюру исполнять в обостренном пунктирном ритме.

Аллеманда

Регистровка: самая красивая и наиболее стилизованная из всех баховских аллеманд. Размеры этой пьесы требуют более детальной регистровки. Мы советуем:

Левая рука		Правая рука	
1 – $18^{1}/_{4}$	8˝	1 – $24^{7}/_{8}$	8′
$^{1}/_{16}$ (скользя) – $24^{7}/_{8}$	8′	$24^{8}/_{8}$ – $40^{3}/_{4}$	8˝
25 – 40	8˝		
41 – 56	8′	$40^{14}/_{16}$ – 56	8′

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IIf, 5).

Артикуляция: molto legato.

Куранта

Регистровка: 8˝, 4˝.

Темп: ♩ = ок. 120; основной метр чаще $^{6}/_{4}$, чем $^{3}/_{2}$. Пьес для сравнения нет; Куранта из Французской сюиты III не в счет, поскольку в ней нет шестнадцатых.

Артикуляция: quasi legato.

Орнаментика: примечательны долгие апподжиатуры, выписанные в т. 8, 22, 30. По соображениям аналогии апподжиатура в т. 6 должна быть четвертью, как и в т. 4, где ввиду опасности параллелизмов нельзя ее делать короче.

Ария

Регистровка: 8′ (8˝ для повторений, но вернуться к 8′ на последних четырех аккордах).

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IIIb, 3).

Артикуляция: затакт — portato, синкопы — tenuto, нисходящие секунды слигованы, большие интервалы восьмыми — portato, остальное legato, за исключением последних аккордов, которые следует играть portato.

Вновь уникальная пьеса.

Сарабанда

Регистровка: 4‴, 16‴ (C).

Темп: ♩ = 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).

Артикуляция: molto legato.

Несмотря на всю красоту, эта Сарабанда в контексте Партиты немного нас разочаровывает, поскольку Бах вновь использует технику "арии" (главенствующий голос с аккомпанементом), как он уже сделал в Аллеманде и Арии.

Менуэт

Регистровка: 8′ для правой руки, 8‴ для левой; при повторениях обе руки 8‴. Если бы обе руки играли на 8′, аккорды в левой руке очень неприятно бы доминировали.

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVf, 16).

Артикуляция: legato, большие интервалы — portato. Шестнадцатые после восьмых с точкой должны исполняться вместе с последней нотой триолей, а в т. 14 *d* в левой руке должно исполняться вместе с *gis* в правой.

Жига

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
7 – 36	8‴, 4‴	1 – 37 6/16	8‴, 4‴
37 5/16 – 48	8′, 16′, 8‴, 4‴	38 – 48	8′, 16′, 8‴, 4‴
49 – 88	8‴, 4‴	55 – 85 8/16	8‴, 4‴
89 – 96	8′, 16′, 8‴, 4‴	85 9/16 – 96	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♪. = ок. 120 (таблица темпа IXb, 2).

Артикуляция: quasi legato.

Партита V G-dur

Преамбула

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 20	8‴, 4‴	1 – 20	8‴, 4‴
21 – 29 1/8	8′	21 – 25 2/8	8′
29 2/8 – 37 1/8	8‴, 4‴	25 4/8 – 37 1/8	8‴, 4‴
37 6/8 – 41 1/8	8′	37 2/8 – 40 5/8	8′
41 5/8 – 44	8‴, 4‴	41 – 44	8′, 4‴
45 – 52	8′	45 2/16 – 49 1/16	8′
53 – 57 1/8	8‴, 4‴	49 2/16 – 56 12/16	8‴, 4‴
57 2/8 – 63 1/16	8′	57 2/16 – 64 1/16	8′
63 2/16 – 68	8‴, 4‴	64 2/16 – 68	8‴, 4‴
69 – 81 1/8	8′	69 2/8 – 79 2/8	8′
81 2/8 – 86 1/4	8‴, 4‴	79 4/8 – 86 1/4	8‴, 4‴
	+ C, + 16′		
87 2/16 – 95	8′, 16′, 8‴, 4‴	86 6/16 – 95	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 8).

Артикуляция: в "главной теме" шестнадцатые – quasi legato, аккорды – molto portato; в остальных разделах шестнадцатые – più legato, восьмые – portato.

Аллеманда

Регистровка: 8′.
Темп: ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 1).
Артикуляция: legato.
Орнаментика: несмотря на то что в т. 14 апподжиатура выписана восьмыми, длительность апподжиатур в т. 2, 3, 16 может быть только шестнадцатой (обратить внимание на параллельные октавы, которые образуются, если эти апподжиатуры исполнять как восьмые; см. таблицу апподжиатуры, № 2).

Куранта

Регистровка: 8″, 4″.
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Vc, 7).
Артикуляция: шестнадцатые – quasi legato, восьмые – non legato, но для мелодических линий во второй части – legato; затакт ко второй части и аналогичные места – staccato. Восьмые *c-h, h-a, a-g* в т. 8–14 слигованы парами; остальные восьмые , однако, остаются non legato.

Сарабанда

Регистровка: 4″, 16′ (C).
Темп: ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Артикуляция: legato e tenuto.
Орнаментика: см. замечания на с. 167 и 174. Для различных апподжиатур мы рекомендуем следующие длительности: в "затактах" шестнадцатая, то же самое для левой руки в т. 2. Для правой руки: т. 2 – восьмая, т. 4 – четверть (в соответствии с т. 8). Как подчеркивалось на с. 174, пятая восьмая в т. 4 должна исполняться как шестнадцатая (в соответствии с началом). Это остается в силе, конечно, также для всех аналогичных мест: т. 11, 20, 22.
Обратить внимание на чудные параллельные кварты в т. 30.

В темпе менуэта

Регистровка: 8′ или 8″.
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа IVf, 19).
Артикуляция: leggiero, кварты – non legato.

Паспье

Регистровка: 8′, 8″ (C).
Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа Vc, 2).
Артикуляция: quasi legato, затакт – staccato; во всех тактах, аналогичных т. 3: две восьмые – legato, третья – staccato.
Орнаментика: апподжиатура в т. 2 должна исполняться как шестнадцатая (см. таблицу апподжиатуры, № 1).

Жига

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 32	8″, 4″	1 – 32	8″, 4″
33 – $50^{5}/_{8}$	8′	33 – $49^{11}/_{16}$	8′
51 – 64	8″, 4″	$49^{12}/_{16}$ – 64	8″, 4″

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIc, 1).

Артикуляция: quasi legato, затакт – staccato, большие интервалы восьмыми – non legato. В фигурах, подобных той, какая в левой руке в т. 4 (вторая половина) и 5, 9–$10^1/2$, 26–27 и так далее, по-видимому, логично играть первую восьмую – staccato, две следующие – legato.

Партита VI e-moll

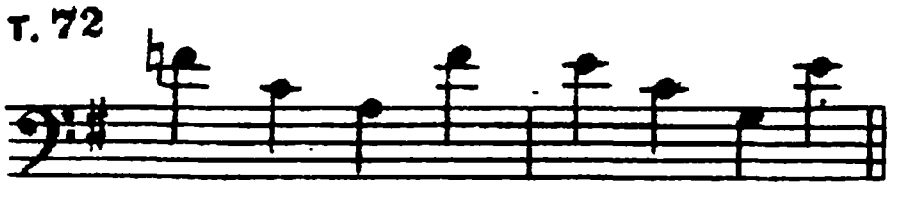
Токката

Регистровка (см. анализ на с. 54 и далее):

Левая рука		Правая рука	
1 – 8	8′, 16′, 8″, 4″	1 – $8^{13}/16$	8′, 16′, 8″, 4″
9 – 12	8″, 4″	$8^{14}/16$ – $12^7/8$	8″, 4″
13 – 20	8′, 16′, 8″, 4″	13 – $20^{13}/16$	8′, 16′, 8″, 4″
21 – 24	8″, 4″	$20^{14}/16$ – $24^7/8$	8″, 4″
25 – $26^7/8$	8′, 16′, 8″, 4″	25 – $26^7/8$	8′, 16′, 8″, 4″
	– C, – 16′, – 4″ (4″ может быть выключен между т. 27–28).		
$26^8/8$ – $37^1/8$	8′	$26^8/8$ – $37^1/16$	8′
$37^2/8$ – $40^3/8$	8″	$37^2/16$ – $40^5/16$	8″
$40^4/8$ – $44^8/16$	8′	$40^6/16$ – $42^{16}/16$	8′
$44^9/16$ – $45^{16}/16$	8″	43 – $44^8/16$	8″
46 – $53^2/8$	8′	$44^9/16$ – 45	8′
	+ 4″	$46^1/16$ – $46^7/16$	8″
$53^4/8$ – $56^1/8$	8″, 4″	$46^8/16$ – $57^9/16$	8′
$56^2/8$ – $57^9/16$	8′	$57^{10}/16$ – $67^1/16$	8″, 4″
$57^{10}/16$ – $67^1/8$	8″, 4″	$67^2/16$ – $68^7/8$	8′
$67^2/8$ – $81^{14}/16$	8′	$68^8/8$ – $71^{13}/16$	8″, 4″
		$71^{14}/16$ – $77^7/8$	8′
$81^8/8$ – 88	8″, 4″	$77^8/8$ – 88	8″, 4″
	+ C, + 16		
89 – 108	8′ 16′, 8″, 4″	89 – 108	8′, 16′, 8″, 4″

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа IIe, 5). Интродукция и Фуга должны, вероятно, исполняться в одном темпе. Г. Келлер рекомендует, чтобы Фуга исполнялась в два раза медленнее Токкаты из-за

Он не замечает, что в таком случае фигура т. 9

превратилась бы в т. 72

, что бессмысленно.

"Вздохи", записанные четвертями, можно найти в Прелюдии 24 h-moll ХТКII (в размере 𝔠 !). См., однако, с. 123 и 126.

Артикуляция: в целом legato, все "вздохи" слигованно; т. 9 левая рука и аналогичные места: три восьмые – legato, четвертая – staccato.

Орнаментика: ∿ в теме Фуги должен исполняться как "перевернутый мордент" (см. анализ на с. 144, 155).

Аллеманда

Регистровка: 8′ (повторения 8″).
Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IIf, 6).
Артикуляция: legato.

Куранта

Регистровка: эта самая пространная из всех курант безусловно требует террасной динамики.

Левая рука	Правая рука
$1 - 52^{1}/_{32}$ 8′	$1 - 6^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$6^{7}/_{32} - 8^{2}/_{16}$ 8′
	$8^{7}/_{32} - 9^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$9^{7}/_{32} - 10^{2}/_{16}$ 8′
	$10^{7}/_{32} - 11^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$11^{7}/_{32} - 12^{2}/_{16}$ 8′
	$12^{7}/_{32} - 18^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$18^{4}/_{16} - 28^{3}/_{16}$ 8′
	$28^{7}/_{32} - 30^{8}/_{32}$ 8″, 4″
	$30^{9}/_{32} - 32^{8}/_{32}$ 8′
	$32^{9}/_{32} - 38^{1}/_{8}$ 8″, 4″
	$38^{7}/_{32} - 40^{4}/_{32}$ 8′
$52^{2}/_{32} - 54^{2}/_{8}$ 8″, 4″	$40^{7}/_{32} - 54^{2}/_{8}$ 8″, 4″
(переход на 8″, 4″ может если желательно, начаться уже в т. 47)	
	$54^{6}/_{16} - 60^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$60^{7}/_{32} - 62^{2}/_{16}$ 8′
$55 - 113^{1}/_{32}$ 8′	$62^{7}/_{32} - 66^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$66^{7}/_{32} - 67^{2}/_{16}$ 8′
	$67^{7}/_{32} - 74^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$74^{7}/_{32} - 79^{1}/_{16}$ 8′
	$79^{2}/_{16} - 82^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$82^{7}/_{32} - 83^{2}/_{16}$ 8′
	$83^{7}/_{32} - 84^{2}/_{16}$ 8″, 4″
	$84^{7}/_{32} - 85^{2}/_{16}$ 8′
	$85^{7}/_{32} - 91^{8}/_{32}$ 8″, 4″
	$91^{9}/_{32} - 93^{8}/_{32}$ 8′
	$93^{9}/_{32} - 99^{1}/_{8}$ 8″, 4″
	$99^{7}/_{32} - 101^{2}/_{16}$ 8′
$113^{2}/_{32} - 116$ 8″, 4″	$101^{7}/_{32} - 116$ 8″, 4″

(вновь переход на 8″, 4″ может начаться уже в т. 108)
Темп: 𝅗𝅥. = ок. 120 (таблица темпа Vc, 8).
Артикуляция: все синкопы восьмыми – portato; остальные восьмые – quasi legato, все остальное – legato; заключительные каденции – molto portato.

Ария

Регистровка: 8′, повторения 8″, "маленькая реприза" ("petit reprise", последние пять тактов) – 8′.
Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 14).
Артикуляция: восьмые – legato, четверти – non legato, "аккорды" – portato.

Сарабанда

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 12^{2}/_{4}$ (повторение 8′)	8′, 16′	$1 - 12^{2}/_{4}$ (повторение 8′)	8′, 16′
вновь тут же добавить 16′			
$12^{3}/_{4} - 23$	8″	$12^{3}/_{4} - 24^{2}/_{4}$	8″ (сыграть половинное *a* партии левой руки в т. 24)
$24^{6}/_{32} - 28^{1}/_{4}$	8′, 16′	$24^{3}/_{4} - 28^{16}/_{32}$	
+ С			
+ 4‴ в паузе на второй четверти			
$28^{3}/_{4} - 36$	8′, 16′, 8″, 4‴ обе руки		

Это самая "барочная" из всех сарабанд, безусловно, заслуживает наибольшего возможного блеска клавесинной регистровки.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа IVf, 3).

Артикуляция: molto legato e tenuto.

Орнаментика: диагональные черточки между нотами первого аккорда — это аччакатуры: в обычное арпеджио должны быть добавлены диатонические звуки между напечатанными нотами. В высшей степени примечателен мордент, полностью выписанный нотами в левой руке (т. 19). Это единственный мелизм во всех произведениях Баха, который должен исполняться за счет предыдущей длительности. Такое же решение, по-видимому, остается верным для т. 17, где Бах пишет с той же целью ♪. Не осознал ли Бах, когда записывал это место, что его намерения в т. 17 могут быть неверно поняты, и потому записал в т. 19 именно так, как это должно было бы исполняться (вспомните критику Шейбе, процитированную на с. 140)?

В темпе гавота

Регистровка: 8″, 4‴.

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIf, 9).

Артикуляция: quasi legato. См. комментарии к этой пьесе на с. 184.

Жига

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
$1 - 9^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴	$3 - 9^{1}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4‴
$9^{2}/_{8} - 13^{5}/_{4}$	8″, 4‴	$9^{2}/_{4} - 13^{5}/_{4}$	8″, 4‴
$13^{12}/_{8} - 15^{9}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴	$13^{6}/_{4} - 15^{5}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4‴
$15^{10}/_{8} - 20^{1}/_{8}$	8″, 4‴	$15^{6}/_{4} - 20^{3}/_{8}$	8″, 4‴
$20^{2}/_{8} - 33^{3}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴	$20^{4}/_{8} - 33^{1}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴
$33^{4}/_{8} - 37^{9}/_{8}$	8″, 4‴	$33^{2}/_{8} - 37^{11}/_{8}$	8″, 4‴
$37^{10}/_{8}$ (скользя) $- 41^{11}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴	$37^{12}/_{8} - 41^{9}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4‴
$41^{12}/_{8} - 45^{1}/_{4}$	8″, 4‴	$41^{10}/_{8} - 45^{1}/_{8}$	8″, 4‴
$45^{4}/_{8} - 52$	8′, 16′, 8″, 4‴	$45^{2}/_{8} - 52$	8′, 16′, 8″, 4‴

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIf, 14a и b).

Артикуляция: molto tenuto e maestoso, самые мелкие длительности — quasi legato.

Орнаментика: трель на предпоследней ноте темы должна, конечно, следовать правилу: "начать с основной ноты и короткой остановки на ней".

Величественная кульминация всех когда-либо написанных жиг.

Клавирные упражнения, часть II

Общие замечания

Обстоятельность, с которой мы изучили возможности регистровки для Итальянского концерта (с. 42–48) и Французской увертюры (с. 48–50, освобождает нас от необходимости повторять здесь то, что уже было сказано. Поскольку это единственные пьесы, в которых Бах сам дает детальную информацию о своих методах регистровки, долг каждого, кто серьезно занимается Бахом, уделить им специальное, очень пристальное внимание. С этого момента мы меняем нашу систему информации о проблемах артикуляции. Читатель, который внимательно следил за нашими рассуждениями и проанализировал предложения по артикуляции на протяжении всего Хорошо темперированного клавира и циклов сюит, убедился в постоянном предпочтении legato для секунд, а иногда терций, и portato или non legato для больших интервалов. Можно также сказать, что, когда одновременно используются четверти и восьмые или восьмые и шестнадцатые, более короткие длительности требуют более явного legato, чем остальные. Что касается внутренней организации последовательностей из нескольких звуков, то примеры, которые мы приводим на артикуляционных таблицах III–VI, предоставляют всю информацию, полученную из аутентичных источников. Следовательно, чтобы опять-таки избежать повторений, мы впредь будем сообщать об артикуляции только в тех случаях, когда могут возникнуть опасения серьезных ошибок.

Итальянский концерт

Инструмент: клавесин.

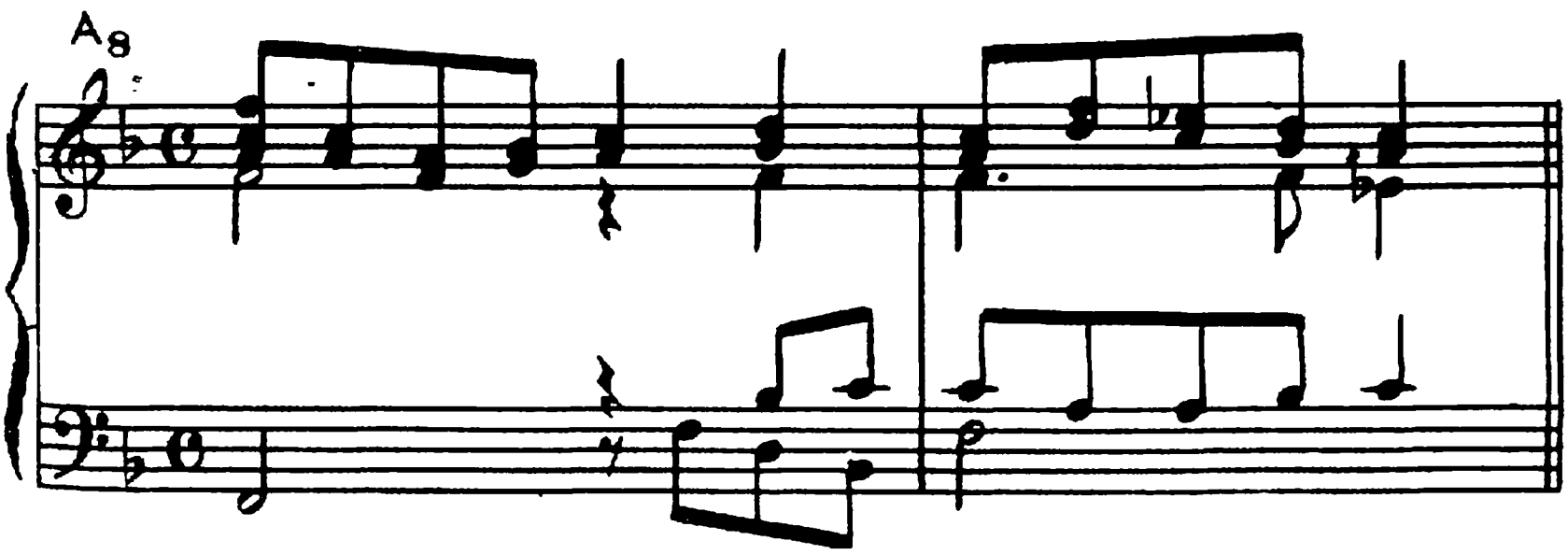
Регистровка: см. с 42–48.

Темп: первая часть – ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 3);
вторая часть – ♩ = ок. 40 (таблица темпа IVd, 1).
третья часть – ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIc, 1).

Артикуляция: обратить внимание и изучить множество имеющихся здесь аутентичных лиг.

Орнаментика: по поводу ∿ в т. 4 первой части см. таблицу трели № 9. Также серьезного внимания заслуживают многие украшения, выписанные Бахом полностью во второй части. Ср. со следующим примером:

Муффат. Florilegium Musicum (1695)



На первую часть Итальянского концерта, несомненно, повлияла соната Иоганна Маттезона Sonate pour le Clavecin, dédié à qui la jouera le mieux (Гамбург, 1713).

Французская увертюра

Инструмент: клавесин.

Регистровка: см. 48–50с.

Темп: Увертюра, первая и третья части – ♩ = ок. 60 (таблица темпа IIe, 2);
средняя часть – ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIa, 4).

Куранта – ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа Xb, 1).
Гавот I и II – ♩ = ок. 80 (ср. с таблицей темпа IIf, 7).
Паспье I и II – ♩. = ок. 60 (таблица темпа Vc, 3).
Сарабанда – ♩ = ок. 60 (ср. с таблицей темпа IVf, 1).
Бурре I и II – ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIf, 12).
Жига – ♩. = ок. 80 (таблица темпа VIc, 3).
Эхо – ♩ = ок. 80 (таблица темпа IIIa, 6).

Артикуляция: поскольку в т. 9 средней части Увертюры Бах требует, чтобы первая восьмая в группе из трех нот выдерживалась, то, очевидно, правильная артикуляция в теме (после затакта staccato!) – две восьмые – legato, последняя – staccato. Нельзя понять рекомендацию Бишофа все играть staccato.

Орнаментика: что касается апподжиатуры в т. 2 Увертюры, то мы настоятельно рекомендуем, чтобы ее длительность была восьмой. То же самое относится и к апподжиатурам в Куранте. В Бурре II длительность апподжиатуры в т. 1 может быть также и четвертью. Правило апподжиатуры, упомянутое на с. 166, звучит убедительно по крайней мере применительно к Жиге, но мы не осмеливаемся утверждать, что такое решение – единственно возможное.

Клавирные упражнения, часть III

Тайна истинного смысла четырех Дуэтов, включенных в третью часть Клавирных упражнений, до сих пор не разгадана. И хотя теперь музыковеды отказались от гипотезы, что они были напечатаны издателем лишь по ошибке (так думал еще А. Швейцер)[5], все же пока неясно, для какого инструмента они предназначались. Стилистически Дуэты написаны тем же языком, что и двухголосные Инвенции, и следовательно, тяготеют к клавикорду. Конечно, они могут исполняться на любом клавишном инструменте, и так как все остальные пьесы в третьей части Клавирных упражнений написаны для органа, не может быть возражений против их исполнения на этом же инструменте. Мозер соглашается с В. Эхманом в том, что они могли быть задуманы в качестве Verlängerungsmusik для причастия[6]. Генрих Гусман подчеркивает, что четыре Дуэта расположены в Клавирных упражнениях, часть III, в том же самом месте, где и четыре канона в Искусстве фуги, и говорит как о само собой разумеющемся об их органной принадлежности[7]. Клаус Эрихт конструирует наличие связи между Дуэтом a-moll и гимном Christ unser Herr zum Jordan kam; Дуэтом F-dur и Jesus Christus, unser Heiland; Дуэтом e-moll и Kyrie Gott Vater in Ewigkeit; Дуэтом G-dur и Allein Gott in der Höh'sei Ehr[8]. Трудно отрицать сходство в соответствующих мелодических рисунках в этих парах, но они больше говорят глазу, чем уху. Исходя из своих наблюдений, Эрихт приписывает Дуэты органу и помещает их рядом с соответствующими хоральными прелюдиями в своем плане третьей части Клавирных упражнений.

Что касается интерпретации Дуэтов, то мы не чувствуем необходимости в детальном обсуждении. Наши рекомендации относительно темпов таковы:

Дуэт e-moll – 𝅗𝅥 = ок. 100 (таблица темпа Vb, 4).
Дуэт F-dur – ♩ = ок. 100 (таблица темпа IIIa, 7).
Дуэт G-dur – ♩. = ок. 60 (таблица темпа VIIIa, 4).
Дуэт a-moll – 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IId, 2).

---

5 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, с. 235.
6 Moser H. Johann Sebastian Bach, S. 152; Ehman W. Musik und Kirche, Jahrgang V, S. 2.
7 Husmann H. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk. – Bach-Jahrbuch, 1938, S. 52.
8 Ehricht K. Der zyklische Gehalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teils der Klavierübung von J. S. Bach. – Bach-Jahrbuch, 1949–1950, S. 40.

Клавирные упражнения, часть IV

Гольдберг-вариации

Великолепное издание, осуществленное Ральфом Кёркпатриком (Schirmer, New York), дает полную информацию о всех исполнительских проблемах, стоящих в данном произведении. Это позволяет нам ограничить наше сообщение о высочайшем творении клавесинной литературы таблицами регистровки и темпа и прокомментировать только те случаи, в которых мы по веским причинам чувствуем необходимость отступить от рекомендаций Кёркпатрика (см. также анализ на с. 50–52).

Баховские указания	Регистровка	Метр	Темп (см. таблицу темпов)
Ария	8′	3/4	♩ = ок. 60 (IVc, 6)
Вар. 1 à 1 Clavier	8″, 4″	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 17)
2 à 1 Clavier	8′, 16′	2/4	♩ = ок. 100 (IIIa, 8)
3 à 1 Clavier	8′	12/8	♩. = ок. 60 (VIIIa, 3)
4 à 1 Clavier	4″, 16′, (C)	3/8	♩. = ок. 60 (Va, 12)
5 à 1 overo 2 Claviers	8′, 8″	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 18)
6 à 1 Clavier	8″, 4″	3/8	♩. = ок. 60 (Va, 13)
7 à 1 overo 2 Claviers	пр. р.: 4″ (н) л. р.: 8′	6/8	♩. = ок. 80 (VIb, 2)
8 à 2 Claviers	пр. р.: 8″, 4″ л. р.: 8′, 16′	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 19)
9 à 1 Clavier	4″, 16′, (C)	C	♩ = ок. 80 (Ia, 35)
10 à 1 Clavier	8′, 4″, 16′ (C)	¢	𝅗𝅥 = ок. 80 (IIa, 8)
11 à 2 Claviers	пр. р.: 8′ л. р.: 8″	12/16	♩. = ок. 60 (IXc, 4)
12 не дано указания	8′ (16′ ad lib.)	3/4	♩ = ок. 80 (IVb, 7)
13 à 2 Claviers	пр. р.: 4″ (н) л. р.: 8	3/4	♩ = ок. 40 (IVd, 2)
14 à 2 Claviers	пр. р.:-8″, 4″ л. р.: 8, 8″, 4″ (C)	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 20)
15 à 1 Clavier	8′	2/4	♩ =ок. 40 (IIIc, 1)
16 à 1 Clavier	8′, 16′, 8″, 4″ C 2-я часть 8″, 4″	¢ , 3/8	♩ = ок. 60 (IIa, 3) ♩. = ок. 60 (Va, 14)
17 à 2 Claviers	пр. р.: 8′, 4″ л. р.: 8′ (16′)	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 21)
18 à 1 Clavier	8′, 16′, 4″ C	¢	𝅗𝅥 = ок. 80 (IIa, 9)
19 à 1 Clavier	8′ или 4″	3/8	♩. = ок. 60 (Va, 15)
20 à 2 Claviers	пр. р.: 8′ л. р.: 8″	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 22)
21 не дано указания	8′, 16′	C	♩ = ок. 60 (Ib, 23)
22 à 1 Clavier	8′, 16′, 4″, C	¢ alla breve	𝅗𝅥 = ок. 80 (IIa, 10)
23 à 2 Claviers	пр. р.: 8″, 4″ л. р.: 8′, 8″, 4″ C	3/4	♩ = ок. 100 (IVa, 23)
24 à 1 Clavier	8′, 16′, 8″, 4″, C	9/8	♩. = ок. 80 (VIIe, 3)
25 à 2 Claviers	пр. р.: 8′		

	л. р.: 8‴	3/4	♩ = ок. 40 (IVd, 3)
26 à 2 Claviers	пр. р.: 8′		
	л. р.: 8‴, 4‴	3/4 (18/16)	♩ = ок. 60 (IVc, 7)
27 à 2 Claviers	пр. р.: 8‴	6/8	♩. = ок. 60 (VIa, 7)
	л. р.: 8′		
28 à 2 Claviers	пр. р.: 8‴		
	л. р.: 8′	3/4	♩ = ок. 80 (IVb, 8)
29 à 1 overo 2 Claviers	8′, 16′, 8‴, 4‴, C	3/4	♩ = ок. 80 (IVb, 9)
30 à 1 Claviers	8′, 16′, 4‴, C	C	♩ = ок. 80 (Ia, 36)

В отличие от Кёркпатрика, предлагающего большое разнообразие темпов, мы убеждены в том, что имеет смысл подчеркнуть общность вариаций 1, 5, 8, 14, 17, 20, 23, вариаций 10, 18, 22 и вариаций 13 и 25, придав им одинаковый темп. Нам также кажется, что Кёркпатрик требует слишком многого от человеческой способности ощущать градации темпа, когда рекомендует играть вариацию 2 в темпе ♩ = 94 вместо ♩ = 95 и вариацию 21 в темпе ♩ = 56 вместо ♩ = 55. Однако возможно, что его двойной ряд метрономических указаний является образцом артистической добросовестности.

Как правило, каждая регистровка, которую мы рекомендуем, действительна на всю вариацию. Только в следующих вариациях, главным образом с целью упростить технические трудности исполнения, мы рекомендуем некоторые смены регистровки.

Вариация 5.

Левая рука		Правая рука	
1 – 8 1/8	8‴	1 – 8	8′
8 2/4 – 16	8′	9 – 16	8‴
18 – 32	8‴	17 – 32	8′

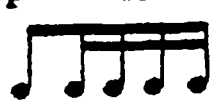
Очень удобно поменять, как советует Бузони, партии правой и левой руки с т. 20 6/16 по 26 4/16. Если желать избежать всех технических опасностей этой трудной вариации, можно играть целиком партию левой руки на 4‴ (н), но при этом пропадает весь "зрелищный эффект".

Вариация 11. Эта вариация по тем же причинам, что и вариация 5, может исполняться левой рукой 4‴ (н), вместо 8‴. Поскольку т. 16 в этом случае оказался бы за пределами диапазона данного регистра, с т. 16 5/16 до конца этого такта можно играть на 8′.

Вариация 14. Чтобы избежать однообразия в динамике, партию левой руки с т. 9 7/32 по 15 1/16 и с 25 3/32 по 31 1/16 имеет смысл играть на II мануале (8‴, 4‴):

Вариация 20. В этой вариации также можно воспользоваться способом играть левой рукой 4‴ (н) вместо 8‴; в таком случае первые пять восьмых т. 17 в левой руке необходимо исполнять на 8′.

Вариация 23. Наша рекомендация играть партию левой руки на нюанс громче, чем партию правой, получает оправдание в т. 27–31, где Бах пишет для левой руки восьмые, а для правой – шестнадцатые.

Вариация 24. Наш совет играть эту вариацию в "монументальном стиле" на tutti (все исполнители, которых мы когда-либо слышали, употребляют только 8′) полностью оправдывается октавным мотивом и ритмом  , столь типичными для выражения триумфального характера в произведениях Баха (см. с. 133 и 231, а также ср. эту вариацию с Прелюдией D-dur ХТКII, Органной прелюдией C-dur на 9/8 и вступительным хором из Кантаты 65 Sie werden aus Saba alle kommen).

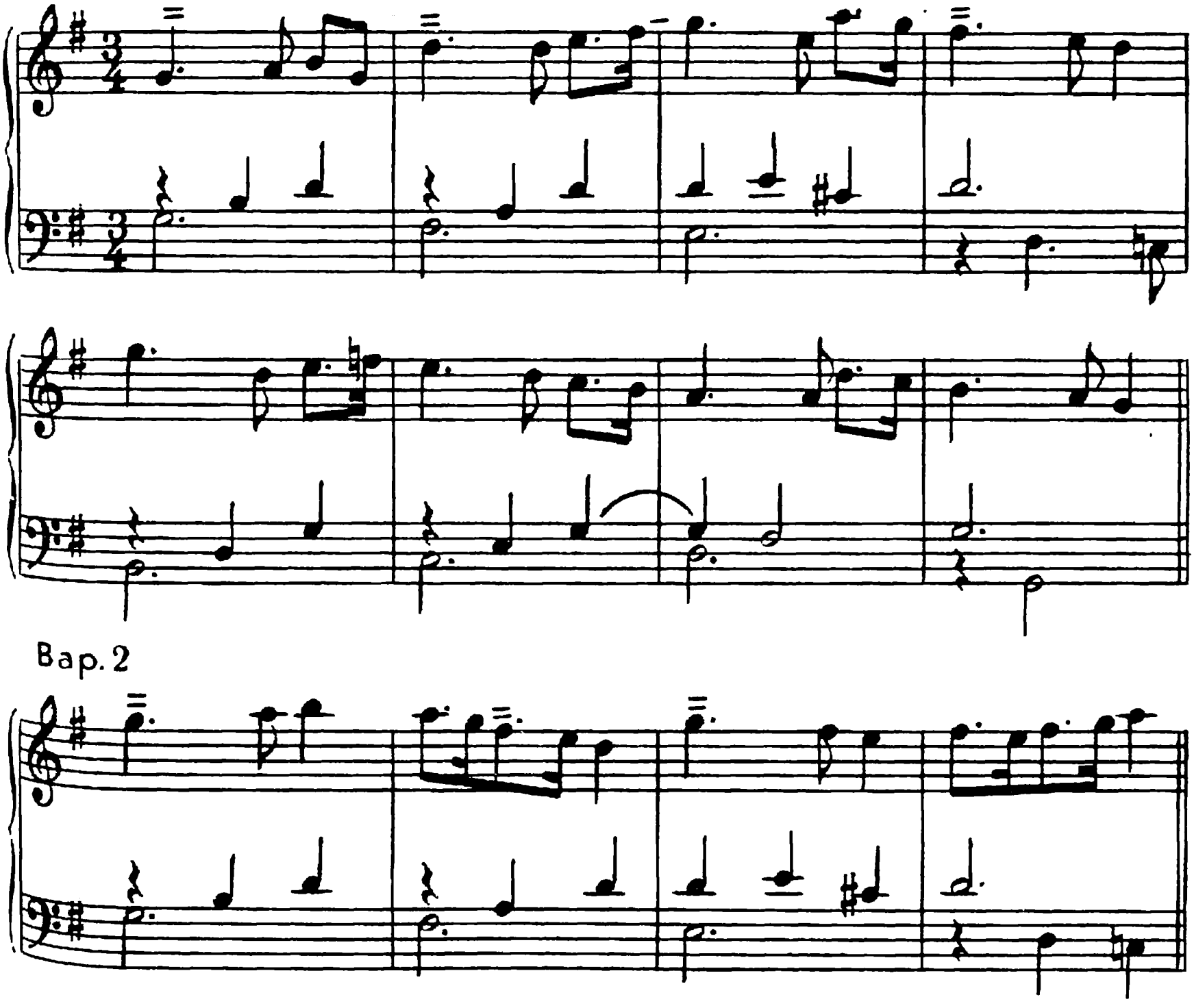
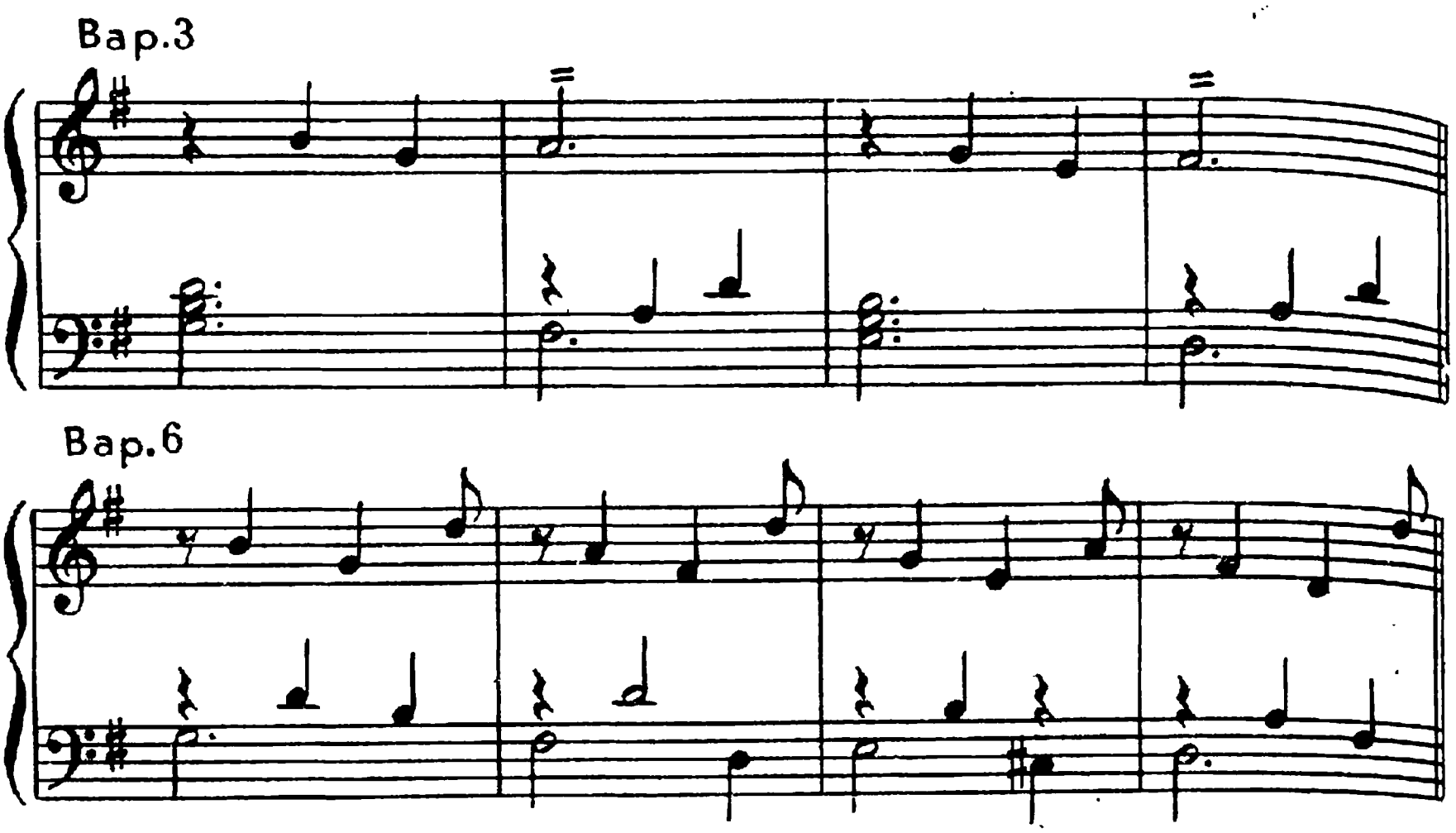
Вариация 25. Не будет слишком в романтическом духе, если мы сыграем ее наиболее сокровенный эпизод (т. 25–28 1/4) правой рукой на 8‴.

Вариация 26. Наша регистровка – правая рука 8′, левая рука 8″, 4″ – относится только к началу. Далее необходимы следующие смены:

Левая рука		Правая рука	
1 – 8	8″, 4″	1 – 8	8′
9 – 16	8′	9 – 16	8″, 4″
17 – 32	8″, 4″	17 – 25 1/8	8′
		25 4/16 – 32	8″, 4″

Орнаментика: в нескольких случаях мы расходимся с Кёркпатриком и уже обсуждали его рекомендации (см. с. 167, а по поводу вариации 13, в которой все апподжиатуры являются "нахшлаговыми", см. с. 168).

В нижеследующем примере мы воспроизводим Граунд Генри Пёрселла с тем, чтобы сравнить его с первыми тактами вариаций 2, 3 и 6. Заметим, что бас этого Граунда полностью идентичен басовому голосу первых восьми тактов темы Гольдберг-вариаций. Еще более поразительно очевидное родство между первыми двумя тактами вариации 2 (Пёрселла) и партией сопрано баховской темы. Так же не будет слишком большой натяжкой увидеть родство между вариацией 3 (Пёрселла) и вариацией 4 (Баха) и даже между вариацией 6 (Пёрселла) и вариацией 20 (Баха). Не оказывается ли в таком случае этот Граунд "зерном" для баховского шедевра?

A_9 **Пёрселл. Граунд**

Отдельные пьесы

Общие замечания

По тем же причинам, по которым, продвигаясь все дальше в нашем исследовании, мы постепенно сокращали количество предоставляемой читателю информации, мы чувствуем теперь еще меньше необходимости анализировать каждое отдельное произведение, вышедшее из-под пера Баха. Без всяких сомнений мы решили совсем не обсуждать токкаты, так как самым характерным в них безусловно является свобода интерпретации, которую они предоставляют исполнителю. Назначение токкат – дать исполнителю возможность продемонстрировать свою виртуозность. Поэтому нам кажется совершенно бессмысленным снабжать их одним точно зафиксированным предписанием, особенно касающимся регистровки. Можно найти много в равной степени обоснованных вариантов регистровки, и мы не хотим лишать ученика, изучающего Баха, удовольствия их исследовать. Некоторые проблемы, связанные с регистровкой, могут возникнуть только лишь в фугированных разделах токкат.

Однако о всех этих проблемах у нас уже шла речь: террасная динамика представлена в токкатах с такой ясностью, что ошибочная интерпретация почти исключается. Таким образом, для дальнейшего рассмотрения мы выбрали лишь небольшую группу пьес, необычайная значительность либо другие особые причины которых заставляют вникнуть в детали. Это не должно звучать дискриминационно по отношению к тем произведениям, которые мы не рассматриваем здесь. Можно отметить, что почти все баховские токкаты были написаны им в юные годы. От лейпцигского периода дошла только одна в высшей степени "дисциплинированная" токката – Токката из Партиты VI. Зрелый Бах все больше и больше отходит от желания блистать, и только заказ явился поводом для него с улыбкой "вспомнить молодость" в поразительных Гольдберг-вариациях.

Хроматическая фантазия и фуга

Хроматическая фантазия и фуга не только самое популярное, но также наиболее многострадальное и неверно трактуемое произведение. Многострадальное – поскольку автограф утерян, а различные варианты дошли до нас лишь в копиях (более или менее достоверных), и посему реконструкция баховского оригинала – такая, которой можно было бы полностью доверять, – оказывается едва ли возможной. Неверно трактуемое – поскольку почти единодушно при-

знано, что это произведение более, чем все другие сочинения Баха, само как бы взывает к тому, чтобы быть исполненным на современном фортепиано "как оно есть". Для нескольких поколений любителей музыки обычная фортепианная программа почти всегда начиналась с этой пьесы, исполнявшейся в качестве вступления. К сожалению, если есть какое-либо сочинение не пригодное для исполнения на фортепиано, так это именно Хроматическая фантазия. Вдумчивый пианист, который отдает себе отчет в том, что вступительный ее раздел должен звучать по крайней мере в две, а лучше в три октавы и, следовательно, требует добавления верхней и нижней октав к оригинальной записи, должен тут же содрогнуться при мысли преподнести эту пьесу несведущей публике в варианте "как записано". В не меньшей степени загадочным остается правильное исполнение знаменитых хроматических арпеджий, которым эта Фантазия обязана своим названием. С одной стороны, то обстоятельство, что в большинстве копий первый аккорд выписан нотами, бегущими вверх и вниз (что в основном характерно для всех арпеджий в старинной клавирной музыке), дает веский аргумент в пользу "стандартности" этого варианта. С другой стороны, именно подобная аккордовая последовательность должна всегда трактоваться исполнителем в импровизационном стиле. Гигантская "каденция", имеющаяся в большой Прелюдии a-moll (духовной прародительнице первой части тройного Концерта a-moll), показывает, сколько еще вспомогательных нот должно быть вкраплено в "аккордовые арпеджии". Однако лишь отчасти можно рекомендовать предложенный Георгом Мантелем[9] вариант, в котором многое заимствовано у этой модели. Мы предпочитаем каждый раз чуточку по-новому импровизировать на основе этих аккордов. Нет лучшего доказательства свобод, которыми в фантазиях или токкатах пользовались современные Баху исполнители, нежели хорошо известный "второй вариант" заключительных тактов Хроматической фантазии, публикуемый почти в каждом ее издании.

Мы воздерживаемся от того, чтобы дать предписание темпа и регистровки фантазии, и лишь обращаем внимание на то, что первый раздел вплоть до т. 20 должен, конечно, исполняться на всех включенных регистрах, имеющихся у клавесина, и что Recitativo великолепно звучит на 4′, 16′ (C). Несколько указаний piano, имеющихся в старинных копиях, не кажутся нам достаточно убедительными, особенно в т. 2 этой пьесы. Piano имеется в рукописи, хранящейся в Берлинской государственной библиотеке (Berlin, Staatsbibliothek, № 577); во всем остальном это довольно достоверная копия. Что касается нотации, то каждый, кто обращается к этому произведению, должен проверить, напечатано ли в издании, по которому он играет, в т. 50 на третьей и четвертой восьмых *heses* и *as*. Многие издания ошибочно дают b и a.

Для *Фуги* мы рекомендуем следующую регистровку:

Левая рука		Правая рука	
9 – $36^{5}/_{16}$	8″, 4″	1 – $36^{1}/_{16}$	8″, 4″
$36^{6}/_{16}$ (скользя) – $59^{1}/_{8}$	8′	$36^{2}/_{16}$ (скользя) – 59	8′
$59^{2}/_{8}$ – $83^{1}/_{4}$	8″, 4″	60 – $83^{1}/_{8}$	8″, 4″
$83^{7}/_{16}$ – 89	8′	$83^{3}/_{16}$ – 89	8′
90 – $97^{1}/_{4}$	8″, 4″	90 (скользя) – $97^{2}/_{4}$	8″, 4″
$97^{5}/_{16}$ – $106^{1}/_{8}$	8′	$97^{2}/_{16}$ (скользя) – 106	8′
$106^{2}/_{8}$ – $126^{1}/_{16}$	8″, 4″	107 – $126^{1}/_{8}$	8″, 4″
$126^{2}/_{16}$ – 130	8′	$126^{2}/_{8}$ (скользя) – 130	8′
131 – $160^{1}/_{16}$	8″, 4″ + C, + 16	131 (скользя) – $160^{1}/_{16}$	8″, 4″
$160^{2}/_{32}$ – 161	8′, 16′, 8″, 4″	$160^{2}/_{32}$ – 161	8′, 16′, 8″, 4″

[9] Mantel G. Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs "Chromatischer Fantasie". — Bach-Jahrbuch, 1929, S. 142.

Октавы, выписанные в т. 158–160 1/16, очевидно, компенсируют 16′ и копулу, которые исполнитель не может заранее включить.

Темп: ♩ = ок. 100 (таблица темпа IVa, 10).

Артикуляция: quasi legato, шестнадцатые в т. 8 и так далее – всякий раз non legato.

Фантазия c-moll

Эта Фантазия очень популярна у пианистов благодаря ее "скарлаттиевским" чертам. Первоначально с ней была связана и Фуга, от которой сохранилось лишь самое начало. Этот фрагмент заставляет нас сожалеть об утере, по-видимому, необычной и в высшей степени интересной пьесы.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 8	8‴, 4‴	1 – 8	8‴, 4‴
9 (партия восьмых) – 24	8‴, 4‴	9 (партия триолей) – 13 5/8	8′
25 (партия триолей) – 26	8′	13 6/8 – 24	8‴, 4‴
27 (партия восьмых) – 28 5/8	8‴, 4‴	25 (партия восьмых) – 26	8‴, 4‴
28 7/8 – 33 5/8	8′	27 (партия триолей) – 33 1/16	8′
33 20/16 – 40	8‴, 4‴	33 2/16 – 40	8‴, 4‴

Мы надеемся, что наши цифры ясно показывают, что по техническим соображениям в т. 27 мы поменяли партии триолей и восьмых. Эта пьеса столь мощная, что может исполняться "одной террасой выше", с чередованием 8′, 16′, 8‴, 4‴ и 8‴, 4‴. Мы не слишком настойчиво защищаем этот вариант именно ввиду "скарлаттиевских элементов" в пьесе.

Темп: ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ia, 33).

Артикуляция: quasi legato; все нисходящие секунды слигованы, остальные восьмые – tenuto.

Фантазия и фуга a-moll

Самая короткая Фантазия – всего небольшая последовательность арпеджированных аккордов – соединяется здесь с самой длинной баховской Фугой. Фуга эта, едва ли значительная как именно фуга, замечательна в качестве великолепного свидетельства юношеского огня, если не сказать "бури и натиска", – это своеобразный документ баховской молодости, истинно "листовская" пьеса. Особый интерес представляет тот неопровержимый факт, что она является подготовительной пьесой для Органной фуги в той же тональности. Однако нельзя пройти и мимо второго (также позднего) ее родства – с Прелюдией из Английской сюиты II.

Регистровка:

Фантазия – 8′, 16′, 8‴, 4‴. Аккорды следует исполнять так же, как и в Хроматической фантазии; первый аккорд должен арпеджироваться дважды.

Фуга

Левая рука		Правая рука	
7 – 33	8‴, 4‴	1 – 33	8‴, 4‴
34 – 43	8′	34 – 53	8′
44 – 49 1/16	8‴, 4‴	54 – 59 1/16	8‴, 4‴
49 2/16 – 71	8′	59 2/16 – 71	8′
72 – 81 1/16	8‴, 4‴	72 (скользя) – 81 1/4	8‴, 4‴
81 2/16 – 101	8′	81 3/4 – 92	8′
102 – 121 2/4	8‴, 4‴	93 – 121	8‴, 4‴

$121^{3}/_{4}$ – 155	8′	122 – 137	8′
		138 – $143^{1}/_{16}$	8″, 4″
		$143^{2}/_{16}$ – 155	8′
156 – 198	8″, 4″	156 – 198	8″, 4″

Помощник может приготовить копулу и 16′ между т. 157–176, и tutti может начаться в т. 177. Другая возможность: включить 16′ левой рукой в т. 178 и 179, сделать едва заметную цезуру для копулирования в т. $191^{1}/_{16}$ и с этого момента играть на tutti. Другие еще более поздние возможности для копулирования имеются в т. 196 после первой шестнадцатой или в конце того же такта.

Темп: ♩ = ок. 120 (таблица темпа IVe, 2). Темп ♩ = ок. 100 тоже оправдан ввиду сходства с Прелюдией из Английской сюиты II (таблица темпа IVa, 6).

Фантазия и фуга a-moll (BWV 904)

В то время как Хроматическая фантазия в своем первоначальном варианте была, вероятнее всего, написана в Кётене, а заключительная ее версия создана не позднее 1730 года, данная Фантазия доказывает зрелость автора, и хотя она избегает какой бы то ни было внешней виртуозности, является одной из самых величественных баховских композиций. Может даже закрасться мысль, а не предназначена ли она для органа. Эта Фантазия требует от клавесина едва ли не больше того, что он способен дать.

Фантазия

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 12	8′, 16′, 8″, 4″	1 – $12^{1}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4″
13 – 30	8″, 4″	12 (скользя) – $31^{1}/_{4}$	8″, 4″
31 – $42^{1}/_{2}$	8′, 16′, 8″, 4″	31 (скользя) – $42^{1}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4″
$42^{6}/_{8}$ – 68	8″, 4″	42 (скользя) – $69^{1}/_{4}$	8″, 4″
69 – $80^{1}/_{2}$	8′, 16′, 8″, 4″	69 (скользя) – $80^{1}/_{4}$	8′, 16, 8″, 4″
$80^{3}/_{4}$ – 99	8″, 4″	80 (скользя) – 99	8″, 4″
100 – 111	8′, 16′, 8″, 4″	100 – 111	8′, 16′, 8″, 4″

Темп: 𝅗𝅥 = ок. 80 (таблица темпа IIa, 22).

Артикуляция: molto legato.

Фуга

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
5 – $18^{9}/_{16}$	8″, 4″	1 – $18^{5}/_{8}$	8″, 4″
$18^{10}/_{16}$ – $22^{2}/_{4}$	8′	$18^{6}/_{8}$ – $25^{9}/_{16}$	8′
$22^{5}/_{8}$ – $29^{1}/_{8}$	8″, 4″	$25^{5}/_{8}$ (скользя) – $29^{1}/_{8}$	8″, 4″
$29^{2}/_{16}$ (скользя) – 32	8′	$29^{2}/_{8}$ – $33^{1}/_{16}$	8′
33 – $36^{5}/_{8}$	8″, 4″	33 (скользя) – $36^{3}/_{4}$	8″, 4″
	+ 16′, + C		
$36^{4}/_{4}$ – $54^{3}/_{4}$	8″, 4″ (н)	$37^{2}/_{4}$ – $56^{13}/_{16}$	8″, 4″ (н)
$54^{4}/_{4}$ – $59^{3}/_{16}$	8′, 16′, 8″, 4″	$56^{4}/_{4}$ (скользя) – $59^{1}/_{16}$	8′, 16′, 8″, 4″
$59^{4}/_{16}$ – 60	8″, 4″	$59^{2}/_{16}$ – $62^{1}/_{4}$	8″, 4″
61 – $71^{5}/_{8}$	8′, 16′, 8″, 4″	$62^{2}/_{4}$ – $71^{4}/_{4}$	8′, 16′, 8″, 4″
$71^{3}/_{4}$ (скользя) – $74^{2}/_{4}$	8″, 4″	$71^{3}/_{4}$ (скользя) – $74^{8}/_{16}$	8″, 4″
$74^{3}/_{4}$ – 80	8′, 16′, 8″, 4″	$74^{9}/_{16}$ – 80	8′, 16′, 8′, 4″

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 34).

Артикуляция: molto legato; две шестнадцатые на первой четверти т. 39 и во всех аналогичных местах – non legato, почти staccato.

Прелюдия и фуга a-moll (BWV 894)

В наше время этим гигантским произведением, которое Бах впоследствии переработал в первую и последнюю части тройного Концерта a-moll, несправедливо пренебрегают. Правда, размеры его огромны и исполнение дает больше радости играющему, чем слушающему, поскольку двух "красочных террас" недостаточно, чтобы неослабно поддерживать интерес для уха. Несомненно, именно эта причина побудила Баха придать данному произведению в поздней редакции (в данном случае это больше, чем просто аранжировка) дополнительные краски флейты, скрипки и струнного оркестра. Однако полностью величие тройного Концерта можно осознать, только лишь основательно проштудировав пьесу-прототип. Смелый вызов, который она бросает пальцевой виртуозности, делает ее изучение крайне полезным.

Прелюдия

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
1 – 18 1/4	8‴, 4‴	1 – 18 1/8	8‴, 4‴
18 5/8 – 27 1/8	8′	18 2/8 – 27 1/8	8′
27 6/8 – 40 1/8	8‴, 4‴	27 2/8 – 40 1/8	8‴, 4‴
40 2/8 – 41 1/8	8′	40 6/8 – 41 1/8	8′
42 2/8 – 41 5/8	8‴, 4‴	41 2/8 – 41 5/8	8‴, 4‴
41 6/8 – 45 1/8	8′	41 6/8 – 44 5/8	8′
45 2/8 – 46 1/4	8‴, 4‴	44 6/8 – 46 1/4	8‴, 4‴
46 2/8 – 48 5/8	8′	46 4/8 – 48 5/8	8′
48 6/8 – 49 5/8	8‴, 4‴	48 6/8 – 49 5/8	8‴, 4‴
49 6/8 – 50 5/8	8′	49 6/8 – 50 5/8	8′
50 6/8 – 55 1/8	8‴, 4‴	50 6/8 – 55 1/8	8‴, 4‴
55 6/8 – 56 1/8	8′	55 2/8 – 56 1/8	8′
56 2/8 – 58 1/8	8‴, 4‴	56 2/8 – 58 1/8	8‴, 4‴
58 6/8 – 59 1/8	8′	58 2/8 – 59 1/8	8′
59 2/8 – 63 1/4	8‴, 4‴	59 2/8 – 62	8‴, 4‴
63 5/8 – 64 8/8	8	63 2/8 – 66 5/8	8′
65 – 67	8‴, 4‴	66 6/8 – 77	8‴, 4‴
в т. 78–83 (обе руки) первая половина 8′, вторая 8‴, 4‴.			
84 – 86 1/4	8‴, 4‴	84 – 85	8‴, 4‴
+ C + 16′			
86 6/8 – 98	8′, 16′, 8‴, 4‴	86 1/8 – 98	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩ = ок. 80 (таблица темпа Ia, 37).

Артикуляция: шестнадцатые и тридцатьвторые – quasi legato, восьмые – portato.

Фуга

Регистровка:

1 – 53 3/16	8′	5 – 55 3/16	8′
54 – 73 8/16	8‴, 4‴	55 4/16 – 76 2/16	8‴, 4‴
74 – 118 11/16	8′	76 4/16 – 117	8′
119 – 152 7/16	8‴, 4‴	118 – 152 5/16	8‴, 4‴
+ C, + 16′			
152 12/16 – 153	8′, 16′, 8‴, 4‴	152 9/16 – 153	8′, 16′, 8‴, 4‴

Темп: ♩. = ок. 60 (таблица темпа IXc, 5).

Артикуляция: quasi legato для всех триолей, portato – для восьмых.

Прелюдия G-dur (BWV 902)

Эта небесной красоты пьеса первоначально была Прелюдией к Фугетте G-dur; в свою очередь Фугетта была первым вариантом Фуги G-dur, содержащейся теперь во II томе ХТК. Здесь мы встречаемся с редким случаем, когда пьеса слишком хороша и слишком велика, чтобы быть соединенной с "легковесной" фугой. В сущности, эта Прелюдия до сих пор остается малоизвестной, хотя Бишоф напечатал ее в приложении к своей редакции II тома ХТК. Труднообъяснимы в данном случае баховская сверхдобросовестность и его отказ от произведения редчайшей красоты (хотя та пьеса, которая ее в конце концов заменила – Прелюдия в ХТКII, – тоже великолепна), в то время как он остается безразличным к очевидному отсутствию баланса между Прелюдией и Фугой Es-dur ХТКI.

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 60.

Артикуляция: molto legato, за исключением тех мест, где встречаются большие скачки.

Adagio G-dur (BWV 968)

Хотя эта пьеса является только лишь транскрипцией первой части Сонаты C-dur для скрипки соло, ее необходимо изучить каждому, кто занимается Бахом, ввиду ее огромной значимости для понимания проблем транскрипции. Она демонстрирует, что баховское художественное видение гармонии сольной линии было столь смелым, что ни один автор транскрипций не может с ним конкурировать. Это Adagio с неожиданной стороны проливает свет на дерзкую бузониевскую Фортепианную транскрипцию скрипичной Чаконы, которую так сурово критиковали "пуристы". Безусловно, Бах идет намного дальше Бузони по пути расширения первоначальной пьесы. Бишоф находит клавирную транскрипцию "несомненно гораздо более поэтичной, чем первоначальная версия". Г. Келлер же, наоборот, говорит, что эта "медитация" затемняет непревзойденную чистоту скрипичной Прелюдии [10]. Мы больше склонны согласиться с Бишофом, а также не можем не признаться, что вместо порицания бузониевской транскрипции Чаконы мы восхищаемся той тактичностью и осмотрительностью, с которыми была сделана его великолепная аранжировка. При этом читатель, как мы надеемся, догадывается, что подавляющее большинство переложений не вызывает нашего восхищения.

Инструмент: клавикорд.

Темп: ♩ = ок. 80.

Каприччио B-dur "На отъезд возлюбленного брата"

Эта очаровательная пьеса вряд ли нуждается в подробном обсуждении. Забавно, как Бах подшучивает над той серьезностью, с которой Иоганн Кунау подходит к программной музыке, ведь Каприччио это является явной пародией на библейские сонаты Кунау. Это очень эскизное, незрелое произведение. В самом деле, как нелегко еще было Баху около 1704 года сконструировать фугу. То, как Бузони "переписал" заключительную фугу в своем знаменитом издании этого произведения, ставшего излюбленным у пианистов, является замечательным примером того, как следует "исправлять ученическую фугу".

Советы по регистровке излишни. Наши рекомендации по части темпов таковы:

1 ♩ = ок. 40 (таблица темпа Ic, 5)
2 ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 27)
3 ♩ = ок. 60 (нет пьесы для сравнения)

[10] Keller H. Bachs Klavierwerke, S. 107.

4 ♩ = ок. 60 (таблица темпа Ib, 28)
5 ♩ = ок. 80 (нет пьесы для сравнения)
6 ♩ = ок. 100 (таблица темпа Id, 16)

Во второй части должны исполняться все украшения. В пародийном виде они изображают "опасное путешествие" брата.

Ричеркар c-moll (трехголосный) из Музыкального приношения

Этой Фугой нельзя пренебречь в нашем исследовании, поскольку она, вместе с Фугой b-moll из ХТКII, является наиболее значительной клавирной пьесой последних лет жизни Баха. Ее в высшей степени импровизационный характер конечно же не был следствием ограниченных возможностей контрапунктической разработки темы. Все Музыкальное приношение доказывает противоположное. В этом Ричеркаре мы видим сознательное воспроизведение той Фуги, которую Бах импровизировал перед Фридрихом II во время своего визита в Потсдам в 1747 году. Этого мнения придерживаются также Ф. Шпитта и Ханс Т. Давид[11]. Хотя подробности баховского посещения короля недостаточно ясны, чтобы делать определенные выводы, представляется в высшей степени вероятным, что Бах импровизировал в тот исторический вечер 7 мая 1747 года не на клавесине, а на "forte и piano". Можно зайти столь далеко (и Давид не исключает этой возможности[12]), что увидеть в этой Фуге единственную баховскую композицию, предназначенную, быть может, для хаммерклавира. Ее стиль, однако, нигде не отличается от стиля других клавесинных композиций. Поскольку клавесин является, по крайней мере для Баха, тем инструментом, на котором, конечно, предполагалось исполнение цифрованного баса в трио-сонате, было бы довольно странным добавлять фортепиано к инструментам, которые должны использоваться для исполнения Музыкального приношения. Чтобы передать все великолепие Фуги, необходим, по-видимому, помощник для осуществления регистровки.

Регистровка:

Левая рука		Правая рука	
10 – 31 1/8	8′	1 – 31 1/4	8′
31 2/8 – 37	8″	31 2/4 – 38 1/4	8″
38 – 45	8′	38 2/4 – 46 1/8	8′
46 – 55 1/4	8″, 4″	46 2/8 – 55 1/4	8″, 4″
55 2/4 – 72 1/8	8′	55 2/8 (скользя) – 71 5/8	8′
72 2/8 (скользя) – 94	8″, 4″	71 6/8 – 95 1/8	8″, 4″
95 – 122 3/4	8′, 16′, 8″, 4″	95 2/8 – 112 3/4	8′, 16′, 8″, 4″ – 16
122 4/4 – 142 1/8	8′, 8″, 4″	122 4/4 – 140	8′, 8″, 4″
142 2/8 – 147 1/4	8″, 4″(н) + 16′	141 – 161 1/4	8″, 4″(н)
147 4/4 – 161 1/8	8″, 4″(н) (непрерывно)		
161 2/8 – 168	8″, 4″ loco	161 2/4 – 168	8″, 4″ loco
169 – 185	8′, 16′, 8″, 4″	169 (скользя) – 185	8′, 16′, 8″, 4″

Единственный момент, где ассистент абсолютно необходим в предложенной только что регистровке, – это эпизод между т. 142–148, в котором требуется скопулировать клавиатуры; правая рука в этот момент играет на верхнем мануале. Мы также поручили помощнику добавление 4″ регистра между т. 39–45,

---

11 Spitta Ph. Johann Sebastian Bach, Band II, S. 672; David H. T. Bach's Musical Offering. New York, 1945, p. 110.

12 David H. T. Bach's Musical Offering, p. 45.

но исполнитель мог бы сделать это и сам, играя в т. 38 последние пять нот на верхней клавиатуре левой рукой, включая 4‴ правой. Поскольку мы решили положиться на помощника, он может, конечно, избавить самого исполнителя от выключения 16′ регистра в т. 122 во время двухчетвертной паузы в правой руке (последнее *d* можно сыграть левой рукой, как и первые две восьмые следующего такта) и столь же успешно он может избавить исполнителя и от заботы включить 16′ левой рукой во время пауз в т. 147.

Темп: ♩ = ок. 80. Хотя импровизационный характер этой Фуги допускает некоторую свободу в переменах темпа, мы не осмелились бы заходить так далеко, как это делает Келлер, который рекомендует "фантазию внутри фуги" (т. 109–141) играть "почти в два раза медленнее (andante), постепенно возвращаясь к Tempo I".

Шестиголосный Ричеркар из Музыкального приношения и Искусство фуги

Загадки, заключенные в этих последних произведениях, хорошо известны каждому, кто изучает Баха. Что имел в виду Бах, когда печатал эти творения в виде партитуры с отдельной строчкой для каждого голоса? Хотел ли он, чтобы их считали теоретическими работами, демонстрирующими на практических примерах, что он может сделать с одной-единственной темой? Считал ли он их живой музыкой, в которой выбор инструментов оставил на усмотрение самих исполнителей, как делали многие мастера XVII столетия? (Da sonare con ogni sorte di stromenti, da tasti ed altri* – такова ремарка Фрескобальди к его Fiori musicale, также напечатанным в виде партитуры; мы знаем, что это произведение имелось у Баха). Или же эти произведения предназначались для клавишного инструмента и в этом случае для клавесина, поскольку их диапазон превышает диапазон органов баховского времени? Для последнего предположения имеется "убедительное доказательство": шестиголосный Ричеркар, так же как и последняя, незаконченная Фуга из Искусства фуги дошли до нас не только в виде партитуры, но также в виде автографа, записанного на двух строчках, как обычная клавирная музыка.

Возрождение интереса к Искусству фуги, бывшему в забвении более полутора столетий, начинается именно с аранжировки этого произведения, сделанной для большого оркестра Вольфгангом Гресером и исполненной впервые Карлом Штраубе в 1927 году в церкви св. Фомы. Но еще до того, как состоялась премьера, появилась первая статья, возражающая против того, чтобы это произведение было поручено большому оркестру. Статья, о которой идет речь, была опубликована в Баховском ежегоднике за 1926 год – в том же периодическом издании, в котором Гресер в выпуске за 1924 год в общих чертах обрисовал свою аранжировку. Профессор Генрих Рич[13] резко отвергал притязание Гресера на то, что он-де восстановил оригинальную форму. Рич подчеркивал, что нигде во всем Искусстве фуги нельзя найти ни одного такта, который был бы неисполним на клавишном инструменте, особенно на клавесине с педальной клавиатурой ("зеркальные" фуги исполняются, конечно, на двух клавесинах). В последовавшие после премьеры годы появилось множество публикаций и исполнений Искусства фуги в самых разнообразных инструментовках – либо для одних струнных, либо для малых или больших инструментальных ансамблей. С другой стороны, Тови, Гусман, Леонхардт (их работы см. в Библиографии) и многие другие выступили с оправданием клавирной версии.

Хотя недостаток места не позволяет нам детально обсудить все pro et contra в аргументах обеих сторон, мы надеемся, что метод, которым мы пользовались,

---

* "Для всех видов инструментов – клавишных или любых других". – Примеч. пер.

[13] Rietsch H. Zur "Kunst der Fuge" von J. S. Bach. – Bach-Jahrbuch, 1926, S. 1.

чтобы отличить клавесинные произведения от клавикордных, дает ключ к решению и этой проблемы.

Не может быть ни малейшего сомнения в том, что в Искусстве фуги, так же как и в шестиголосном Ричеркаре из Музыкального приношения, ноты, которые Бах использовал для своих контрапунктических "примеров", выбраны с таким расчетом, чтобы десять пальцев (поддерживаемые кое-где педальной клавиатурой) были бы в состоянии оживить их на клавишном инструменте. Например, т. 79–80 Ричеркара, в которых три верхних голоса объединены в первой и второй октавах, и три нижних – в большой и малой, никогда не были бы написаны подобным образом, не имей Бах в виду клавирной их реализации. Это относится и к другим бесчисленным ситуациям, и Рич совершенно правильно вопрошает: разве могли бы они быть сыграны на клавиатуре, если бы Бах не думал о ней, когда писал их [14]. Верно, Бах не слишком последователен в том, что касается "исполнимости". Особенно это проявляется в его отношении к большим растяжкам руки. Примеры, которые собрал Леонхардт [15], чтобы показать, как Бах в Искусстве фуги изменял длительности нот для избежания больших растяжек, вообще говоря, не более трудны, чем другие случаи, в которых он был менее заботлив (например, в Фуге f-moll ХТКI в т. 13 на третью долю в левой руке Бах дает тенору длительности в одну шестнадцатую и спускается на *e* большой октавы; в т. 14 на третьей доле в левой руке *c* в партии альта имеет длительность восьмую, что делает настоящее legato невозможным почти для любой руки). Но все это находится уже за пределами нашей темы.

Те, кто относят Искусство фуги и шестиголосный Ричеркар к клавесину, допускают одну серьезную ошибку: они слишком акцентируют слово "предназначено" или "написано для клавесина". Крайнюю форму это приобрело в названии книги Леонхардта – «„Искусство фуги" – последнее клавесинное произведение Баха: Аргумент». Эти произведения могут и должны исполняться на клавесине, но они не написаны для этого инструмента, поскольку они написаны не в том стиле, который способствует выявлению всего богатства звучания клавесина. Каждый, кто попытается сыграть на клавесине сначала шестиголосный Ричеркар, а затем, скажем, Фуги b-moll и H-dur ХТКII – пьесы, которые еще "предназначены" для клавесина, хотя они уже стоят очень близко к границе того, что можно требовать от этого инструмента, – обнаружит существенное различие в звучании. Несостоятельным является утверждение Леонхардта, что "Ричеркар был задуман (подчеркнуто мною. – *Э. Б.*) для клавишного инструмента (нижнее *B*, так же как непохожий на педальный басовый голос, исключает орган и, в сущности, любой инструмент, кроме клавесина и клавикорда) (подчеркнуто Леонхардтом. – *Э. Б.*); к тому же Ричеркар без изменений может быть сыгран на одной клавиатуре двумя руками (подчеркнуто мною. – *Э. Б.*)" [16]. Мы не думаем, что Леонхардт намеревался включить клавикорд в число тех клавишных инструментов, для которых эта пьеса была "задумана". Но считать, что этот Ричеркар – одно из самых величественных произведений во всей музыкальной литературе – может и должен исполняться на одной клавиатуре, – значит недооценивать его грандиозности. Даже если мы играем его, чередуя 8‴ + 4‴ и 8′ на двух клавиатурах (что технически возможно), – мы мало чего достигаем. Ведущий голос никогда не выступит ясно, и никакая регистровка не спасет положения. Кроме того, почти невозможно

---

[14] Ibid., S. 9.

[15] Leonhardt G. The Art of Fugue, Bach's Last Harpsichord Work: An Argument. The Hague, 1952, p. 14.

[16] Ibid., p. 9.

с определенностью решить, где именно должны быть произведены смены звуковых красок.

Истина заключается в том, что исполнение этого Ричеркара на клавесине дает лишь "сообщение" о нем и не больше. Красота этой пьесы или мастерство, вложенное в нее, могут открыться только глазу, а не уху исполнителя и никогда – слушателю.

Все сказанное о Ричеркаре остается в силе для Искусства фуги в целом. Эти величайшие во всей музыкальной литературе фуги не были "задуманы" как "пьесы для клавесина". Баховские подлинно клавесинные сочинения, как мы показали во второй главе, сконструированы в совершенно другой манере, отличающейся как от органной музыки, так и от пьес, которые были "задуманы" для клавикорда. Эти последние творения баховского гения являются высочайшей когда-либо написанной музыкой – подлинной музыкой небесных сфер. Они еще больше удалены от земного звучания, чем, например, Большая фуга ор. 133 Бетховена, которая в своем реальном звучании оставляет далеко позади выразительные средства, доступные струнному квартету. Однако ради того, чтобы сделать эту музыку воспринимаемой для тех, кто не осчастливлен способностью читать ее, Бах был столь великодушен, что обуздал свою фантазию, и десять пальцев могут сопровождать человека в его полете в неслышимое. С этим чувством чуткие музыканты могут играть это произведение на любом клавишном инструменте, даже на современном фортепиано, чтобы изучить этот шедевр, но небеса запрещают исполнять его публично в качестве "произведения для клавесина". Хотя Генрих Гусман по-прежнему называет Искусство фуги Klavierwerke – термином, который своим смешением пьес manualiter и pedaliter легко ставит это творение в один ряд с другими клавирными произведениями Баха, – исследователь этот совершенно прав, когда говорит, что Искусство фуги относится к науке понимания и должно стоять "на пюпитре органа перед погруженным в аналитические раздумья органистом"[17].

Келлер приходит к тому же заключению. Признавая, что Искусство фуги может быть сыграно на клавиатуре в качестве своего рода Klavierauszung'a (переложения партитуры для фортепиано), он предостерегает против ошибочного вывода о том, что оно является клавирным произведением[18]. Самое тонкое определение смысла Искусства фуги было дано Паулем Хиндемитом:

« Если мы недостаточно опытны, чтобы уметь воспринимать эмоциональные образы и интеллектуальные сопереживания от простого чтения музыки, нам позволительно прибегнуть к реальному воспроизведению пьесы; но имеется только одна форма исполнения, которая согласуется с духом этого произведения: самим сыграть его на инструментах, в сущности, как акт „уяснения" участками такого музицирования и очень ограниченным кругом (если вообще для кого-либо) понимающих слушателей, присутствующих при этом, – ни в коем случае не в большом зале и не для жаждущей эмоционального воздействия аудитории. Не говорите, что эта форма многих лишит удовольствия услышать это сочинение. Почему, собственно, каждому должно быть дано все? Даже при самом демократичном распределении товаров остается еще много такого, что средний горожанин едва ли сможет иметь в достаточном количестве, – бриллианты, икра, скрипки Страдивари. Не стоит ли нам радоваться, что у нас есть некоторые музыкальные произведения, стоящие в стороне от повседневной музыкальной жизни? Конечно, только лишь при условии, что истинная причина этой их уединенности – дать любителям музыки, страстно жаждущим истины, возможность расти. Поскольку Бах не осчастливил нас каким-либо „подходом" к этому произведению, нам

---

[17] Husmann H. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk, S. 61.
[18] Keller H. Bachs Klavierwerke, S. 252.

остается лишь по-своему пытаться понять его. При этом всегда следует помнить, что мы только гадаем и предполагаем. И все же мы не позволили бы никакому аранжировщику, сколь бы великолепной техникой он ни обладал и какими бы наичестнейшими намерениями ни руководствовался, препарировать для нас это творение. Отсюда вывод: аранжировщик всегда неправ, а в отношении „Искусства фуги" – в особенности »[19].

Забавно, как Хиндемит обсуждает одну из самых святых проблем музыки таким что ни на есть приземленным языком. Хотя мы искренне соглашаемся с ним в предоставлении Искусству фуги особого места на полке musica reservata, мы чувствуем несколько бо́льшую снисходительность к аранжировщикам и меньше противимся исполнению этого произведения (хотя далеко не везде и очень редко) в достойной транскрипции, особенно с использованием выразительных средств небольшого струнного оркестра, который, по крайней мере, не дает излишне романтического звукового колорита. Результат такого исполнения будет, правда, не многим лучше того, что так очаровательно описал Мозер: « Тот, кто позволяет утопить себя в течение полутора часов лишь в одной тональности d-moll и затем притворяется, будто проник в „самую суть" и получил „незабываемые впечатления", конечно обманывает себя »[20]. Однако никакого вреда такое прослушивание не причинит, и почему бы несведущему любителю музыки не иметь возможности иногда услышать самое божественнейшее из наших божественных музыкальных сокровищ? Разве не демонстрируются в дни праздников многим страждущим священные реликвии легендарных времен? Слушать это уникальное произведение следует именно с таким отношением. И мы не слишком бы порицали исполнение в подобных случаях хорала "Перед Твоим престолом я предстаю...", который издатели первого издания добавили к этому произведению, с тем чтобы компенсировать разочарование покупателей незаконченностью последней фуги. Нестерпимо потрясение, испытываемое, когда музыка обрывается в тот самый момент, когда она как раз начинает уноситься в неведомые доселе высоты. Разве не сама Судьба, добавляя этот хорал, указывает на удовлетворительное окончание исполнения баховского opus ultimum? Не следует думать, что исполнение хорала – это попытка внести в концертный зал сентиментальное чувство: "Бах на смертном одре". Искусство фуги – это баховское завещание человечеству. Благодаря исследованию Ф. Сменды[21] мы знаем теперь, что хорал этот дважды содержит в себе имя Баха. И кажется вполне логичным, что баховское завещание, пусть даже незаконченное, должно быть скреплено его подписью – его печатью.

---

[19] Hindemith P. A Composer's World. Cambridge, Mass., 1952, p. 141–142.
[20] Moser H. J. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1935, S. 222.
[21] Smend F. Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Berlin, 1947, Band III, S. 20.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

ТАБЛИЦЫ ТЕМПОВ, ТРЕЛЕЙ, АППОДЖИАТУР, АРТИКУЛЯЦИЙ И ТОНАЛЬНОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. БАХА

Таблицы темпов 336
I 336
II 343
III 347
IV 348
V 353
VI 356
VII 357
VIII 357
IX 358
X 359
Таблица трелей 360
Таблица апподжиатур 362
Артикуляционные таблицы 365
I 365
II 367
III 371
IV 372
V 372
VI 373
VII 374
VIII 375
IX 375
X 376
Таблица тональностей 377

Сокращения, используемые в музыкальных таблицах

L – Ландсхоф
Cz – Черни
Bi – Бишоф
Ki – Кёркпатрик
Ke– Келлер

c. f. – параллельные квинты
c. o.– параллельные октавы
р. т. – рекомендуемый темп

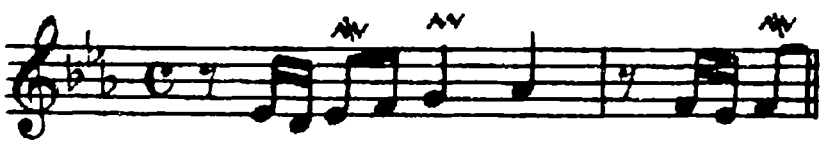
Таблицы темпов

Таблица темпа Ia: Произведения в размере C; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 80

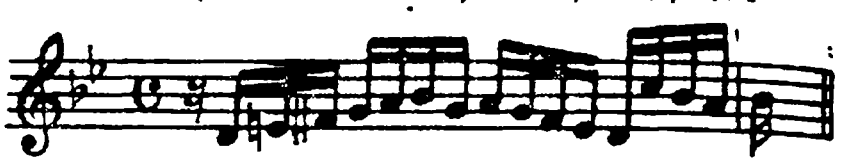
1. Инвенция 1: ♩ = 84L, 120Cz, 63Ke, 96Bi

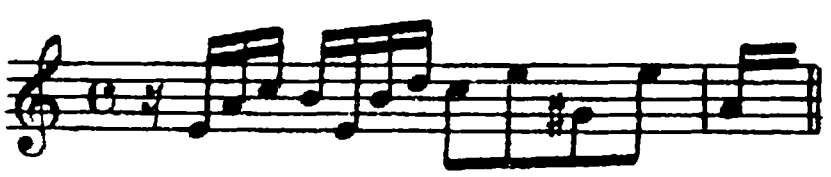
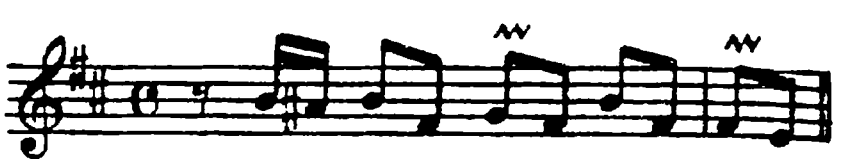
2. Инвенция 2: ♩ = 63L, 108Cz, 52Ke, 69Bi

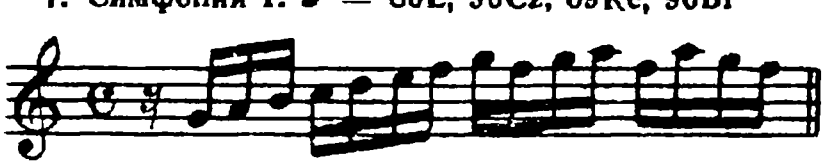
3. Инвенция 5: ♩ = 69L, 108Cz, 72 Ke, 72Bi



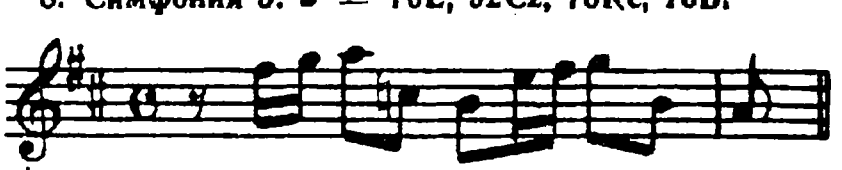
4. Инвенция 11: ♩ = 69L, 108Cz, 58Ke, 80Bi

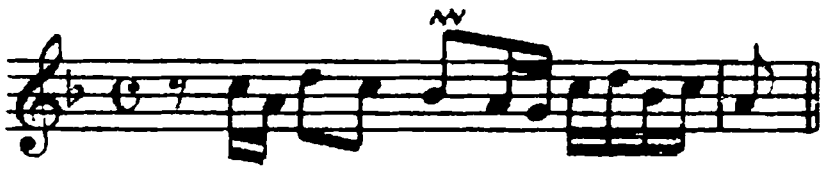


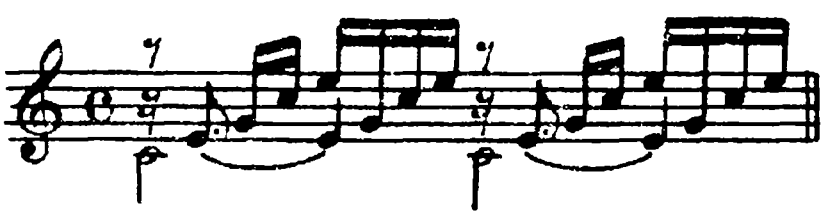
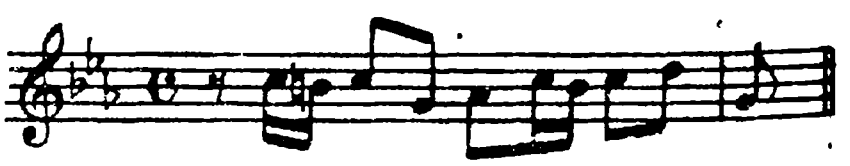
5. Инвенция 13: ♩ = 80L, 104Cz, 69Ke, 116Bi

6. Инвенция 15: ♩ = 84L, 104Cz, 92Ke, 96Bi

7. Симфония 1: ♩ = 80L, 96Cz, 69Ke, 96Bi



8. Симфония 3: ♩ = 76L, 92Cz, 76Ke, 76Bi



9*. Симфония 8: ♩ = 76L, 92Cz, 80Bi

10. Симфония 12: ♩ = 80L, 112Cz, 84Ke, 104Bi

11. ХТК I, Прел. 1: ♩ = 112Cz, 72Ke, 112Bi

12. ХТК I, Фуга 2: ♩ = 80Cz, 60Ke, 80Bi

13. ХТК I, Фуга 3: ♩ = 104Cz, 92Ke, 100Bi

14. ХТК I, Прел. 7: ♩ = 80Cz, 80Ke, 69Bi

15. ХТК I, Фуга 7: ♩ = 112Cz, 92Ke, 104Bi

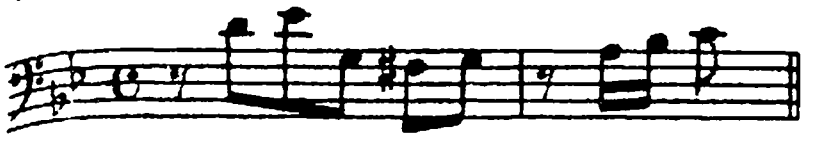
16. ХТК I, Фуга 8: ♩ = 76Cz, 66 Ke, 72Bi

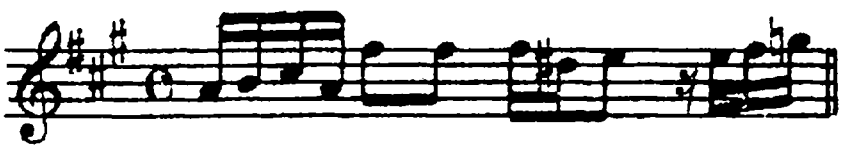
* У Келлера нет указания темпа.

17. ХТК I, Фуга 13: ♩ = 88Cz, 63Ke, 76Bi

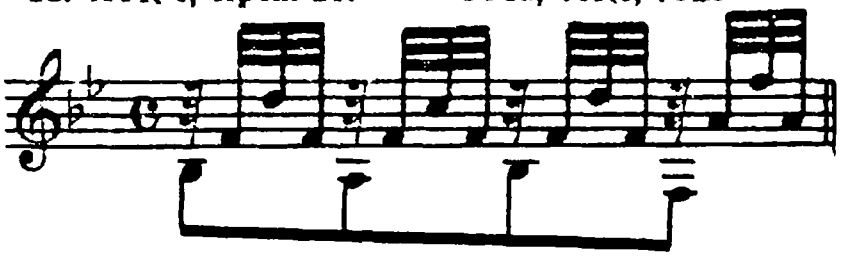
18. ХТК I, Прел. 14: ♩ = 100Cz, 80Ke, 108Bi

19. ХТК I, Фуга 16: ♩ = 80Cz, 56Ke, 60Bi

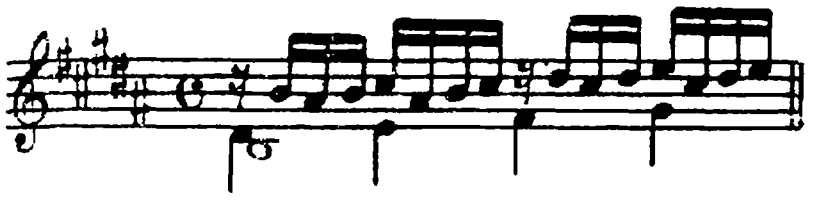


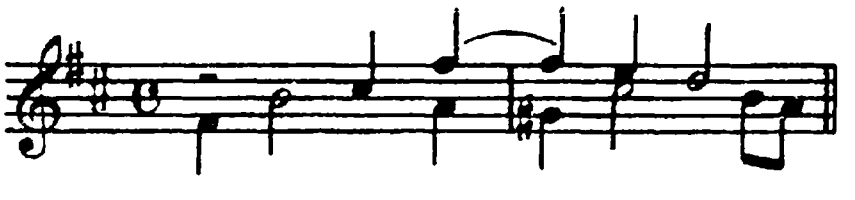
20. ХТК I, Прел. 19: ♩ = 80Cz, 66Ke, 84Bi

21. ХТК I, Фуга 20: ♩ = 72Cz, 66Ke, 66Bi

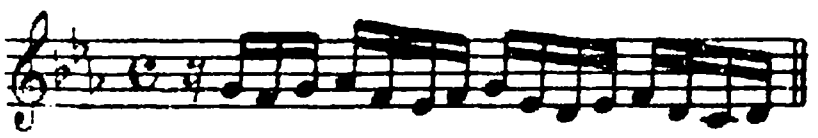
22. ХТК I, Прел. 21: ♩ = 84Cz, 66Ke, 76Bi

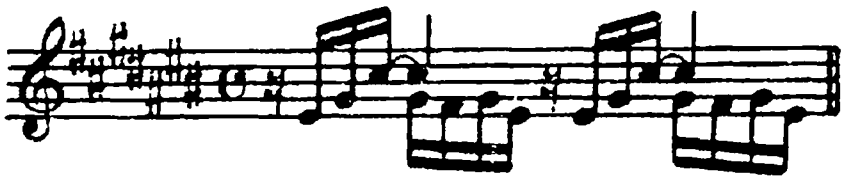
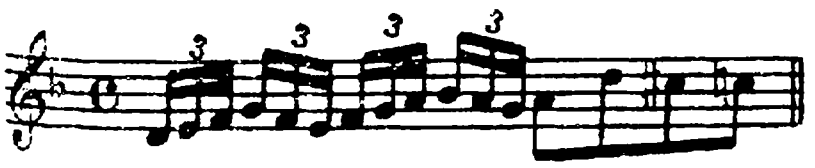


23. ХТК I, Прел. 23: ♩ = 76Cz, 58Ke, 80Bi

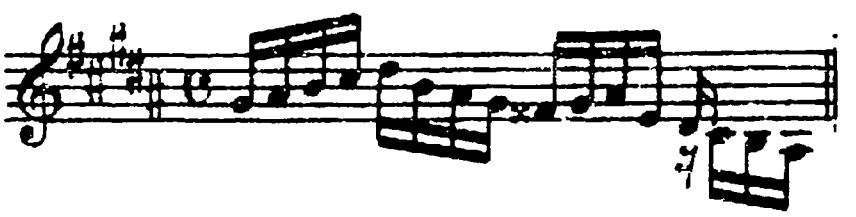


24. ХТК I, Прел. 24: ♩ = 80Cz, 56Ke, 69Bi

25. ХТК II, Прел. 2: ♩ = 132Cz, 84Ke, 120Bi



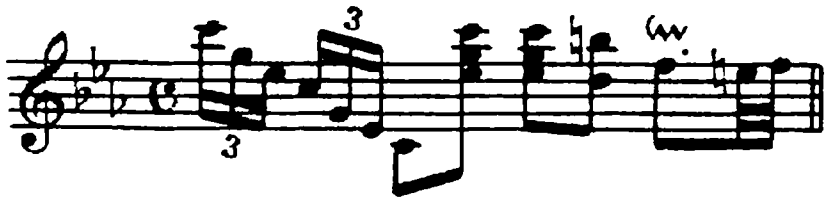
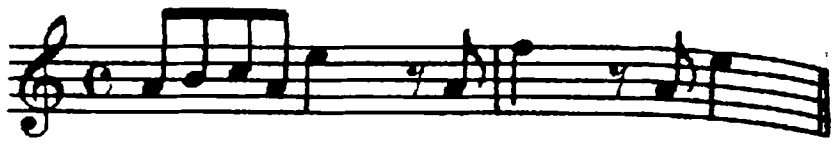
26. ХТК II, Прел. 3: ♩ = 80Cz, 76Ke, 76Bi

27. ХТК II, Фуга 6: ♩ = 80Cz, 80Ke, 72Bi

28. ХТК II, Прел. 8: ♩ = 92Cz, 76Ke, 80Bi

29. ХТК II, Фуга 14: ♩ = 108Cz, 88Ke, 72Bi

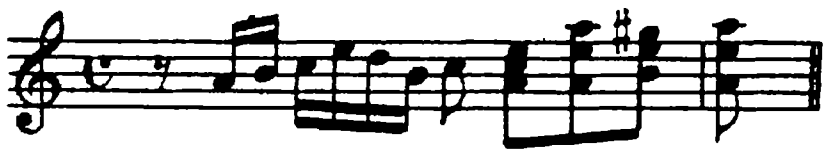
30. ХТК II, Прел. 18: ♩ = 100Cz, 80Ke, 80Bi

31. ХТК II, Фуга 19: ♩ = 96Cz, 80Ke, 88Bi

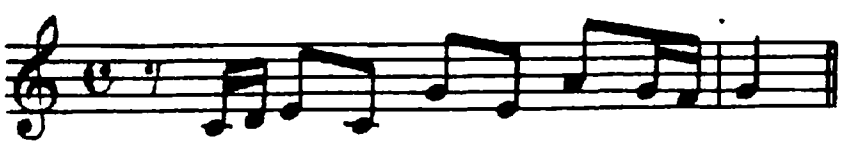
32*. ХТК II, Фуга 20: ♩ = 66Cz, 60Bi

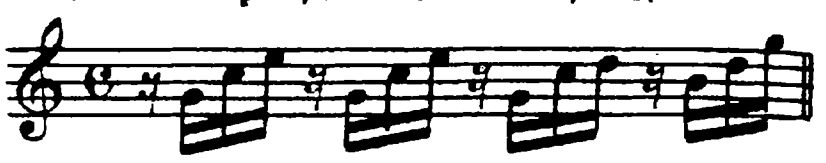
* У Келлера нет указания темпа.

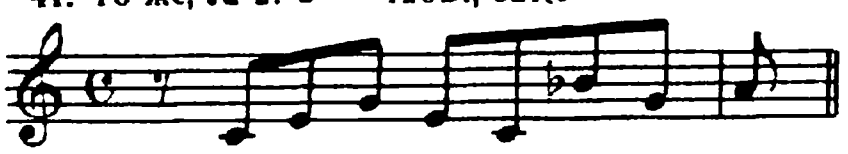
33. Фантазия c-moll: ♪ = 126Ke, 66Bi

34. Фуга a-moll: ♩ = 80Ke, 84Bi

35. Гольдберг-вар. 9: ♩ = 80Cz, 84Bi, 58Ki

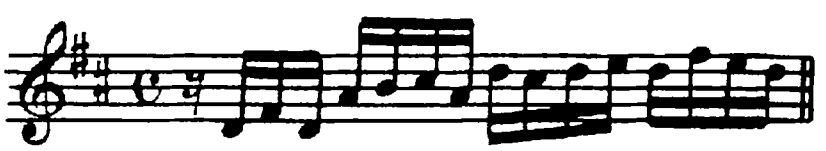
36. Гольдберг-вар. 30: ♩ = 88Cz, 96Bi, 80Ki

37. Прел. a-moll: ♩ = 76Bi

38. Токката e-moll, ч. 2: ♩ = 76Bi

39. Концерт для 2-х клав. C-dur, ч. 3: ♩ = 96Ke

40. 12 мал. прел., № 1: ♩ = 96Bi, 63Ke

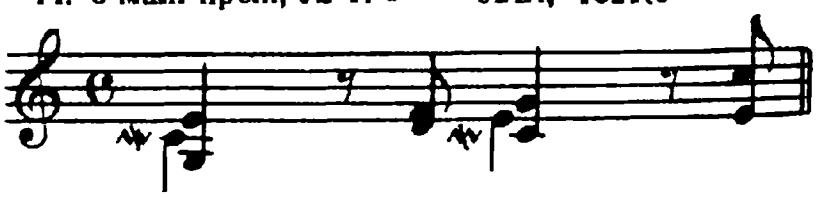


41. То же, № 2: ♩ = 126Bi, 92Ke

42. То же, № 4: ♩ = 88Bi, 66Ke



43. То же, № 9: ♩ = 84Bi, 66Ke

44. 6 мал. прел., № 1: ♩ = 92Bi, 132Ke

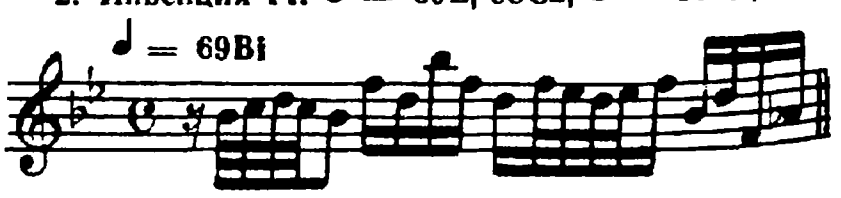


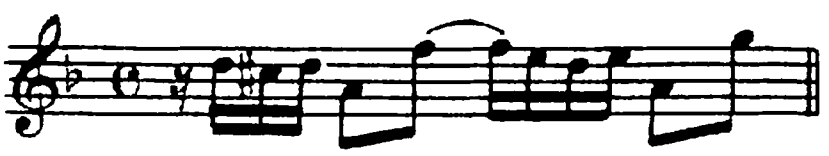
45. То же, № 5: ♩ = 96Bi, 84Ke

Таблица темпа Ib: Произведения в размере C; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 60

1. Инвенция 7: ♩ = 60L, 112Cz, 72Ke, 69Bi

2. Инвенция 14: ♩ = 69L, 88Cz, ♪ = 88Ke, ♩ = 69Bi

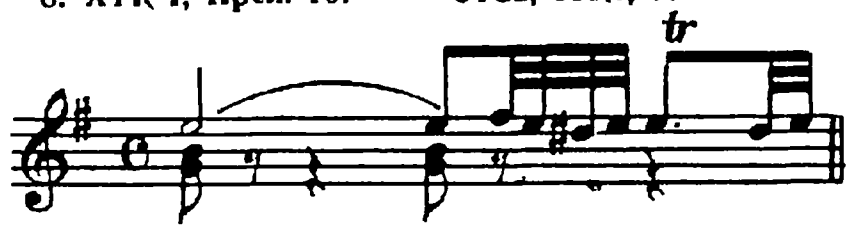
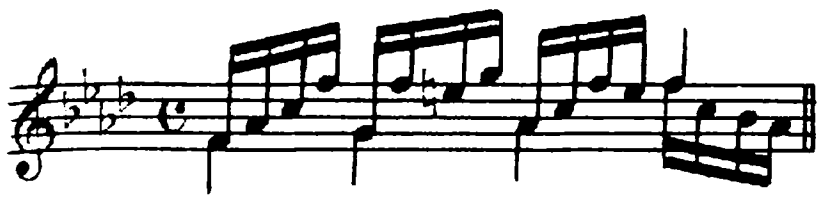
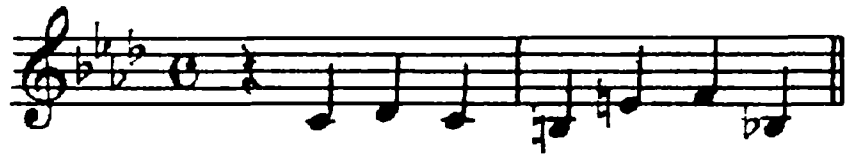
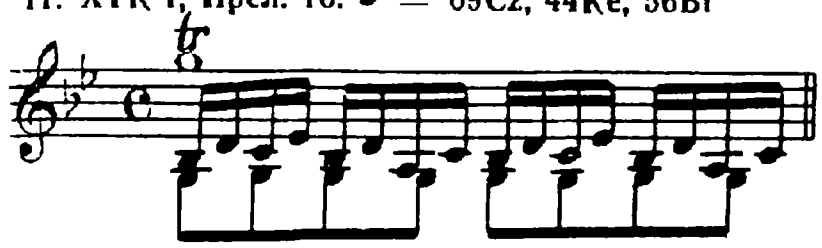
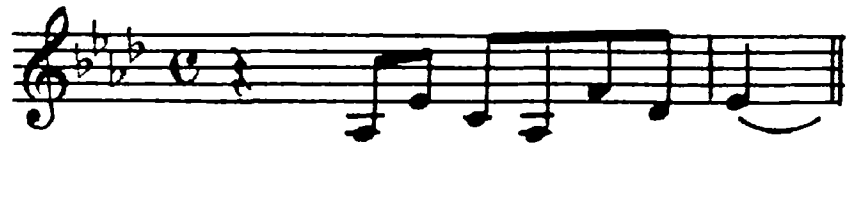


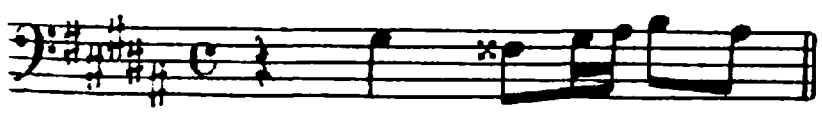
3. Симфония 4: ♩ = 66L, 84Cz, 54Ke, 56Bi

4. Симфония 14: ♩ = 58L, 66Cz, 54Ke, 76Bi

5. ХТК I, Фуга 1: ♪ = 116Cz, 108Ke, ♪ = 63Bi

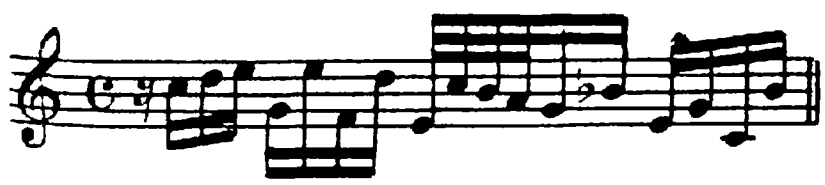
6. ХТК I, Фуга 5: ♩ =76Cz, 66Ke, 80Bi

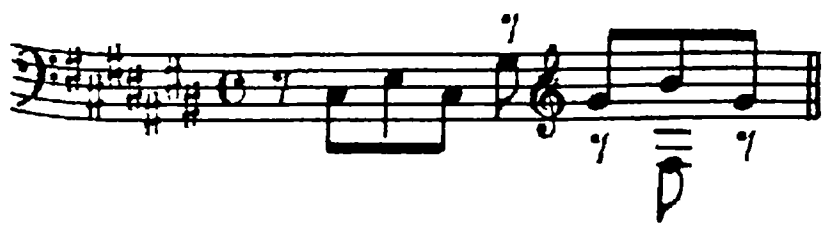
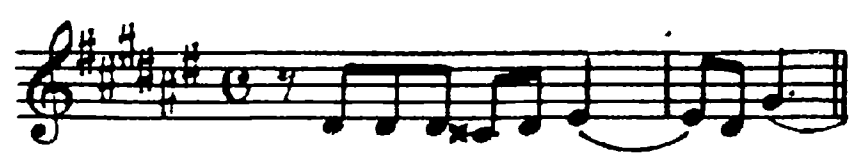
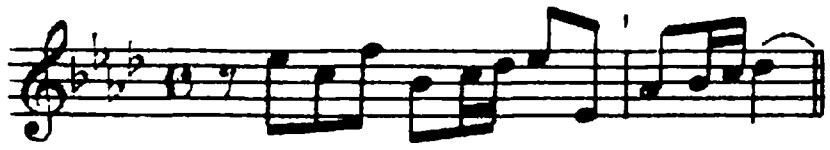
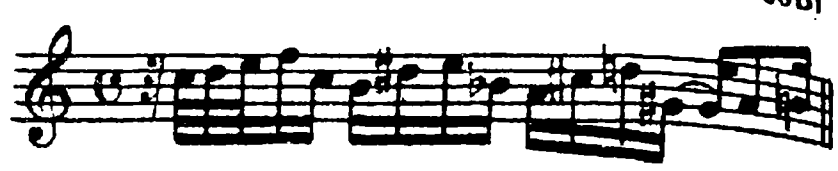
7. ХТК I, Прел. 6: ♩ = 80Cz, ♪ = 104Ke, ♩ = 76Bi

8. ХТК I, Прел. 10: ♩ = 84Cz, 63Ke, 69Bi

9. ХТК I, Прел. 12: ♪ = 104Cz, ♩ = 48Ke, 56Bi

10. ХТК I, Фуга 12: ♩ = 63Cz, 58Ke, 66Bi

11. ХТК I, Прел. 16: ♩ = 69Cz, 44Ke, 56Bi

12. ХТК I, Фуга 17: ♩ = 60Cz, 42Ke, 60Bi

13. ХТК I, Фуга 18: ♪ = 108Cz, ♩ = 60Ke, 56Bi



14. ХТК I, Фуга 23: ♪ = 126Cz, ♩ = 58Ke, 60Bi

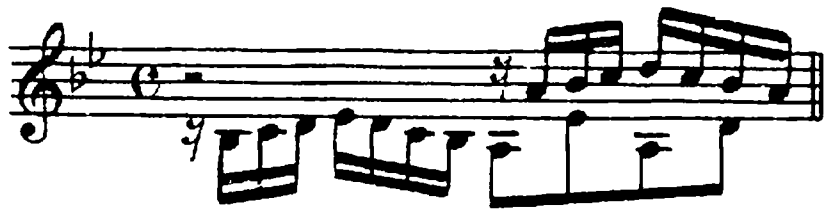
15. ХТК II, Прел. 1: ♪ = 108Cz, ♩ = 58Ke, 54Bi

16. ХТК II, Фуга 2: ♩ = 69Cz, 62Ke, 56Bi

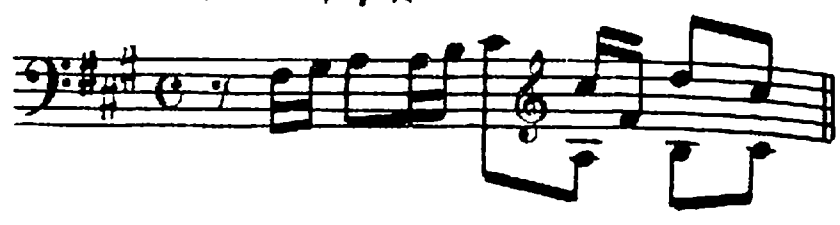
17. ХТК II, Фуга 3: ♩ = 76Cz, 63Ke, 60Bi

18. ХТК II, Фуга 8: ♩ = 56Cz, 63Ke, 60Bi

19. ХТК II, Фуга 17: ♩ = 69Cz, 58Ke, 58Bi

20. ХТК II, Прел. 20: ♪ = 92Cz, 66Ke, ♪ = 60Bi

21. Партита I, Прел.: ♩ = 52Ke, 66Bi

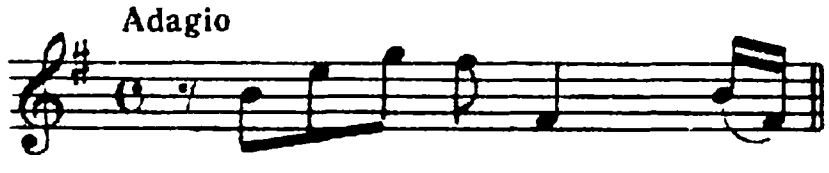
22. Партита II, Симфония, ч. 2: ♪ = 80Ke, 108Bi

Andante

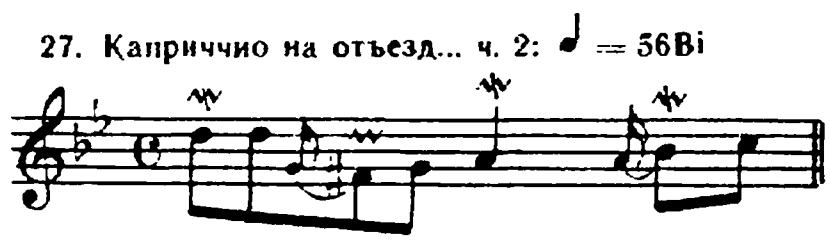
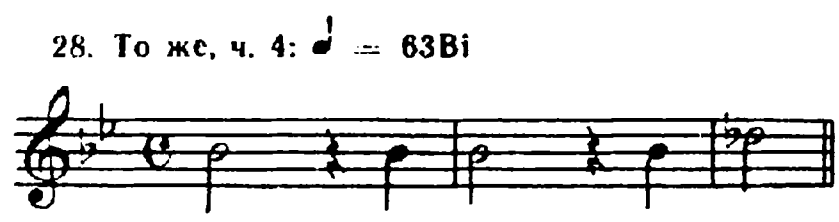
23. Гольдберг-вар. 21: ♩ = 66Cz, 56Bi, 56Ki



24. Токката D-dur, средн. ч.: ♩ = 60Bi

25. Токката G-dur: ♩ = 58Bi

Adagio

26. Токката c-moll: ♩ 56Bi

Adagio

27. Каприччио на отъезд... ч. 2: ♩ = 56Bi

28. То же, ч. 4: ♩ = 63Bi

29. 12 мал. прел., № 6: ♩ 63Bi, 60Ke

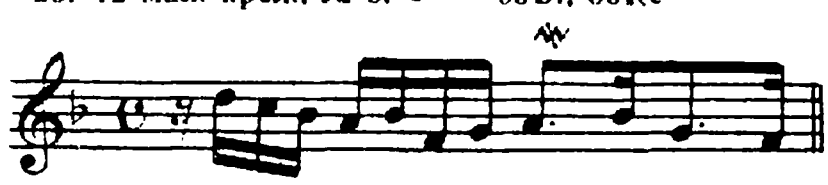
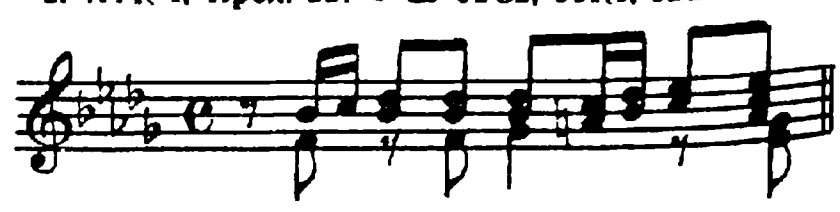


Таблица темпа Ic: Произведения в размере C; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 40

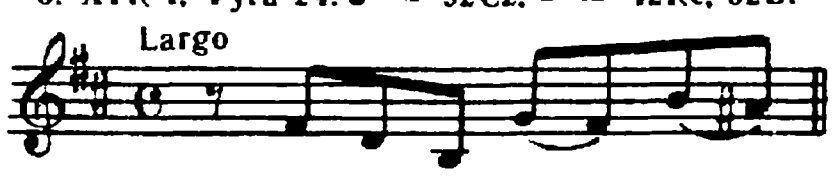
1. Симфония: 9: ♩ = 48L, 69Cz, 46 Ke, 50Bi

2. ХТК I, Прел. 22: ♪ = 92Cz, 56Ke, 92Bi

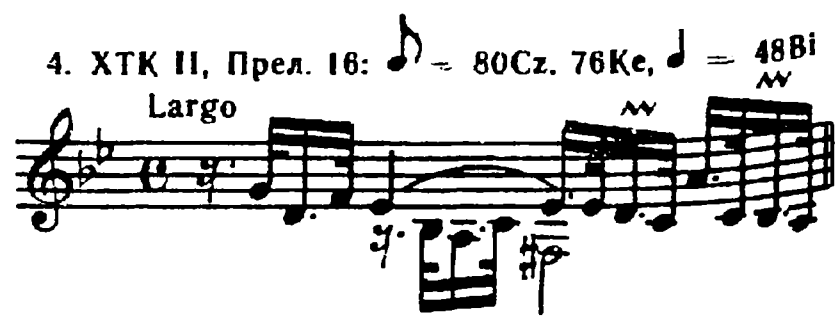


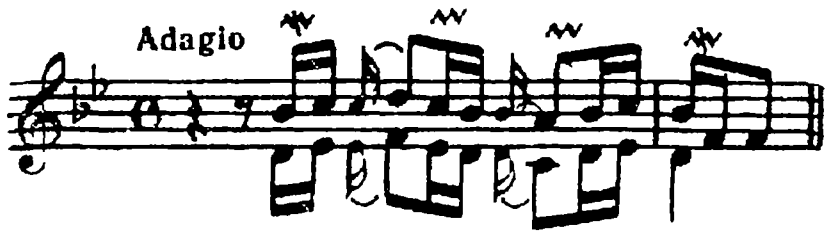
3. ХТК I, Фуга 24: ♪ = 92Cz, ♩ = 42Ke, 52Bi

Largo



4. ХТК II, Прел. 16: ♪ = 80Cz, 76Ke, ♩ = 48Bi

Largo

5. Каприччио на отъезд... ч. 1: ♪ = 96Bi



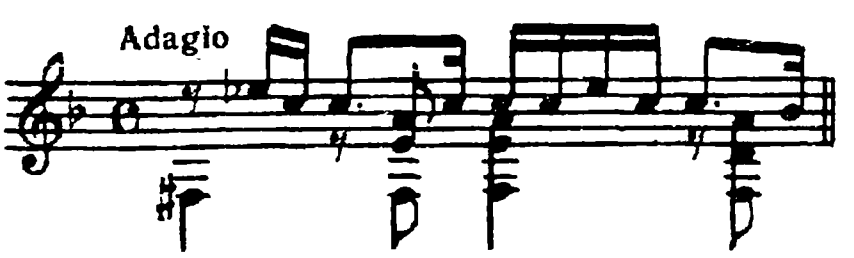
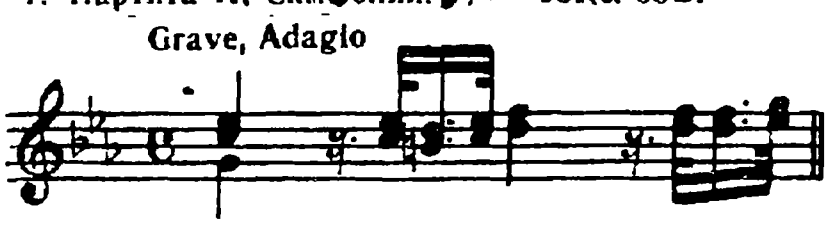
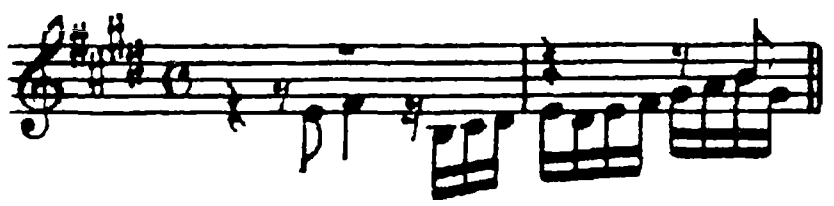
6. Токката d-moll, ч. 3: ♪ = 80Bi

7. Партита II, Симфония: ♪ = 66Ke. 88Bi

8. Концерт для клав. f-moll, ч. 2

Таблица темпа Id: Произведения в размере C; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 100

1. ХТК I, Фуга 9: ♩ = 108Cz, 76Ke, 116Bi



2. ХТК II, Прел. 23: ♩ = 116Cz, 100Ke, 112Bi

3. Англ. сюита IV, Прел.: ♩ = 96Ke, 108Bi

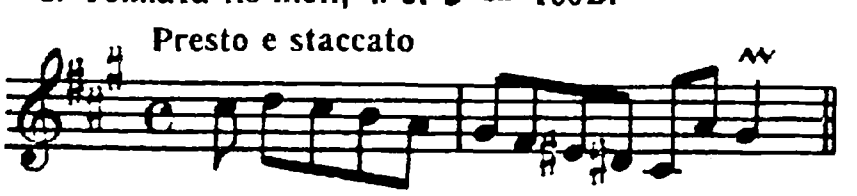
4. Токката c-moll, Фуга: ♩ = 88Bi

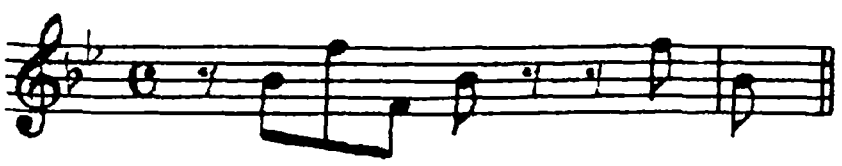
5. Токката D-dur, ч. 2: ♩ = 96Bi

6. Токката G-dur, ч. 1: ♩ = 116Bi

7. Токката e-moll, Фуга: ♩ = 108Bi

8. Токката fis-moll, ч. 3: ♩ = 100Bi



9. Токката g-moll, ч. 3: ♩ = 100Bi

10. Концерт для клав. d-moll, ч. 1: ♩ = 92Ke, 88Bi

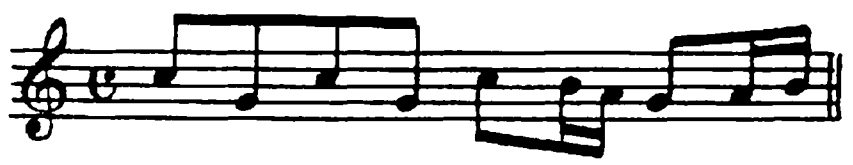
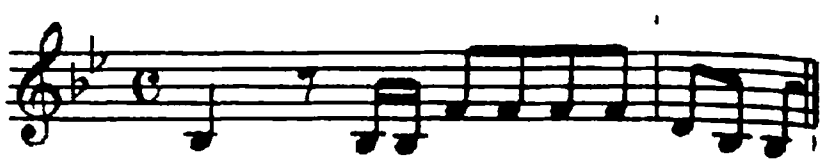
(В старой копии размер C)

11. Концерт для клав. E-dur, ч. 1: ♩ = 92Ke

12. Концерт для клав. A-dur, ч. 1: ♩ = 100Ke

13. Концерт для 2-х клав. c-moll, ч. 1: ♩ = 80Ke

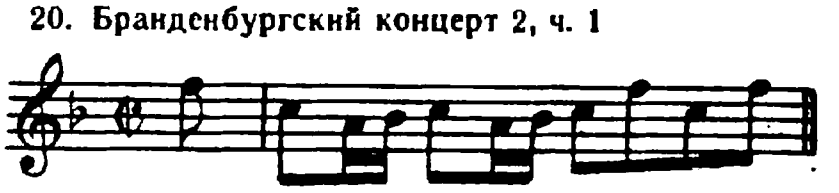
14. Концерт для 2-х клав. C-dur, ч. 1: ♩ = 84Ke

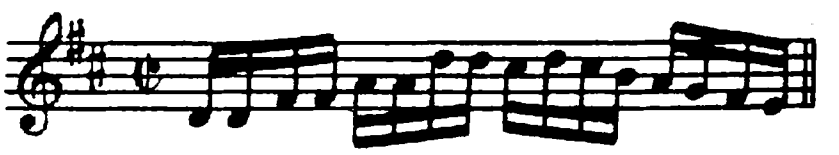
15. Концерт для 3-х клав. C-dur, ч. 1: ♩ = 80Ke

16. Каприччио на отъезд... Фуга: ♩ = 100Bi

17. 12 мал. прел., № 8 ♩ = 116Bi, 88Ke

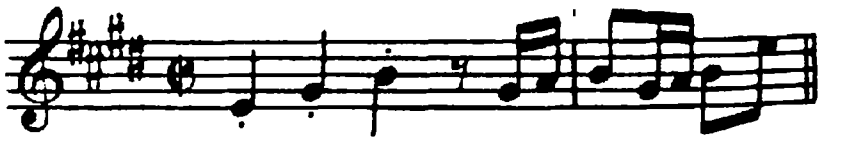
18. Фр. сюита IV, Ария: ♩ = 104Bi, 60Ke

Для сравнения

19. Бранденбургский концерт 1, ч. 1

20. Бранденбургский концерт 2, ч. 1

21. Бранденбургский концерт 3, ч. 1

22. Бранденбургский концерт 5, ч. 1

23. Бранденбургский концерт 6, ч. 1

24. Концерт для скрипки E-dur, ч. 1

25. Концерт для 2-х скрипок d-moll, ч. 1

(в версии для 2-х клав. размер C)

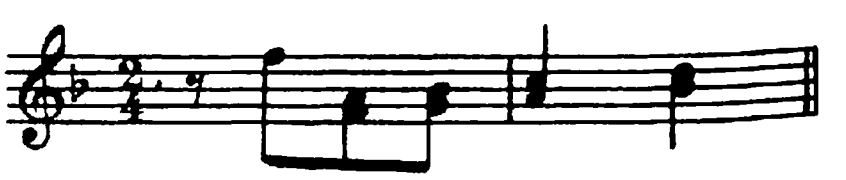
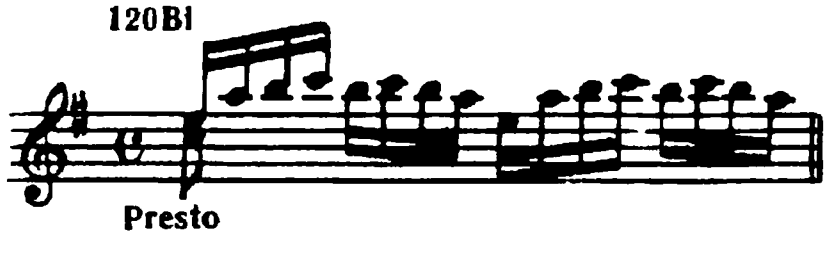
26. Ит. концерт, ч. 1

27. Концерт для скрипки a-moll, ч. 1

Таблица темпа Ie: Произведения в размере C; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 120

1. ХТК I, Прел. 2: ♩ = 144Cz, 92Ke, 108Bi

2. ХТК I, Прел. 5: ♩ = 132Cz, 116Ke, 132Bi

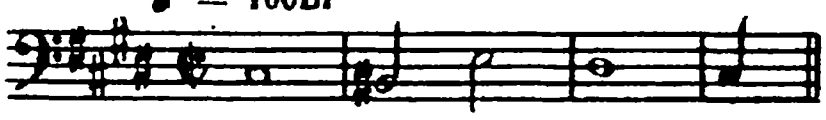
3. ХТК I, Прел. 10, ч. 2: ♩ = 80Cz, ♩ = 126Ke, 120Bi

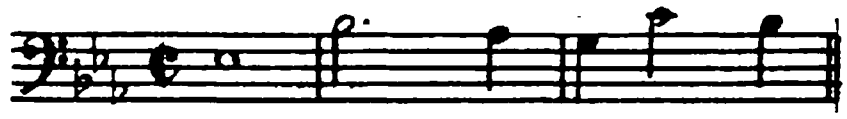


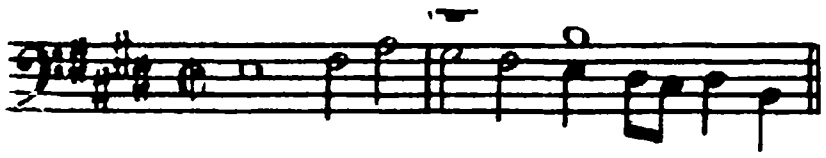
4. Токката g-moll, Фуга: ♩ = 116Bi

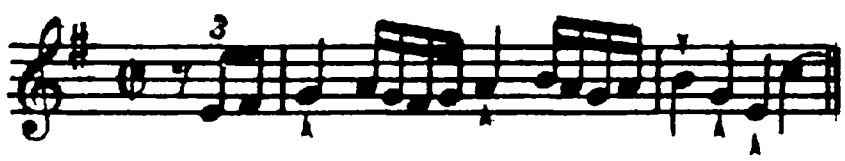
5. Токката d-moll, ч. 2: ♩ = 96Bi

Таблица темпа IIa: Произведения в размере ¢; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 80

1. ХТК I, Фуга 4: ♩ = 112Cz, ♩ = 58—63Ke, ♩ = 100Bi

2. ХТК II, Фуга 7: ♩ = 132Cz, ♩ = 80Ke, 63Bi



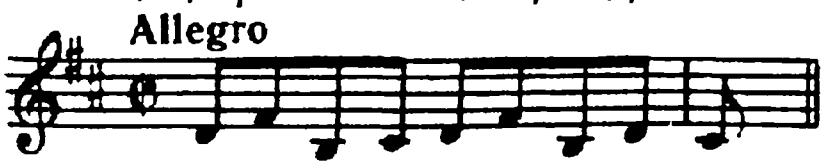
3. ХТК II, Фуга 9: ♩ = 60Cz, 52Ke, 60Bi

4. ХТК II, Фуга 10: ♩ = 80Cz, 72Ke, ♩ = 132Bi



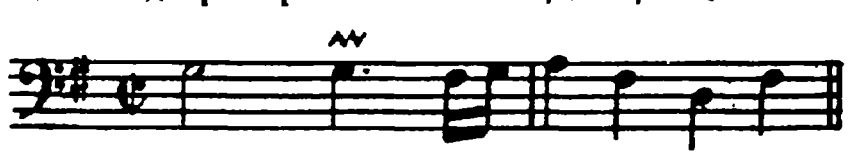
5. ХТК II, Фуга 13: ♩ = 58Cz, 80Ke, 69Bi

6. ХТК II, Фуга 23: ♩ = 60Cz, 52Ke, 63Bi

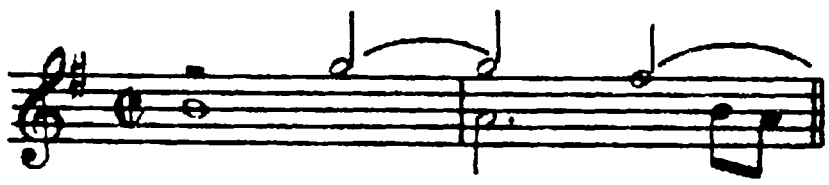
7. ХТК II, Прел. 24: ♩ = 80Cz, 60Ke, 66Bi



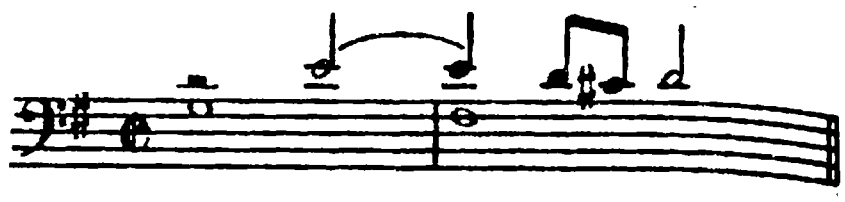
8. Гольдберг-вар. 10: ♩ = 84Cz, 76Bi, 80Ki



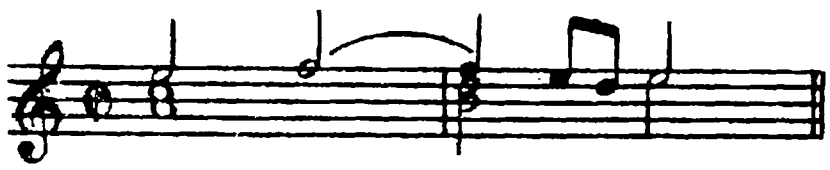
9. Гольдберг-вар. 18: 𝅗𝅥 = 92Cz, 80Bi, 66Kl

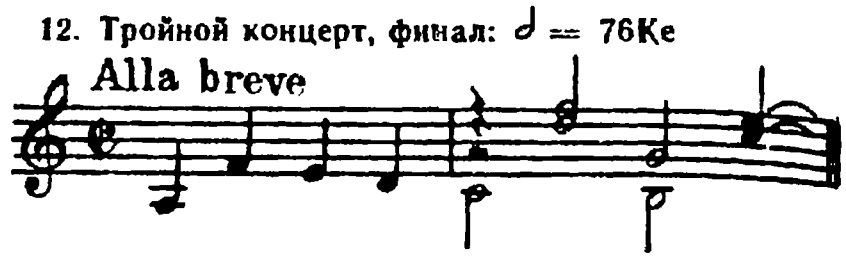


10. Гольдберг-вар. 22: 𝅗𝅥 = 96Cz, 92Bi, 76Kl



11. Фантазия a-moll: 𝅗𝅥 = 69Bi, 69Ke



12. Тройной концерт, финал: 𝅗𝅥 = 76Ke

13. Концерт для 3-х клав., финал: 𝅗𝅥 = 84Ke

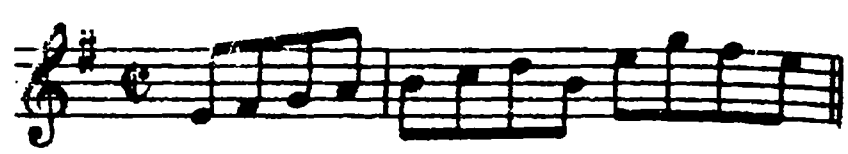
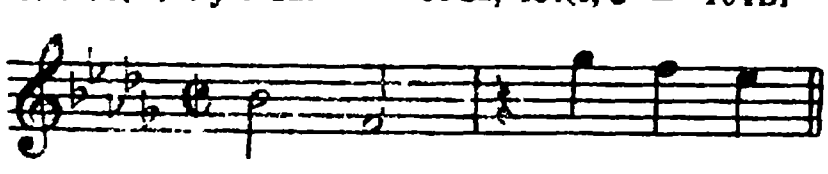
14. Партита VI, Ария: 𝅗𝅥 = 80Cz, 𝅗𝅥 = 66Ke, 80Bi

15. Фр. сюита, Ария: 𝅗𝅥 = 80Cz, 76Ke, 80Bi

Таблица темпа IIb: Произведения в размере ¢; рекомендуемый темп: 𝅗𝅥 = ок. 60

1. ХТК I. Фуга 22: 𝅗𝅥 = 60Cz, 48Ke, ♩ = 104Bi



2. ХТК II. Прел. 22: 𝅗𝅥 = 60Cz, 52Ke, 58Bi

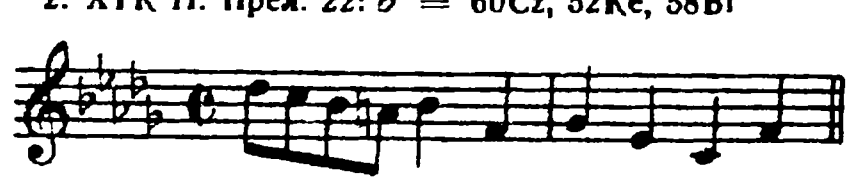


Таблица темпа IIc: Произведения в размере ₵; рекомендуемый темп: 𝅗𝅥 = ок. 100

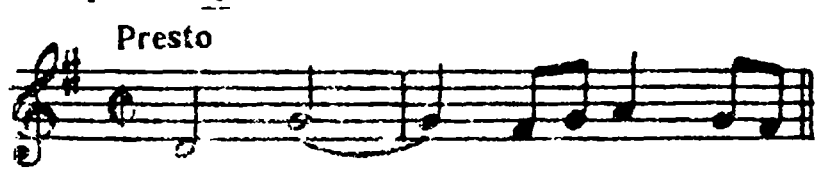
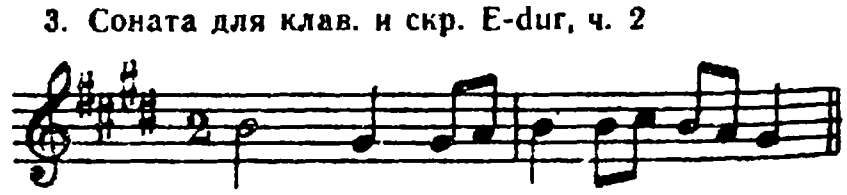
1. Ит. концерт, финал: 𝅗𝅥 = 96Ke, 100Bi,

12(Петри

Presto

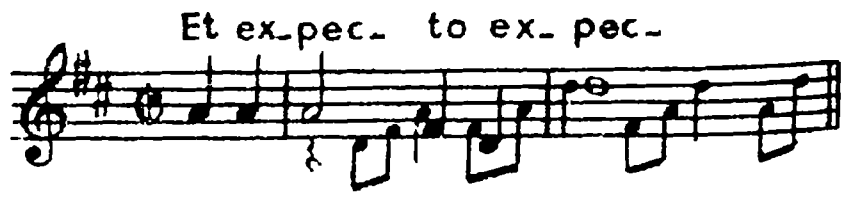
Для сравнения

2. Бранденбургский концерт 4, финал

Presto

3. Соната для клав. и скр. E-dur, ч. 2

4. Соната для клав. и фл., финал

Presto

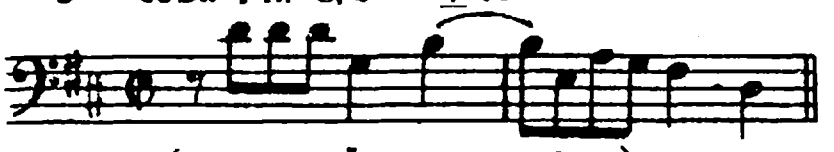
5. Mecca h-moll, Et expecto



Violino

Таблица темпа IId: Произведения, ошибочно приписываемые к C и ¢

1. XTK II, Фуга 5: ♩ = 80Cz, 𝅗𝅥 = 48—52Ke, ♩ = 63Bi. Pt.: C, ♩ = ± 80



(внутренний пульс: четверть)

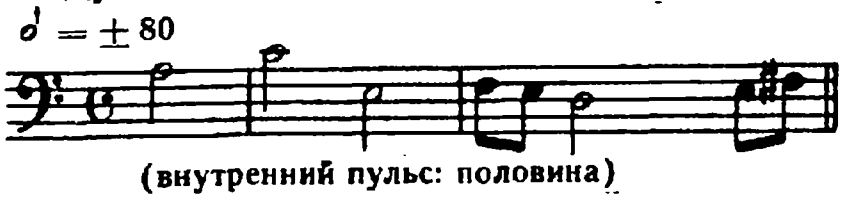
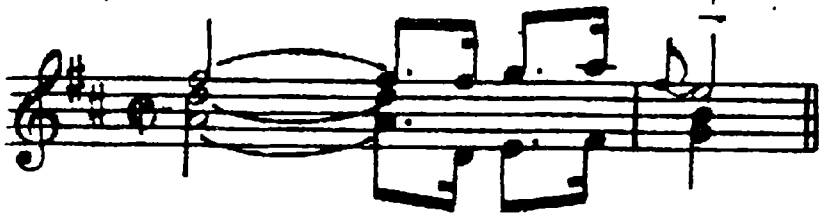
2. Дуэт IV: 𝅗𝅥 = 88Ke, ♩ = 88Bi. Pt.: ¢, 𝅗𝅥 = ± 80

(внутренний пульс: половина)

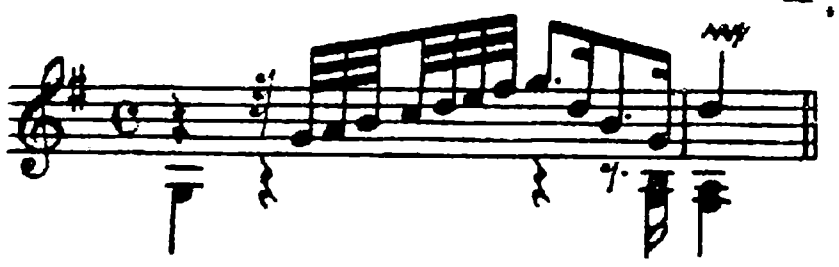
Таблица темпа IIe; Французские увертюры (размер C и ¢)

1. Партита IV: ♩ = 69Ke, 60Bi. Pt.: ♩ = ± 60

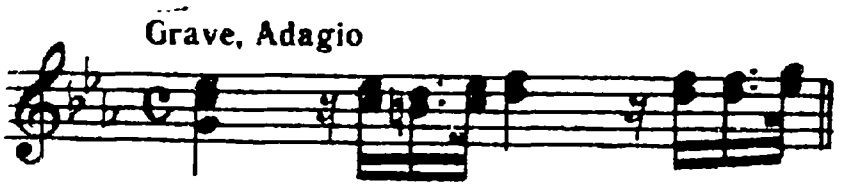


2. Фр. увертюра: ♩ = 63Ke, 69 Bi. Pt.: ♩ = ± 60

3. Гольдберг-вар. 16: ♩ = 76Bi, 72Ki. Pt.: ♩ = ± 60



Для сравнения

4. Партита II: 𝅘𝅥𝅮 = 66Ke, 88Bi. Pt.: ♩ = ± 40

5. Партита VI: ♩ = 76Ke, 66Bi. Pt.: ♩ = ± 80 (60?)

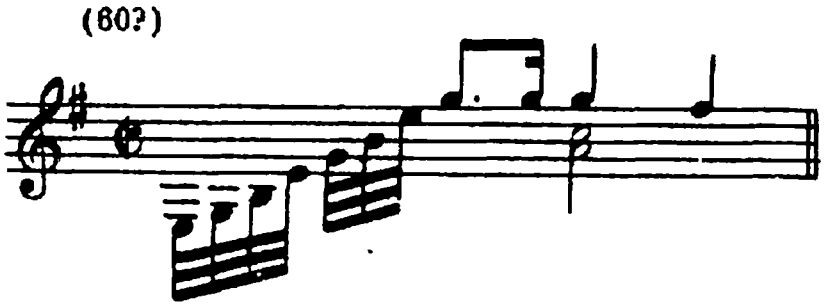
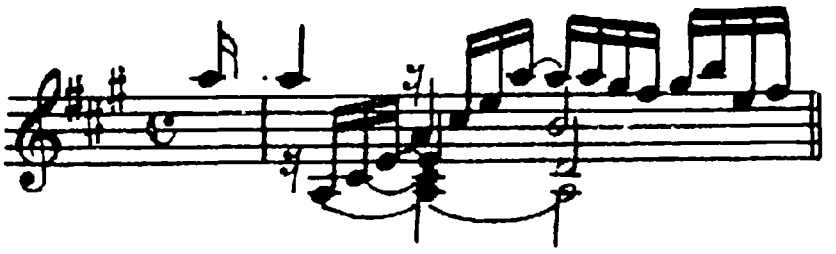


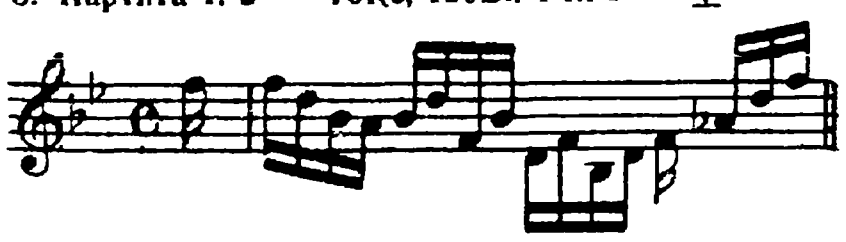
Таблица темпа IIf: Танцевальные пьесы в размере C и ¢

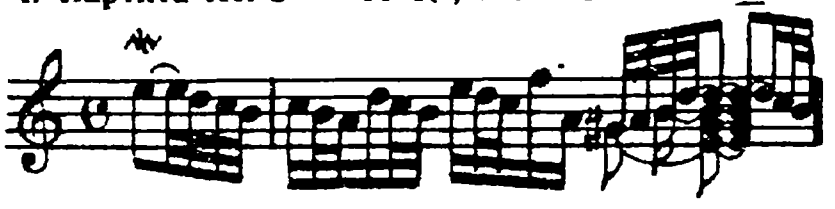
Аллеманды

1. Фр. сюита I: ♩ = 72Cz, 60Ke, 72Bi. Pt.: ♩ = ± 80

2. Англ. сюита I: ♩ = 72Ke, 72Bi. Pt.: ♩ = ± 80



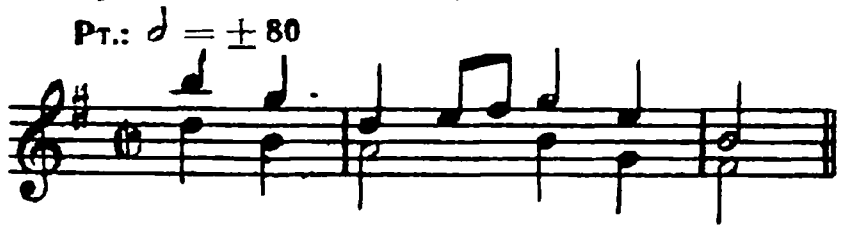
3. Партита I: ♩ = 76Ke, 120Bi. Pt.: ♩ = ± 80

4. Партита III: ♩ = 104Ke, 108Bi. Pt.: ♩ = ± 60



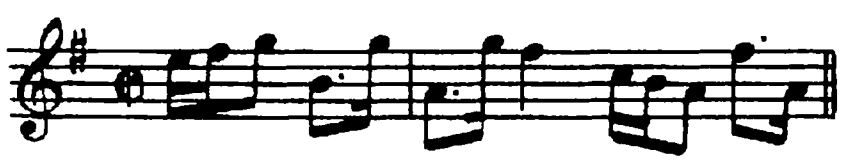
5. Партита IV: ♩ = 63Ke, 69Bi. Pt.: ♩ = ± 60

6. Партита VI: ♩ = 54Ke, 60Bi. Pt.: ♩ = ± 60

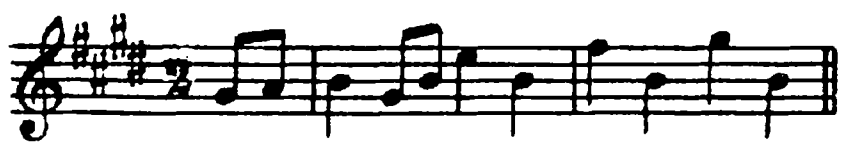
Гавоты

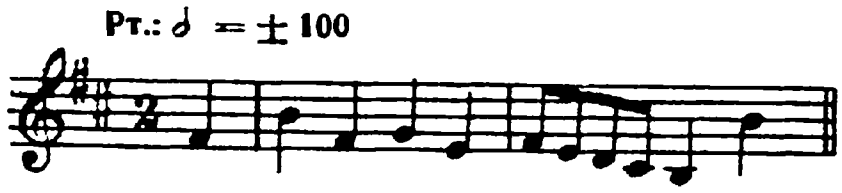
7. Фр. сюита V: ♩ = 88Cz, 80Ke, 80Bi.
Рт.: ♩ = ± 80

8. Фр. сюита III: ♩ = 88Ke, 92Bi. Рт.: ♩ = ± 80

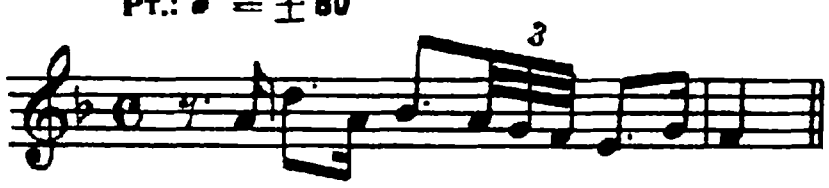
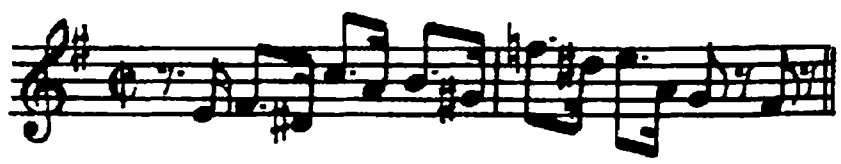
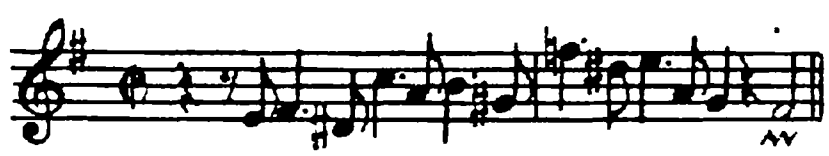
9. Партита VI, Tempo di gavotta: ♩ = 52Ke, 69Bi.
Рт.: ♩ = ± 80

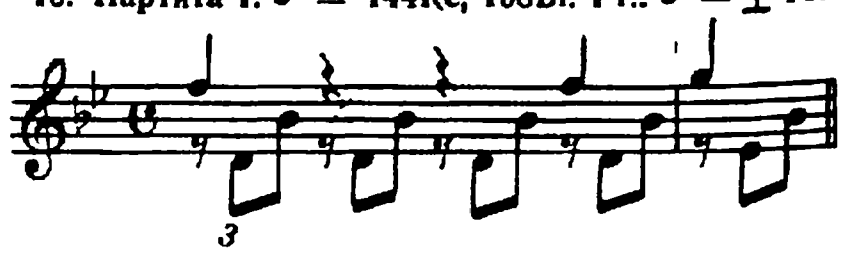


Бурре

10. Фр. сюита VI: ♩ = 112Cz, 88Ke, 100Bi.
Рт.: ♩ = ± 100

11. Англ. сюита II: ♩ = 96Ke, 100Bi.
Рт.: ♩ = ± 100

12. Фр. увертюра: ♩ = 96Ke, 96Bi.
Рт.: ♩ = ± 100

Жиги

13. Фр. сюита I: ♩ = 104Cz, 80Ke, 100Bi.
Рт.: ♩ = ± 80

14a. Партита VI, старая версия, Рт.: ♩ = ± 80

14b. Партита VI: ♩ = 76Ke, 80Bi. Рт.: ♩ = ± 80

15. Партита I: ♩ = 144Ke, 138Bi. Рт.: ♩ = ± 140



Англез

16. Фр. сюита III: ♩ = 104Cz, 76Ke, 92Bi.
Рт.: ♩ = ± 80

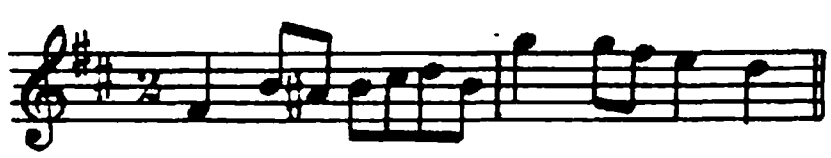
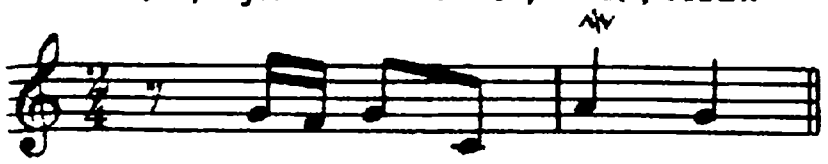
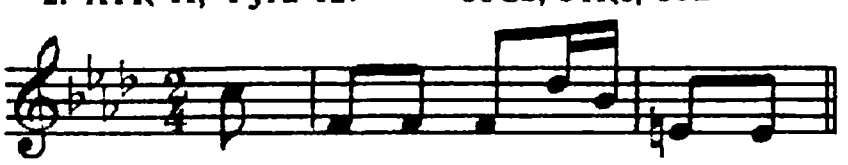
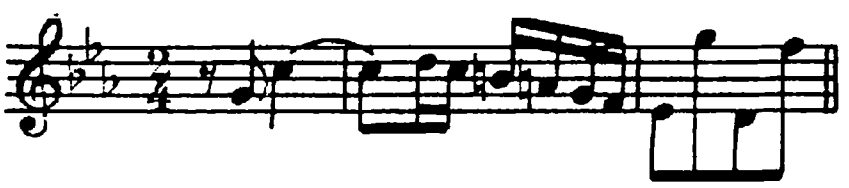
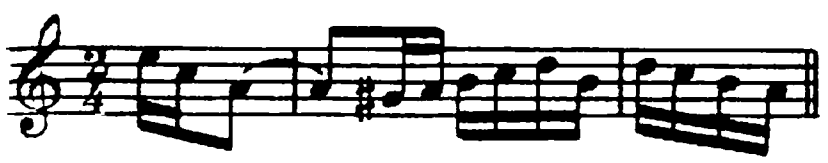



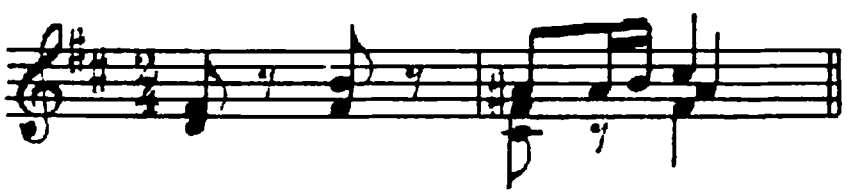
Таблица темпа IIIa: Произведения в размере $^{2}/_{4}$; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 100

1. ХТК II, Фуга 1: ♩ = 120Cz, 100Ke, 112Bi.

2. ХТК II, Фуга 12: ♩ = 88Cz, 84Ke, 88Bi



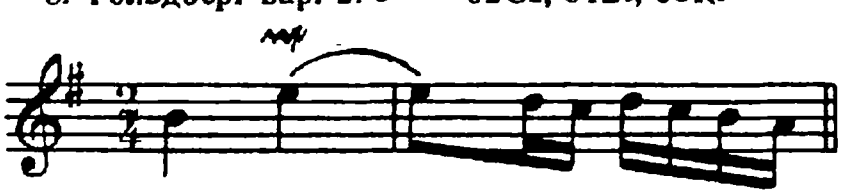
3. Ит. концерт, ч. 1: ♪ = 168Ke, ♩ = 104Bi, 100—112 Петри

4. Партита II, Каприччио: ♩ = 92Ke, 126Bi

5. Партита III, Скерцо: ♩ = 100Ke, 126Bi

6. Фр. увертюра, Эхо: ♩ = 84Ke, 100Bi



7. Дуэт II: ♩ = 84Ke, 108Bi

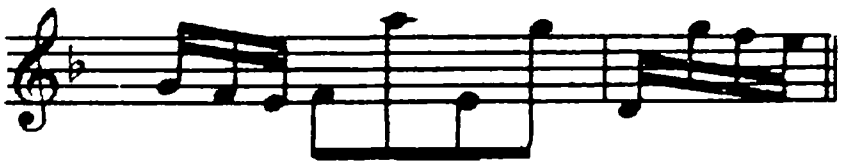
8. Гольдберг-вар. 2: ♩ = 92Cz, 84Bi, 56Ki



Для сравнения

9. Концерт для скрипки a-moll, ч. 1

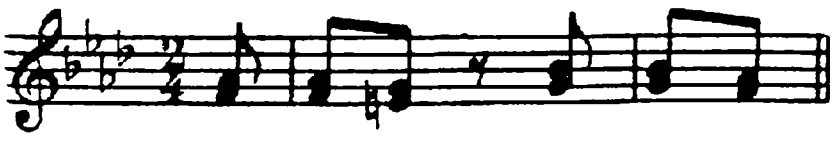
10. Концерт для 2-х скрипок, из 1 ч.

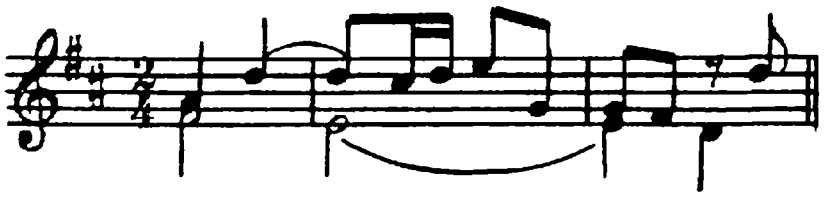


11. Соната для клав.-скрипки 4, ч. 1

12. Сюита для фл., h-moll, Шутка

Таблица темпа IIIb: Произведения в размере $^{2}/_{4}$; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 80

1. ХТК II, Прел. 12: ♩ = 80Cz, 56Ke, 80Bi

2. 6 мал. прел. № 4: ♩ = 92Bi, 76Ke



3. Партита IV, Ария: ♩ = 69Ke, 84Bi

4. Концерт для клав. f-moll: ♩ = 72Ke

Таблица темпа IIIc: Произведение в размере $^2/_4$; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 40

Гольдберг-вар. 15: ♪ = 108Cz, 108Bi, 54Ki

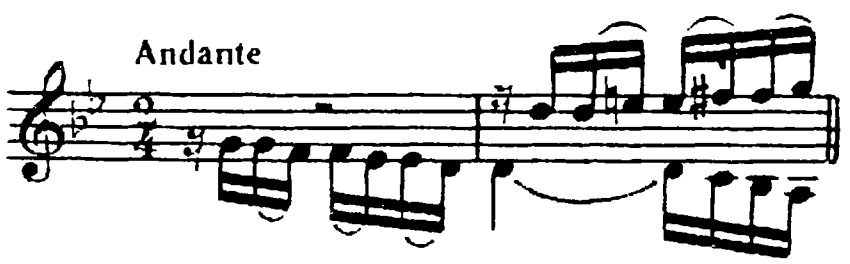
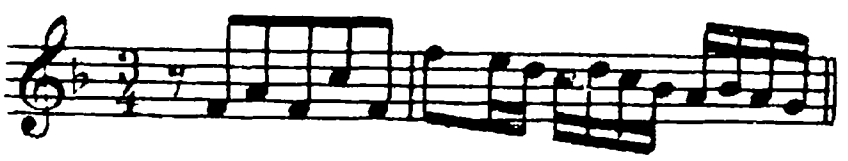


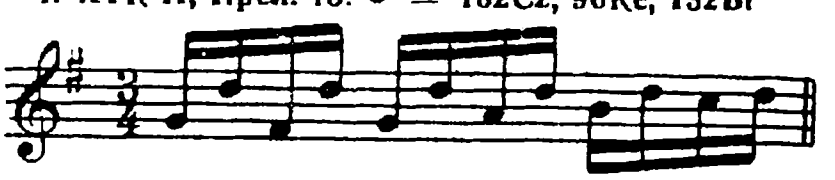
Таблица темпа IVa: Произведения в размере $^3/_4$; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 100

1. Инвенция 8: ♩ = 116L, 144Cz, 116—126Ke, 126Bi



2. ХТК I, Фуга 21: ♩ = 116Cz, 96Ke, 120Bi

3. ХТК II, Прел. 6: ♩ = 126Cz. 112Ke, 120Bi

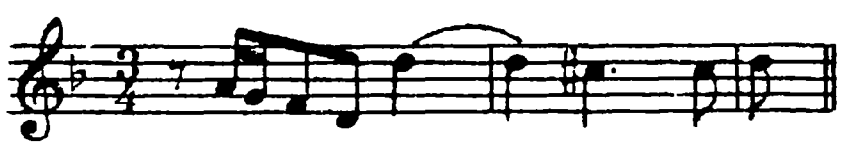
4. ХТК II, Прел. 15: ♩ = 132Cz, 96Ke, 132Bi

5. ХТК II, Фуга 21: ♩ = 108Cz, 120Ke, 126Bi

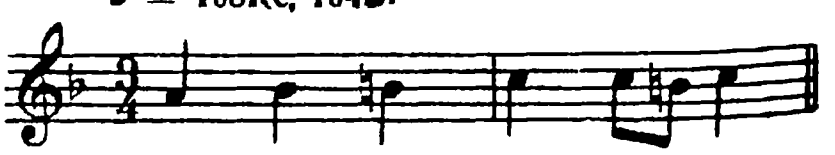
6. Англ. сюита II, Прел.: ♩ = 108—116Ke, 120Bi

7. Партита II, ч. 1: ♩ = 108Ke, 112Bi

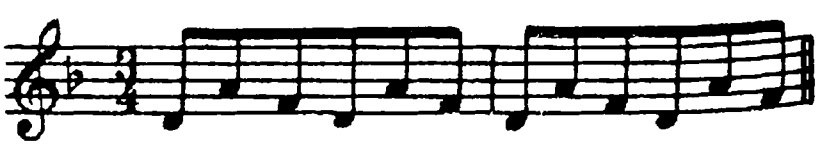
8. Партита V, Praeambulum: ♩ = 132Ke, 132Bi

9. Токката d-moll, финал: ♩ = 104Bi

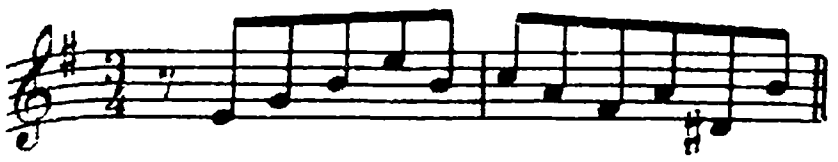


10. Хроматическая фантазия, Фуга: ♩ = 108Ke, 104Bi

11. 12 мал. прел., № 3: ♩ = 72Ke, 100Bi

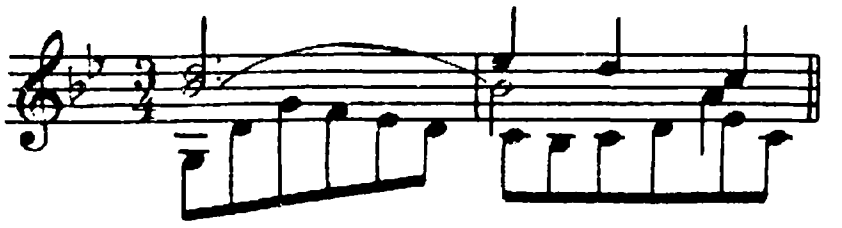
12. То же, № 5: ♩ = 116Ke, 132Bi

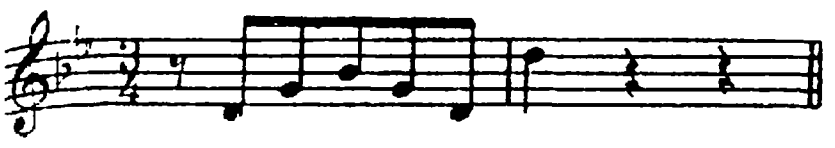
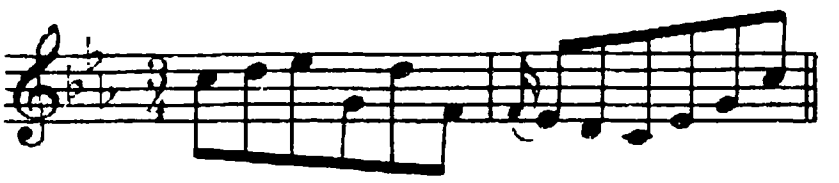


13. То же, № 7: ♩ = 112Ke, 138Bi

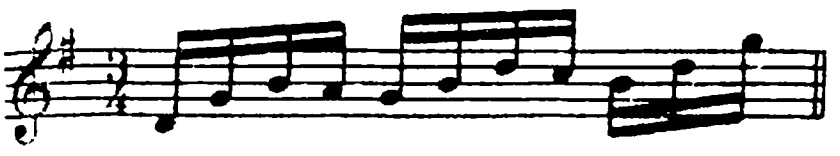


14. То же, № 10: ♩ = 92Ke, 116Bi

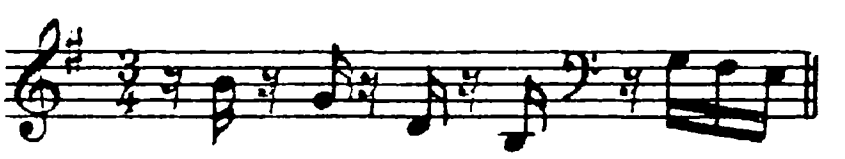


15. То же, № 11: ♩ = 76Ke, 120Bi

16. 6 мал. прел., № 2: ♩ = 116Ke, ♩. = 58Bi

17. Гольдберг-вар 1: ♩ = 108Cz, 100Bl, 94Ki

18. Гольдберг-вар. 5: ♩ = 126Cz, 120Bi, ♪ = 126Ki

19. Гольдберг-вар. 8: ♩ = 120Cz, 120Bi, 86Ki

20. Гольдберг-вар. 14: ♩ = 100Cz, 92Bi, 80Ki

21. Гольдберг-вар. 17: ♩ = 112Cz, 112Bi, 108Ki

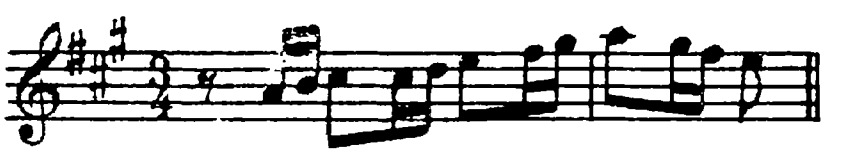
22. Гольдберг-вар. 20: ♩ = 108Cz, 112Bi, 86Ki

23. Гольдберг-вар. 23: ♩ = 100Cz, 100Bi, 102Ki

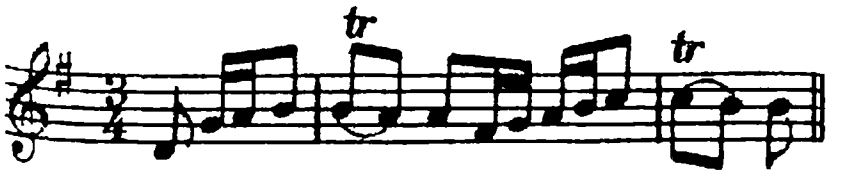
24. Концерт для клав. d-moll, финал: ♩ = 100Ke

Для сравнения

25. Концерт для 2-х скр., финал

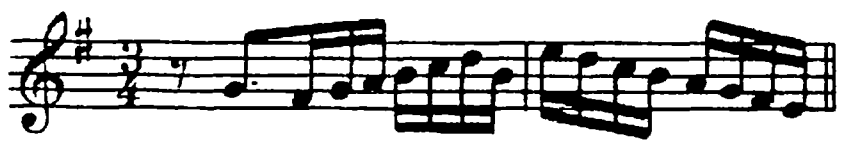
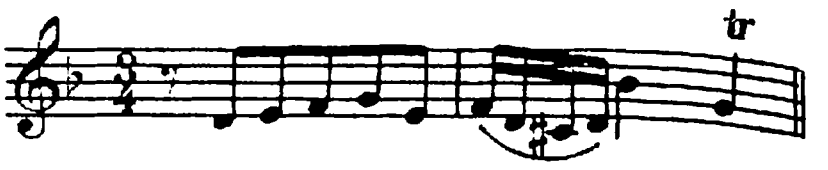
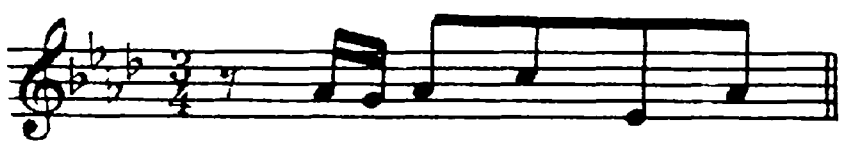
26. Соната для скр. и клав. 2, ч. 2.

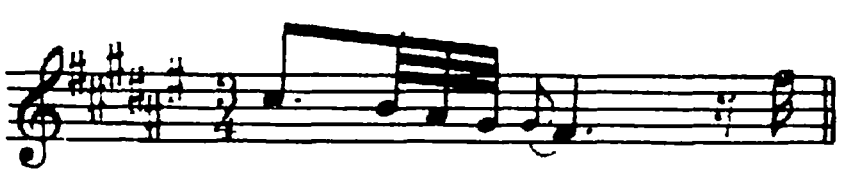
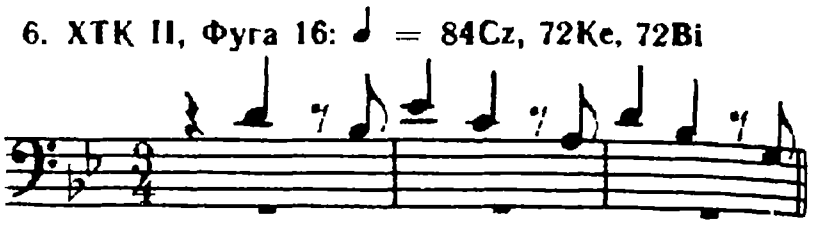


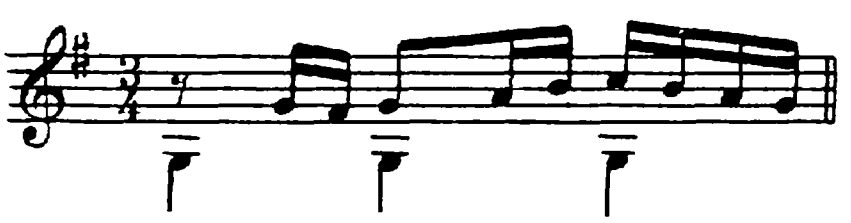
27. Соната для 2-х фл., ч. 2.

28. Magnificat

29. Страсти по Иоанну

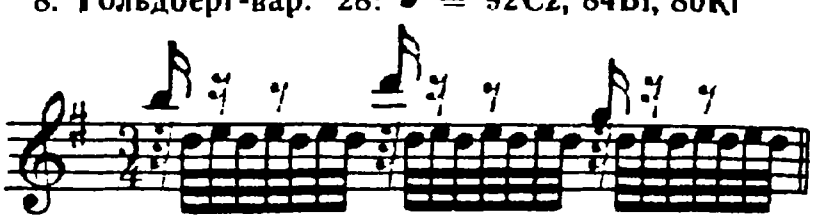
Таблица темпа IVb: Произведения в размере 3/4; рекомендуемый темп: ♩ – ок. 80

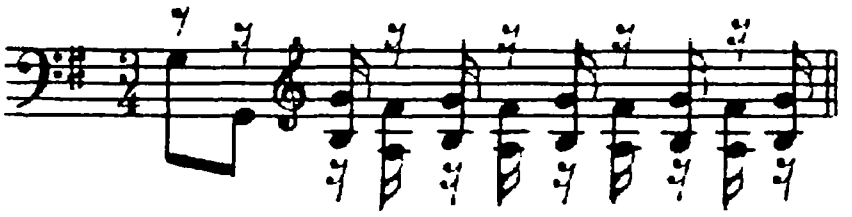
1. Симфония 10: ♩ – 88L, 100Cz, 96Ke, 100Bi

2. ХТК I, Фуга 6: ♩ = 66Cz, 72Ke, 72Bi

3. ХТК I, Прел. 17: ♩ = 96Cz, 72Ke, 108Bi

4. ХТК II, Прел. 9: ♩ = 80Cz, 58Ke, 76Bi

5. ХТК II, Прел. 13: ♩ = 92Cz, 84Ke, 88Bi

6. ХТК II, Фуга 16: ♩ = 84Cz, 72Ke, 72Bi

7. Гольдберг-вар. 12: ♩ = 84Cz, 76Bi, 66Kl



8. Гольдберг-вар. 28: ♩ = 92Cz, 84Bi, 80Kl



9. Гольдберг-вар. 29: ♩ = 100Cz, 116Bi, 88Kl

Для сравнения

10. Страсти по Иоанну

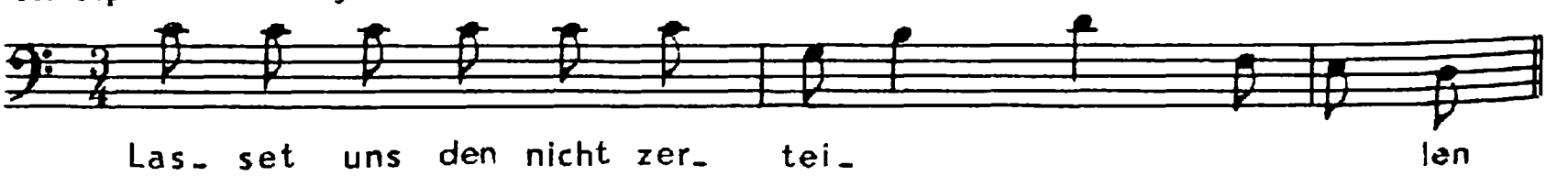
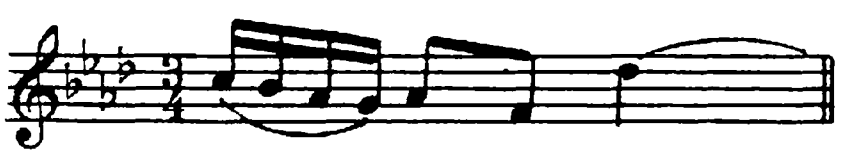
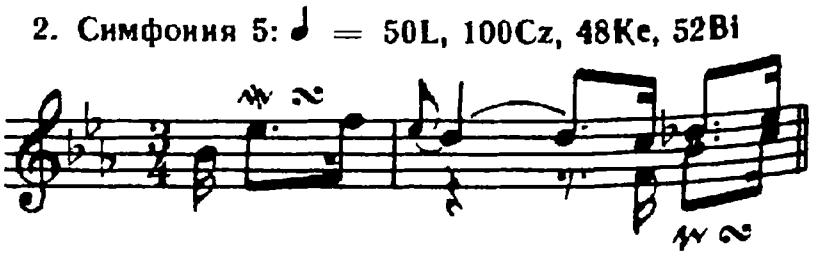
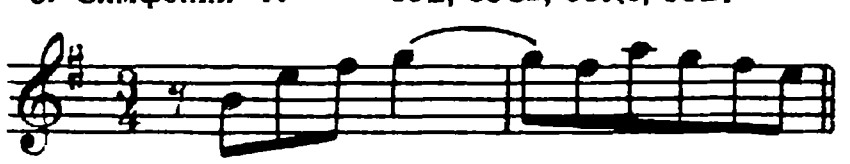
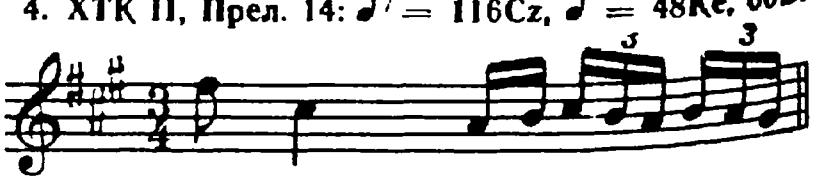



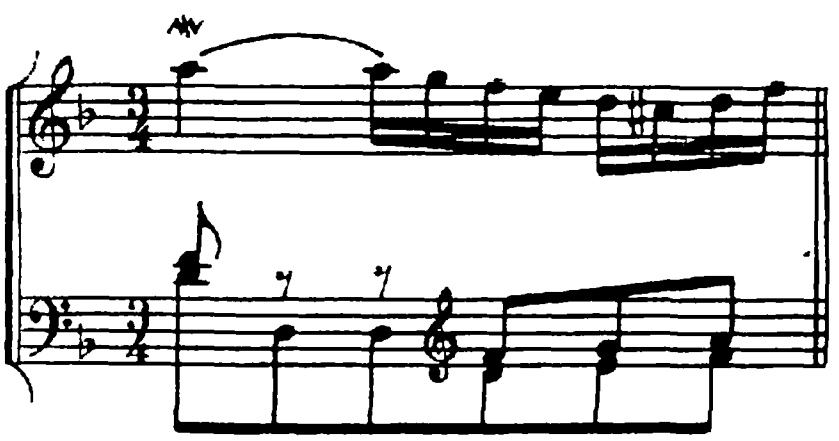
Таблица темпа IVc: Произведения в размере 3/4; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 60

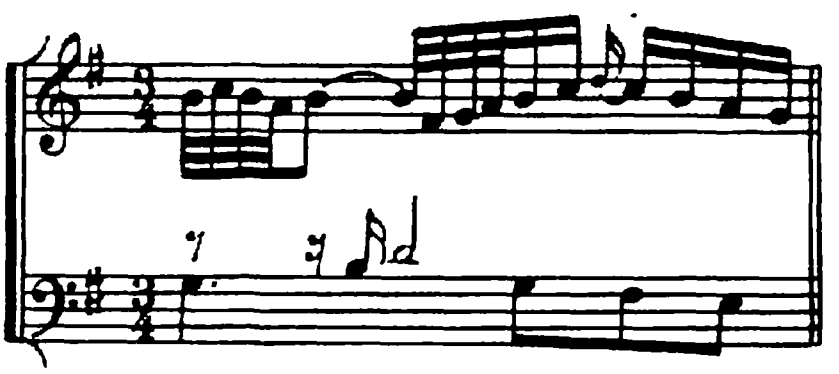
1. Инвенция 9: ♩ = 58L, 116Cz, 46Ke, 60Bi

2. Симфония 5: ♩ = 50L, 100Cz, 48Ke, 52Bi

3. Симфония 7: ♩ = 60L, 88Cz, 56Ke, 56Bi

4. ХТК II, Прел. 14: ♪ = 116Cz, ♩ = 48Ke, 60Bi

5. ХТК II, Прел. 17: ♩ = 72Cz, 60Ke, 66Bi

6. Гольдберг-вар., Тема: ♩ = 72Cz, 76Bi, 56Ki

7. Гольдберг-вар., 26: ♩ = 100Cz, 92Bi, 84Ki

Таблица темпа IVd: Произведения в размере 3/4; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 40

1. Ит. концерт, ч. 2: ♪ = 76Ke, 88Bi, 84 Петри

2. Гольдберг-вар. 13: ♩ = 69Cz, 69Bi, 40Ki



3. Гольдберг-вар. 25: ♪ = 88Cz, 84Bi, 46Ki

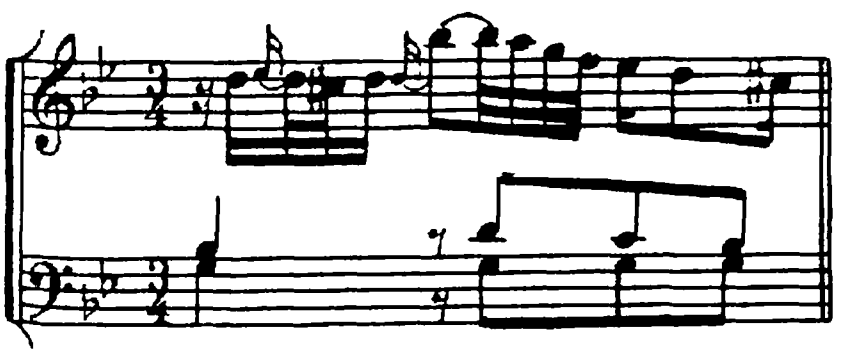
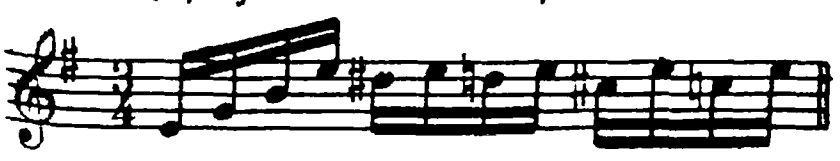
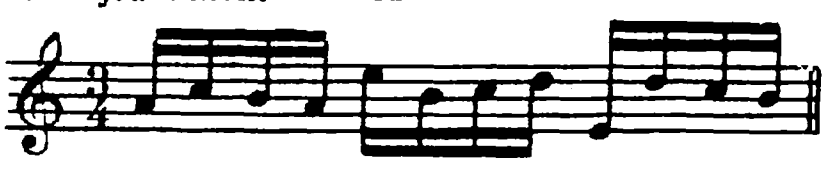


Таблица темпа IVe: Произведения в размере 3/4; рекомендуемый темп: ♩ = ок. 120

1*. ХТК I, Фуга 10: ♩ = 126Cz, 132Bi

2. Фуга a-moll: ♩ = 126Bi

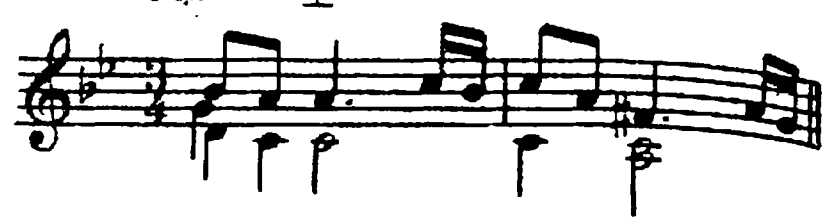


* У Келлера нет указания темпа.

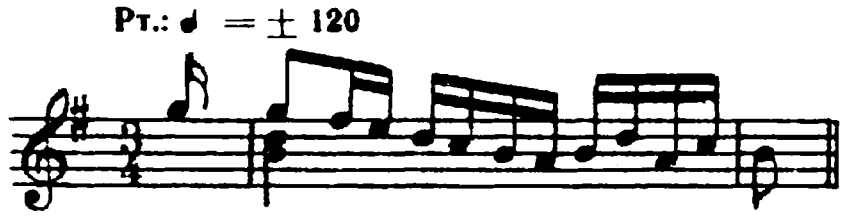
Таблица темпа IVf: Танцевальные пьесы в размере 3/4

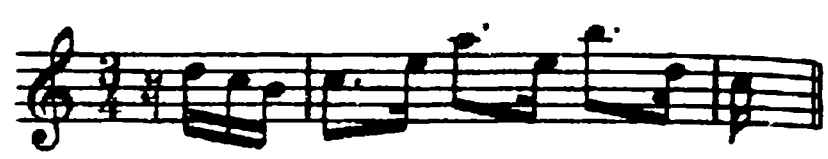
Сарабанды

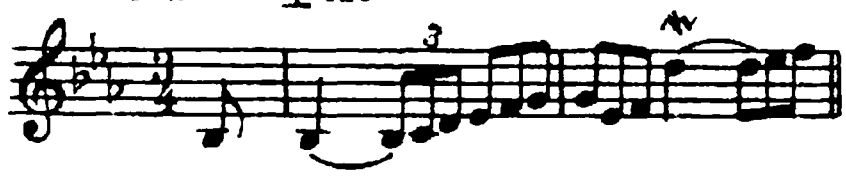
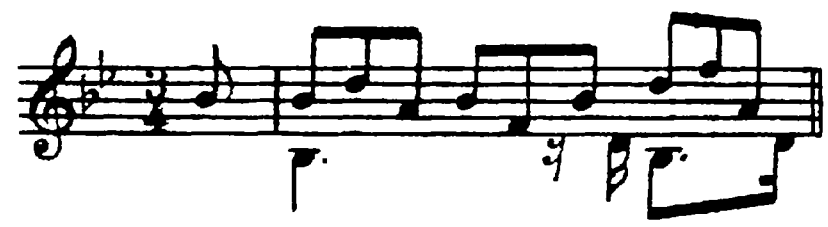
1. Фр. сюита I: ♩ = 80Cz, 66Ke, 76Bi.
Рт.: ♩ = ± 60

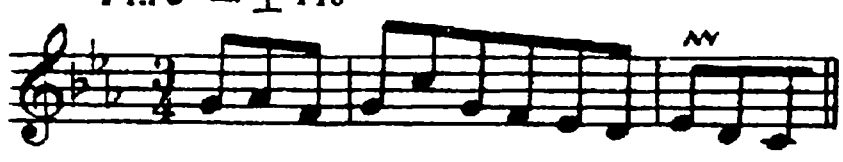
2. Англ. сюита III: ♩ = 54Ke, 63Bi.
Рт.: ♩ = ± 60

3. Партита VI: ♩ = 54Ke, 60Bi. Рт.: ♩ = ± 60

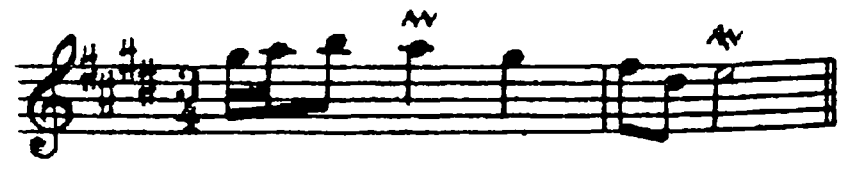
Куранты

4. Фр. сюита V: ♩ = 132Cz, 104Ke, 120Bi.
Рт.: ♩ = ± 120

5. Партита III: ♩ = 96Ke, 120Bi. Рт.: ♩ = ± 120



6. Фр. сюита IV: ♩ = 138Cz, 112Ke, 120Bi.
Рт.: ♩ = ± 120

7. Партита I: ♩ = 108Ke, 132Bi. Рт.: ♩ = ± 120

Полонез

8. Фр. сюита II: 𝅗𝅥. = 76Cz, ♩ = 144Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi.
Рт.: ♩ = ± 140

9. Фр. сюита VI: ♩ = 100Cz, 96Ke, 100Bi.
Рт.: ♩ = ± 100



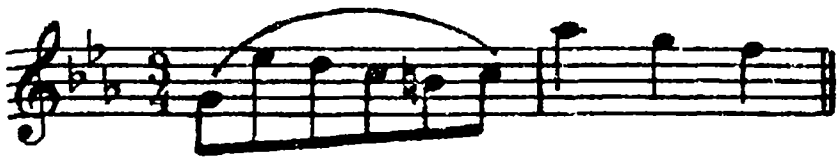
Бурлеска

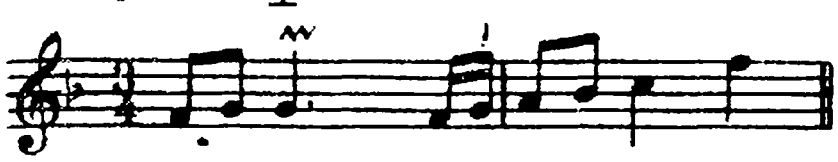
10. Партита III: ♩ = 92Ke, 138Bi. Рт.: ♩ = ± 120

Менуэты

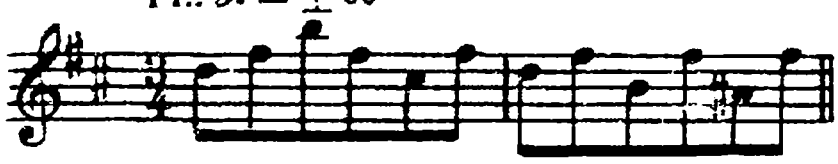
11. Фр. сюита IV: ♩ = 108Cz, 104Ke, 120Bi.
Рт.: ♩ = ± 100

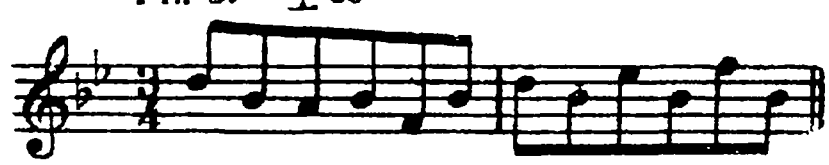
12. № 3 из Нотной тетради В. Ф. Баха: ♩ = 116Bi.
Рт.: ♩ = ± 100

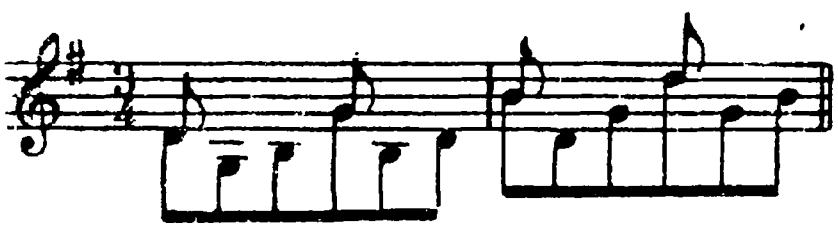
13. Фр. сюита II: ♩ = 120Cz, 112Ke, 120Bi.
Рт.: ♩ = ± 120

14. Фр. сюита VI: ♩ = 120Cz, 96Ke, 120Bi.
Рт.: ♩ = ± 120

15. Англ. сюита IV: ♩ = 108Ke, 132Bi.
Рт.: ♩ = ± 120

16. Партита IV: ♩ = 104Ke, 120Bi. Рт.: ♩ = ± 120

17. Фр. сюита III: ♩ = 120Cz, 126 Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi.
Рт.: 𝅗𝅥. = ± 60



18. Партита I, Менуэт: ♩ = 126Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi.
Рт.: 𝅗𝅥. = ± 60

19. Партита V: ♩ = 116Ke, 144Bi. Рт.: 𝅗𝅥. = ± 60



20. Партита I, Менуэт II: ♩ = 126Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi.
Рт.: 𝅗𝅥. = ± 60

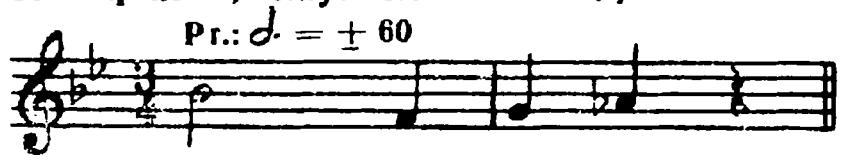
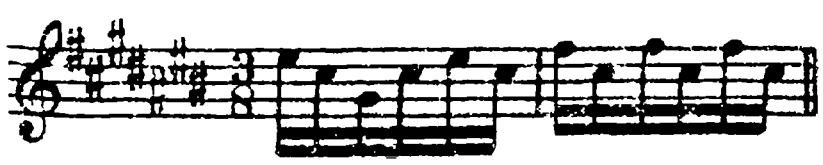



Таблица темпа Va: Произведения в размере 3/8; рекомендуемый темп: 𝅗𝅥. = ок. 60

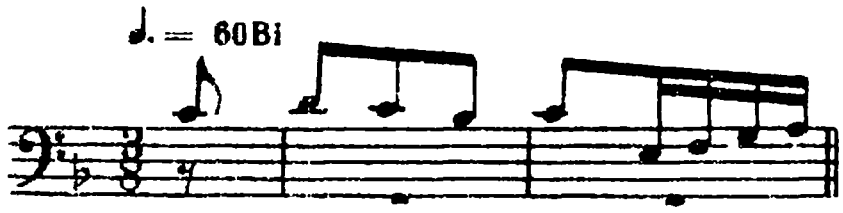
1. Инвенция 3: ♪ = 152L, 𝅗𝅥. = 80Cz, ♪ = 138Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi

2. Инвенция 4: ♪ = 144L, 𝅗𝅥. = 72Cz, 60Ke, 76Bi

3. ХТК I, Прел. 3: ♩ = 92Cz, 84Ke, 84Bi



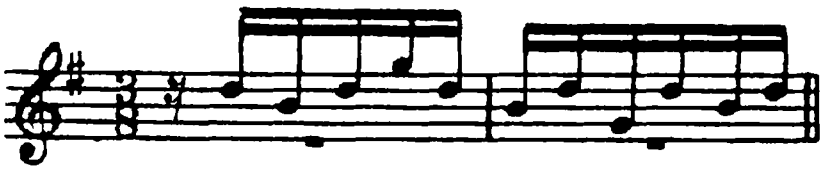
4. ХТК I, Фуга 11: 𝅗𝅥. = 66Cz, ♪ = 152Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi



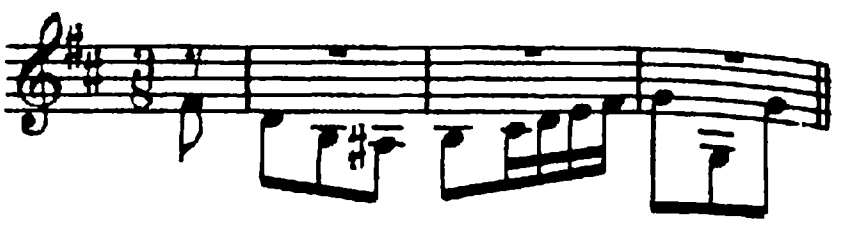
5. ХТК II, Прел. 3, 2-я пол.: 𝅗𝅥. = 63Cz, ♪ = 160Ke, 𝅗𝅥. = 60Bi

6. ХТК II, Прел. 10: 𝅗𝅥. = 66Cz, ♪ = 168Ke, 𝅗𝅥. = 76Bi

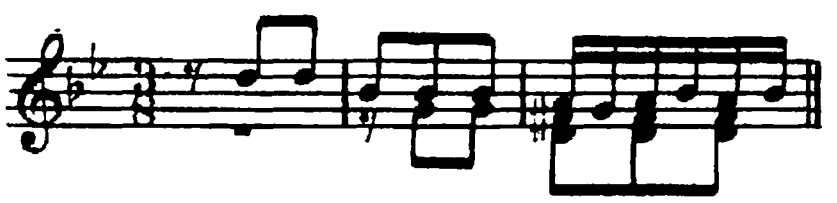
7. ХТК II, Фуга 15: ♩. = 76Cz, 48Ke, 76Bi



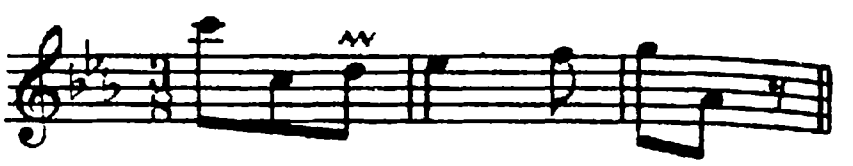
8. ХТК II, Фуга 24: ♩. = 76Cz, 58Ke, 54Bi

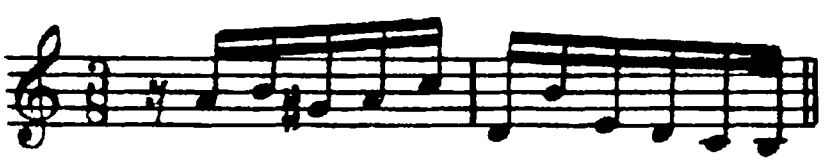


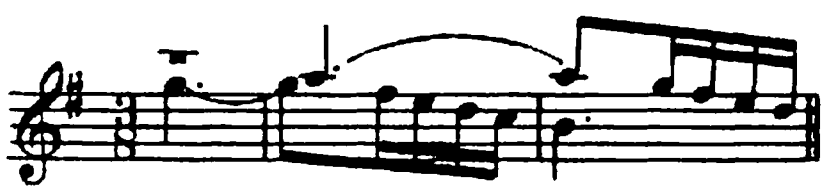
9. Англ. сюита III, Прел.: ♩. = 63Ke, 84Bi

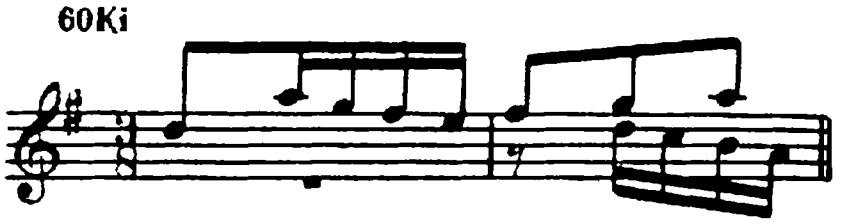


10. Партита II, Рондо: ♩. = 76Ke, 84Bi

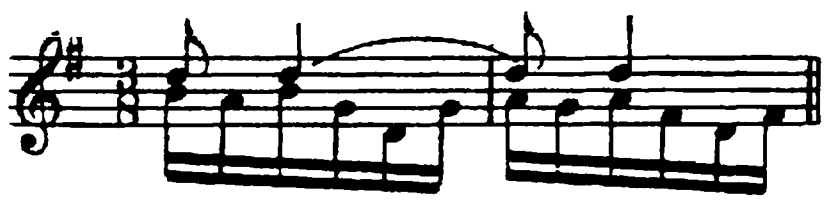


11. Партита III, Фантазия: 𝅘𝅥𝅯 = 138Ke, ♩. = 69Bi

12. Гольдберг-вар. 4: ♩. = 60Cz, 54Bi, 𝅘𝅥𝅯 = 156Ki

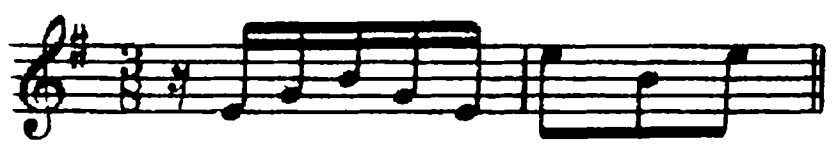
13. Гольдберг-вар. 6: ♩ = 60Cz, 𝅘𝅥𝅯 = 132Bi, 132Ki

14. Гольдберг-вар. 16, 2-я пол.: ♩. = 76Cz, 76Bi, 60Ki

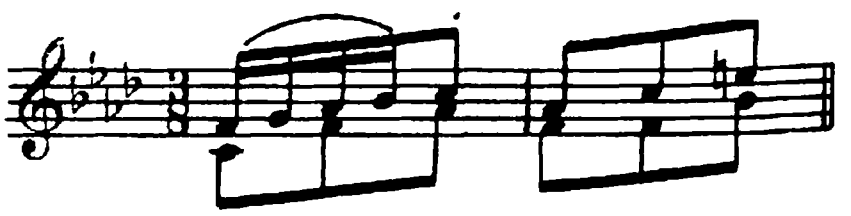


15. Гольдберг-вар. 19: ♩. = 72Cz, 60Bi, 𝅘𝅥𝅯 = 152Ki



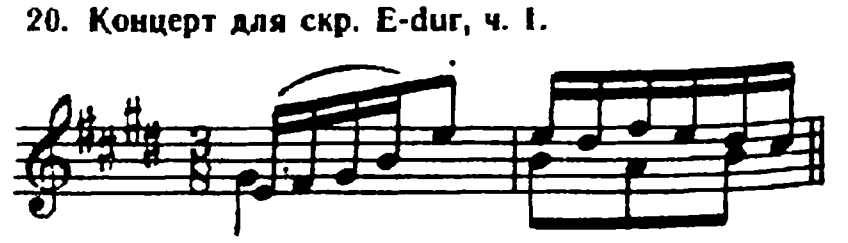
16. 6 мал. прел., № 3: ♩. = 60Ke, 72Bi

17. То же, № 6: 𝅘𝅥𝅯 = 132Ke, ♩. = 69Bi

18. Концерт для клав. f-moll, Presto: ♩. = 63Ke

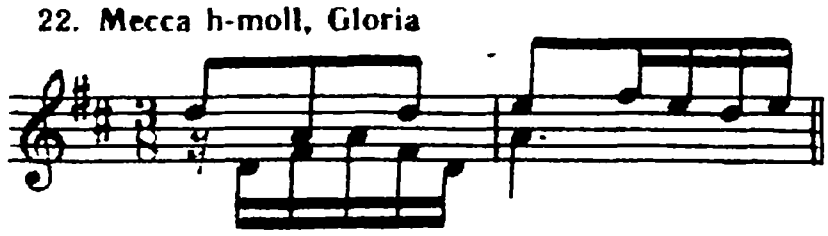


Для сравнения

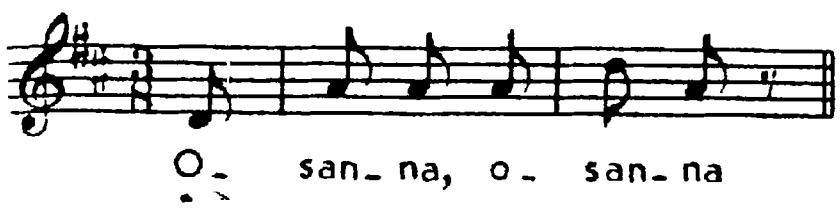
19. Бранденбургский концерт 4, ч. I

20. Концерт для скр. E-dur, ч. I.

21. Токката для органа F-dur

22. Mecca h-moll, Gloria



23. Mecca h-moll, Osanna



24. Страсти по Матфею

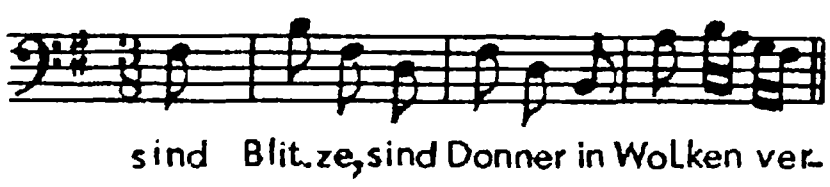
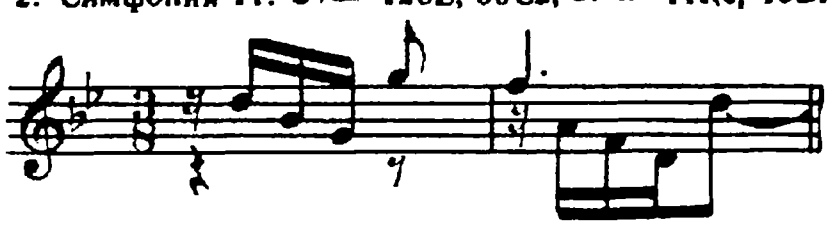


Таблица темпа Vb: Произведения в размере $^3/_8$; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 40 (♪ = ок. 120)

1. Инвенция 6: ♪ = 104L, 144Cz, 96Ke, 138Bi

2. Симфония 11: ♪ = 126L, 60Cz, ♩. = 44Ke, 46Bi

3. Симфония 13: ♪ = 120L, 108Ke, 108Bi, ♩. = 60Cz

4. Дуэт I: ♪ = 92Ke, 96Bi (вероятно, предпочтительнее ♪ = 100)

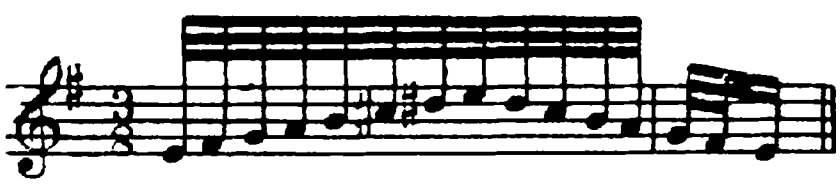
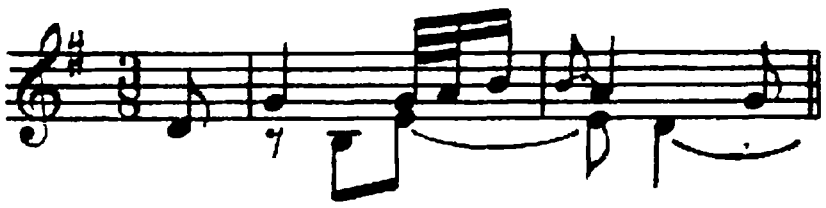



Таблица темпа Vc: Танцевальные пьесы в размере $^3/_8$

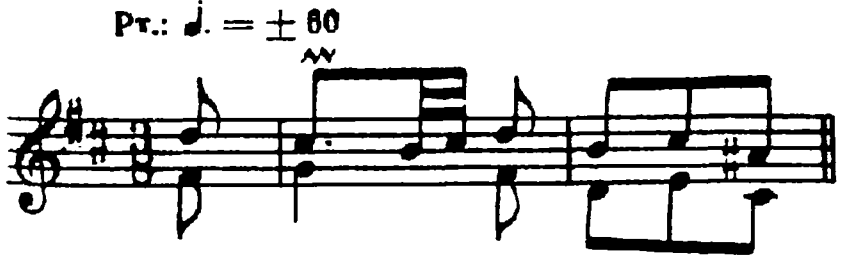
Паспье

1. Англ. сюита V: ♪ = 152Ke, ♩. = 76Bi.
Рт.: ♩. = ± 60

2. Партита V: ♪ = 152Ke, ♩. = 60Bi.
Рт.: ♩. = ± 60

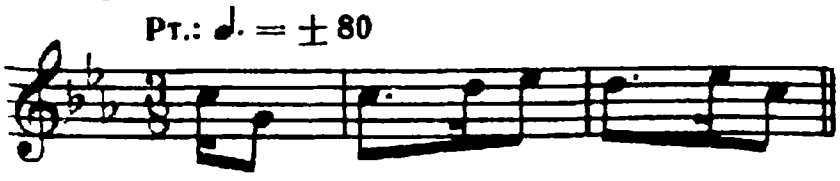


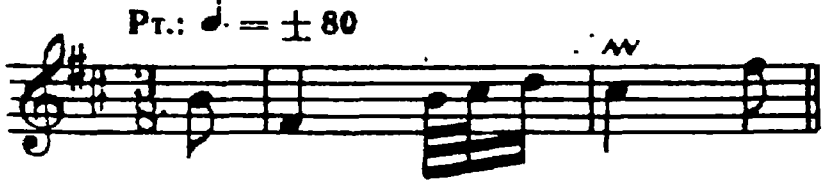
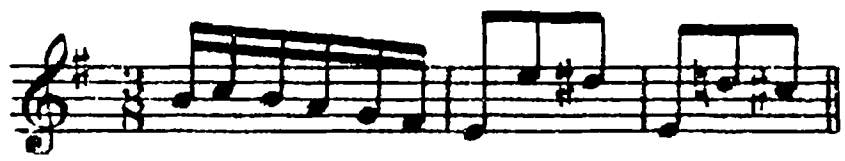
3. Фр. увертюра: ♪ = 152Ke, ♩. = 63Bi, 66 Петри.
Рт.: ♩. = ± 80

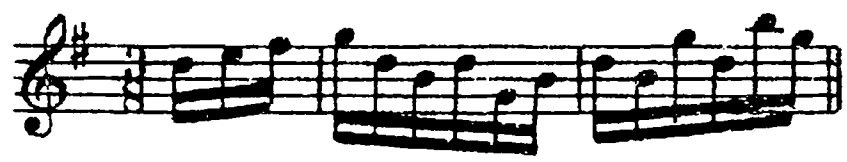


Жиги

4. Фр. сюита II: ♩. = 88Cz, 96Ke, 96Bi.
Рт.: ♩. = ± 80



5. Фр. сюита III: ♩. = 84Cz, 76—84Ke, 80Bi.
Рт.: ♩. = ± 80

6. Англ. сюита V: ♩ 76Ke, 76Bi. Рт.: ♩ = ± 80

Куранты

7 Партита V: ♩ = 63Ke, 80Bi. Рт.: ♩ = ± 60

8. Партита VI. ♪ 112Ke, 132Bi. Рт.: ♩. = + 40
(♪ 120)

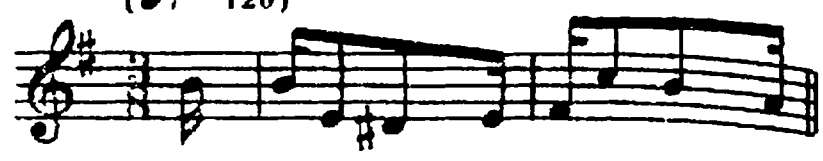
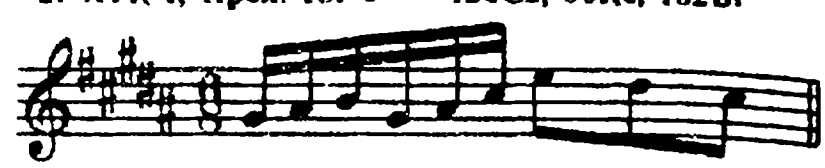
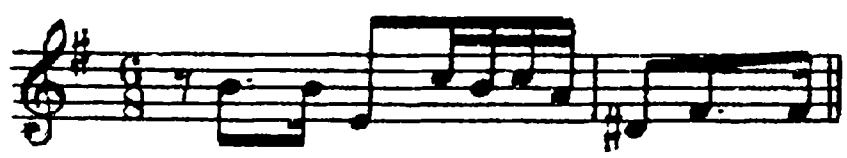
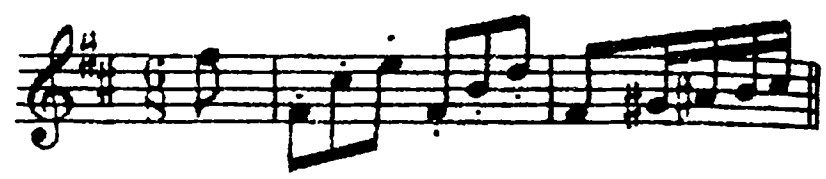


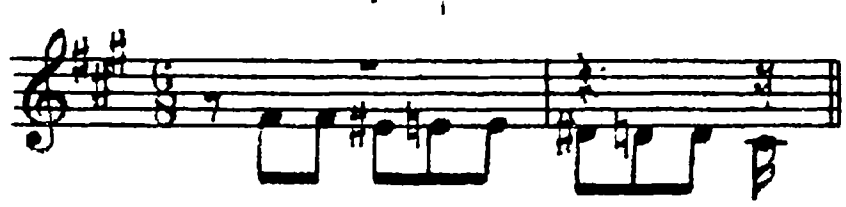
Таблица темпа VIa: Произведения в размере 6/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 60

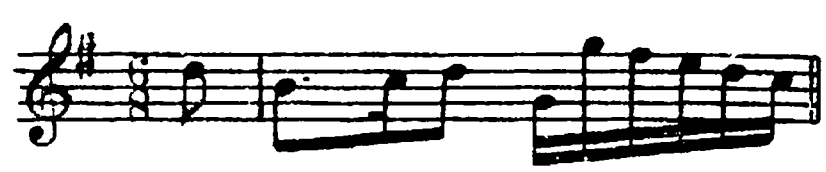
1. ХТК I, Фуга 15: ♩ = 80Cz, 76Ke, 76Bi

2. ХТК I, Прел. 18: ♪ = 126Cz, 96Ke, 132Bi



3. Англ. сюита V, Прел.: ♩. 60Ke, 80Bi

4. Фр. увертюра: ♩. 66Ke, 76Bi, 88 Петри

5. Токката fis-moll, финал: ♩. 48Bi



6. Токката G-dur, финал: ♩. = 80Bi

7. Гольдберг-вар. 27: ♩. = 88Cz, 72Bi, 60Ki

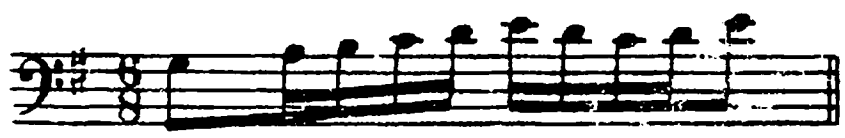
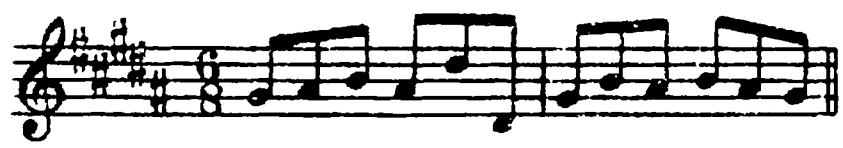



Таблица темпа VIb: Произведения в размере 6/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 80

1. ХТК II, Фуга 18: ♩. = 56Cz, 69Ke, 76Bi

2. Гольдберг-вар. 7: ♩. 84Cz, 88Bi, 72Ki

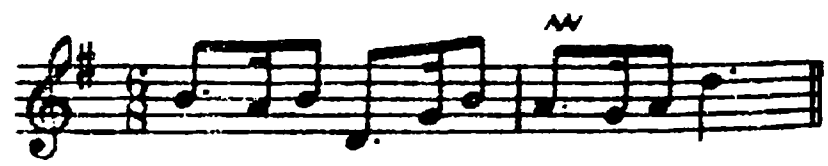
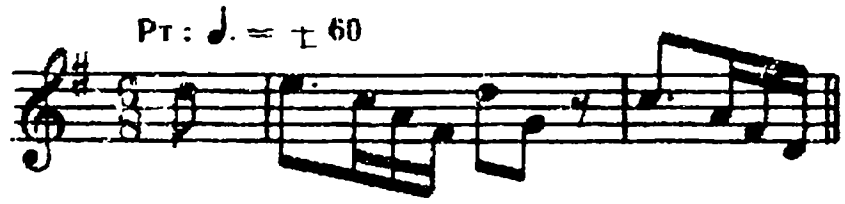
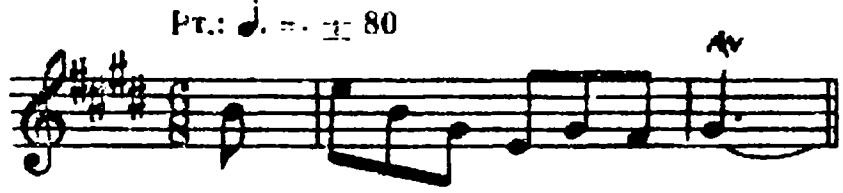
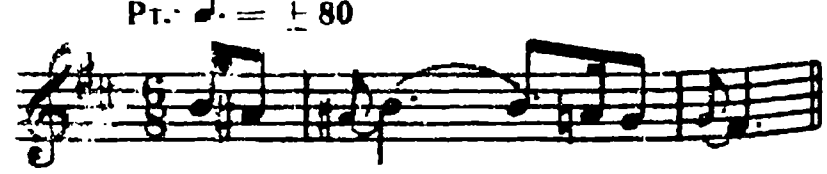
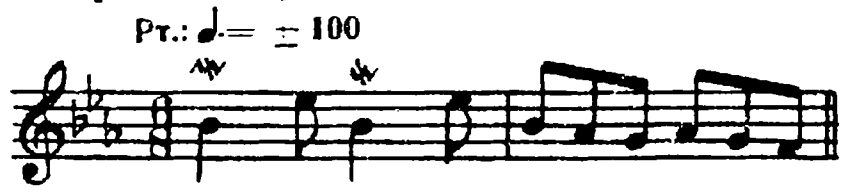



Таблица темпа VIc: Танцевальные пьесы в размере 6/8

1. Партита V. Жига: ♩. = 69Ke, 69Bi.
Рт : ♩. = ± 60

2. Фр. сюита VI, Жига: ♩. = 104Cz, 76Ke, 92Bi.
Рт.: ♩. = ± 80

3. Фр. увертюра, Жига: ♩. = 100Ke, 92Bi.
Рт.: ♩. = ± 80

4. Фр. сюита IV, Жига: ♩. = 120Cz, 104Ke, 112Bi
Рт.: ♩. = ± 100

5. Англ. сюита II, Жига: ♩. = 126Ke, 120Bi.
Рт.: ♩. = + 120

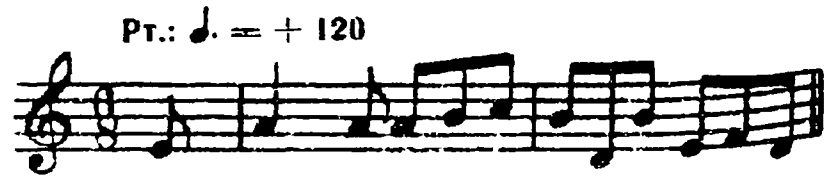
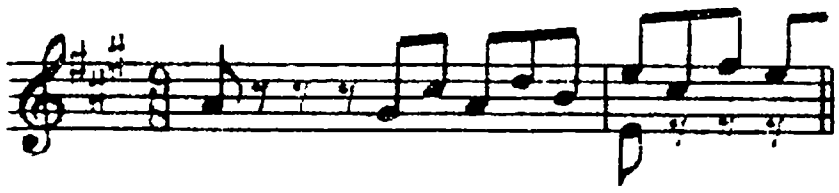
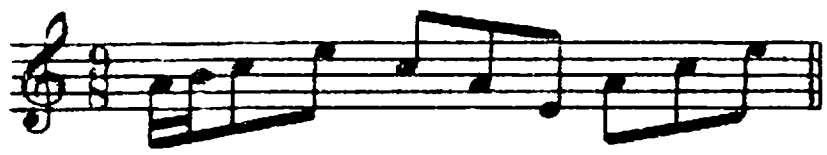



Таблица темпа VIIa: Произведения в размере 9/8; рекомендуемый темп: ♩. ок. 60

1. ХТК I, Фуга 19: ♩ 69Cz, 60Ke, 66Bi

2. ХТК I, Прел. 20: ♩. 84Cz, 72Ke, 80Bi



3a. Англ. сюита VI, Прел., ч. 1: ♩. 50Ke, 66Bi

3b. То же, ч. 2: ♩. = 72Ke, 76Bi

4. Партита IV, Увертюра, ч. 2: ♩. = 76Ke, 80Bi

Таблица темпа VIIb: Произведения в размере 9/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 40

ХТК II, Прел. 4: ♩. 58Cz, 48Ke, 50Bi

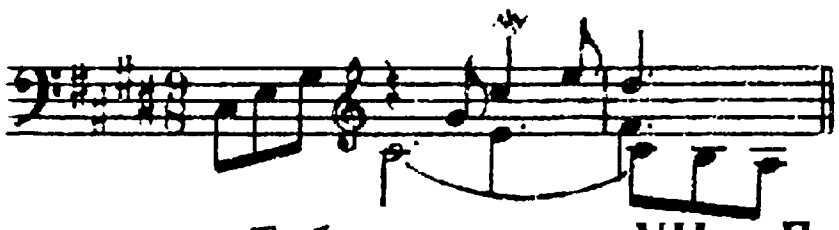
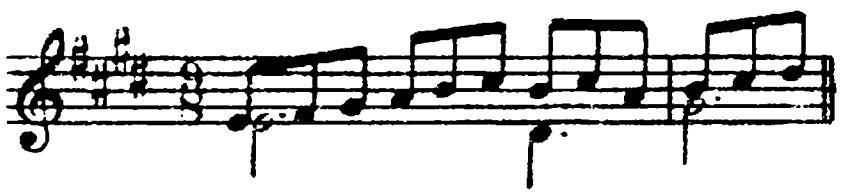


Таблица темпа VIIc: Произведения в размере 9/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 80

1. Симфония 6: ♩. 96L, 84Cz, 84Ke, 104Bi

2 ХТК II, Прел. 7: ♩. = 84Cz, 76Ke, 84Bi

3. Гольдберг-вар. 24: ♩. = 84Cz, 76Bi, 56Ki

Таблица темпа VIId: Произведения на 9/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 100

Инвенция 10: ♩ = 112L, 152Cz, 108Ke, 100Bi

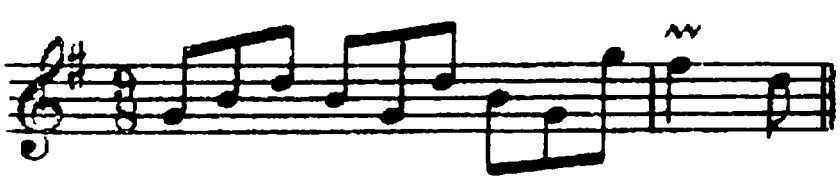
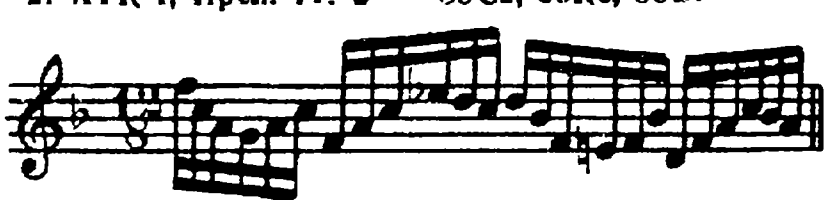
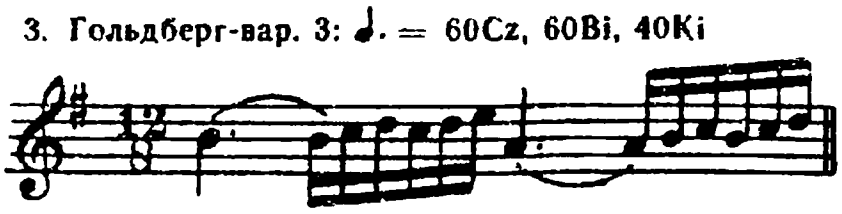



Таблица темпа VIIIa: Произведения в размере 12/8; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 60

1. Инвенция 12: ♪ = 168L, ♩. = 84Cz, 72Ke, 76Bi

2. ХТК I, Прел. 11: ♩. = 88Cz, 66Ke, 80Bi

3. Гольдберг-вар. 3: ♩. = 60Cz, 60Bi, 40Ki



4. Дуэт III: ♩ = 132—144, «Не ♩. = 69» Ke, ♩. = 66Bi

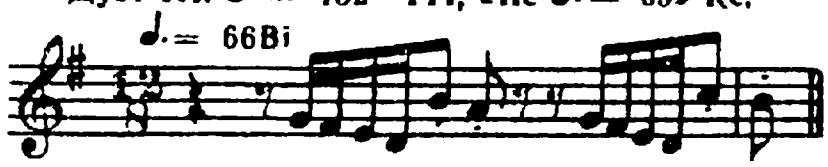
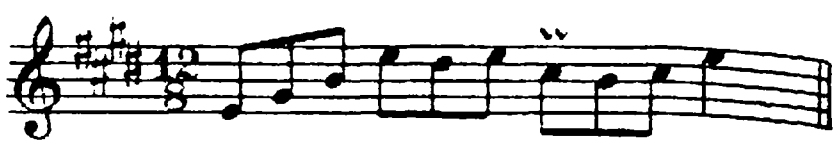
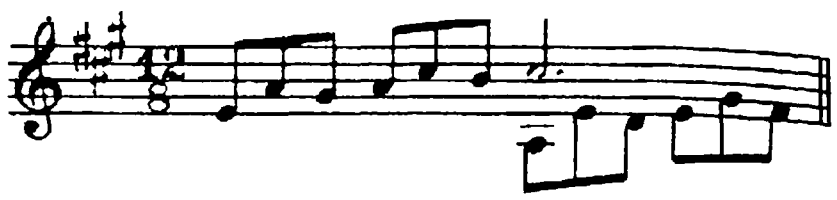
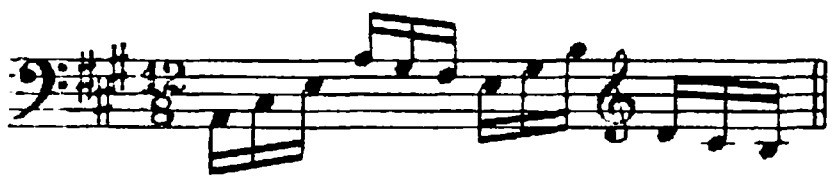


Таблица темпа VIIIb: Произведения в размере $^{12}/_{8}$; рекомендуемый темп: ♩. - ок. 80

1. Симфония 2: ♪ 184L, ♩ 100Cz, 63Ke, 60Bi.

2. ХТК I, Прел. 9: ♩ = 84Cz, 66Ke, 92Bi

3. ХТК II, Прел. 5: ♩ 96Cz, 88Ke, 84Bi

4. ХТК II, Прел. 19: ♩ = 88Cz, 72Ke, 92Bi

5. Англ. сюита I, Прел.: ♩. 84Ke, 69Bi



6. Прел. для лютни или клав.: ♩ 108Bi

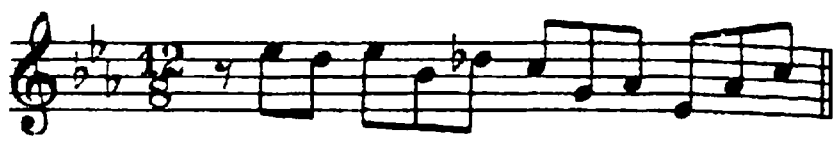
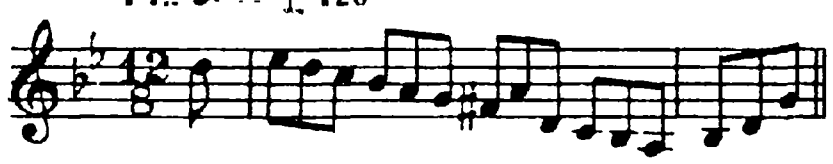



Таблица темпа VIIIc: Танцевальные пьесы в размере $^{12}/_{8}$

1. Англ. сюита III, Жига: ♩. 116Ke, 38Bi.

Рт.: ♩. = ♩ 120

2. Англ. сюита IV, Жига: ♪. = 120Ke, 132Bi.

Рт.: ♩. = ♩ 120

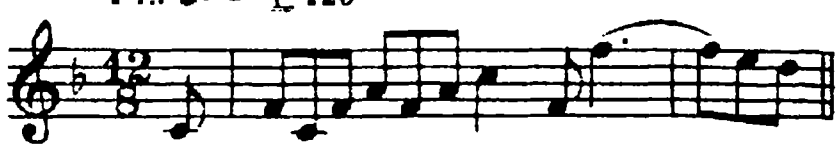


Таблица темпа IXa: Произведения в размере $^{6}/_{16}$; рекомендуемый темп: ♪. = ок. 120

1. ХТК II, Фуга 11: ♪. 112Cz, 96Ke, 116Bi

2. Токката D-dur, финал: ♪. = 108Bi

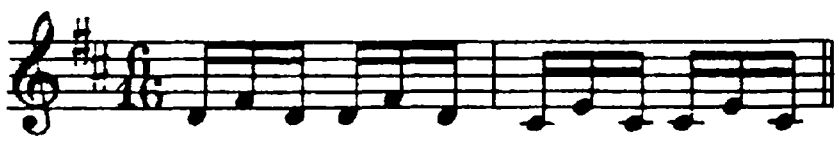
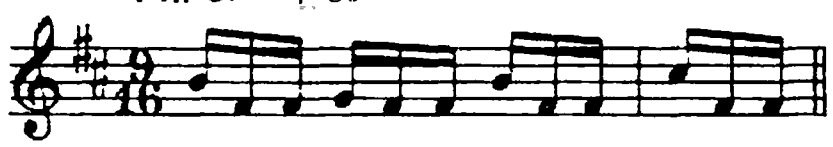



Таблица темпа IXb: Произведения в размере $^{9}/_{16}$

1. Симфония 15: ♪. = 80L, 112Cz, 72Ke, 100Bi.

Рт.: ♪. = ♩ 80



2. Танцевальная пьеса: Партита IV,

Жига: ♪. - 152Ke, 144Bi Рт.: ♪. = ♩ 120

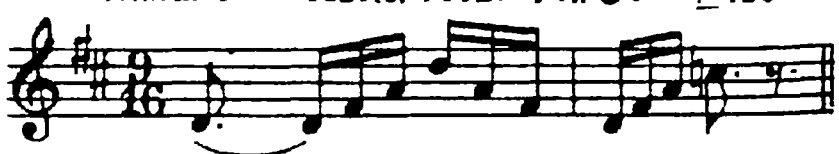
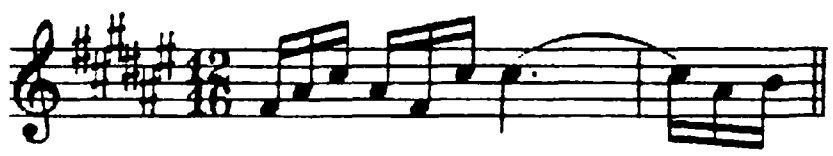
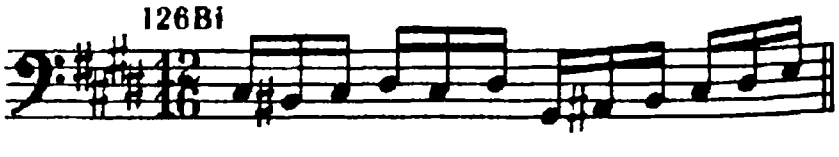
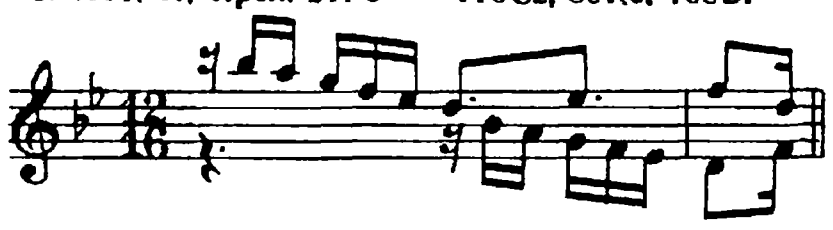
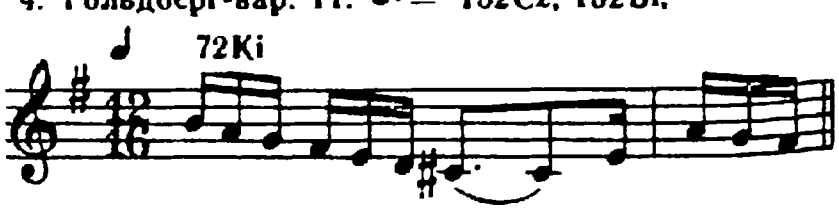
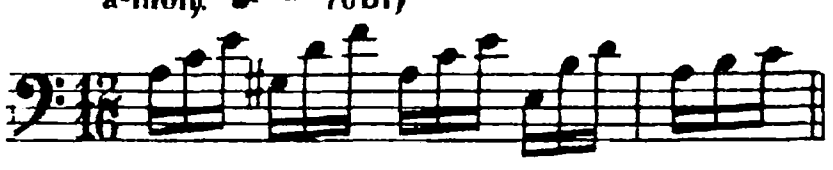



Таблица темпа IXc: Произведения в размере $^{12}/_{16}$; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 60

1. ХТК I, Прел. 13: ♪. = 96Cz, 88Ke, 104Bi

2. ХТК II, Фуга 4: ♩. = 72Cz, ♪. = 108—116Ke, 126Bi

3. ХТК II, Прел. 21: ♪ 116Cz, 80Ke, 108Bi

4. Гольдберг-вар. 11: ♪. = 152Cz, 152Bi, ♩ 72Ki



5. Фуга a-moll (впоследствии финал Тройного концерта a-moll): ♩ - 76Bi)

6. Фр. сюита V, Жига: ♩. = 76Cz, ♪. = 138Ke, 132Bi

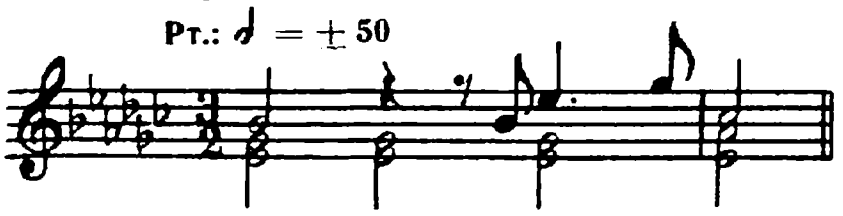
7. Англ. сюита VI, Жига: ♪. = 120Ke, 120Bi

Таблица темпа IXd: Произведение в размере 24/16; рекомендуемый темп: ♩. = ок. 60

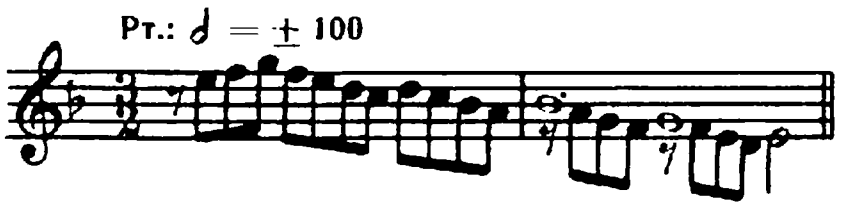
XTK I, Прел. 15: ♩. = 100Cz, 80Ke, 96Bi

Таблица темпа Xa: Произведения в размере 3/2

1. XTK I, Прел. 8: 𝅗𝅥 = 100Cz, 𝅗𝅥 = 44Ke, 50Bi.

Рт.: 𝅗𝅥 = ± 50

2. XTK II, Прел. 11: 𝅗𝅥 = 104Cz, 𝅗𝅥 = 60Ke, 60Bi.

Рт.: 𝅗𝅥 = ± 100



3. XTK II, Фуга 22: 𝅗𝅥 = 104Cz, 𝅗𝅥 = 72Ke, 69Bi.

Рт.: 𝅗𝅥 = ± 80

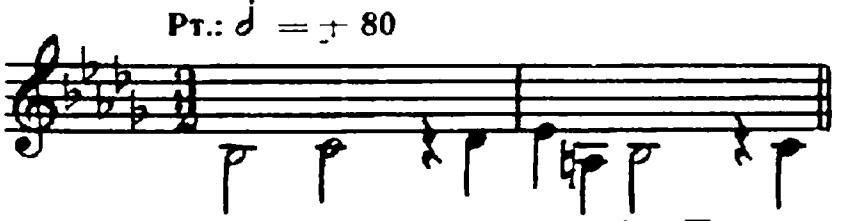


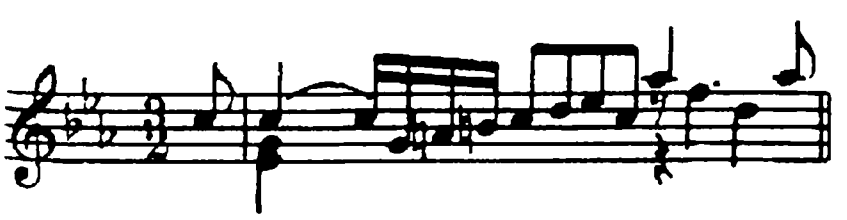
Таблица темпа Xb: Танцевальные пьесы в размере 3/2

Куранты: Рт.: 𝅗𝅥 = ± 80

1. Фр. сюита I: 𝅗𝅥 = 80Cz, 𝅗𝅥 = 152Ke, 168Bi

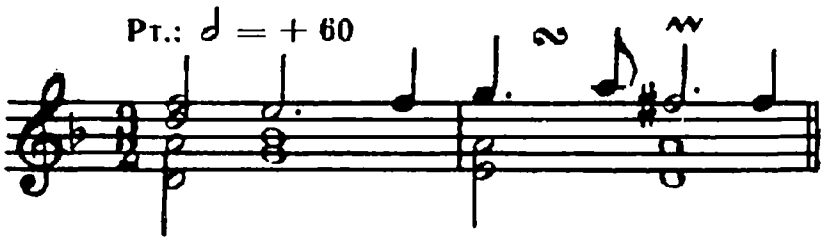
2. Англ. сюита I: 𝅗𝅥 = 160Ke, 160Bi

3. Партита II: 𝅗𝅥 = 132Ke, 120Bi



4a. Англ. сюита VI, Сарабанда: 𝅗𝅥 = 54Ke, 63Bi.

Рт.: 𝅗𝅥 = + 60



4b. То же, Дубль

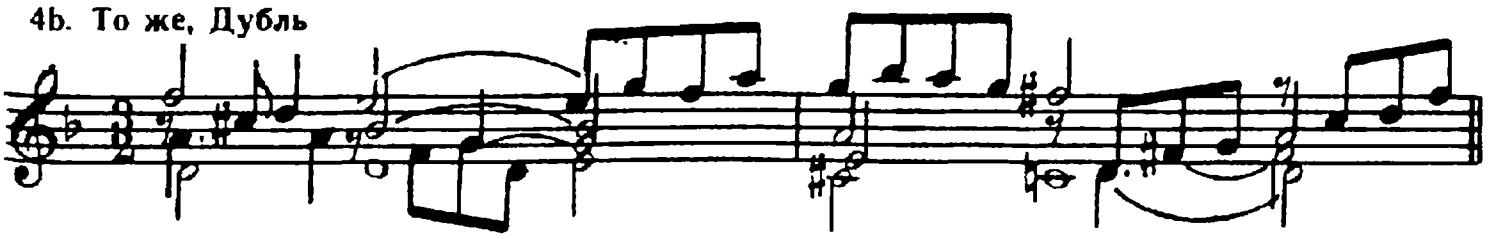


Таблица темпа Xc: Произведения в размере $^6/_4$; рекомендуемый темп: $\dot{c}.$ = ок. 40

1. ХТК I, Прел. 4: ♩ 92Cz, $\dot{d}.$ = 36—40Ke, ♩ = 92Bi

2. ХТК I, Фуга 14: ♩ 88Cz, 88Ke, 100Bi

Для сравнения

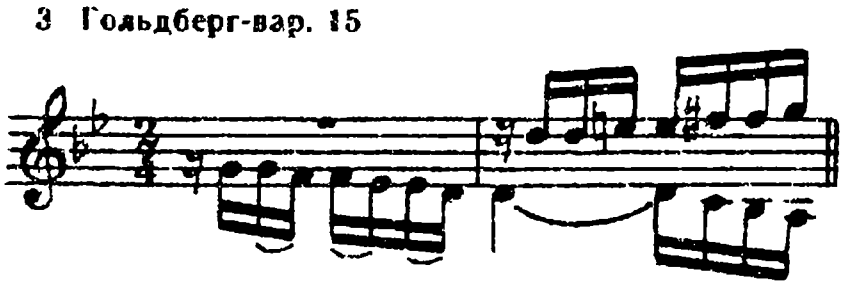
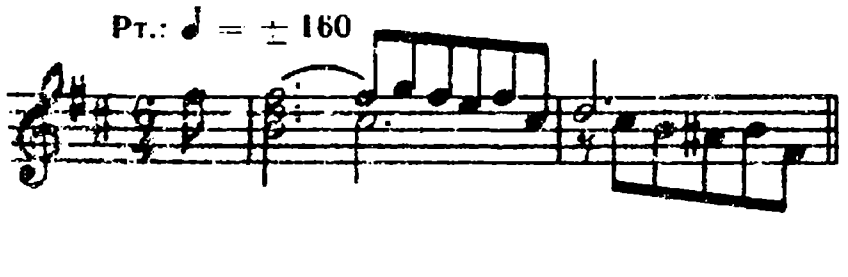
3 Гольдберг-вар. 15

4. Страсти по Матфею, Хор «O Mensch, bewein»

Таблица темпа Xd: Танцевальные пьесы в размере $^6/_4$

1. Фр. сюита III, Куранта: ♩ = 160Ke, $\dot{d}.$ = 60Bi. Рт.: ♩ = ± 160

2. Фр. сюита V, Лур: ♩ = 72Ke, 120Bi. Рт.: ♩ = ± 120

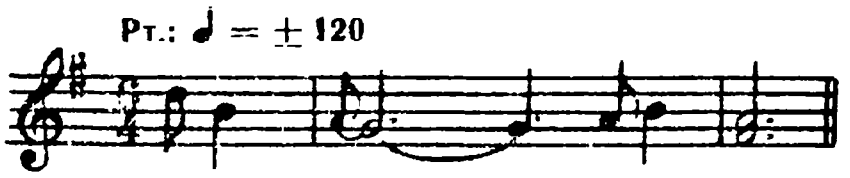
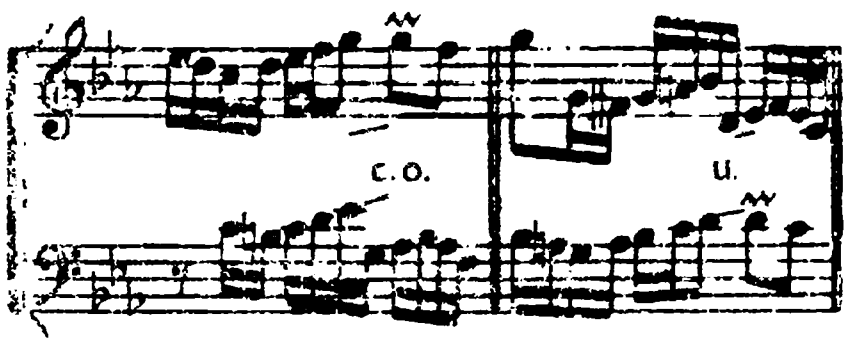
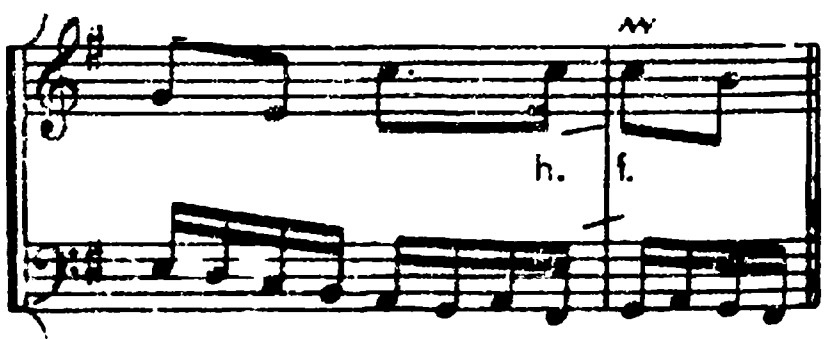



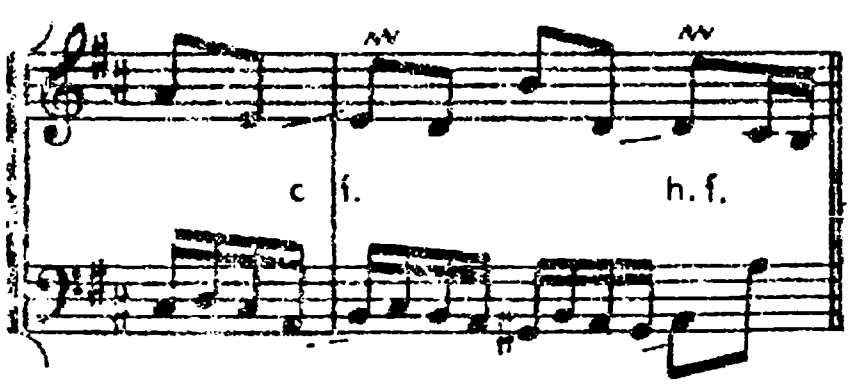
Таблица трелей

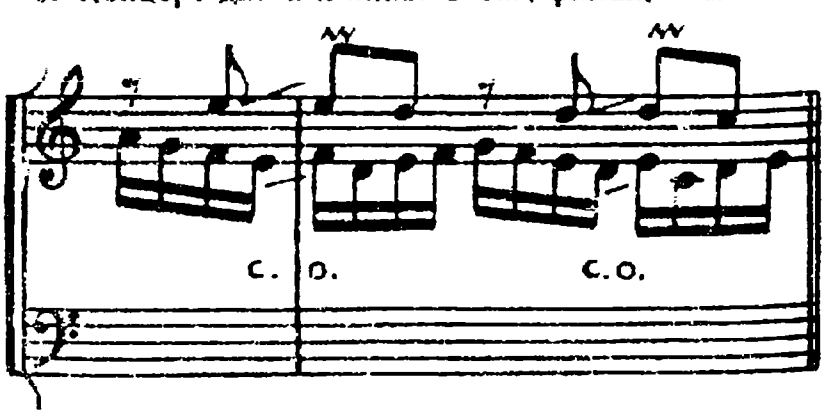
1. Инвенция 2, т. 3

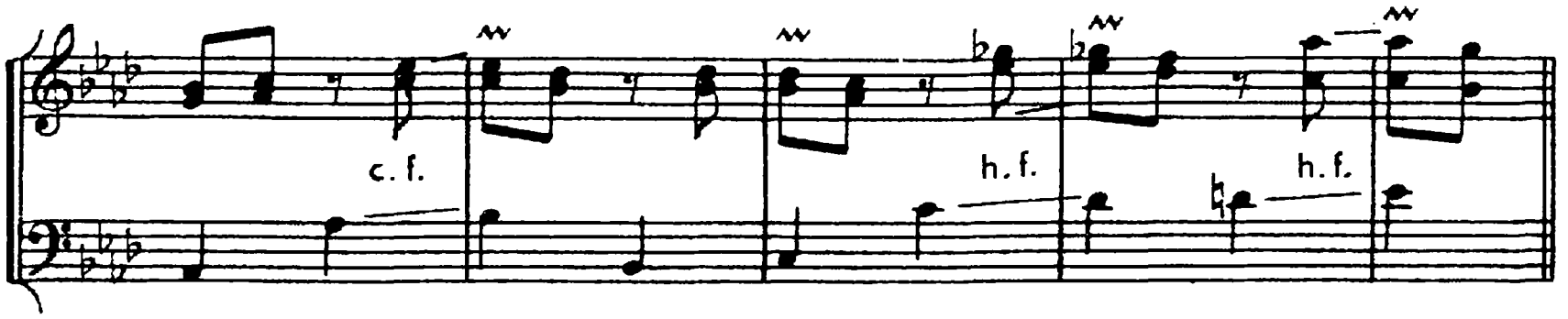


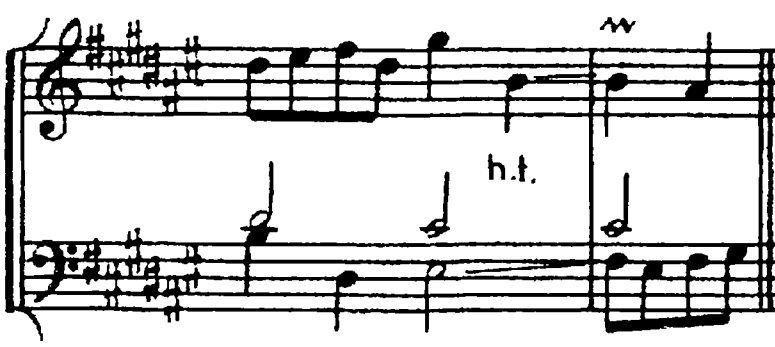
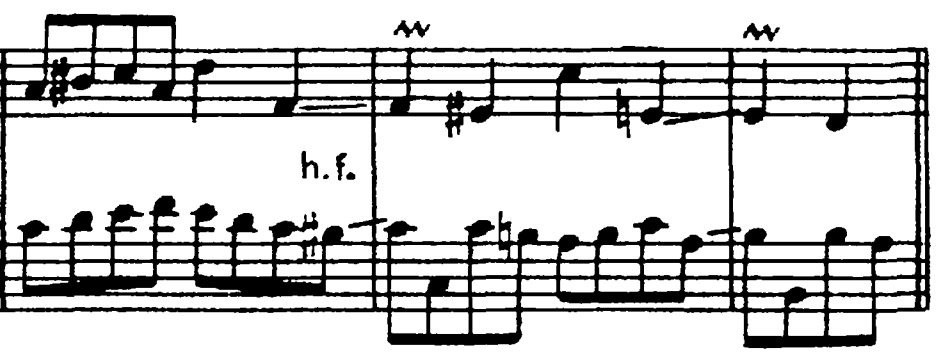
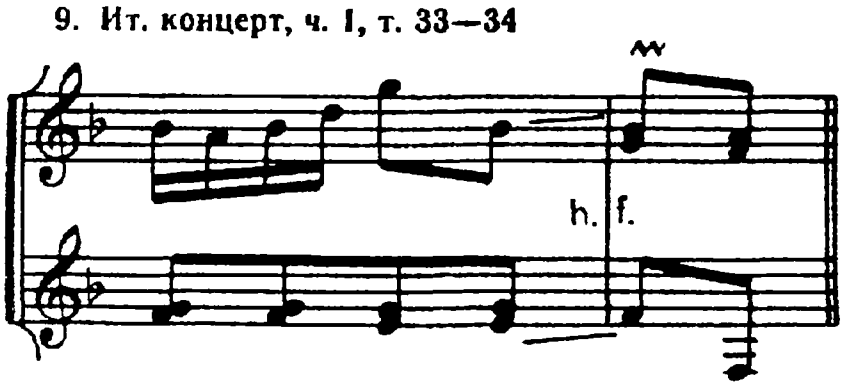
2 Инвенция 2, т. 13

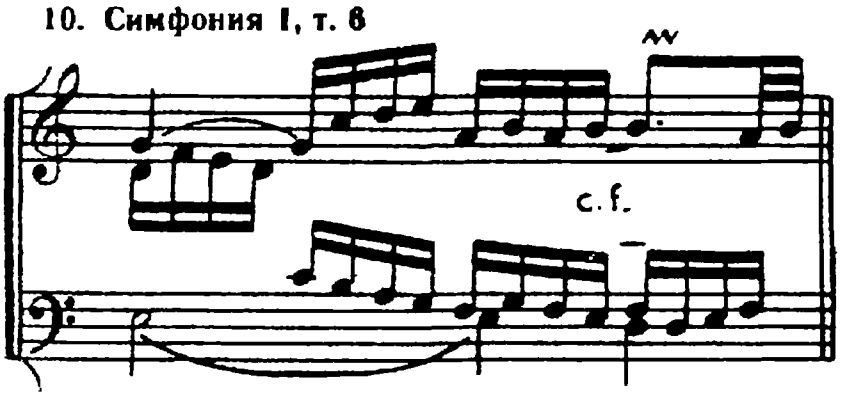
3. Инвенция 7, т. 20—21

4 Инвенция 15, т. 14—15



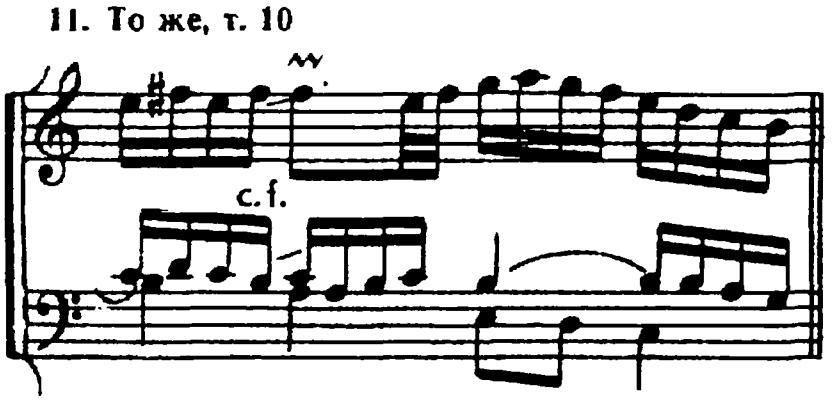
5. Концерт для 2-х клав. C-dur, финал, т. 42—43

6. ХТК II, Прел. 12, т. 12—16



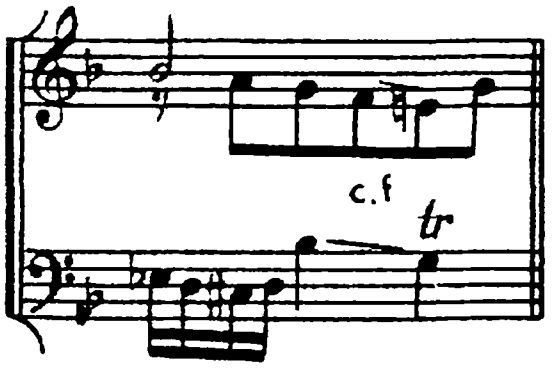
7. ХТК II, Фуга 13, т. 23—24

8. То же, т. 73—75

9. Ит. концерт, ч. I, т. 33—34

10. Симфония I, т. 6



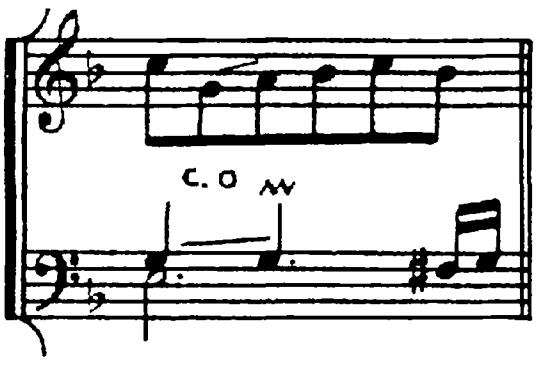
11. То же, т. 10



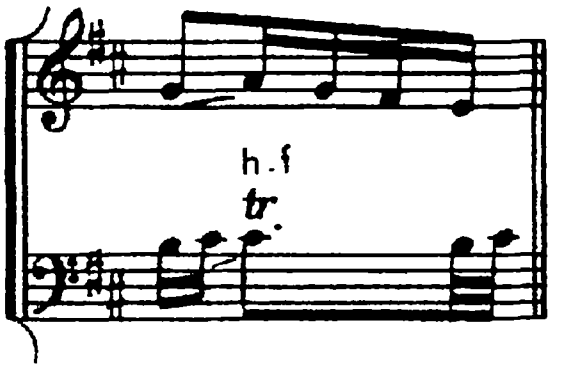
12. ХТК I, Фуга 6, т. 12



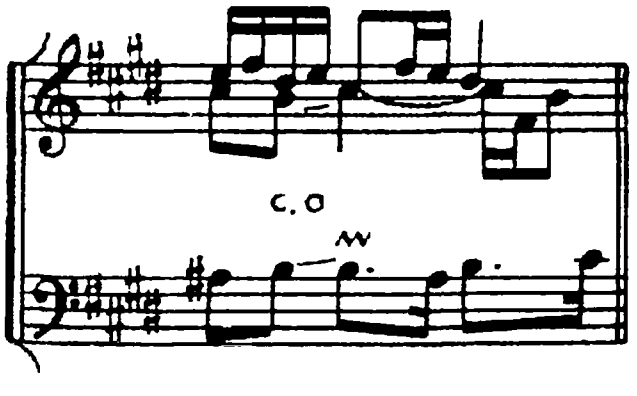
13. Фр. сюита I. Менуэт II, т. 18



14. ХТК II, Фуга 24, т. 13

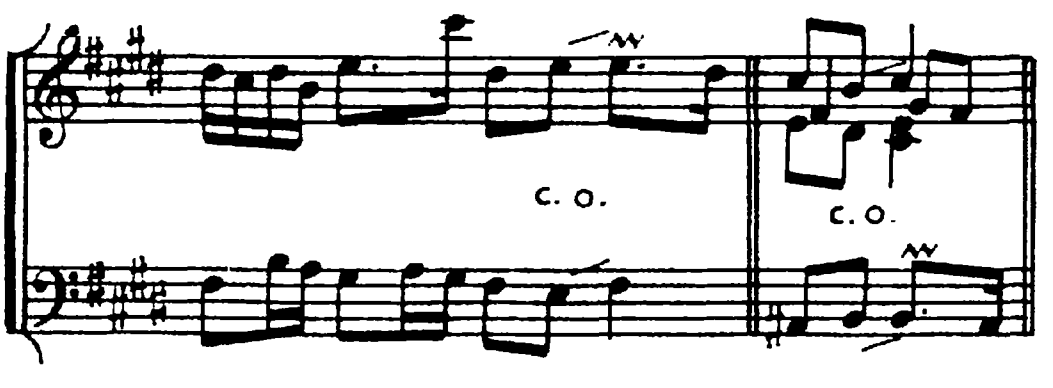


15. Каприччио E-dur, т. 12



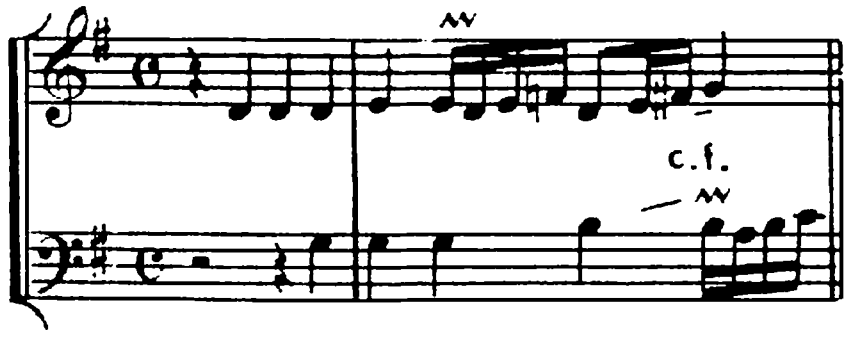
16. То же, т. 31

17. То же, т. 114

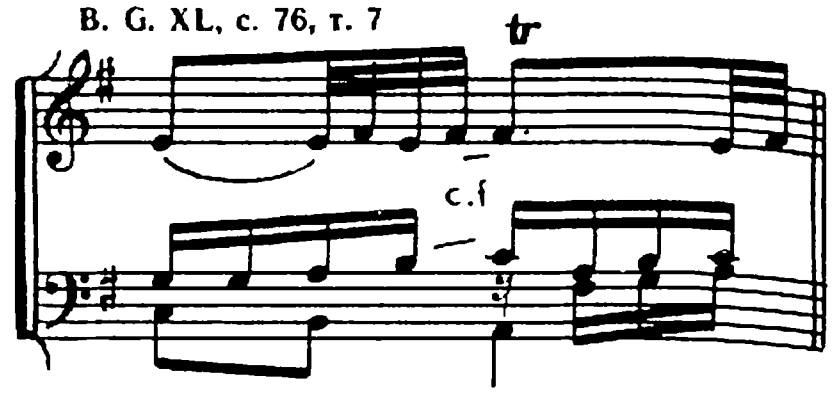


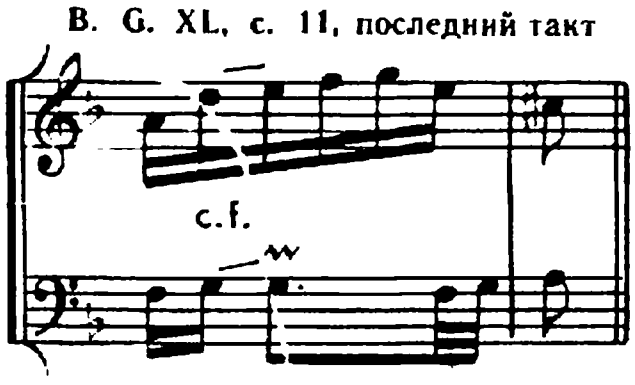
Для сравнения

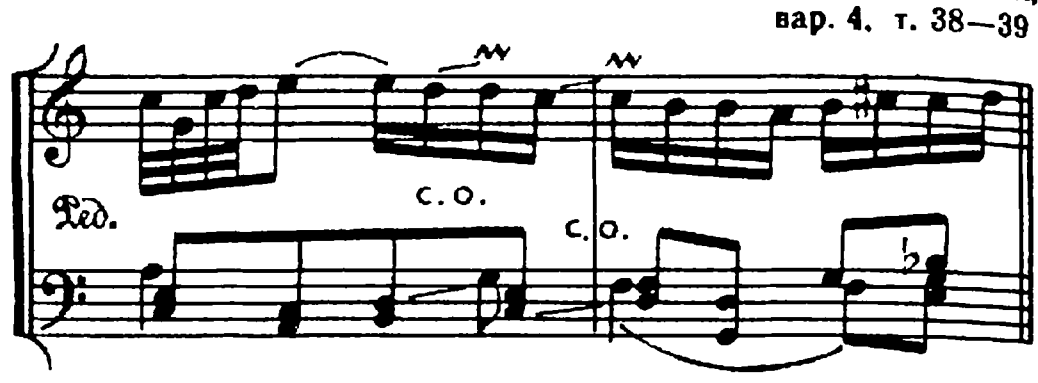
18. Хорал. прел.: Nun danket alle Gott,
B. G. XXV, c. 108



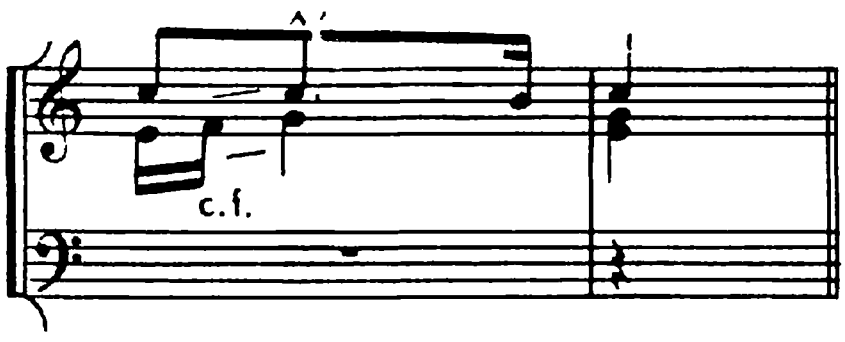
19. Хорал. прел.: Liebster Jesu,
B. G. XL, c. 76, т. 7

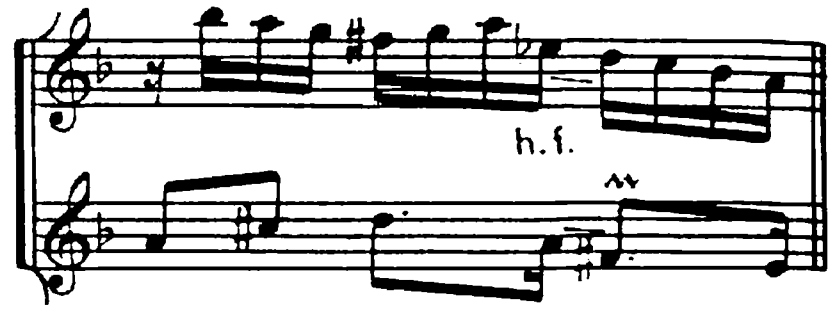


20. Хорал. прел. Christ lag in Todesbanden,
B. G. XL, c. 11, последний такт

21. Канонические вариации: Vom Himmel hoch,
вар. 4, т. 38—39



22. Токката для эргана C-dur, финал, т. 71—72



23. Трио для органа d-moll, B. G. XXXVIII,
c. 143, т. 3

24. То же, т. 12 от конца

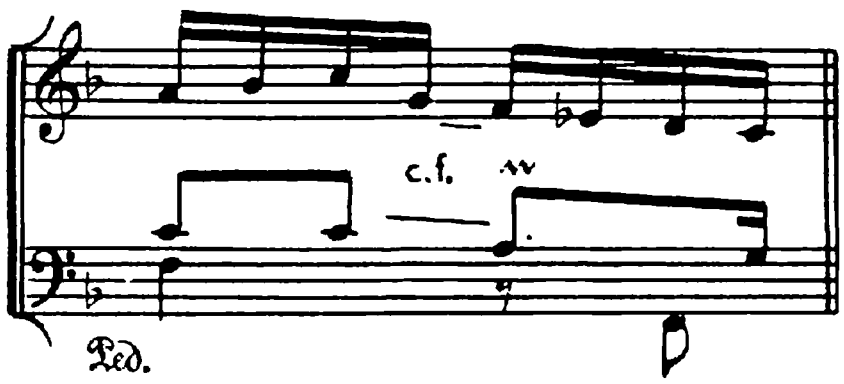
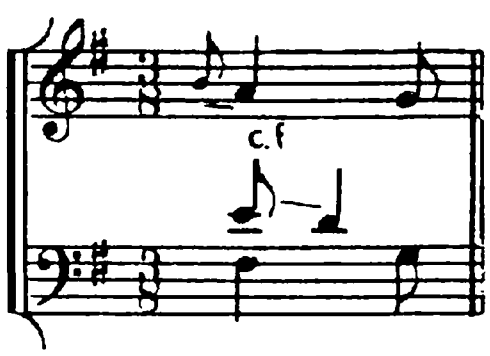
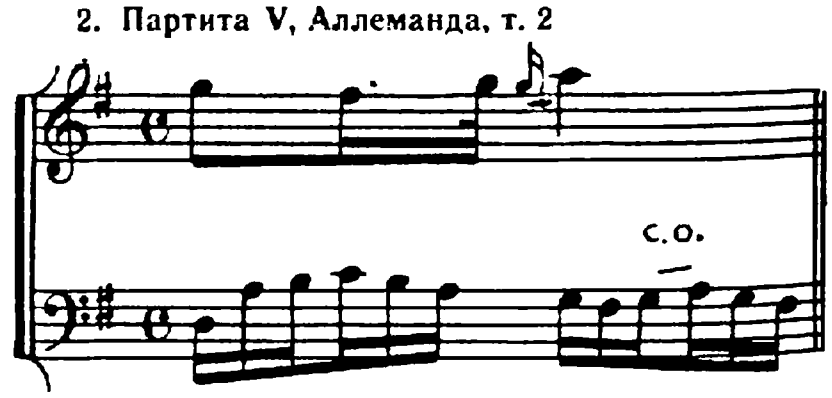
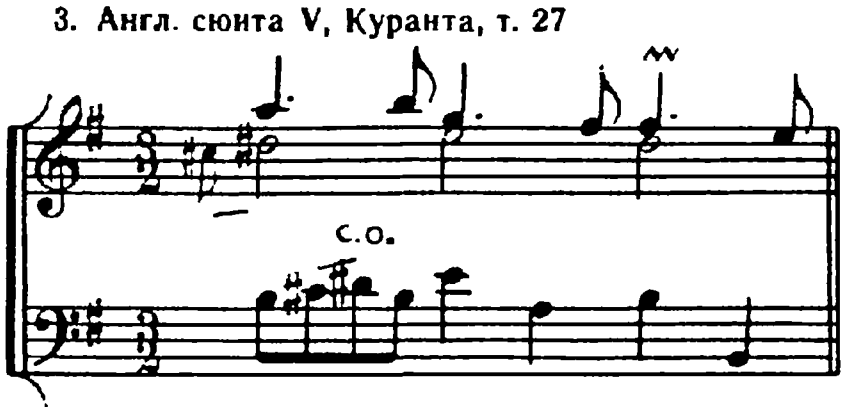
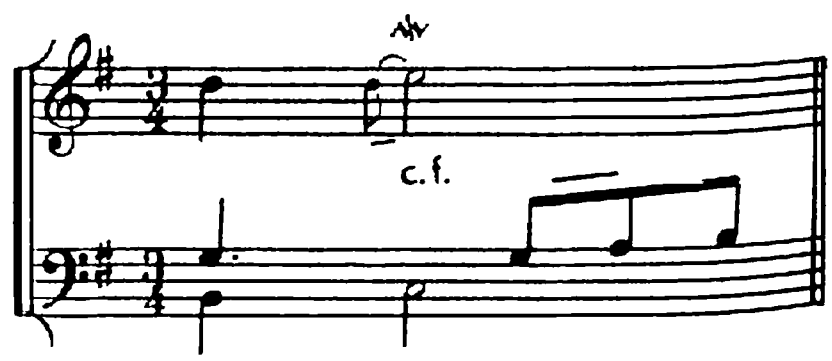
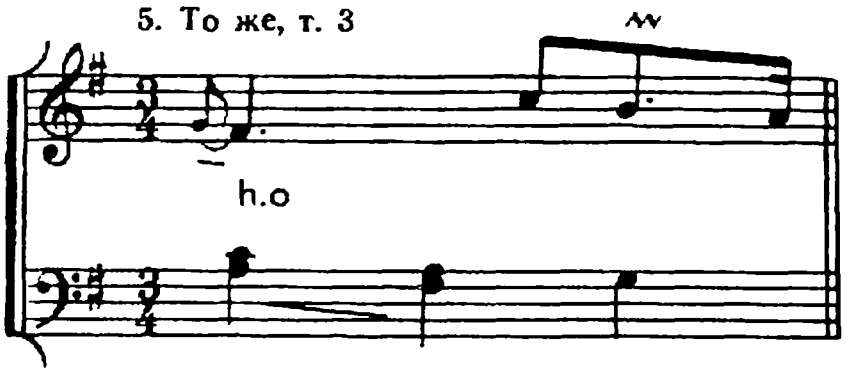
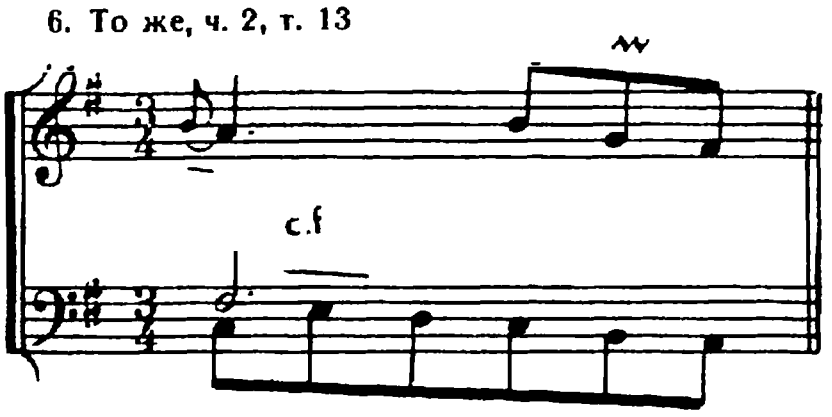



Таблица апподжиатур

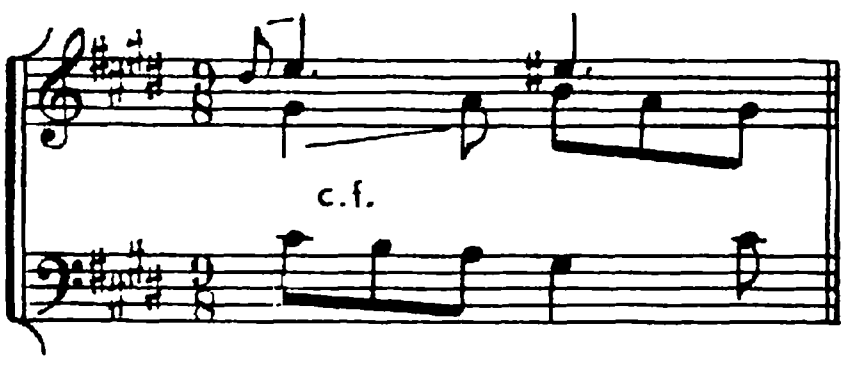
1. Партита V, Паспье, т. 2

2. Партита V, Аллеманда, т. 2

3. Англ. сюита V, Куранта, т. 27

4. Фр. сюита V, Сарабанда, т. 2



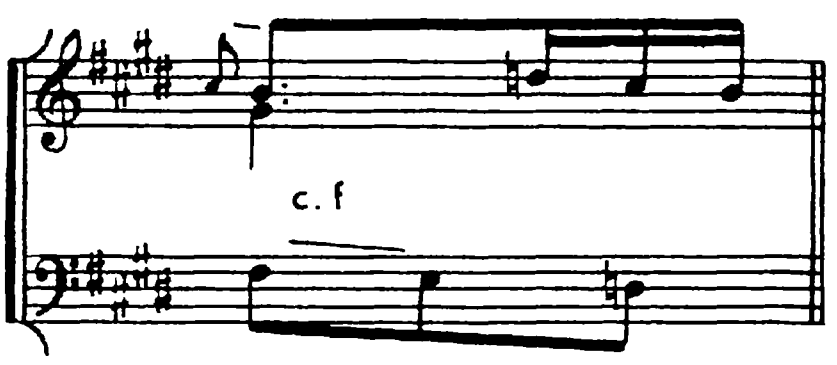
5. То же, т. 3

6. То же, ч. 2, т. 13

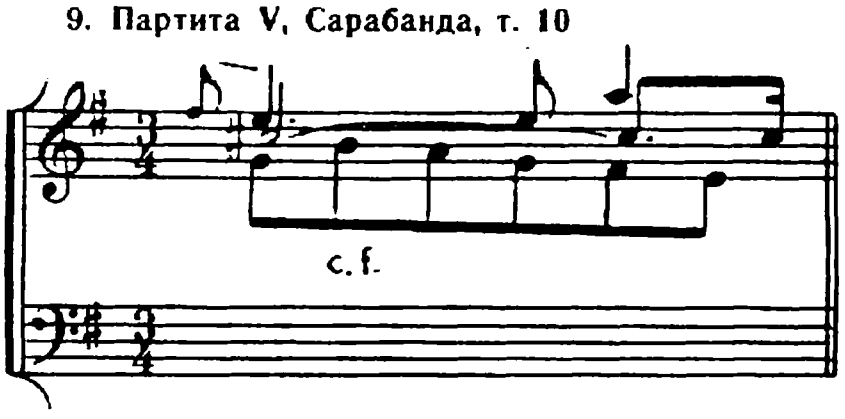
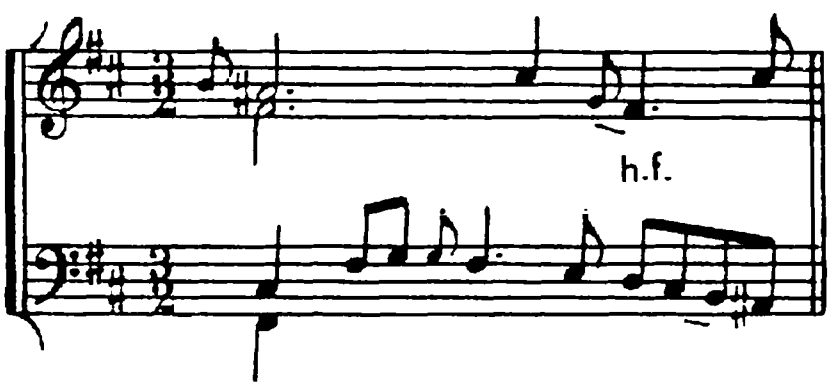


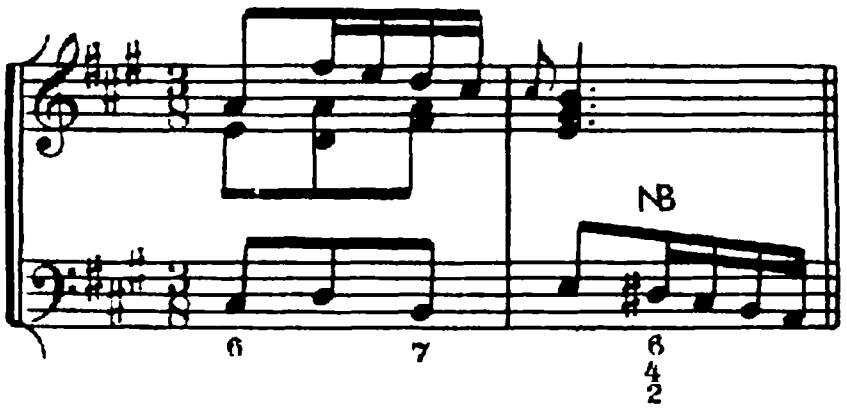
7. ХТК II, Прел. 4, т. 59



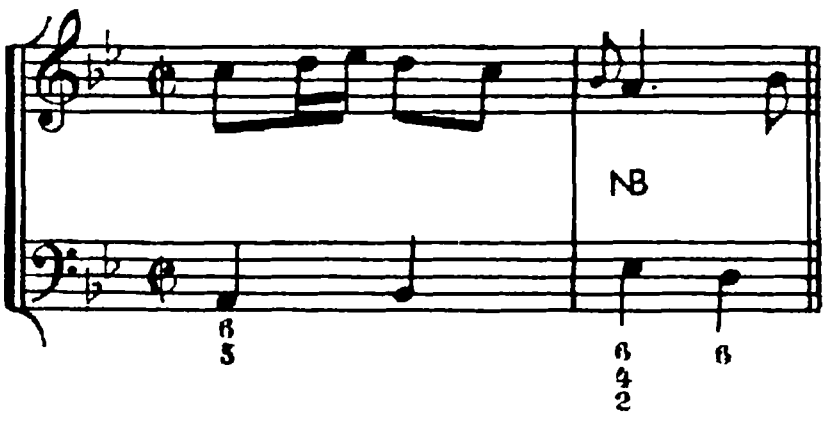
8. То же, т. 34

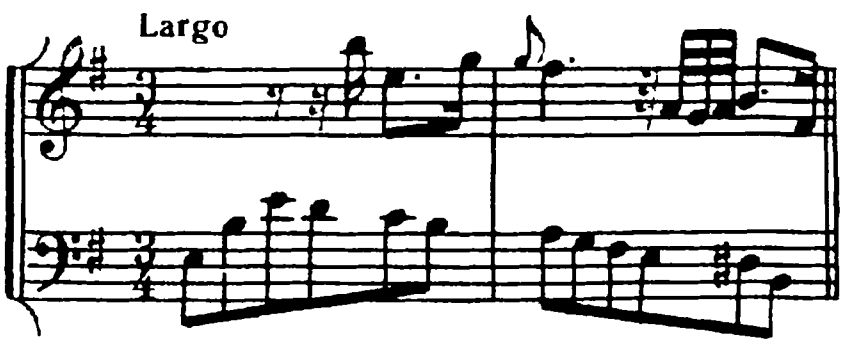
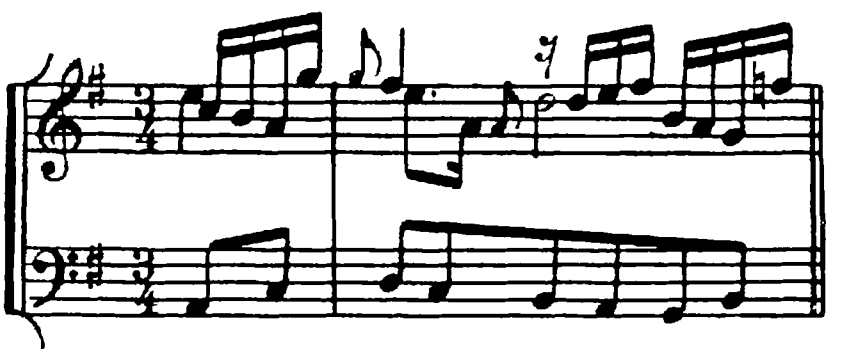


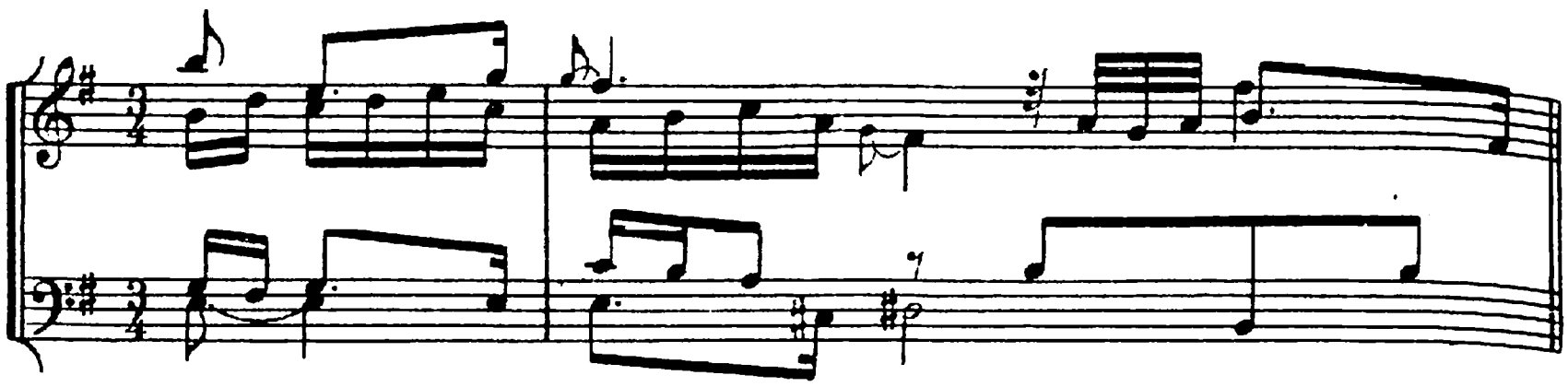
9. Партита V, Сарабанда, т. 10

10. Фр. увертюра, Куранта, т. 4

11a. Свадебная кантата 210, № 2, Ария, т. 7—8



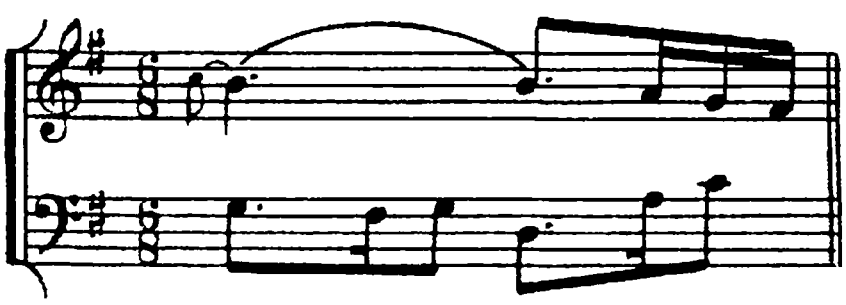
11b. Кантата 176, № 3, Ария, т. 3—4

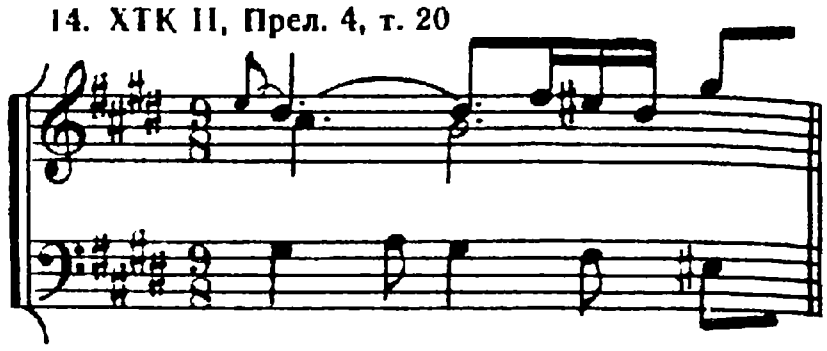


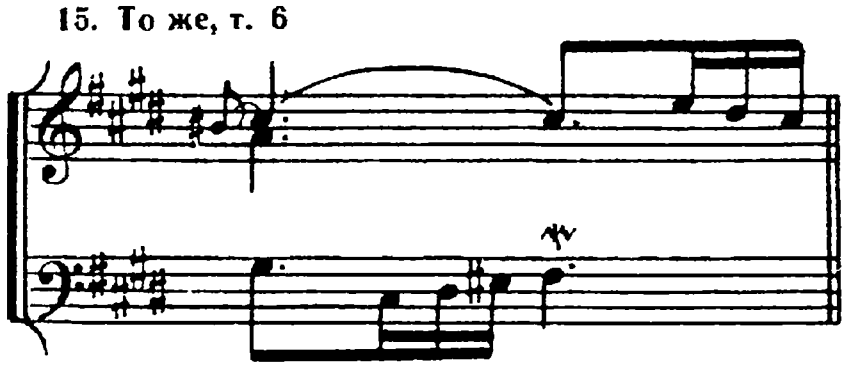
12a. Соната для клав. и скр. 6, Largo, т. 1—2

12b. То же, т. 5—6

12c. Соната для клав. и скр. 6, Largo, т. 16—17



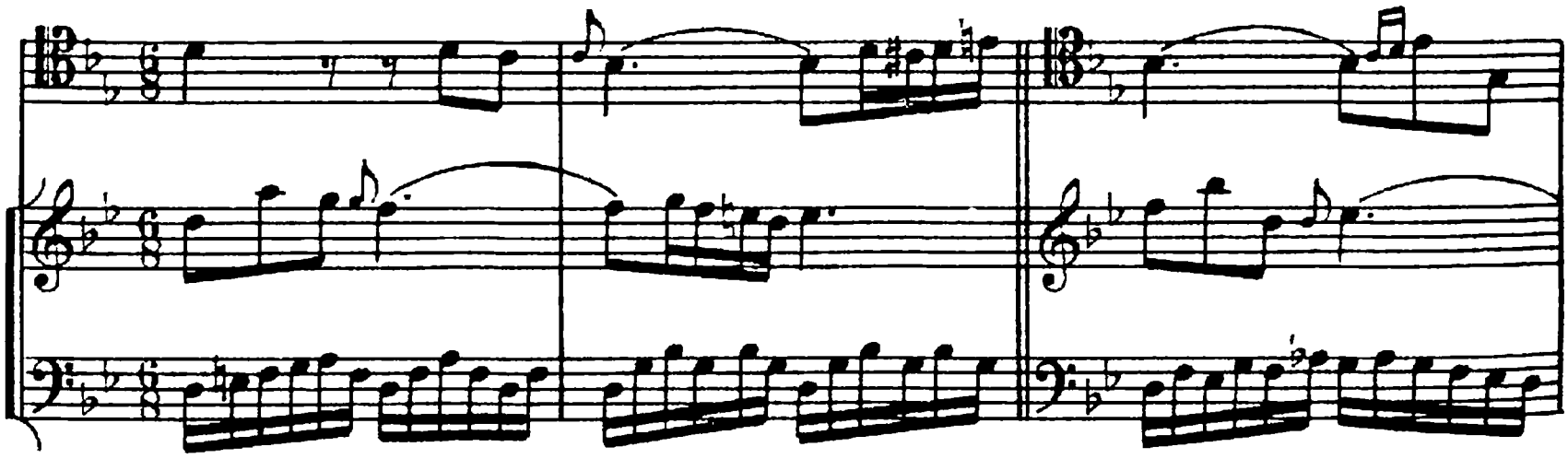
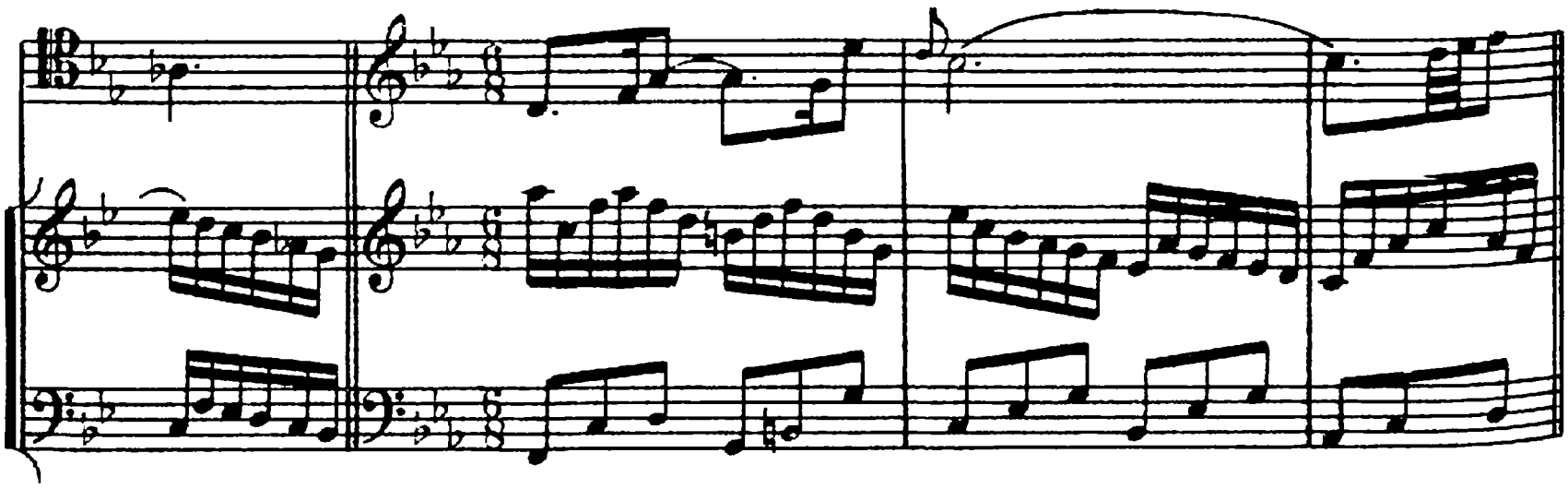
13. Гольдберг-вар. 7, т. 8



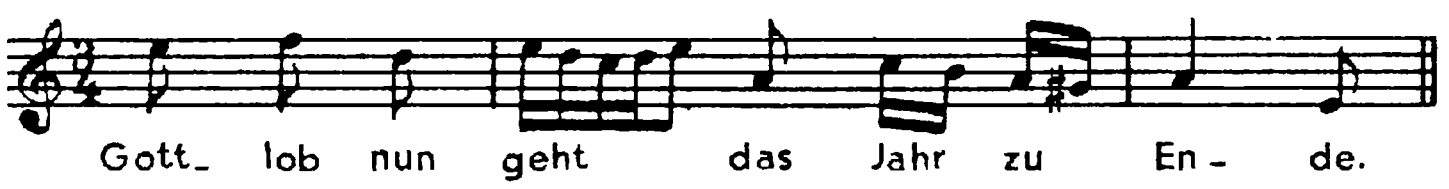
14. ХТК II, Прел. 4, т. 20

15. То же, т. 6

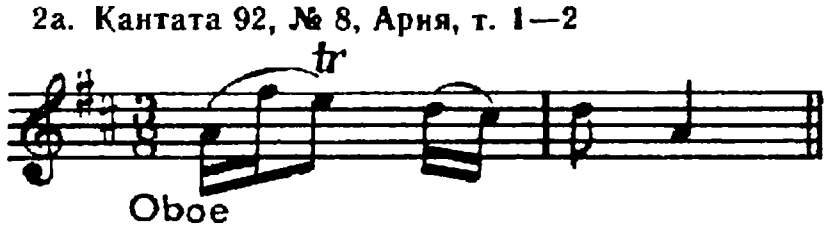


16a. Соната для клав. и виолы да гамба, финал, т. 69—70

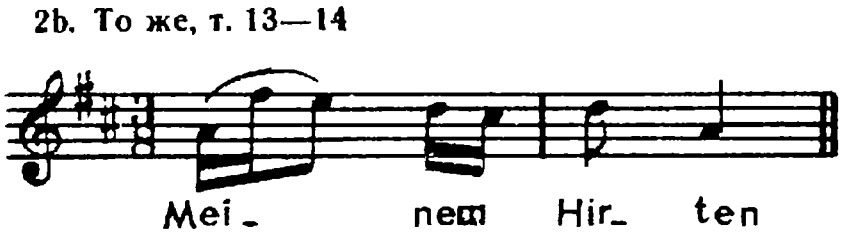
16b. То же, т. 87—88

17. Соната для клав. и скр. 4, ч. 1, т. 31—33

Артикуляционная таблица Ia: Голос и инструменты в полном согласии

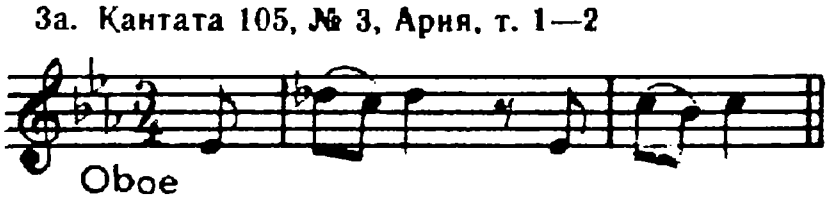
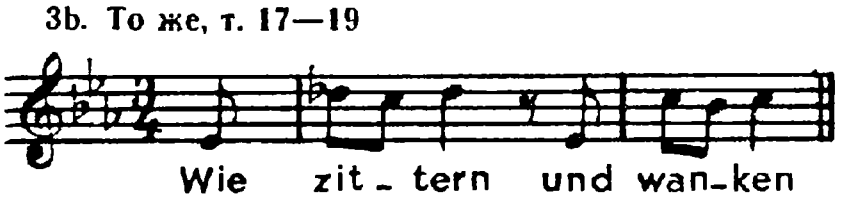
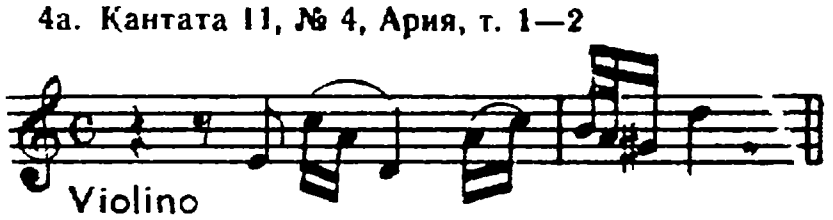
1a. Кантата 28, № 1, Ария, т. 1—3

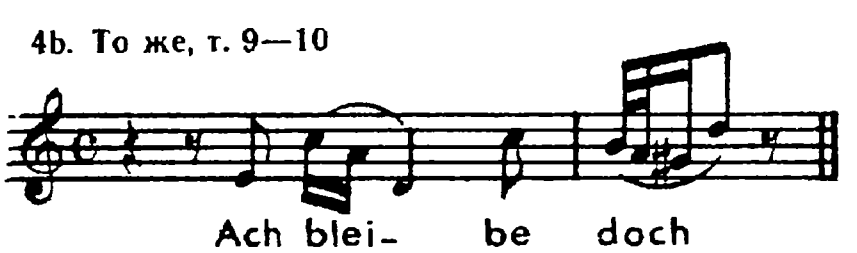
1b. То же, т. 21—23

2a. Кантата 92, № 8, Ария, т. 1—2



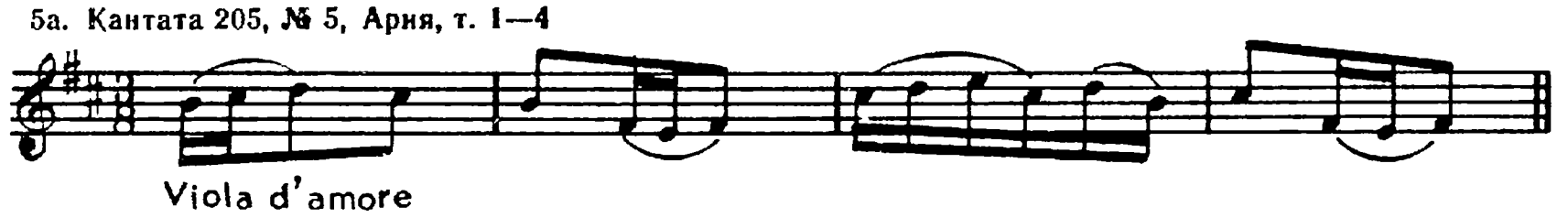
2b. То же, т. 13—14



3a. Кантата 105, № 3, Ария, т. 1—2

3b. То же, т. 17—19

4a. Кантата 11, № 4, Ария, т. 1—2

4b. То же, т. 9—10

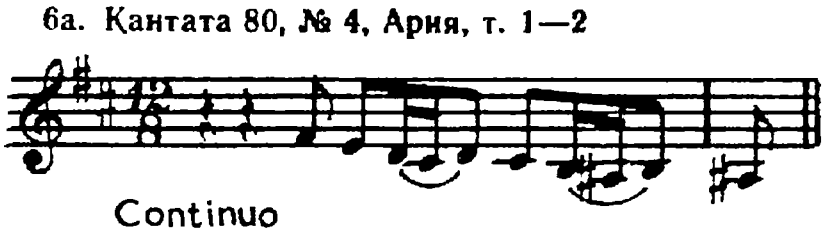


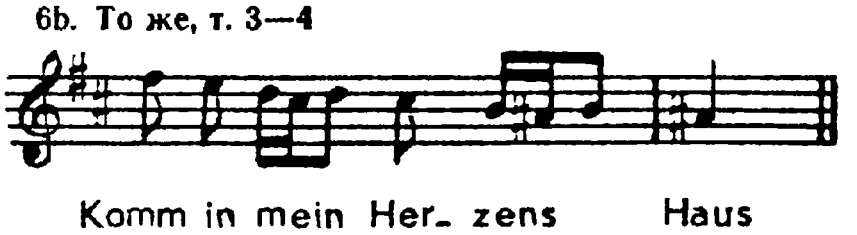
5a. Кантата 205, № 5, Ария, т. 1—4

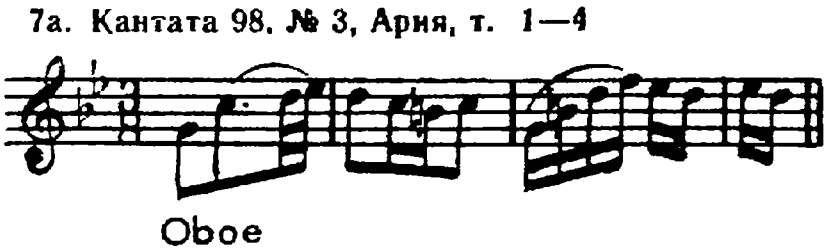


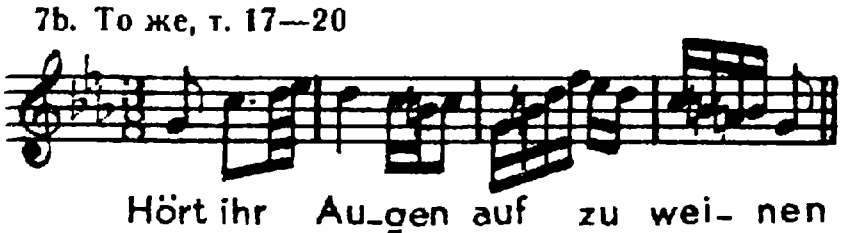
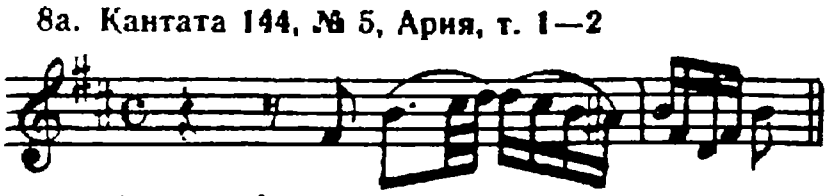
5b. То же, т. 17—20

6a. Кантата 80, № 4, Ария, т. 1—2

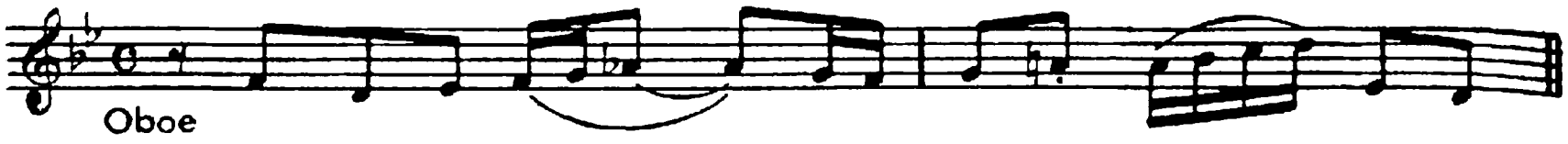
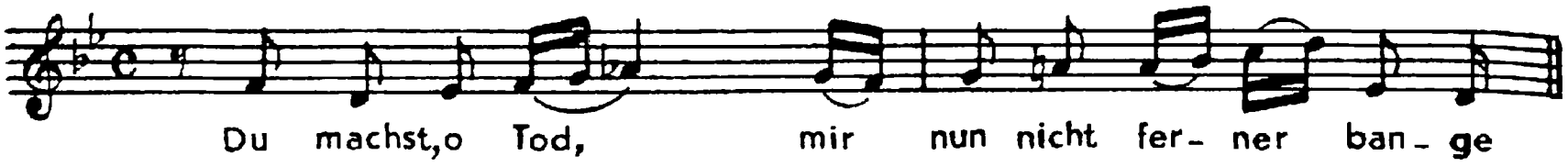


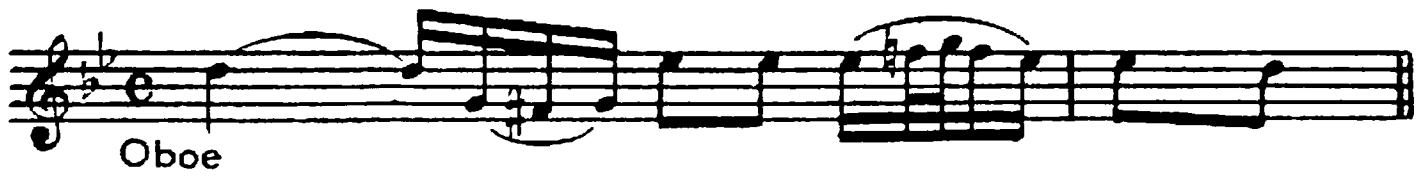
6b. То же, т. 3—4

7a. Кантата 98, № 3, Ария, т. 1—4

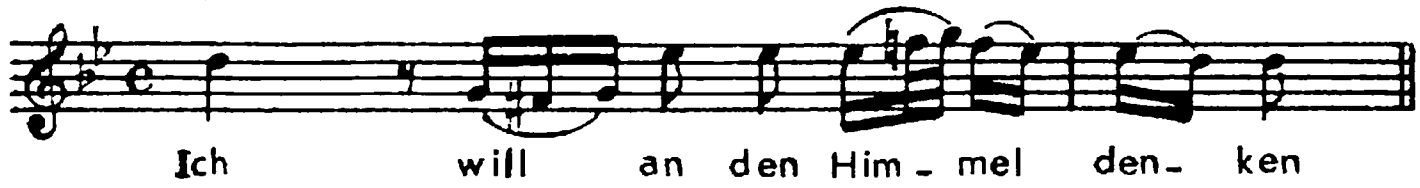


7b. То же, т. 17—20

8a. Кантата 144, № 5, Ария, т. 1—2

8b. То же, т. 7—8

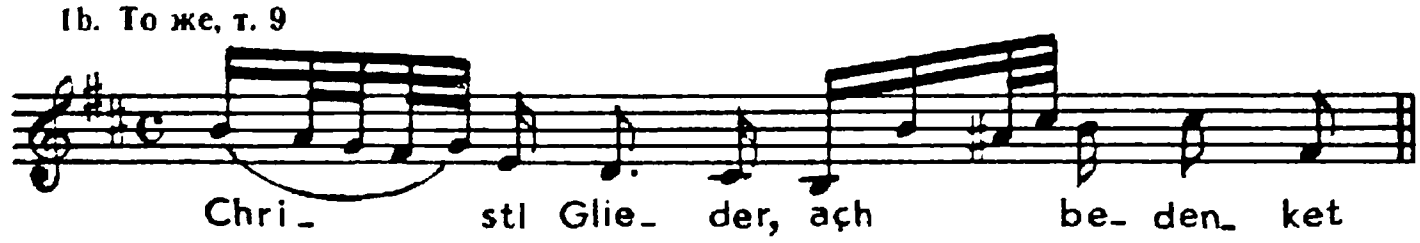
Артикуляционная таблица Ib:
Голос и инструменты совпадают частично

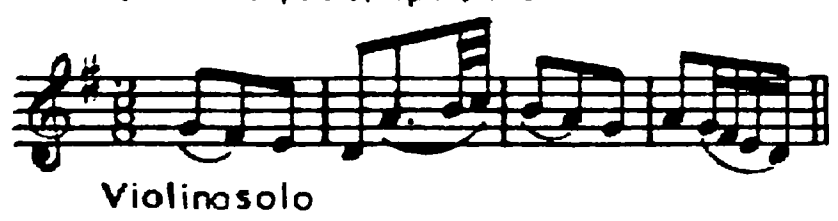
1a. Кантата 114, № 5, Ария, т. 1—2

1b. То же, т. 9—10

2a. Кантата 166, № 2, Ария, т. 1—2



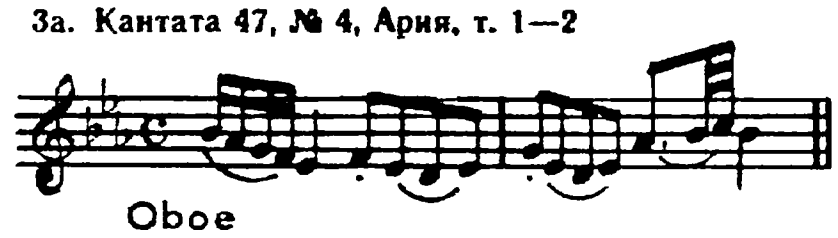
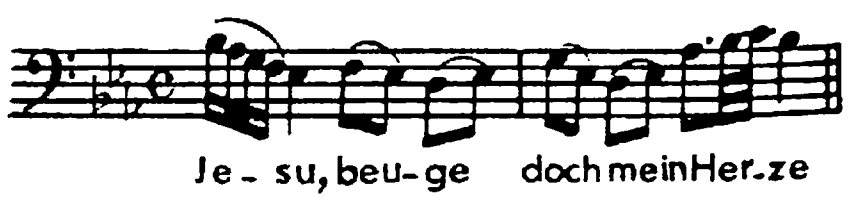
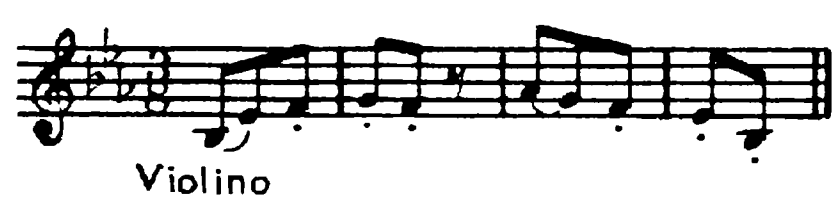
2b. То же, т. 7—8

Артикуляционная таблица Ic: Голос и инструменты не совпадают

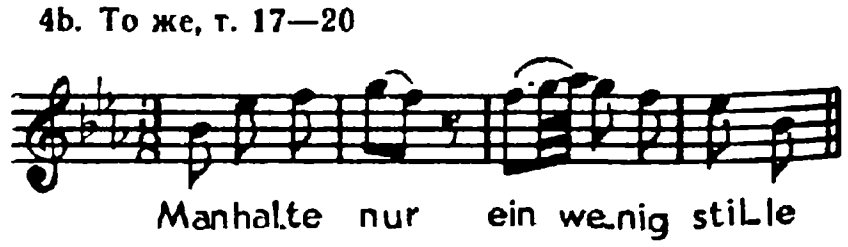
1a. Кантата 132, № 5, Ария, т. 1

1b. То же, т. 9

2a. Кантата 32, № 3, Ария, т. 1—4

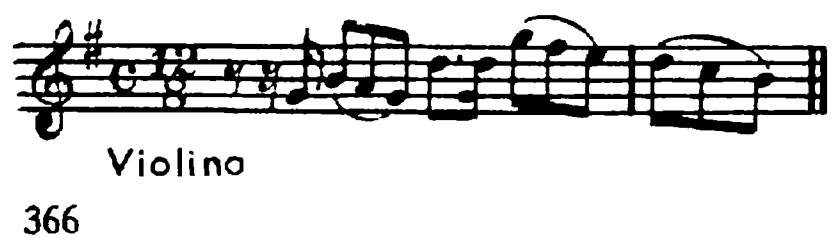


2b. То же, т. 17—20

3a. Кантата 47, № 4, Ария, т. 1—2

3b. То же, т. 13—14

4a. Кантата 93, № 3, Ария, т. 1—4

4b. То же, т. 17—20

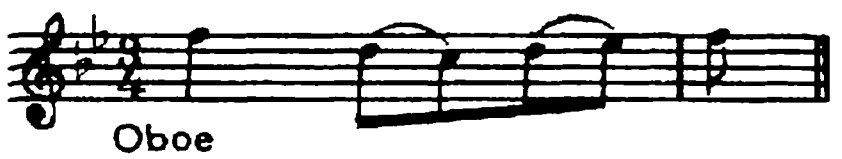


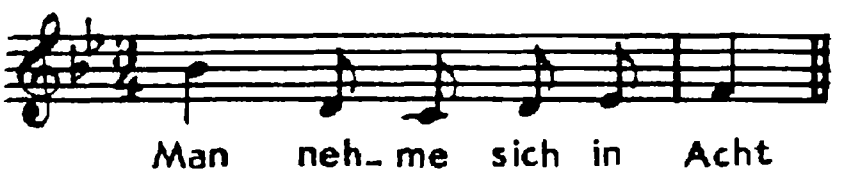
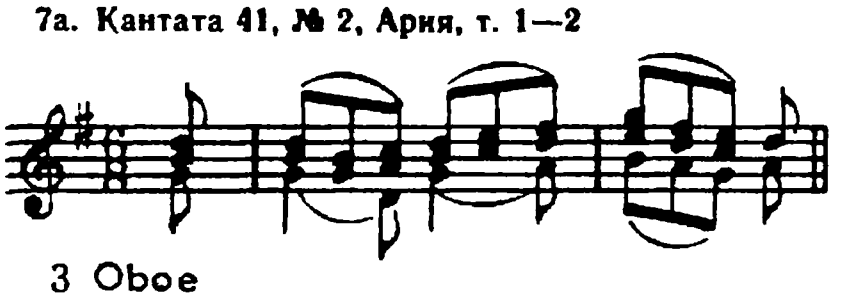
5a. Кантата 167, № 1, Ария, т. 1—2

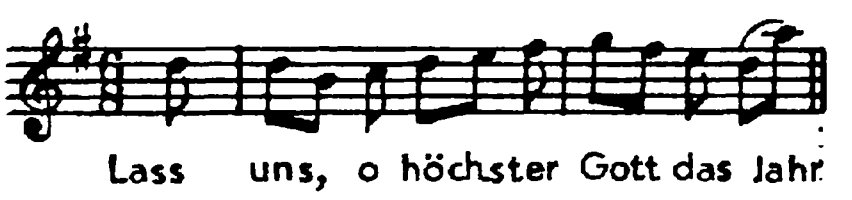


5b. То же, т. 13—14

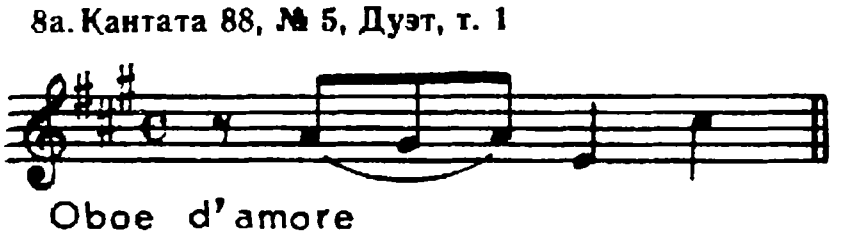
6a. Кантата 166, № 5, Ария, т. 1—2

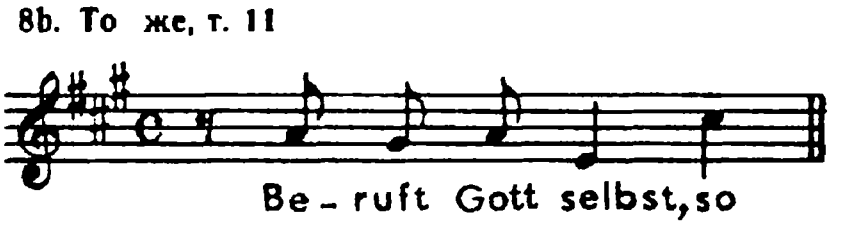
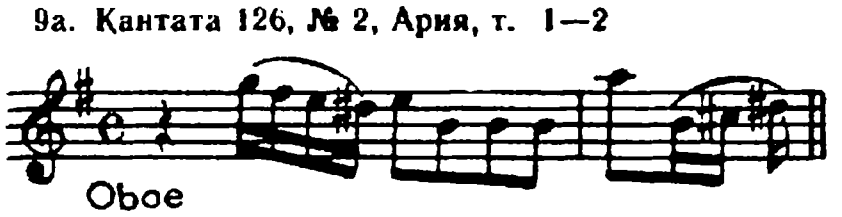


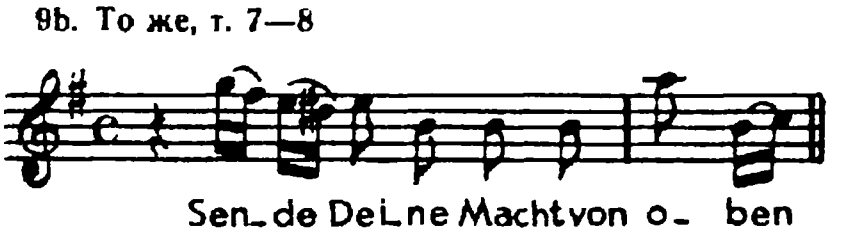
6b. То же, т. 9—10

7a. Кантата 41, № 2, Ария, т. 1—2

7b. То же, т. 15—17

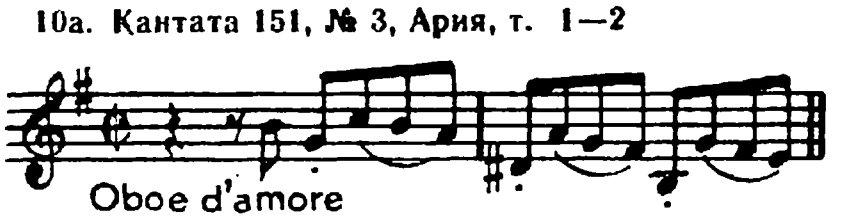
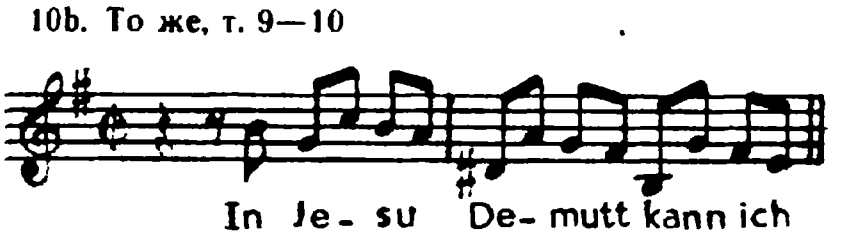
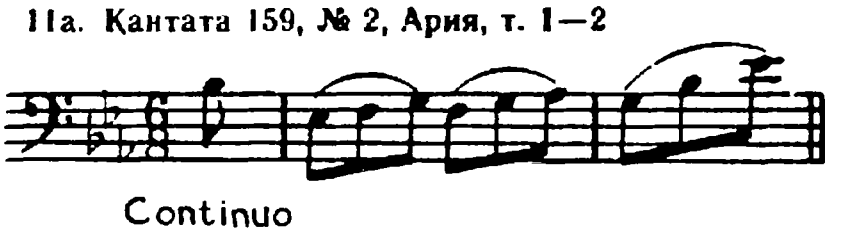


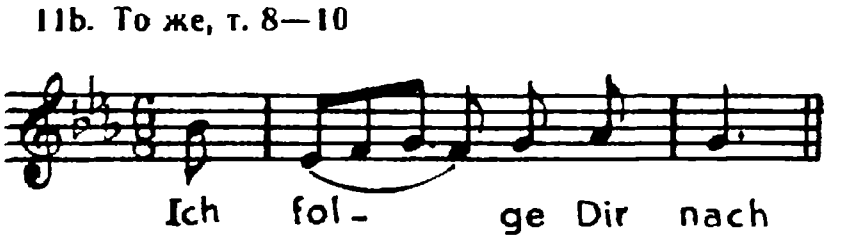
8a. Кантата 88, № 5, Дуэт, т. 1



8b. То же, т. 11

9a. Кантата 126, № 2, Ария, т. 1—2

9b. То же, т. 7—8



10a. Кантата 151, № 3, Ария, т. 1—2

10b. То же, т. 9—10

11a. Кантата 159, № 2, Ария, т. 1—2

11b. То же, т. 8—10



12a. Кантата 176, № 5, Ария, т. 1—2

12b. То же, т. 12—14

Артикуляционная таблица II: Примеры родства между клавирной, вокальной и инструментальной музыкой

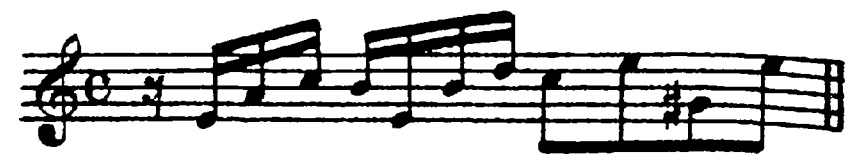
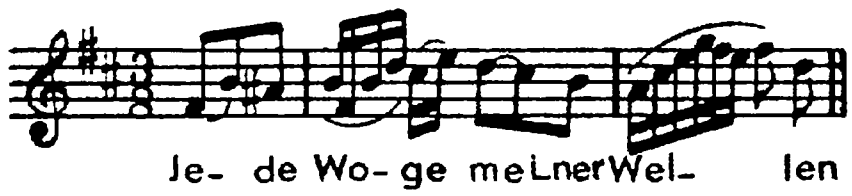
1a. Инвенция 4

1b. То же, т. 22—23

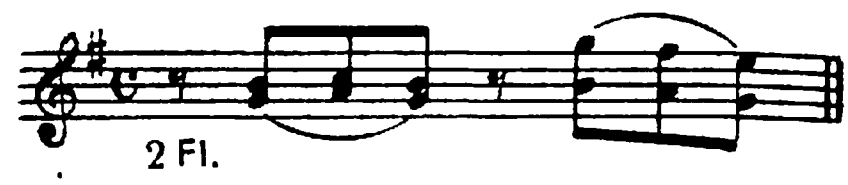
1c. Инвенция 3

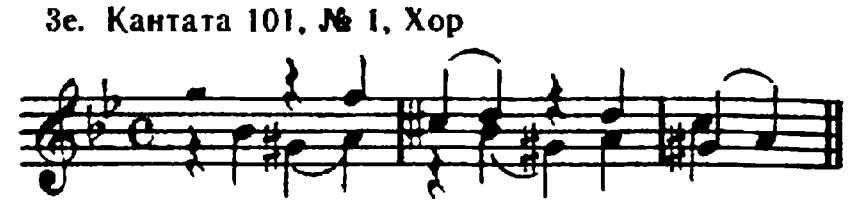
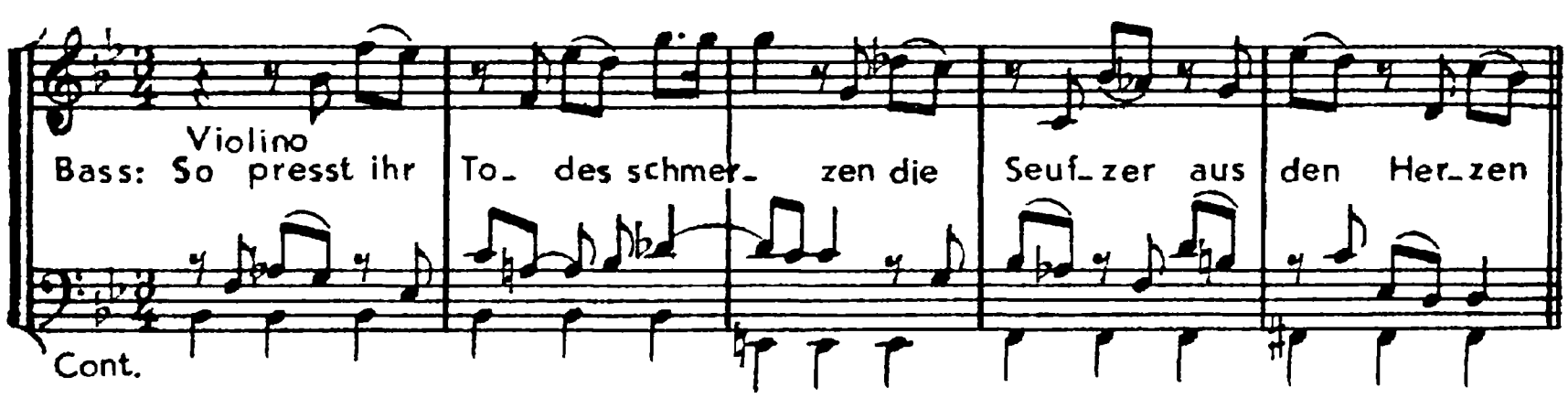
1d. Кантата 57, № 1, Ария, т. 13—14

1e. То же, т. 8—9

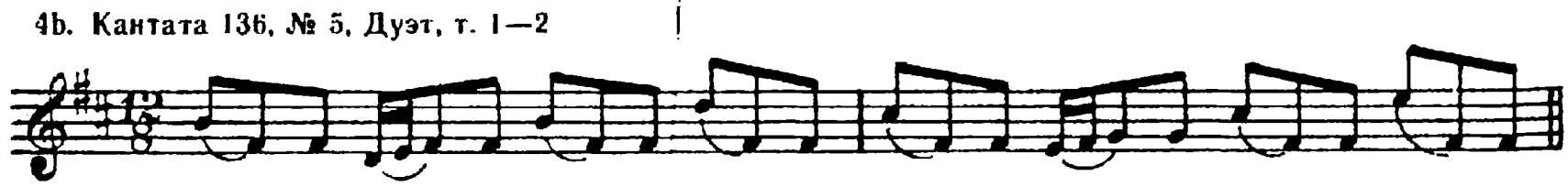
2a. Инвенция 13

2b. Кантата 206, № 5. Ария

3a. Симфония 9

3b. Страсти по Матфею, № 25, Речитатив

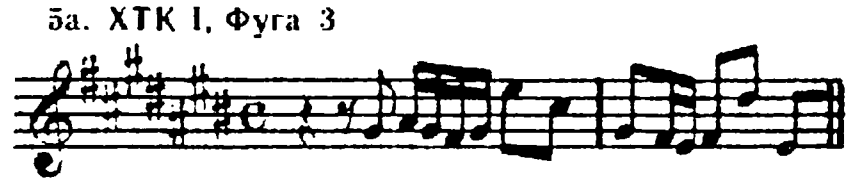
3c. Кантата 81, № 1, Ария

3d. Кантата 25, № 1, Хор

3e. Кантата 101, № 1, Хор

3f. Кантата 73, № 4, Ария, т. 13—17

4a. Симфония 15

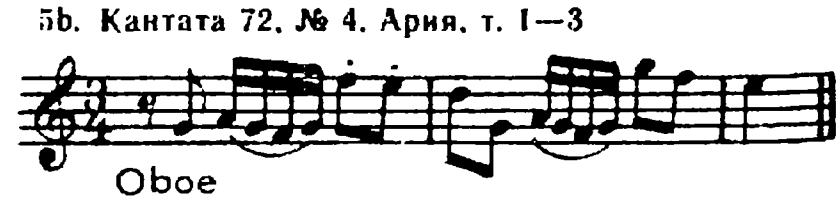
4b. Кантата 136, № 5, Дуэт, т. 1—2



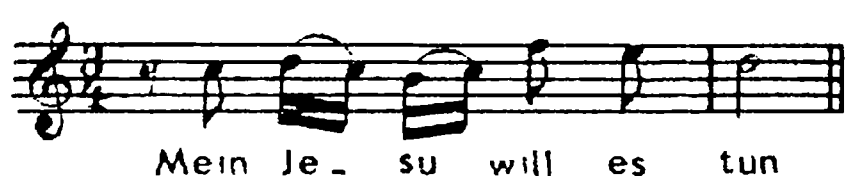
5a. ХТК I, Фуга 3

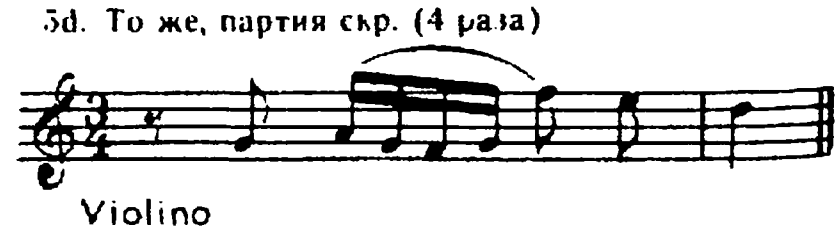
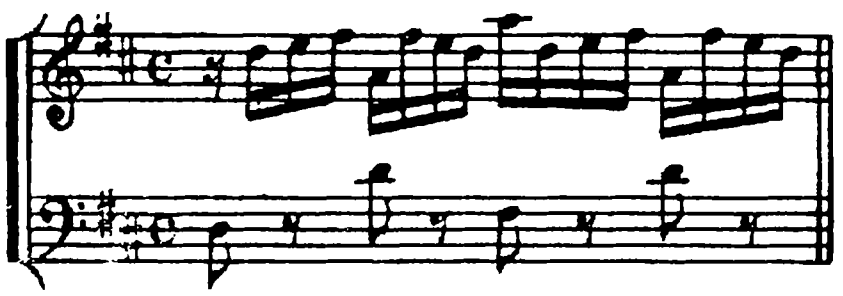
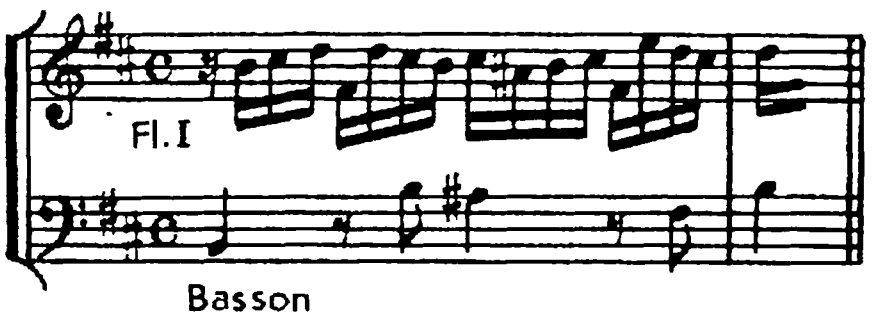


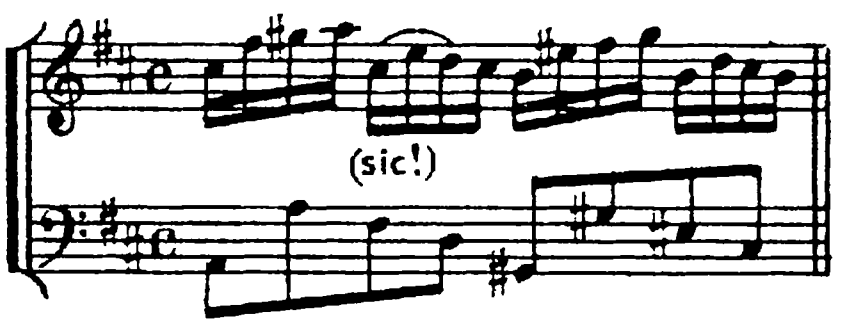
5b. Кантата 72, № 4. Ария, т. 1—3



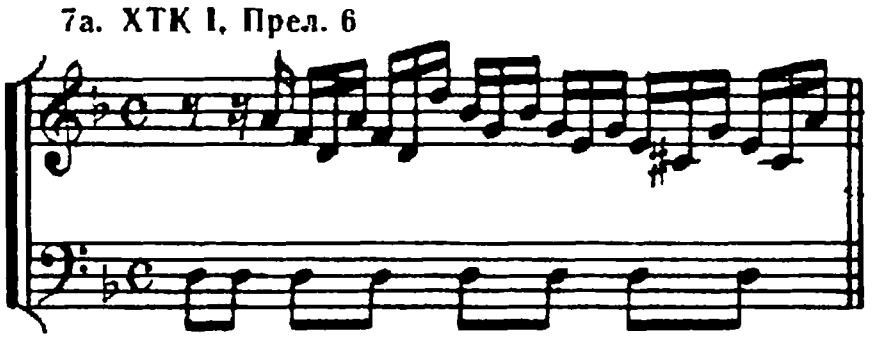
5c. То же, т. 17—18

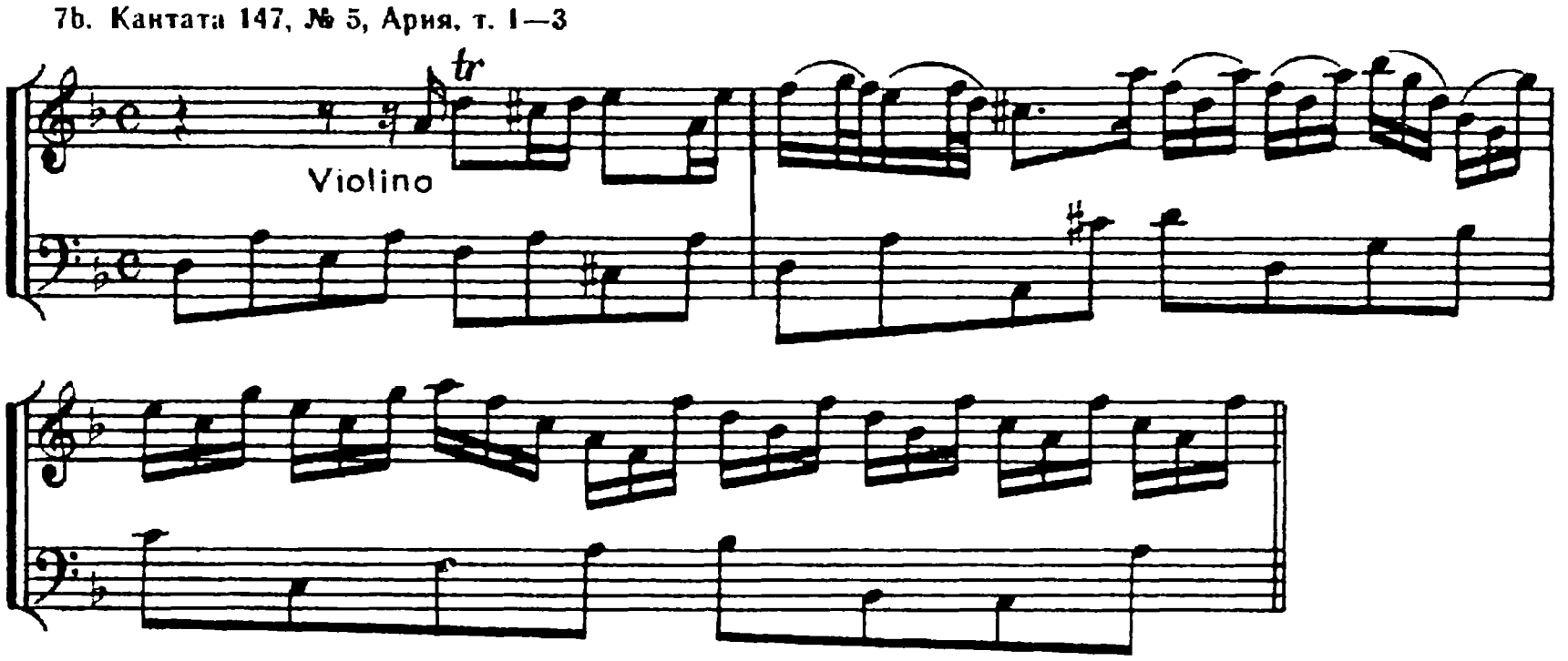


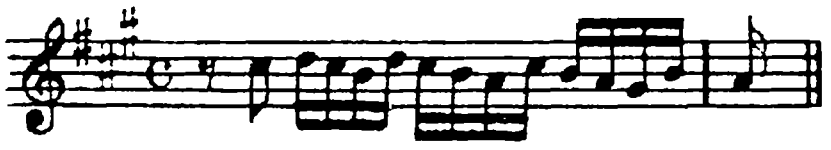
5d. То же, партия скр. (4 раза)

6a. ХТК I, Прел. 5

6b. Кантата 110, № 2, Ария, т. 1—2

6c. То же, т. 6



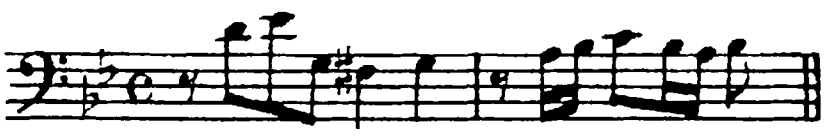
7a. ХТК I, Прел. 6



7b. Кантата 147, № 5, Ария, т. 1—3

8a. ХТК I, Прел. 14

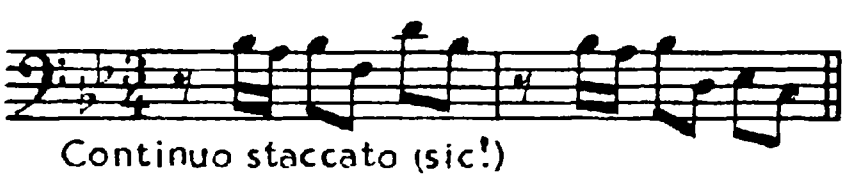


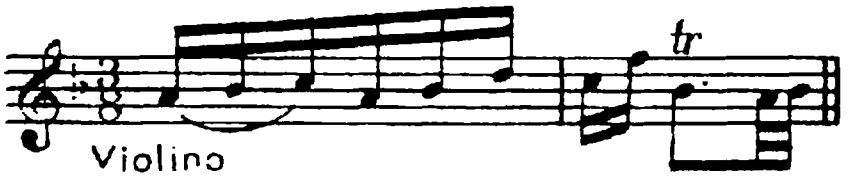
8b. Кантата 113, № 4. Речитатив

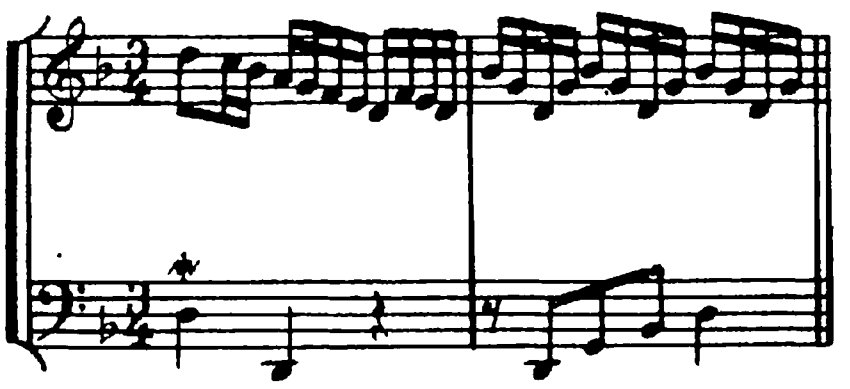
9a. ХТК I, Фуга 16

9b. Кантата 89, № 3, Ария, (т. 1)

9c. То же, т. 3—4 (т. 3)

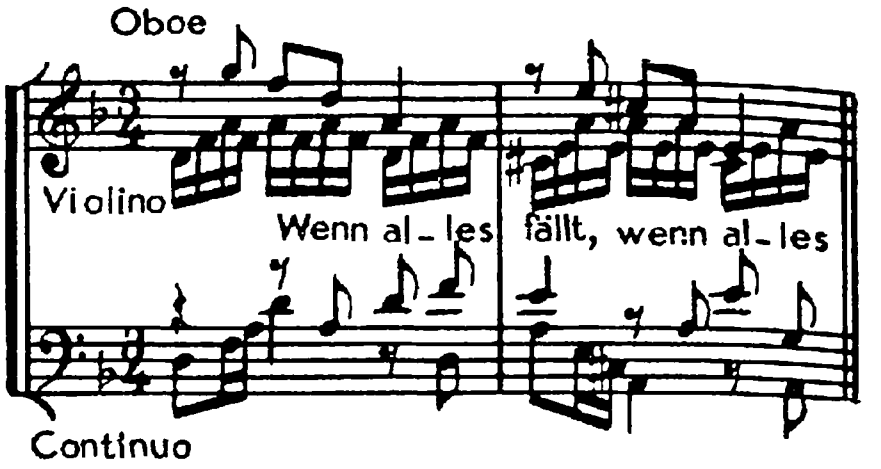
10a. ХТК I, Прел. 17

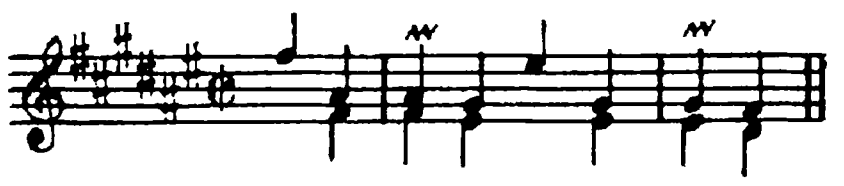
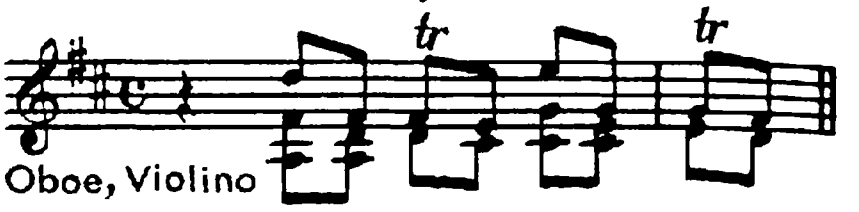
10b. Кантата 2, № 3. Ария

11a. ХТК I, Прел. 18

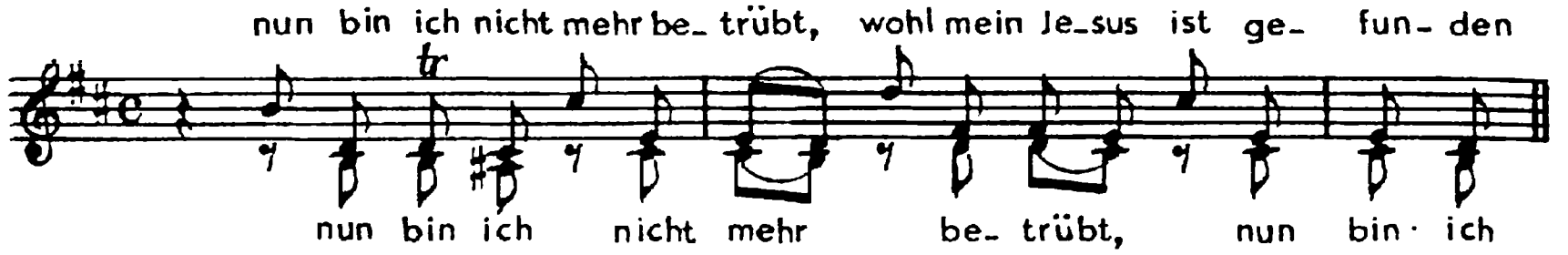
11b. Кантата 1, № 5, Ария

12a. ХТК II, Прел. 6

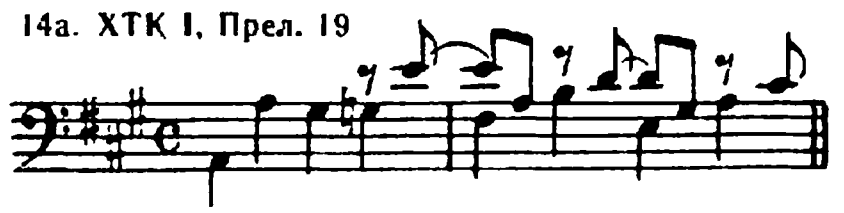


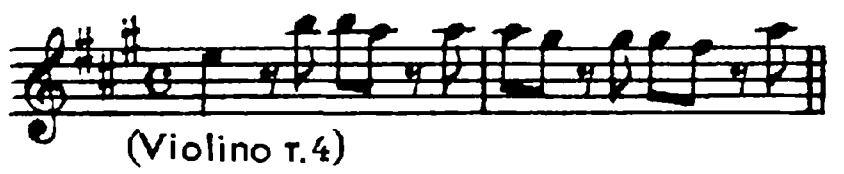
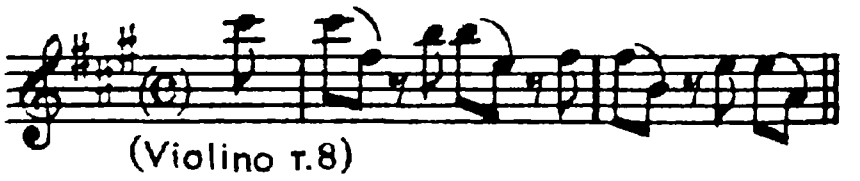
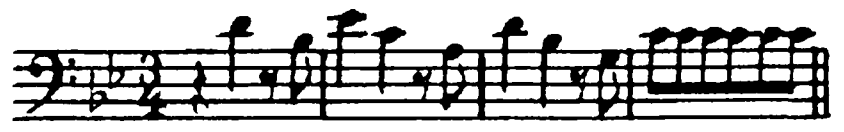
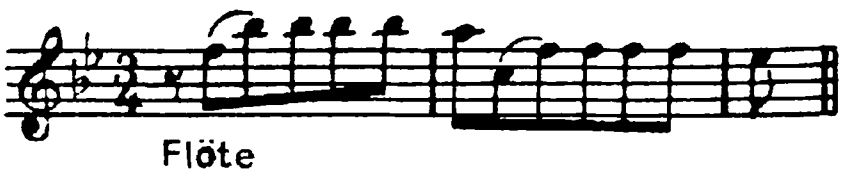
12b. Кантата 188, № 1, Ария, т. 83—84

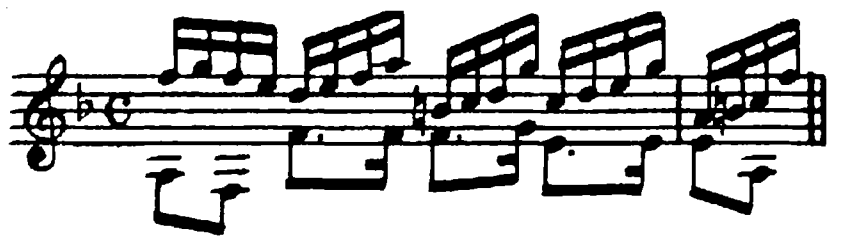


13a. ХТК II, Фуга 13, т. 24—26

13b. Кантата 32, № 5, Дуэт

13c. Кантата 154, № 7, Дуэт, т. 14—16



14a. ХТК I, Прел. 19

14b. То же, т. 14—16

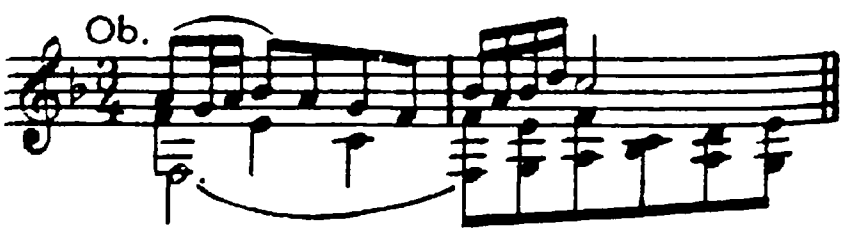
14c. Кантата 3, № 1, Хор, т. 4—5

14d. То же, т. 7—9

15a. ХТК II, Фуга 16

15b. Кантата 78, № 1, Хор, т. 103—105

16a. Англ. сюита IV, Прел., т. 3—4

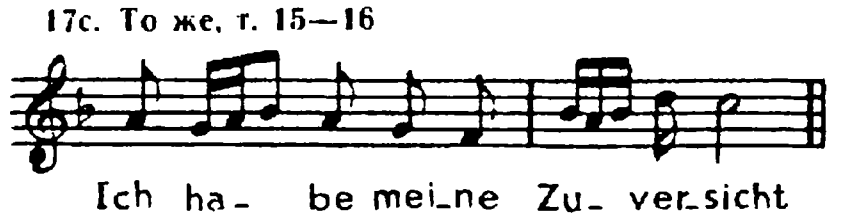
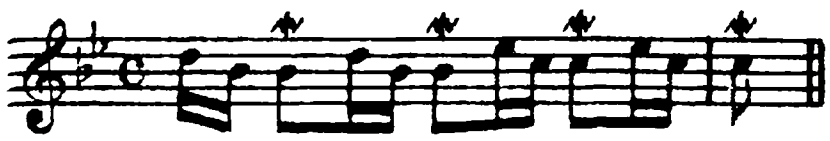


16b. Кантата 125, № 4, Дуэт, т. 3—4

17a. Англ. сюита V, Сарабанда

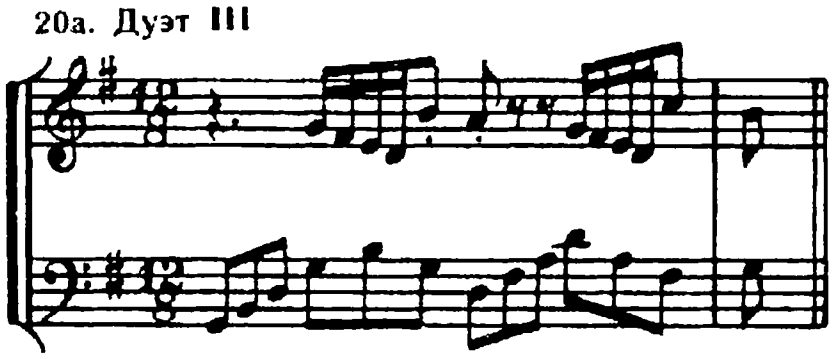
17b. Кантата 188, № 1, Ария

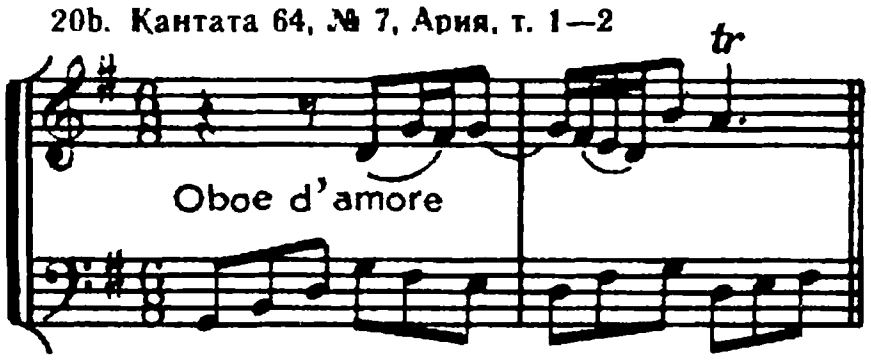


17c. То же, т. 15—16

18a. Каприччио на отъезд... ч. 1, т. 10—11

18b. Кантата 106, № 2, Хор, т. 31—32

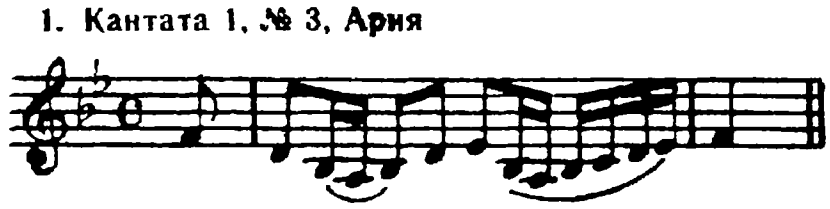
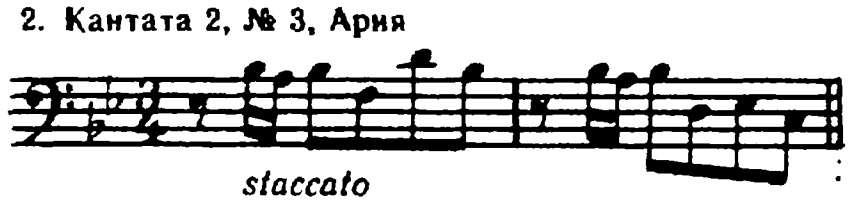
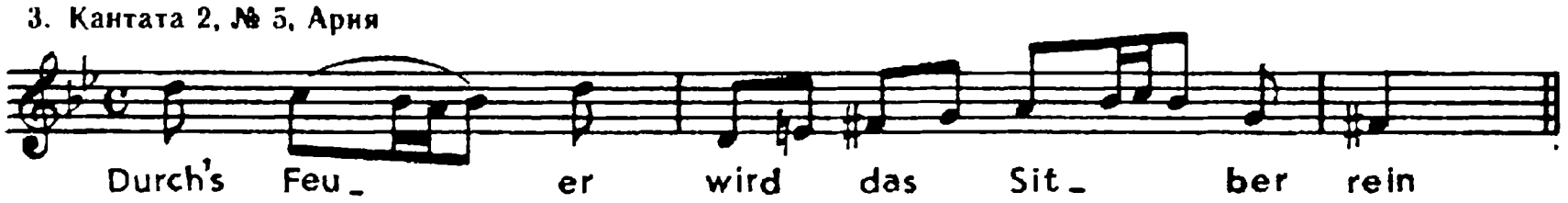
19a. Дуэт II

19b. Кантата 58, № 5, Дуэт, т. 1—3

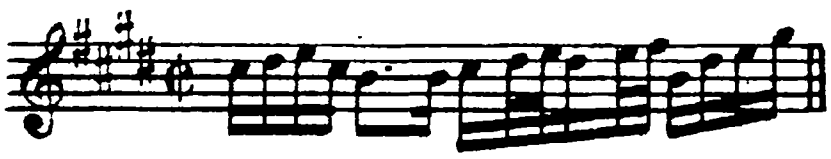
20a. Дуэт III

20b. Кантата 64, № 7, Ария, т. 1—2



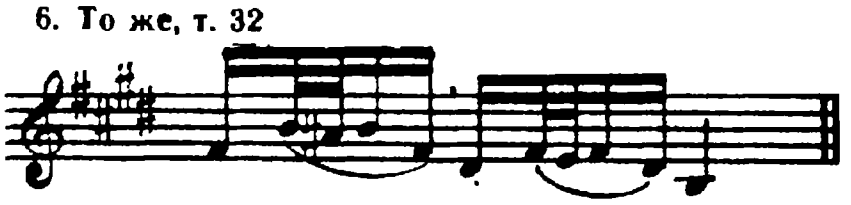
Артикуляционная таблица III: Фигуры мордента

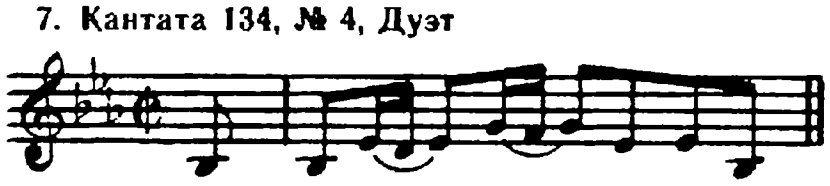
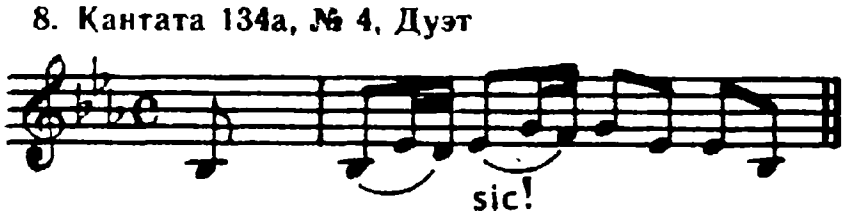
1. Кантата 1, № 3, Ария

2. Кантата 2, № 3, Ария

3. Кантата 2, № 5, Ария

4. Кантата 102, № 4, Арнозо

5. Концерт для скр. E-dur, ч. 1, т. 13



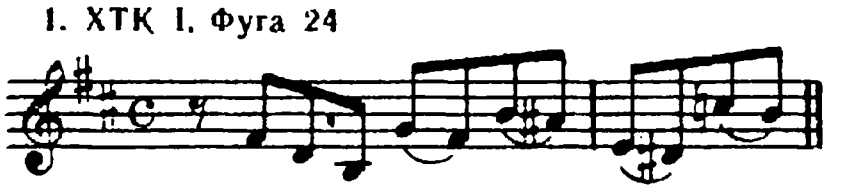
6. То же, т. 32

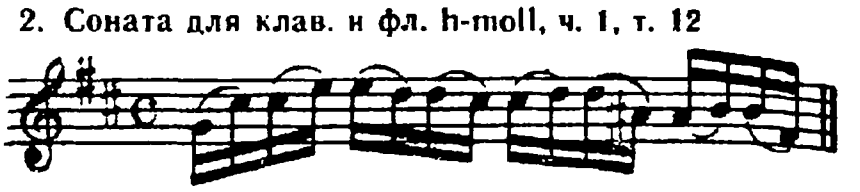


7. Кантата 134, № 4, Дуэт

8. Кантата 134a, № 4, Дуэт

9. Кантата 92, № 2, Речитатив

10. Кантата 106, № 1, Симфония

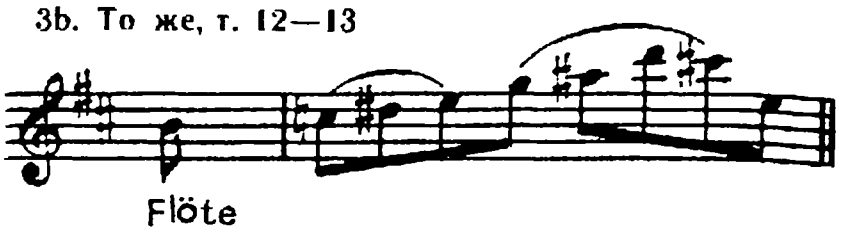
Артикуляционная таблица IV: Группы из двух нот

1. ХТК I. Фуга 24

2. Соната для клав. и фл. h-moll, ч. 1, т. 12

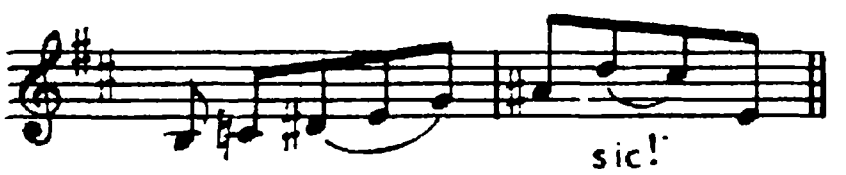


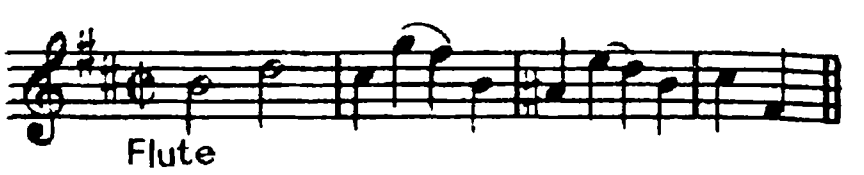
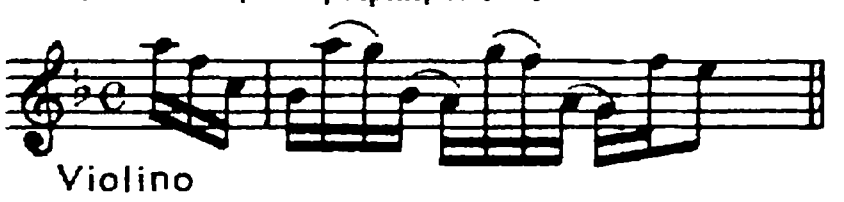
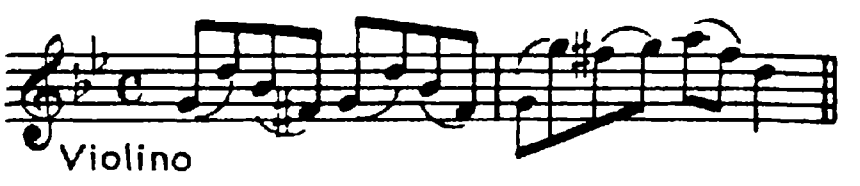
3a. То же, т. 14—15

3b. То же, т. 12—13

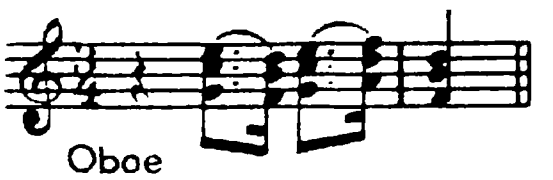


3c. То же, т. 96—97



4. То же, ч. 3

5. Кантата 58, № 3, Ария, т. 6—7

6. Кантата 6, № 5, Ария

7. Кантата 60, № 3. Дуэт

8a. Кантата 58, № 1, Дуэт

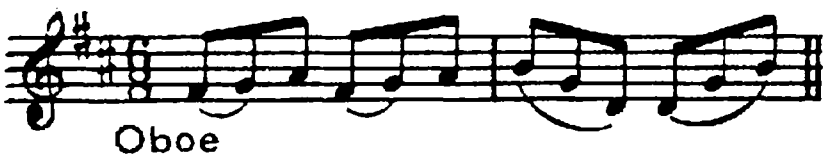


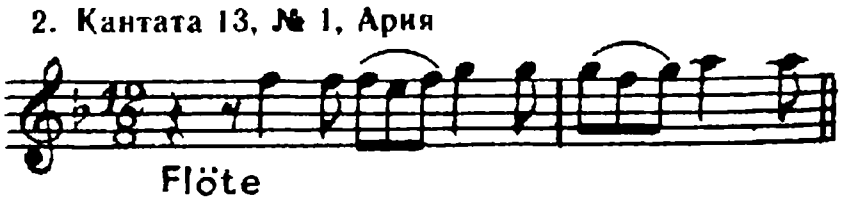
8b. То же, т. 18—19

9. Соната для скр. 3, ч. 1

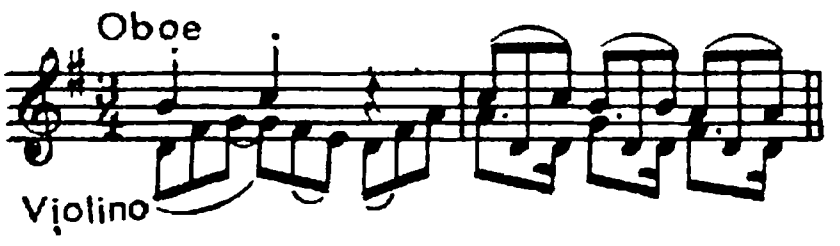
Дополнительные примеры см. на таблице «Ласка»

Артикуляционная таблица V: Группы из трех нот

1. Кантата 88, № 1, Ария

2. Кантата 13, № 1, Ария

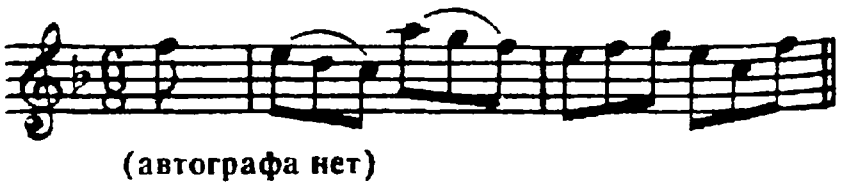


3a. Кантата 104, № 1, Хор

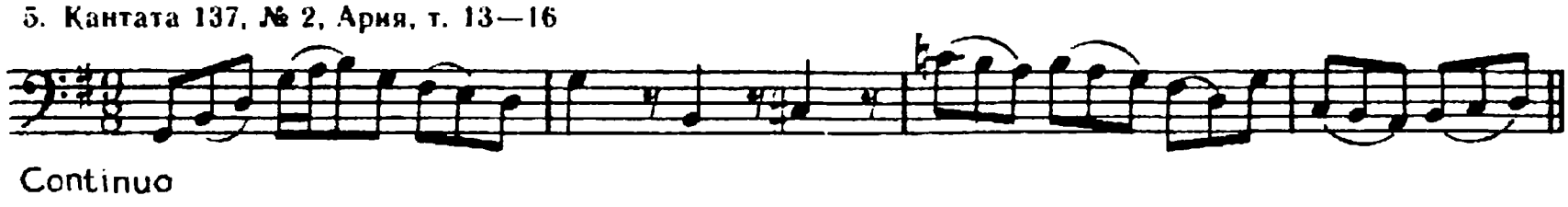


3b. То же, т. 5—6

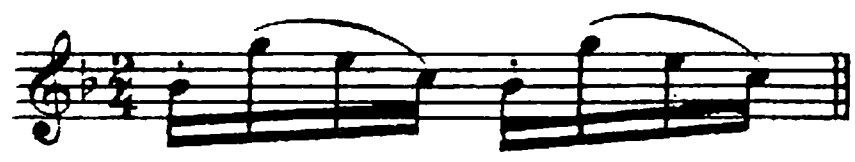
3c. То же, т. 18—20

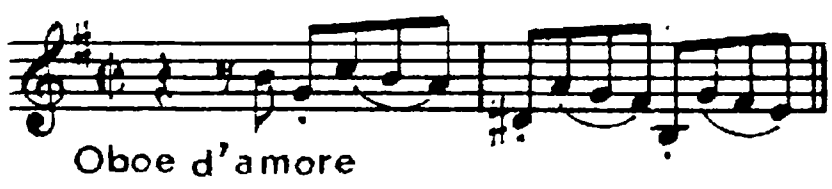
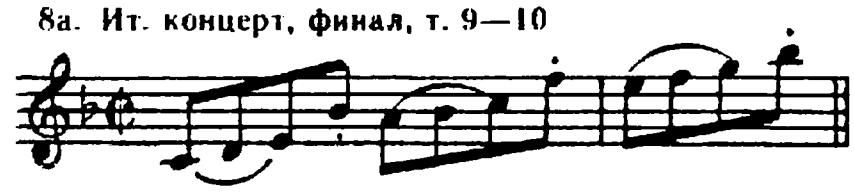
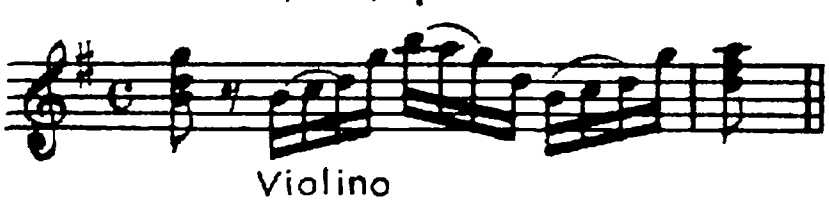
4a. Увертюра для клав. F-dur, Жига

(автографа нет)

4b. То же, т. 7—11

5. Кантата 137, № 2, Ария, т. 13—16

6. Соната для клав. и скр. c-moll, финал, т. 104—105

7a. Ит. концерт, ч. 1, bar. 15



7b. Кантата 151, № 3, Ария

8a. Ит. концерт, финал, т. 9—10

8b. Кантата 74, № 5, Ария

9. Кантата 101, № 2, Ария

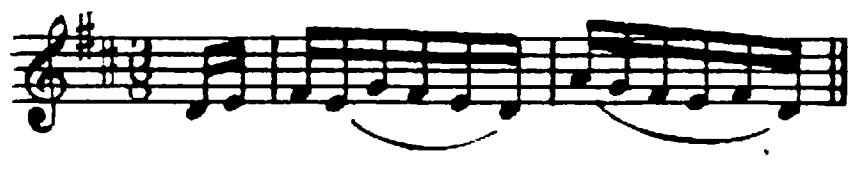
Артикуляционная таблица VI: Группы из четырех и более нот

1. Сюита для клав. E-dur (B. G. XXXVI, c. 8), Аллеманда

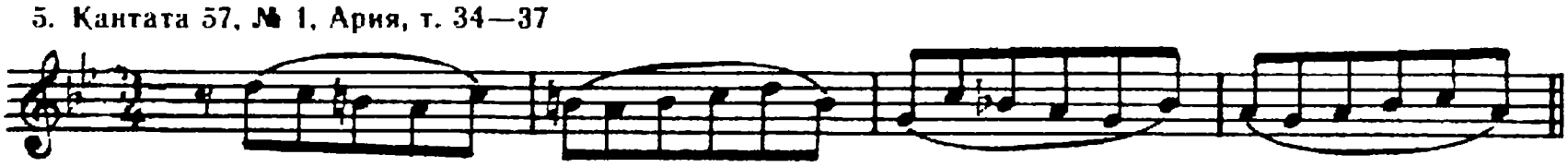
2. „Кофейная" кантата, № 10, т. 6—7

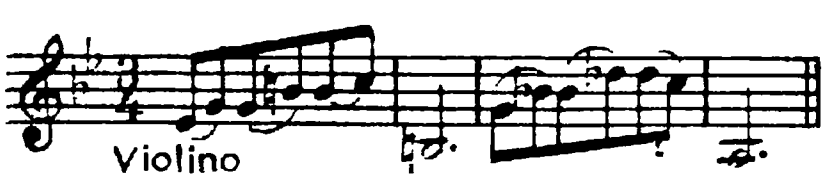
3. Кантата 5, № 3, Ария

4. Инвенция 3



5. Кантата 57, № 1, Ария, т. 34—37



6a. То же, № 3, Ария, т. 1—4

6b. То же, т. 9—11

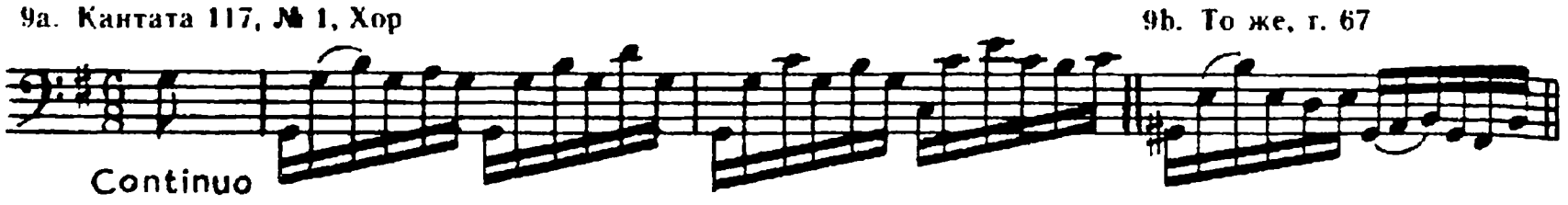
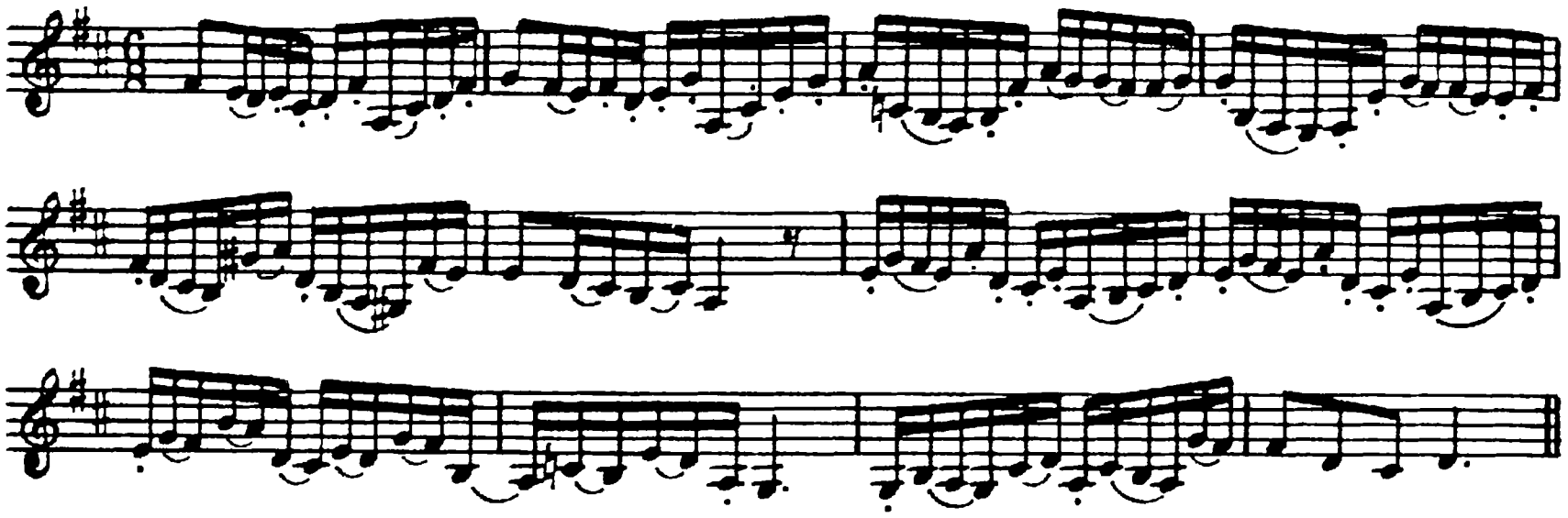
7. Кантата 47, № 2, Ария

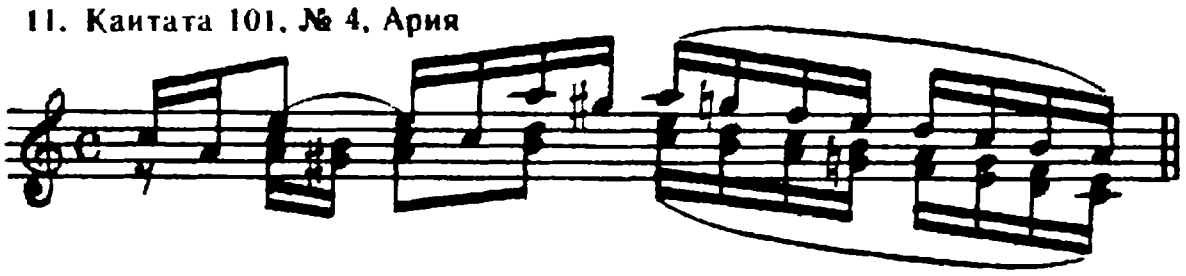
8a. Кантата 137, № 2, Ария

8b. То же, т. 5

8c. То же, т. 9

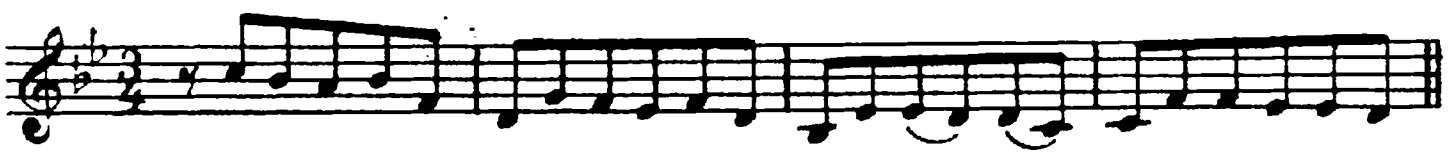
9a. Кантата 117, № 1, Хор

9b. То же, т. 67

10. Mecca A-dur, № 5, Ария

11. Кантата 101, № 4, Ария



Артикуляционная таблица VII: «Ласка»

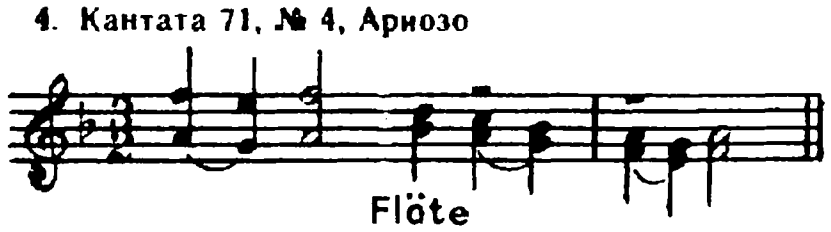
1. ХТК II, Фуга 21



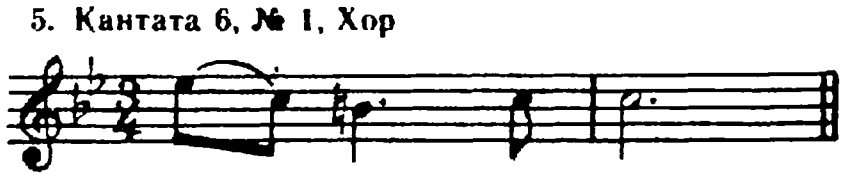
2. Рождественская оратория, № 3, Речитатив

3. То же № 10, Симфония

4. Кантата 71, № 4, Ариозо



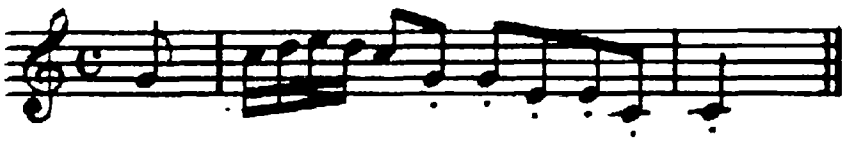
5. Кантата 6, № 1, Хор

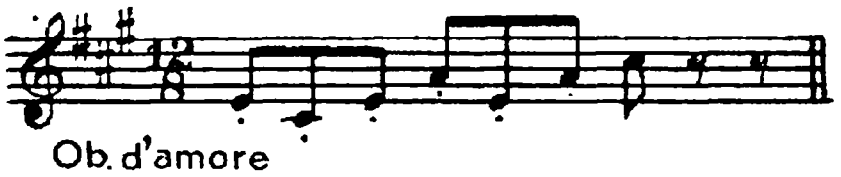


Артикуляционная таблица VIII: «Радость, смелость»

1. ХТК II. Фуга 20

2. Рождественская оратория, № 1, Хор, т. 25—26

3. То же, № 64, Хор

4. Кантата 136, № 1, Хор

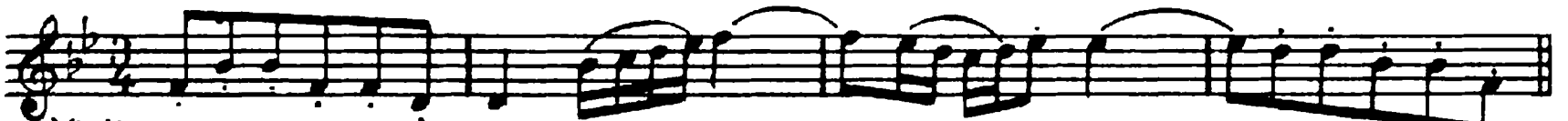


5. Концерт для скр. E-dur, ч. 1

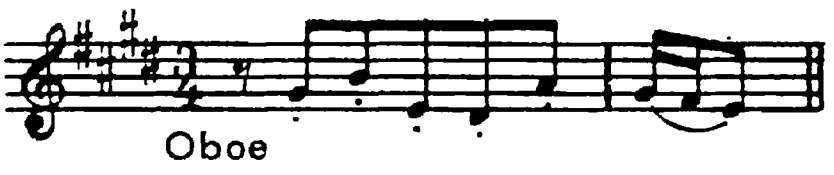
6. Кантата 32, № 1, Ария

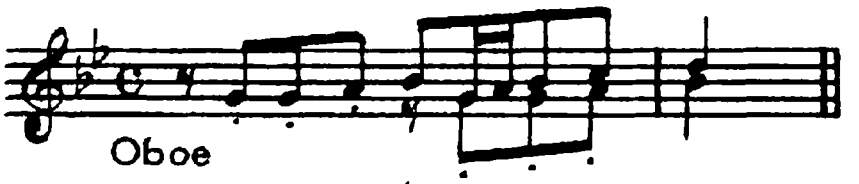
7. Страсти по Матфею. № 33, Хор

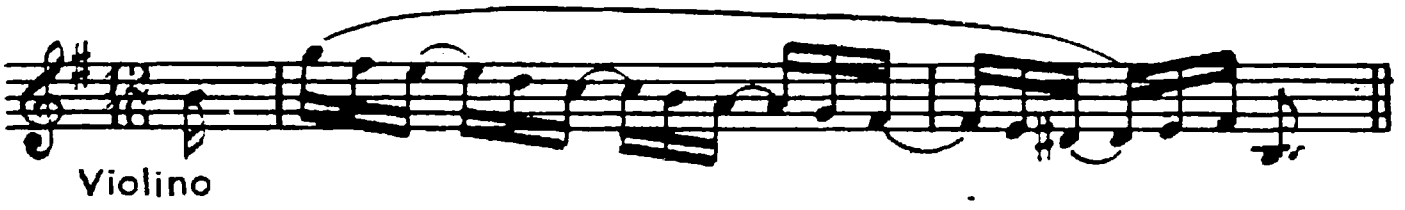
8. Кантата 14, № 2, Ария

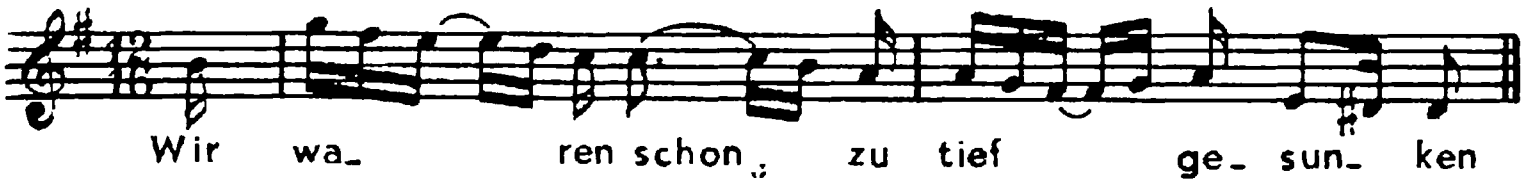


9. Кантата 9, № 1, Хор

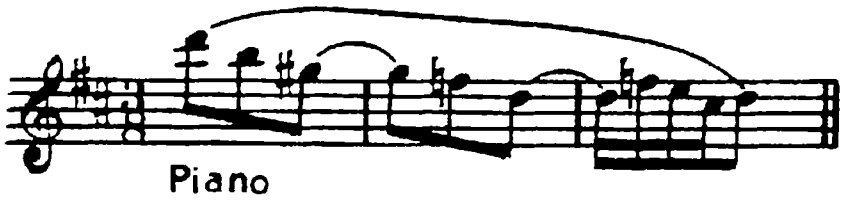


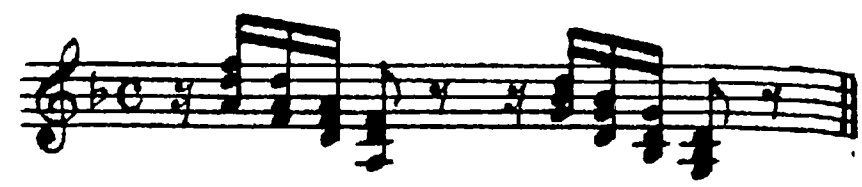
10. Кантата 5, № 1, Хор

Артикуляционная таблица IX: Особые случаи

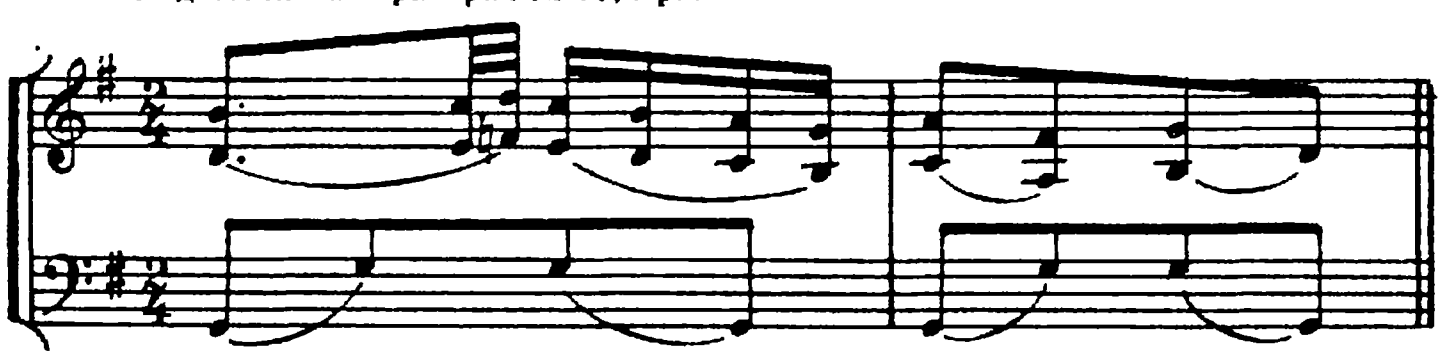
1a. Кантата 9, № 3, Ария

1b. То же, т. 12—14

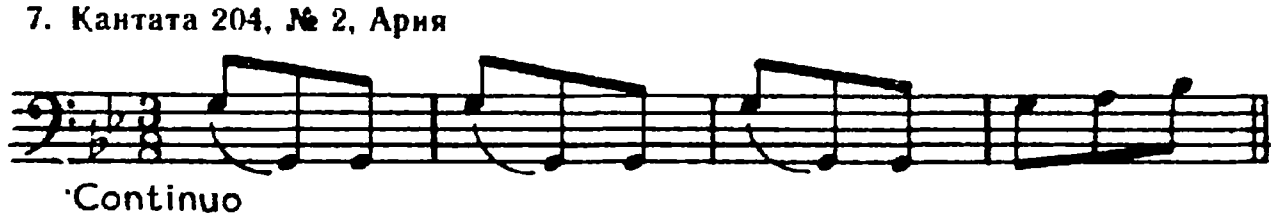


2a. Рождественская оратория № 54, т. 20—22

2b. То же, т. 44—46

3. Кантата 202, № 1, Ария

4. Страсти по Матфею, № 28, Речитатив

5. Кантата 186, № 8, Ария

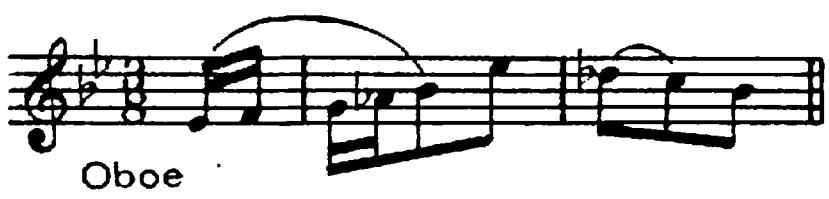
6. Рождественская оратория № 19, Ария

7. Кантата 204, № 2, Ария



8. Кантата 172, № 5, Дуэт

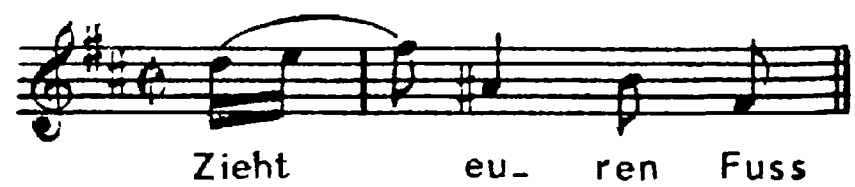
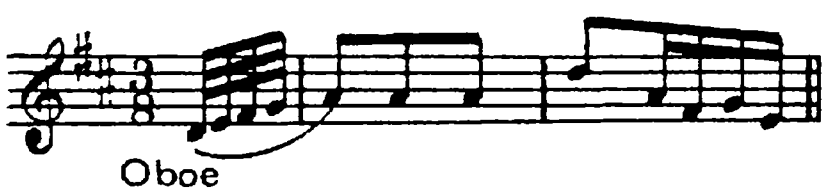
Артикуляционная таблица X: Проблемы затакта

1a. Кантата 176, № 5, Ария



1b. То же, т. 12—13

2a. Кантата 207, № 4, Ария

2b. То же, т. 9—10

3a. Кантата 215, № 1, Хор

3b. Месса h-moll, № 21, Хор

4. Фуга из цикла «Прел., фуга и Allegro» для лютни или клав.

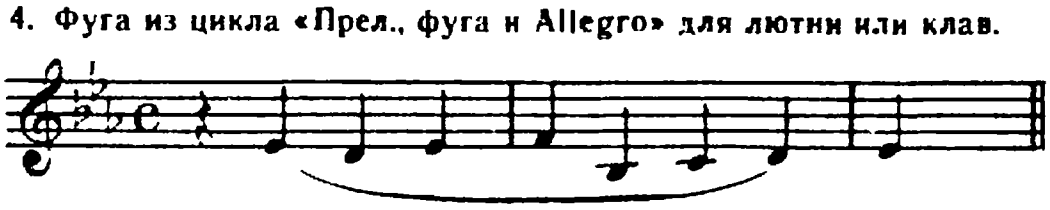
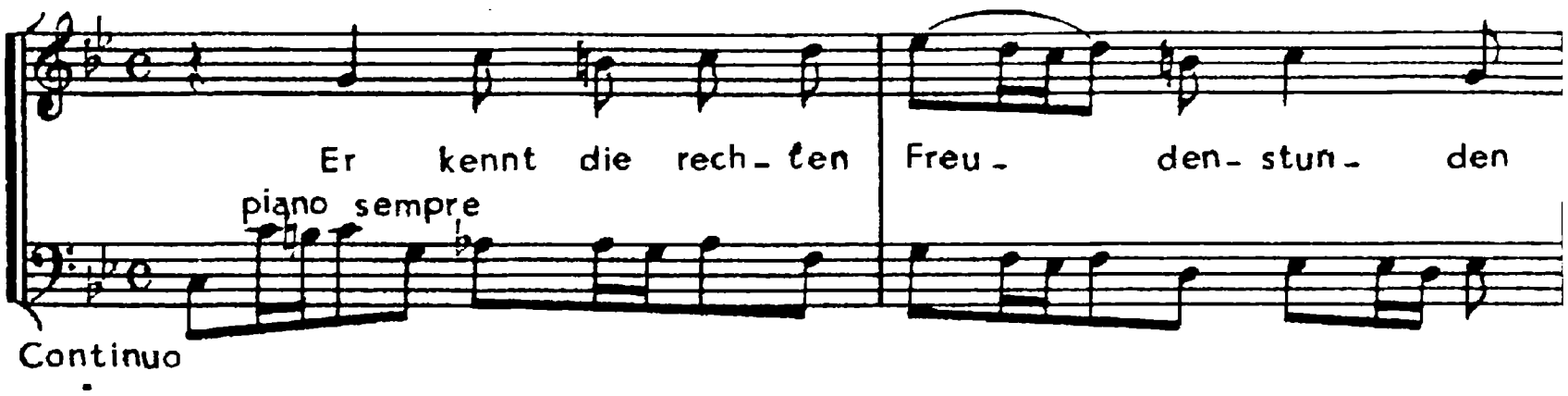
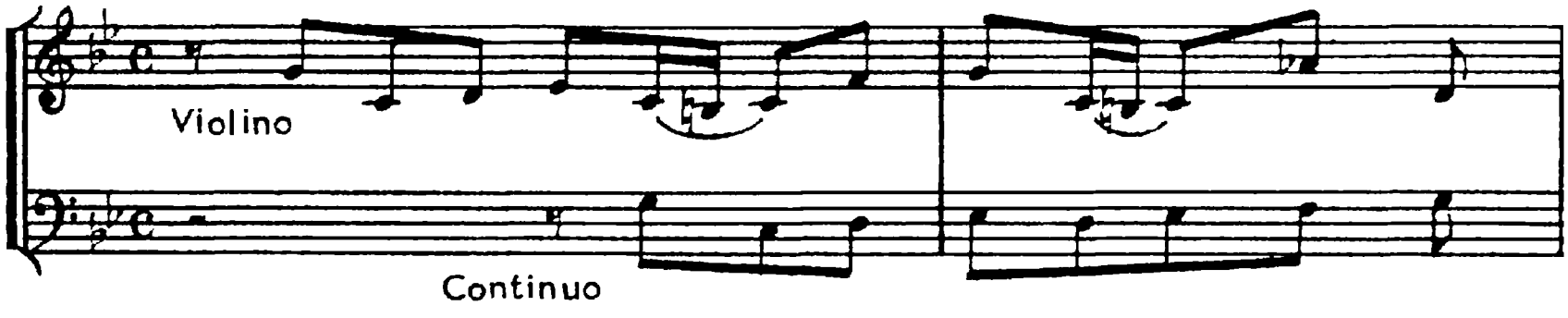



Таблица тональностей

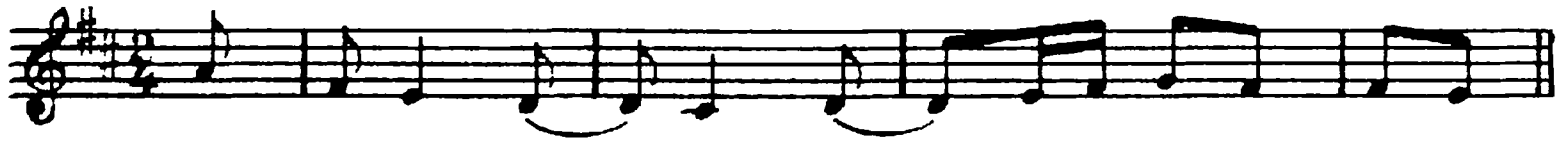
1a. Кантата 93, № 4, Дуэт

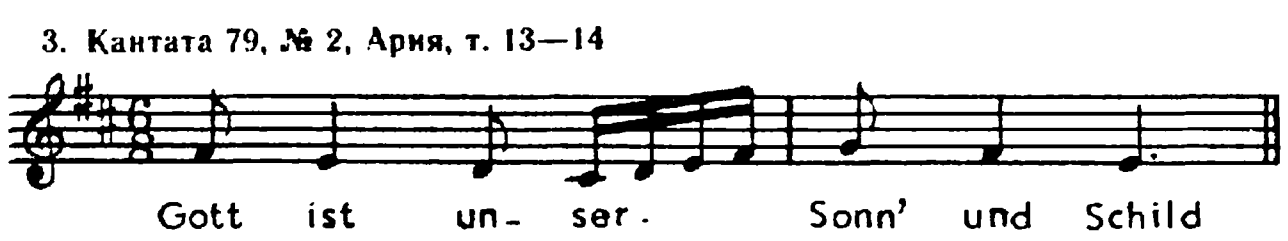
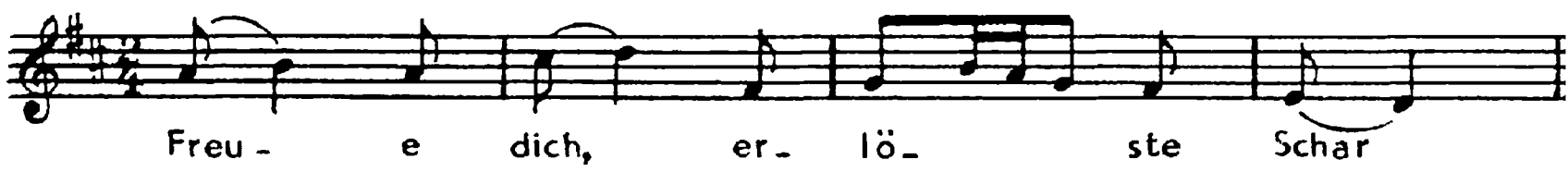
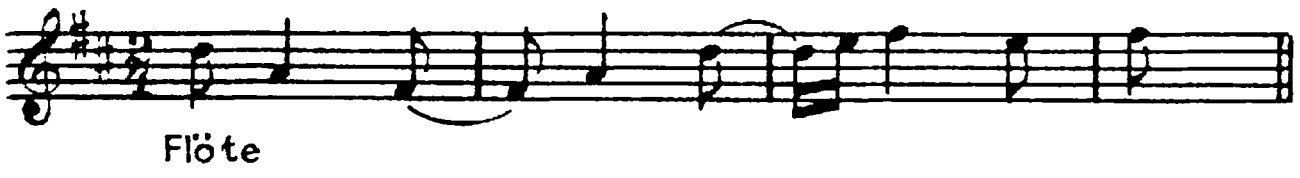
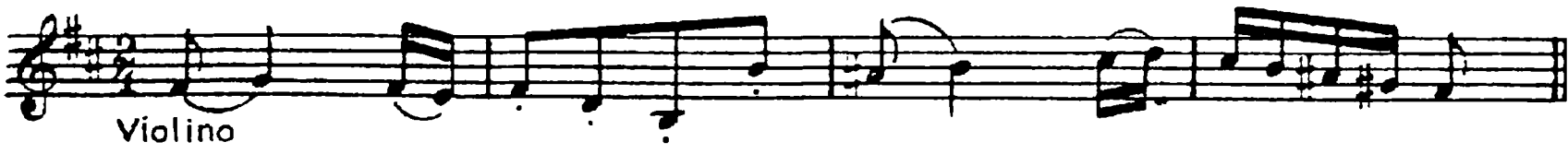


1b. Кантата 166, № 3, Хорал

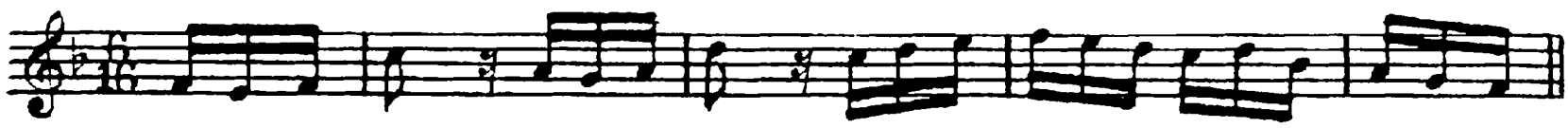


2. Партита IV, Ария



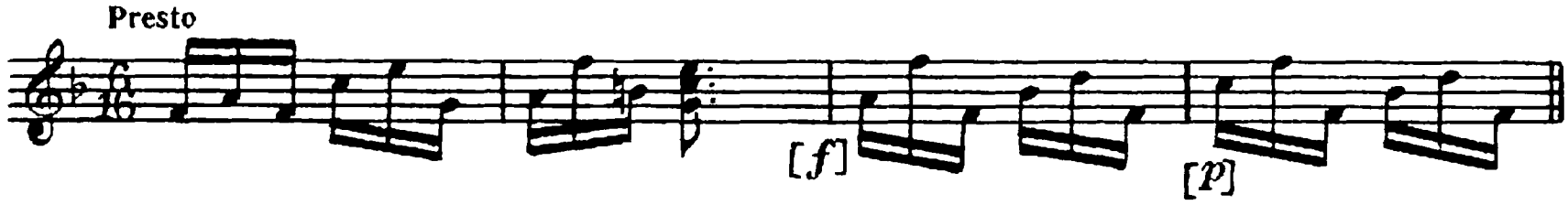
3. Кантата 79, № 2, Ария, т. 13—14

4. Кантата 30, № 1, Хор

5. Рождественская оратория, № 8, Ария

6. То же, № 31, Ария

7. То же, № 51, Терцет

8. ХТК II, Фуга 11

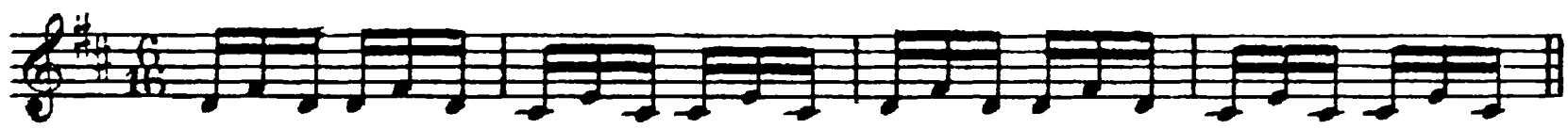


9. Иоганн Кунау, Соната № 3

Presto



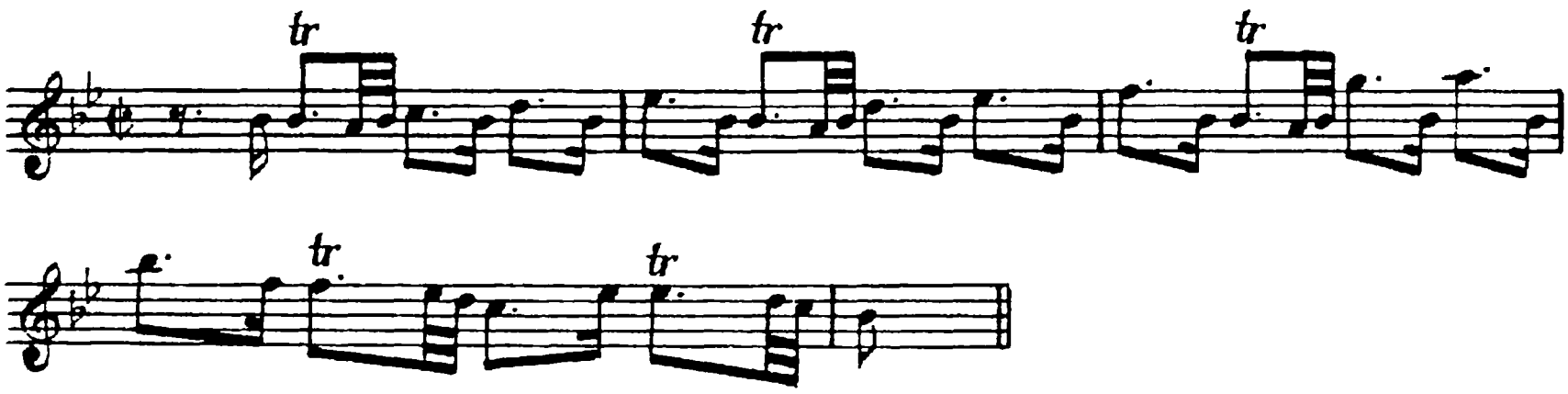
10. Токката D-dur, фуга



11. ХТК II, Прел. 11, т. 41—44

12. ХТК II, Фуга 11, т. 38—42

13. Иоганн Христиан Бах, Соната для скр. и клав. B-dur, op. X, № 5



БИБЛИОГРАФИЯ

Abert, Hermann. Tonart und Thema in Bach's Instrumentalfugen. — Peter Wagner-Festschrift, hrsg. von K. Weinemann. Leipzig, 1926, S. 1.

Adlung, Jacob. Musica mechanica organoedi. Berlin [1768]. Переизд.: Kassel, 1931.

Aldrich, Putnam. The Principal Agréments of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Study in Ornamentation. (Неопубликованная диссертация). Harvard University, 1942.

Aldrich, Putnam. Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation. — Musical Quarterly, vol XXXV, N 1 (January 1949), p. 26.

Aldrich, Putnam. Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works. New York, 1950.

Apel, Willi. The Notation of Polyphonic Music 900—1600. Cambridge, Mass., 1942.

Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Mass., 1944.

Apel, Willi. Masters of the Keyboard. Cambridge, Mass., 1947.

Arger, Jane. Les Agréments et le rhythme. Paris [1917].

Auerbach, Cornelia. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. Kassel, 1930.

Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Berlin, 1759, 1762. Англ. изд.: Bach C. Ph. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. Trans. William J. Mitchell. New York, 1949.

Bach, Johann Sebastian. Sämtliche Werke. Bach-Gesellschaft, 1850—1897.

Bach-Gedenkschrift, 1950. Zürich, 1950.

Bach-Jahrbuch. Neue Bach- Gesellschaft. Leipzig, 1904— .

Bedos de Celles, F. L'Art du facteur d'orgues. Paris, 1766—1778. Переизд.: Kassel, 1934—1936.

Bernhard, Christoph. Kompositionsschule, 1648. Опубликовано под назьанием: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926.

Besch, Hans. Johann Seb. Bach. Frömmigkeit und Glaube. Kassel und Basel, 1950.

Bessaraboff, Nicholas. Ancient European Music Instruments. Cambridge, 1941.

Beyschlag, Adolf. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908. Русск. пер.: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.

Bitter, Carl Hermann. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1965.

Blume, Friedrich. Johann Sebastian Bach. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel und Basel, 1949, B. I. S. 1031.

Blume, Friedrich. Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte. Kassel, 1947.

Boadella, Ricard u. Harich-Schneider, Eta. Zum Klavichordspiel bei Tomas de Santa Maria. — Archiv für Musikforschung, B. II, N 2 (1937), S. 243.

Boalch, Donald. Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440—1840. New York, 1956.

Bodky, Erwin. Der Vortrag alter Klaviermusik. Berlin, 1932.

Bodky, Erwin. Das Characterstück. Berlin, 1932.

Bodky, Erwin. New Contributions to the Problem of the Interpretation of Bach's Keyboard Works. — Kongressbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Utrecht, 1952, S. 73.

Boehm, Georg. Sämtliche Werke. Weisbaden, 1952— .

Borrel, E. Les Notes inégales dans l'ancienne musique française. — Revue de Musicologie, XV, N 40 (November 1931), p. 278.

Boughton, Rutland. John Sebastian Bach. New York, 1930.

Brandts Buys, Hans. Het Welltemperierte Clavir van J. S. Bach. Arnhem, 1944.

Brown, John Crosby. Catalogue of the Crosby Brown Collection. New York, Metropolitan Museum of Art, 1901.
Brunold, Paul. Traité des agréments et des signes. Lyon, 1935.
Bruyck, Carl van. Technische und aesthetische Analysen des Wohltemperierten Claviers. Leipzig, 1867.
Buchmayer, Richard. Cembalo oder Pianoforte. — Bach-Jahrbuch (1908), S. 64.
Bukofzer, Manfred. Allegory in Laroque Music. — Journal of the Warburg and Cortauld Institutes, vol. III (London, 1939— 1940), p. 1.
Bukofzer, Manfred. Music in the Baroque Era. New York, 1947.
Cannon, Beekman C. Johann Mattheson, Spectator in Music. New Haven, 1947.
Cart, William. Johann Sebastian Bach. Lausanne, 1946.
Chambonnières, Jacques Champion de. Les pièces de clavecin. Paris, 1670.
Cherbulicz, Antoine E. Johann Sebastian Bach. Olten, 1946.
Chiapusso, Jan, Bach for Purists. — Proceedings, M.T.N.A., ser. 38 (1944), p. 349.
Ching, James. On the Playing of Bach's Clavier-Music — Musical Times, vol. 91, N 1290 (August 1950), p. 299.
Closson, Ernest. History of the Piano. London, 1947.
Coon, Leland. The Distinction between Clavichord and Harpsichord Music. — PAMS (1936), p. 78.
Couperin, François. L'Art de toucher le clavecin. Paris, 1716. Русск. пер.: Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.
Couperin, François. Pièces de Clavecin. 1713, 1717, 1722, 1730.
D'Acquin, Louis Claude. Prèmier Livre de pièces de Clavecin. 1735.
Dandrieu, Jean François. Livres de Clavecin. 1705, 1724, 1734, 1739.
D'Anglebert, Jean Henri. Pièces de Clavecin. 1689.
Dannreuther, Edward. Musical Ornamentation. London, 1893—1895.
Dart, Thurston. The Interpretation of Music. London [1954].
David, Hans T. Die Gestalt von Bach's Chromatischer Fantasie — Bach-Jahrbuch (1926), S. 23.
David, Hans T. J. S. Bach's Musical Offering. New York, 1945.
David, Hans a. Mendel, Arthur. The Bach Reader. New York, 1945.
Davison, Archibald. Bach and Handel. Cambridge, Mass., 1951.
Davison, Archibald a. Apel, Willi. Historical Anthology of Music. 2 vols. Cambridge, Mass., 1946, 1950.
Dehnert, Max. Das Weltbild Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1948.
Dieupart, Charles. Six Suites de clavecin. 1710. Переиздано: Paris, 1934.
Diruta, Girolamo. Il Transilvano. Venice, 1593.
Dolmetsch, Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1915, 1946.
Dorian, Frederick. The History of Music in Performance. New York, 1942.
Dufourcq, Norbert. Jean Sébastien Bach. Paris, 1947.
Ehricht, Klaus. Der zyklische Gehale und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teils der Klavierübung von J. S. Bach. — Bach-Jahrbuch (1949—1950), S. 40.
Emery, Walter. An Introduction to the Textual History of Bach's Clavierübung, Part II. — Musical Times, vol. 92, N 1299 a. 1300 (May a. June 1951), p. 205, 260.
Emery, Walter. Bach's Keyboard Partitas: A Set of Composers' Corrections. — Musical Times, vol. 93, N 1317 (November 1952), p. 495.
Emery, Walter. Bach's Ornaments. London, 1953.
Emery, Walter. A Rationale of Bach's Symbolism. — Musical Times, vol. 95, N 1340 a. 1341 (October a. November 1954), p. 533, 597.
Emery, Walter. Bach's Symbolic Language. — Music and Letters, vol. 30, N 4 (October 1949), p. 345.
Endres, F. C. Mystik und Magie der Zahlen. Zürich, 1951.
Engel, Hans. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1950.
Ernst, Friedrich. Der Flügel Johann Sebastian Bachs. Frankfurt, 1955.
Feldmann, Fritz. Numerorum mysteria. — Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang XIV, N 2 (1957), S. 102.
Fischer, Edwin. Johann Sebastian Bach. Potsdam, o. d.

Fischer, Jacob. Erläuterungen zur Interpunktiunsausgabe. Vienna, 1926.
Fischer, Johann Kaspar Ferdinand. Sämtliche Werke für Klavier und Orgel. Leipzig, 1901.
Fischer, Wilhelm. Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. — Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel. Leipzig, 1925, S. 127.
Fleischer, Oskar. Das Bach'sche Clavecymbel und seine Neukonstruktion. — Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang I (1899), S. 161.
Florand, François. Jean Séb. Bach. Paris, 1947.
Forkel, Johann Nikolaus. Musikalischer Almanach 1782.
Forkel, Johann Nikolaus. Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. Русск. пер.: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.
Frotscher, Georg. Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bach's. — Bach-Jahrbuch (1926), S. 90.
Fuller-Maitland, J. A. The "48", Bach's Wohltemperirtes Clavier. London, 1925.
Gabrieli, Andrea et Giovanni. Ricercari composti et tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti. Venice, 1585.
Gaplin, Francis William. Old English Instruments of Music. Chicago, 1911.
Geiringer, Karl. Musical Instruments. London, 1943.
Geiringer, Karl. The Bach Family. New York, 1954.
Goehlinger, Franz August. Geschichte des Klavichords. Basel, 1910.
Grew, Eva Mary a. Sidney. Bach. London, 1947.
Gurlitt, Willibald. Johann Sebastian Bach. Kassel, 1947.
Haas, Robert. Die Musik des Barocks. Handbuch der Musikwissenschaft, B. III. Potsdam, 1931.
Haas, Robert. Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikwissenschaft, B. VIII. Potsdam, 1931.
Hamel, Fred. Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. Göttingen, 1951.
Harding, Rosamond. Origins of Musical Time and Expression. London, 1938.
Harich-Schneider, Eta. Die Kunst des Cembalospiels. Kassel, 1939.
Harich-Schneider, Eta. The Harpsichord. Kassel, St. Louis, 1954.
Heinichen, Johann David. Der Generalbass in der Komposition. Dresden, 1728.
Hennig, Hans. Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik, — Bach-Jahrbuch (1949—1950), S. 65.
Herz, Gerhard. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Bern, 1936.
Herz, Gerhard. Bach's Religion. — Journal of Renaissance and Baroque Music, vol. I, N° 2 (June 1946), p. 124.
Hilgenfeldt, C. L. Joh. Seb. Bach's Leben, Wirken und Werke. Leipzig, 1850.
Hindemith, Paul. A Composer's World. Cambridge, Mass. 1952.
Hindemith, Paul. Johann Sebastian Bach: Heritage and Obligation. New Haven, 1952.
Hipkins, Alfred James. Musical Instruments. Edinburgh, 1888.
Husmann, Heinrich. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk. — Bach-Jahrbuch (1938), S. 1.
Jansen, Martin. Bach's Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht. — Bach-Jahrbuch (1937), S. 96.
Kastner, Macario Santiago. Portugiesische und spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts. — Acta Musicologica, vol. XXIV, fasc. I—II (1952), p. 52.
Keller, Hermann. Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach. Stuttgart, 1926.
Keller, Hermann. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
Kellner, Daniel. Treulicher Unterricht im Generalbass. Hamburg, 1732.
Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1910.
Kinsky, Georg. Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln. Cologne, 1910.
Kinsky, Georg. Zur Echtheitsfrage des Berliner Bachflügels. — Bach-Jahrbuch (1924), S. 124.
Kinsky, Georg. Pedalklavier oder Orgel. — Acta Musicologica, vol. VIII, fasc. III—IV (1936), p. 158.
Kirkpatrick, Ralph. Eighteenth Century Metronomic Indications. — PAMS (1938), p. 30.
Kirkpatrick, Ralph. Preface to his (Schirmer) edition of the Goldberg Variations. New York, 1938.
Kirnberger, Johann Philipp. Recueil d'airs de danses characteristiques. Berlin, 1771.

Kirnberger, Johann Philipp. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin und Königsberg, 1774–1779.
Krebs, Carl. Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. – Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, B. VIII (1892), S. 91, 288.
Kuhnau, Johann. Der musikalische Quacksalber, 1700.
Kuhnau, Johann. Texte zur Leipziger Kirchenmusik, 1710.
Landowska, Wanda. Bach et l'interpretation des œuvres de clavecin de J. S. Bach. – Mercure de France, Novemver 15,1905.
Landowska, Wanda. La musique ancienne. Paris, 1909. Русск. пер.: Ландовска В. Старинная музыка. М., 1913.
Landowska, Wanda. Bericht über die Tagung der Neuen Bach-Gesellschaft in Duisburg. –Bach-Jagrbuch (1910).
Landowska, Wanda. En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son Wohltemperiertes Klavier? – La Revue musicale, vol. IX, N 2 (December 1, 1927), p. 123.
Landshoff, Ludwig. Revisionsbericht zur Urtextausgabe von Joh. Seb. Bach's Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933.
Lang, Paul Henry. Music in Western Civilization. New York, 1941.
Leonhardt, Gustav M. The Art of Fugue: Bach's Last Harpsichord Work. An Argument. The Hague, 1952.
Luciani, Sebastiani Artuor. Clavicorde ou clavecin? – Revue misicale, vol. XV, N 146 (May 1934), p. 146.
Lussy, Mathis. Traité de l'expression musicale. Paris, 1874.
Mantel, Georg. Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs "Chromatischer Fantasie". – Bach-Jahrbuch (1929), S. 142.
Marpurg, Friedrich Wilhelm. Die Kunst das Clavier zu spielen. Berlin, 1750, 1756.
Marpurg, Friederich Wilhelm. Historisch-kritische Beiträge. Berlin, 1754–1762.
Marpurg, Friederich Wilhelm. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin, 1755.
Mattheson, Johann. Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg, 1713.
Mattheson, Johann. Das beschützte Orchester. Hamburg, 1717.
Mattheson, Johann. Critica Musica. Hamburg, 1722–1725.
Mattheson, Johann. Grosse Generalbasschule. Hamburg, 1737.
Mattheson, Johann. Kern melodischer Wissenchaft. Hamburg, 1737.
Mattheson, Johann. Der vollkommenen Kapellmeister. Hamburg, 1739.
Mellers, Wilfrid. François Couperin and the French Classic Tradition. London, [1949].
Mendel, Arthur. См.: David, H. T.
Mersenne, Marin. Harmonie universelle, 1636.
Mies, Paul. Zur Frage des Mathematischen bei Bach. – Bach-Jahrbuch (1939), S. 43.
Milan, Luis de. El Maistro. 1535. – Publikationen älterer Musik, B. II (1927).
Moser, Hans Joachim. Johann Sebastian Bach. Berlin, 1935.
Moser, Hans Joachim. Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Seb. Bach. – Bach-Jahrbuch (1916), S. 8.
Mozart, Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756.
Muffat, Georg. Apparatus musico-organisticus, 1690.
Muffat, Gottlieb. Componimenti Musicali per il Cembalo. [1735–1739].
Müller, Fritz. "Kraut und Rüben" Einige Bemerkungen über die Schlussnummer von J. S. Bachs "Goldberg-Variationen". – Zeitschrift für Musik, Jahrgang 101 (1934), S. 129.
Nef, Karl. Clavecymbel und Clavichord. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrgang 10 (1903), S. 15.
Nef, Karl. Bachs Verhältnis zur Klaviermusik. – Bach-Jahrbuch (1909), S. 12.
Neidhardt, Johann Georg. Vorrede zu die beste und leichteste Temperatur des Monochordi, [1706.]
Neupert, Hanns. Das Cembalo. Kassel, 1933.
Neupert, Hanns. Das Klavichord. Kassel, 1948.
Niedt, Friedrich Erhardt. Musikalische Handleitung. [1700, 1706, 1717.]
Niedt, Friedrich Erhardt.Musikalisches A B C. Hamburg. [1708.]
Parrish, Carl Georg. The Early Piano and Its Influence on Keyboard Technique and Composition in the Eighteenth Century. (Неопубликованная диссертация.) Harvard University, 1939.
Parry, C. H. H. Johann Seb. Bach. New York, 1909.

Paumgartner, Bernhard. Johann Sebastian Bach. B. I. Zürich, 1950.
Pessl, Yella. French Patterns and Their Readings in Bach's Secular Music. — PAMS (1941), p. 8.
Pessl, Yella. Scope and Possibilities of Harpsichord Music. — Proceedings, M. T. N. A., ser. 36 (1941), p. 204.
Pirro, Andre. L' Esthetique de Jean Sébastian Bach. Paris, 1907.
Plamenac, Dragan. Keyboard Music of the 14th Century. — JAMS, vol. IV, N 3 (1951), p. 179.
Plamenac, Dragan. New Light on Codex Faenza 117. — Kongressbericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Utrecht, 1952, S. 310.
Ponte, Joseph. Problems in the Performance of J. S. Bach's Clavierübung, part I (неопубликованный доклад). — Harvard University, 1952.
Praetorius, Michael. Syntagma Musicum. 1615—1629.
Purcell, Henry. A Choice of Lessons for the Harpsichord or Spinet. London, 1696.
Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. Перепечатано: Arnold Schering. Leipzig, 1906. Facs.: Documenta Musicologica, Erste Reihe. Druckschriften-Facsimiles, II, Kassel und Basel, 1953.
Reinken, Adam. Hortus Musicus, 1687. Перепечатано: Publicaties van de Vereeniging voor Noord-Nederlandsch Muziekgeschiedenis, vol. XIV (1886).
Rietsch, Henrich. Zur "Kunst der Fuge" von J. S. Bach. — Bach-Jahrbuch (1926), S. 1.
Roethlisberger, Edmond. Le Clavecin dans l'œuvre de J. S. Bach. Geneva, 1920.
Rosenwald, Hans. Changes in the Approach to Bach. — Proceedings, M. T. N. A., ser. 34 (1939), p. 215.
Rothschild, Fritz. The Lost Tradition in Music. New York, 1953.
Rousseau, Jean Jacques. Dictionnaire de Musique. 1767.
Rousseau, Jean Jacques. Methode... pour apprendre à chanter. 1788.
Sachs, Curt. Real Lexicon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.
Sachs, Curt. Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Berlin, 1922.
Sachs, Curt. Das Klavier. Berlin, 1923.
Sachs, Curt. The History of Musical Instruments. New York, 1940.
Sachs, Curt. The Commonwealth of Art. New York, 1946.
Sachs, Curt. Rhuthm and Tempo. New York, 1953.
Saint-Lambert, Michel de. Les principes du clavecin. Paris, 1697.
Salazar, Adolfo. Juan Sebastián Bach. Mexico, [1951].
Scheibe, Johann Adolf. Der Critischer Musikus. Leipzig, 1737—1740.
Schenker, Heinrich. Brahms Oktaven, Quinten u. a. Vienna, 1953.
Schering, Arnold. Рец. на кн.: Goldschmidts, Hugo. Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts. — Zeitschrift für Musikwissenschaft. B. I, 5 (February 1919), S. 298.
Schering, Arnold. Bach und das Symbol — Bach-Jahrbuch (1928), S. 119.
Schering, Arnold. Aufführungspraxis der Musik. Leipzig, 1931.
Schering, Arnold. Das Symbol in der Musik. Leipzig, 1941.
Schloezer, Boris de. Introduction à J. S. Bach. Paris, 1947.
Schmieder, Wolfgang. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke J. S. Bachs. Leipzig, 1950.
Schmidt, J. J. Der biblische Mathematicus. 1736.
Schmitz, Arnold. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs. Mainz, 1950.
Schneider, Max F. Beiträge zu einer Anleitung Clavichord und Cembalo zu spielen. — Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen unter Leitung von Karl Nef, B. XVI. Strasbourg, 1934.
Schreyer, Johann. Beiträge zur Bach-Kritik. Leipzig, 1911—12. — Allgemeine Musikzeitung (1914).
Schünemann, Georg. Die Musikinstrumente der 24 Alten. — Archiv für Musikforschung, Jahrgang I (1936), Heft 1, S. 42.
Schweizer, Albert. Johann Seb. Bach, le musicien-poète. Leipzig, 1905. Немецкое изд.: Leipzig, 1908; русск. пер.: Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. М., 1964.
Seiffert, Max. Geschichte der Klaviermusik: Umarbeitung der Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur von C. F. Weitzmann. Leipzig, 1899.
Serauky, Walter. Die musikalische Nachahmungsaesthetik im Zeitraum von 1700—1850. Münster, 1929.

Serauky, Walter. Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kaysers Harmonik. — Bach-Jahrbuch (1949—1950), S. 7.
Simpson, Christoph. The Principles of Practicle Music. London, [1665].
Skinner, William [составитель]. The Belle Skinner Collection of Old Musical Instruments. Holyoke, Mass., 1933.
Smend, Friedrich. Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Berlin, 1947.
Smend, Friedrich. Luther und Bach. Berlin, 1947.
Smend, Friedrich. Bach, bei seinem Namen gerufen. Kassel, 1950.
Smend, Friedrich. Bach in Köthen. Berlin, 1951.
Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach. B. I, II. Leipzig, 1873—1880.
Spitta, Philipp. Musikgeschichtliche Aufsätz. Berlin, 1892, 1894.
Steglich, Rudolf. Wege zu Bach. Regensburg, [1949].
Steinert, Morris. The Morris Steinert Collection of Keyed and Stringed Instruments. New York, 1893.
Stellfeld, Dr. J. A. "Bronnen tot de Geschiedenis der Antwerpsche clavecymbel — en orgelbouwers in de XVIe en XVIIe eeuwen. — Vlaamsch Jaarboek voor Musiekgeschiedenis. Antwerp, 1942, S. 3.
Stratten, Frank B. The Clavichord Then and Now. Proceedings, M. T. N A., ser. 36 (1941), p.198.
Strunk, Oliver. Source Readings in Music History. New York, 1950.
Sutherland, Gordon. The Schweitzer Heresy. — Music and Letters, vol. XXIII, N 4 (October 1942), p. 265.
Terry, Charles Sanford. J. S. Bach. London, 1928.
Terry, Charles Sanford. Bach, The Historical Approach. New York, 1930.
Tosi, Pierfrancesco. Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato. Bologna, 1723.
Tovey, Donald Francis. Essays in Musical Analysis. London, 1944.
Tovey, Donald Francis. A Companion to "The Art of Fugue." London, 1931.
Türk, Daniel Gottlob. Klavierschule. Leipzig, 1789.
Unger, H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert. Würzburg, 1941.
Vetter, Walther. Der Kapellmeister Bach. Potsdam, 1950.
Villanis, Luigi Alberti. L'arte del Clavicembalo. Torino, 1901.
Virdung, Sebastian. Musica getutscht und ausgezogen. 1511.
Walther, Johann Gottfried. Musikalisches Lexicon. Leipzig, 1732. Facs.: Kassel, 1953.
Weitzmann, C. F. Geschichte der Klaviermusik. См.: Seiffert, Max.
Wercker, Wilhelm. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die Motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922.
Werckmeister, Andreas. Der edlen Musickunst Würde, Gebrauch und Missbrauch. Frankfurt, 1691.
Wesley, Samuel. Letters to Mr. Jacobs relating to the introduction into this country of the works of J. S. Bach. London, 1785.
Wolff, Christian. Psychologia empirica. Frankfurt u. Leipzig, 1733.
Wölfflin, Heinrich. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Munich, 1915.
Wolfrum, Philipp. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1910. Русск. пер.: Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах. М., 1912.
Wörsching, Joseph. Die historischen Saiten-Klaviere und der moderne Clavichord und Cembalo Bau. Mainz, 1946.
Wustmann, Rudolf. Tonartensymbolik zu Bach's Zeit. — Bach-Jahrbuch (1911), S. 60.

УКАЗАТЕЛЬ КЛАВИРНЫХ И ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА, УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ*

Adagio G-dur (968) – 99, 329

Английские сюиты – 189, 299, 306, 307, 312

I A-dur (806) – 111, 112, 134, 216, 229, 264, 300, 345, 358, 359

II a-moll (807) – 107, 111, 112, 132, 134, 217, 264, 300–301, 326, 327, 346, 348, 356

III g-moll (808) – 7, 8, 43, 52–54, 107, 112, 128, 134, 136, 216, 251, 302, 352, 354, 358

IV F-dur (809) – 99, 107, 111, 112, 118, 134, 136, 214, 217, 303–304, 341, 353, 358, 370

V e-moll (810) – 107, 111, 112, 132, 136, 304–305, 355, 356, 362, 370

VI d-moll (811) – 99, 107, 112, 136, 213, 305–306, 357, 359

Ария с вариациями в итальянском стиле a-moll (989) – 108

Гольдберг-вариации (Клавирные упражнения, часть IV) (988) – 7, 38, 50–52, 108, 109, 215, 236, 242, 267, 321–323

Ария (тема) – 167, 233, 321

Вар. 1 – 112, 321, 323, 347

2 – 190, 321, 322, 349

3 – 321, 323, 345, 357

4 – 321, 354

5 – 112, 190, 321, 322, 349

6 – 321, 323, 354

7 – 190, 321, 356, 364

8 – 112, 321, 322, 349

9 – 321, 338

10 – 321, 322, 343

11 – 321, 322, 358

12 – 146, 260, 321, 350

13 – 51, 126, 149, 157, 172, 257, 321, 322, 351

14 – 112, 321, 322, 349

15 – 99, 123, 126, 135, 144–145, 190, 227, 256–257, 268, 321, 348, 360

16 – 123, 173, 175, 190, 227, 321, 345, 354

17 – 112, 321, 322, 349

18 – 321, 322, 343, 344

19 – 321, 354

20 – 112, 190, 321, 322, 323, 349

21 – 321, 340

22 – 99, 321, 322, 344

23 – 112, 321, 322, 349

24 – 132, 133, 231, 321, 322, 357

25 – 51, 103, 112, 125, 146, 190, 216, 256–257, 321, 322, 351

26 – 322, 323, 351

27 – 51, 322, 356

28 – 112, 322, 350

29 – 322, 350

30 – 190, 322, 338

Дуэты (Клавирные упражнения, часть III)

I e-moll (802) – 109, 111, 130, 320, 355

II F-dur (803) – 109, 320, 347, 371

III G-dur (804) – 109, 215, 320, 357, 371

IV a-moll (805) – 109, 122, 217, 320, 345

Инвенции двухголосные (772–786) – 4, 42, 138

1 C-dur – 106, 112, 269, 271, 336

2 c-moll – 106, 141, 188, 212, 243, 269, 336, 360

3 D-dur – 106, 188, 190, 204, 270, 353, 367, 373

---

* Составитель А. Майкапар. Цифры в скобках означают номер произведения по Каталогу В. Шмидера (Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach [BWV]. Leipzig, 1966).

4 d-moll – 106, 110, 213, 270, 353, 367
5 Es-dur – 106, 189, 232, 270, 336
6 E-dur – 106, 110, 214, 216, 270, 355
7 e-moll – 106, 232, 270, 338, 360
8 F-dur – 106, 270, 348
9 f-moll – 106, 143, 188, 190, 204, 211, 270, 350
10 G-dur – 106, 132, 205, 215, 270–271, 357
11 g-moll – 106, 271, 336
12 A-dur – 106, 111, 189, 205, 271, 273, 357
13 a-moll – 106, 122, 126, 217, 271, 336, 368
14 B-dur – 106, 112, 121, 271, 282, 338
15 h-moll – 106, 114, 189, 219, 271, 336, 360
Инвенции (трехголосные); см. Симфонии
Искусство фуги (1080) – 79, 115, 183, 213, 234, 237, 257, 299, 306, 320, 331–334
Итальянский концерт F-dur (Клавирные упражнения, часть II) (971) – 8, 12, 36, 42–48, 49, 50, 52, 73, 93–95, 99, 108, 111, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 135, 172, 189, 214, 242, 243, 248, 249, 250, 255, 260, 261, 319, 342, 344, 347, 351, 361, 373
Канонические вариации "Vom Himmel hoch" (769) – 229, 362
Каприччио E-dur (993) – 361
Каприччио на отъезд возлюбленного брата (992) – 99, 103, 109, 214, 233, 329–330, 340, 341, 342, 371
Клавирные упражнения – 30, 39
Часть I см. Партиты
Часть II см. Итальянский концерт, Французская увертюра
Часть III см. Дуэты
Часть IV см. Гольдберг-вариации
Концерты для клавесина соло – 99
I D-dur (972) – 144, 145
VIII h-moll (979) – 147
Концерт A-dur для клавесина и струнных (1055) – 99, 174, 215, 342
Концерт C-dur для 2-х клавесинов и струнных (1061) – 45, 99, 114, 212, 252, 254, 338, 342, 360
Концерт C-dur для 3-х клавесинов и струнных (1064) – 111, 129, 212, 342, 344
Концерт c-moll для 2-х клавесинов и струнных (1060) – 111, 212, 342
Концерт d-moll для клавесина и струнных (1052) – 89, 111, 112, 117, 213, 341, 349
Концерт d-moll для 3-х клавесинов и струнных (1063) – 111, 158–159, 348
Концерт E-dur для клавесина и струнных (1053) – 110, 173, 213, 342
Концерт F-dur для клавесина, флейт и струнных (1057) – 99
Концерт f-moll для клавесина и струнных (1056) – 110, 123, 341, 347, 354
Концерт a-moll для флейты, скрипки, клавесина и струнных (Тройной концерт) (1044) – 45, 121, 123, 186, 217, 299, 325, 344
Маленькие прелюдии
C-dur (924) – 109, 338
D-dur (925) – 109, 338
d-moll (926) – 109, 348
F-dur (927) – 109, 342
F-dur (928) – 109, 338
g-moll (929) – 109, 349
g-moll (930) – 109, 349
C-dur (933) – 109, 338
c-moll (934) – 109, 349
d-moll (935) – 109, 354
D-dur (936) – 109, 347
E-dur (937) – 109, 338
e-moll (938) – 109, 354
Музыкальное приношение (1079) – 330–333
Трехголосный ричеркар – 330
Шестиголосный ричеркар – 331–333
Партиты (Клавирные упражнения, часть I) – 43, 300, 307–319
I B-dur (825) – 107, 124, 126; 127, 128, 172, 184, 218, 308–310, 340, 345, 346, 352, 353
II c-moll (826) – 99, 100, 107, 128, 172, 175, 180, 183, 212, 243, 310–311, 312, 340, 341, 345, 347, 348, 354, 359
III a-moll (827) – 10, 97, 107, 110, 124, 217, 311–312, 345, 346, 347, 351, 352, 354
IV D-dur (828) – 8, 10, 97, 107, 123, 124, 132, 134, 175, 213, 313–314, 345, 347, 352, 353, 357, 358, 377
V G-dur (829) – 59, 99, 107, 111, 127, 128, 131, 132, 167, 174–175, 215, 258, 307, 314–316, 348, 353, 355, 356, 362, 363
VI e-moll (830) – 7, 54–60, 99, 107, 111, 126, 131, 157, 163, 172, 175–177, 184, 185, 205, 214, 221, 257, 258, 268, 316–318, 324, 344, 345, 346, 352, 356
Пастораль F-dur для органа (590) – 258
Прелюдия G-dur (902) – 252, 329
Прелюдия G-dur для органа (568) – 252
Прелюдия и фуга A-dur для органа (536) – 199

Прелюдия и фуга a-moll (впоследствии Тройной концерт) (894) — 108, 325, 328, 338, 358
Прелюдия и фуга a-moll для органа (543) — 217, 218, 254, 326
Прелюдия и фуга C-dur для органа (547) — 133
Прелюдия и фуга e-moll для органа (548) — 214
Прелюдия и фуга Es-dur для органа (552) — 93, 94, 213, 231, 235
Прелюдия и фуга h-moll для органа (544) — 219
Прелюдия, фуга и Allegro Es-dur для лютни или клавесина (998) — 229, 358, 376
Симфонии (трехголосные Инвенции) (787—801) — 138, 299
1 C-dur — 106, 112, 271, 336, 361
2 c-moll — 106, 133, 205, 272, 358
3 D-dur — 106, 112, 272, 336
4 d-moll — 106, 112, 272, 338
5 Es-dur — 106, 167, 168, 272, 350
6 E-dur — 106, 132, 134, 214, 230, 272, 357
7 e-moll — 106, 139, 214, 264, 272, 350
8 F-dur — 106, 140, 273, 336
9 f-moll — 106, 120, 139, 189, 200, 214, 228, 236, 273, 283, 340, 368
10 G-dur — 107, 273, 350
11 g-moll — 107, 130, 139, 189, 273, 355
12 A-dur — 107, 229, 273, 336
13 a-moll — 107, 205, 273, 355
14 B-dur — 107, 218, 273, 338
15 h-moll — 107, 134, 205, 219, 232, 274, 358, 368
Соната D-dur (963) — 233
Соната d-moll (964) — 99
Сюита Es-dur (819) — 214, 373
Токката c-moll (911) — 59, 89, 99, 108, 120, 146, 340, 341
Токката D-dur (912) — 99, 108, 115, 214, 340, 341, 358, 378
Токката d-moll (913) — 89, 99, 108, 118, 213, 341, 343, 348
Токката e-moll (914) — 108, 147, 214, 338, 341
Токката fis-moll (910) — 99, 108, 118, 215, 341, 356
Токката G-dur (916) — 99, 100, 108, 118, 120, 340, 341, 356
Токката g-moll (915) — 108, 118, 215, 341, 343
Токката C-dur для органа (564) — 362
Токката и фуга F-dur для органа (540) — 110, 214, 355
Трио-соната d-moll для органа (527) — 362
Тройной концерт; см. Концерт для флейты, скрипки, клавесина и струнных
Фантазия c-moll (906) — 108, 114, 326, 338
Фантазия c-moll для органа (562) — 168
Фантазия и фуга a-moll (944) — 108, 125, 217, 254, 264, 326—327, 351
Фантазия и фуга a-moll (904) — 108, 327, 338, 344
Фантазия и фуга g-moll для органа (542) — 216
Французская увертюра (Клавирные упражнения, часть II) (831) — 8, 38, 48—50, 52, 108, 110, 111, 123, 158, 159, 166, 212, 219, 242, 319—320, 345, 346, 347, 355, 356, 361, 363
Французские сюиты — 11, 242, 299, 306—307
I d-moll (812) — 107, 124, 175, 179, 263, 345, 346, 352, 359, 361
II c-moll (813) — 107, 126, 127, 212, 260, 344, 352, 353, 355
III h-moll (814) — 107, 258, 313, 346, 353, 355, 360
IV Es-dur (815) — 107, 111, 126, 127, 184, 342, 352, 356
V G-dur (816) — 107, 150, 215, 346, 352, 359, 360, 362—363
VI E-dur (817) — 107, 203—204, 260, 346, 352, 353, 356
Фугетта G-dur (902) — 330
Хоральные прелюдии для органа
Allein Gott in der Höh' sein Ehr (676) — 320
Christ, unser Herr, zum Jordan kam (695) — 360
Christ lag in Todesbanden (685) — 320, 362
Dies sind die heiligen zehn Gebot (678) — 234
Jesus Christus, unser Heiland (657) — 320
Kyrie Gott Vater in Ewigkeit (672) — 320
Liebster Jesu (731) — 362
O Mensch, bewein' dein' Sünde groß (622) — 103
Nun danket alle Gott (657) — 362
Vom Himmel kam der Engel Schar (607) — 230
Vor Deinen Thron tret' ich alhier (668) — 236, 335
Хорошо темперированный клавир (846—

893) — 5, 7, 11, 29, 30, 38, 39, 42, 97, 107—108, 198, 212, 235, 239, 241, 242, 245, 247, 248, 252, 253, 259, 265, 267, 299, 320

Том I

Прелюдия 1 C-dur — 64—67, 77, 130, 246, 252—253, 274, 287, 336
Фуга 1 C-dur — 9, 64, 67—74, 80, 84, 85, 111, 118, 253, 258, 271, 275, 338
Прелюдия 2 c-moll — 98, 117, 239, 258, 264, 275, 287, 343
Фуга 2 c-moll — 30, 60—61, 87, 112, 159, 212, 275, 336
Прелюдия 3 Cis-dur — 130—131, 275—276, 353
Фуга 3 Cis-dur — 112, 200, 276, 336, 368
Прелюдия 4 cis-moll — 87, 132, 189, 276, 360
Фуга 4 cis-moll — 87, 112, 121, 223, 276, 343
Прелюдия 5 D-dur — 30, 112, 117, 119, 239, 276, 343, 369
Фуга 5 D-dur — 30, 64, 115, 179, 180, 184, 213, 239, 277, 338, 343
Прелюдия 6 d-moll — 116, 134, 213, 277, 339, 367
Фуга 6 d-moll — 74—76, 80, 148, 189, 213, 277, 350, 361
Прелюдия 7 Es-dur — 87, 112, 178—179, 213, 235, 277—278, 290, 329, 336
Фуга 7 Es-dur — 112, 278, 289, 329, 336
Прелюдия 8 es-moll — 135, 189, 232, 239, 252, 279, 290, 359, 369
Фуга 8 dis-moll — 120, 122, 232, 279, 290, 336
Прелюдия 9 E-dur — 111, 214, 253, 279, 358
Фуга 9 E-dur — 279, 341
Прелюдия 10 e-moll — 98, 117, 158, 189, 279. 339, 343
Фуга 10 e-moll — 73, 77—78, 87, 260, 279, 351
Прелюдия 11 F-dur — 111, 280, 357
Фуга 11 F-dur — 84—86, 110, 111, 128, 203, 205, 280, 353
Прелюдия 12 f-moll — 214, 280, 339
Фуга 12 f-moll — 76—77, 80, 83, 188, 214, 227, 236, 253—254, 280, 332, 339
Прелюдия 13 Fis-dur — 112, 142, 232, 280, 358
Фуга 13 Fis-dur — 81—83, 149, 254, 281, 337
Прелюдия 14 fis-moll — 113, 281, 337, 369
Фуга 14 fis-moll — 135, 215, 232, 253, 281, 358, 360
Прелюдия 15 G-dur — 133—134, 215, 231, 239, 281, 329, 359
Фуга 15 G-dur — 78, 142, 149, 159, 281, 356
Прелюдия 16 g-moll — 216, 282, 339
Фуга 16 g-moll — 62—64, 80, 112, 202, 216, 255, 282, 337, 369
Прелюдия 17 As-dur — 112, 161, 216, 282, 350, 369
Фуга 17 As-dur — 216, 253, 283, 339, 369
Прелюдия 18 gis-moll — 283, 356, 369
Фуга 18 gis-moll — 74, 283, 339, 369
Прелюдия 19 A-dur — 113, 257, 283, 337, 370
Фуга 19 A-dur — 229, 283, 357
Прелюдия 20 a-moll — 205, 217, 283, 357
Фуга 20 a-moll — 80, 144, 217, 218, 284, 337
Прелюдия 21 B-dur — 112, 218, 246, 284, 337
Фуга 21 B-dur — 78—79, 284—285, 348
Прелюдия 22 b-moll — 87, 112, 120, 122, 218—219, 232, 256, 285, 303, 340
Фуга 22 b-moll — 87, 112, 232, 285, 344
Прелюдия 23 H-dur — 285, 337
Фуга 23 H-dur — 286, 339
Прелюдия 24 h-moll — 98, 120, 121, 122, 219—221, 226, 232, 286, 337, 370
Фуга 24 h-moll — 98, 123, 189, 219—221, 226—227, 236, 239, 257, 286, 340

Том II

Прелюдия 1 C-dur — 256, 286, 339
Фуга 1 C-dur — 87, 236, 265, 286, 347
Прелюдия 2 c-moll — 212, 286, 337
Фуга 2 c-moll — 212, 287, 339
Прелюдия 3 Cis-dur — 99, 130, 287, 337, 353
Фуга 3 Cis-dur — 287—288, 339, 353
Прелюдия 4 cis-moll — 132, 163, 165, 167, 189, 232, 288, 357, 363, 364
Фуга 4 cis-moll — 142, 154—155, 267, 288, 295, 358
Прелюдия 5 D-dur — 132—133, 184, 189, 205, 213, 231, 288, 322, 358
Фуга 5 D-dur — 122, 232, 288, 345

Прелюдия 6 d-moll — 189, 264, 289, 348, 370
Фуга 6 d-moll — 264, 289, 337
Прелюдия 7 Es-dur — 132, 166, 229, 232, 264, 267, 289, 357
Фуга 7 Es-dur — 87, 213, 290, 343
Прелюдия 8 dis-moll — 189, 290, 337
Фуга 8 dis-moll — 165, 189, 289, 290, 339
Прелюдия 9 E-dur — 125, 214, 232, 290, 350
Фуга 9 E-dur — 35, 87, 214, 230, 232, 290, 350
Прелюдия 10 e-moll — 110, 291, 353
Фуга 10 e-moll — 78, 159, 184, 291, 343
Прелюдия 11 F-dur — 135—136, 189, 214, 264, 267, 291, 359, 378
Фуга 11 F-dur — 214, 230, 264, 267, 291, 358, 378
Прелюдия 12 f-moll — 114, 144, 156, 157, 189, 211, 221, 227, 291, 347, 361
Фуга 12 f-moll — 211, 236, 267, 292, 347
Прелюдия 13 Fis-dur — 178, 183, 189, 292, 350
Фуга 13 Fis-dur — 121, 142, 148, 292, 343, 361
Прелюдия 14 fis-moll — 172, 189, 215, 263, 292, 350
Фуга 14 fis-moll — 121, 215, 293, 337, 370
Прелюдия 15 G-dur — 87, 293, 329, 348
Фуга 15 G-dur — 128, 293, 329, 354
Прелюдия 16 g-moll — 99, 232, 263, 293, 340
Фуга 16 g-moll — 126, 216, 232, 293, 294, 350, 370
Прелюдия 17 As-dur — 178, 183, 189, 216, 231, 235, 294—295, 351
Фуга 17 As-dur — 216, 266, 295, 340
Прелюдия 18 gis-moll — 114, 189, 216, 242, 295, 337
Фуга 18 gis-moll — 111, 132, 295, 356
Прелюдия 19 A-dur — 111, 216, 229, 232, 264, 295—296, 358
Фуга 19 A-dur — 296, 337
Прелюдия 20 a-moll — 296, 340
Фуга 20 a-moll — 114, 217, 264, 296, 337, 375
Прелюдия 21 B-dur — 218, 296, 358
Фуга 21 B-dur — 189, 218, 297, 348, 374
Прелюдия 22 b-moll — 87, 122, 218, 257, 297, 344
Фуга 22 b-moll — 87, 135—136, 189, 267, 297—298, 330, 332, 359
Прелюдия 23 H-dur — 189, 298, 341
Фуга 23 H-dur — 298, 332, 343
Прелюдия 24 h-moll — 99, 219—222, 298, 316, 343
Фуга 24 h-moll — 110, 111, 122, 128, 189, 203, 205, 219—221, 226—227, 236, 257, 298—299, 354, 361
Хроматическая фантазия и фуга d-moll (903) — 10, 89, 97, 99, 108, 111, 248, 254, 256, 308, 324—326, 327, 348

СОДЕРЖАНИЕ

А. Майкапар. Эрвин Бодки и его концепция интерпретации Баха . 3

Введение 8

Глава первая. Исторический обзор 22

Глава вторая. Проблема инструмента 41
- Итальянский концерт 42
- Французская увертюра 48
- Гольдберг-вариации 50
- Прелюдии из Английской сюиты III g-moll 52
- Токката из Партиты VI e-moll 54
- Хорошо темперированный клавир 60
- Выводы 86

Глава третья. Проблемы динамики 88
- Общие замечания 88
- Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано . 90

Глава четвертая. Темп 98
- Исторический обзор 100
- Классификация размеров 105
- Пьесы в размере $^{4}/_{4}$ (таблица I) 113
- Пьесы в размере ¢ (таблица II) 121
- Пьесы в размере $^{2}/_{4}$ (таблица III) 123
- Танцевальные пьесы в размерах C и ¢ (таблица IIf) 124
- Пьесы в размере $^{3}/_{4}$ (таблица IV) 124
- Пьесы в размере $^{3}/_{8}$ (таблица V) 128
- Пьесы в размере $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$ (таблицы VI, VII, VIII) 131
- Пьесы в размере $^{6}/_{16}$, $^{12}/_{16}$ и $^{24}/_{16}$ (таблица IX) 133
- Пьесы в размере $^{6}/_{4}$ и $^{3}/_{2}$ (таблица X) 134
- Выводы 136

Глава пятая. Орнаментика 138
- Исторический обзор 138
- Трель 141
- Группетто и шлейфер 159
- Мордент 159
- Апподжиатура 161

Глава шестая. Традиционные изменения ритмов 171
- "Неровная" игра (notes inégal) 171
- Ноты с точками 174

Глава седьмая. Артикуляция 187
- Исторический обзор 187
- Связи между аффектом и артикуляцией 194
- Аутентичные лиги 198
- Выводы 205

Глава восьмая. Символика 206
Исторический обзор 206
Проблемы тональности 209
Проблемы аллегории 222
Символы креста 226
Витание ангелов 229
Символы Sanctus и колыбели 230
Смешанные символы 232
Числовая символика 234

Заключение 238

Примечания 241

Приложение А. Специальные рекомендации по интерпретации клавирных произведений Баха 268
Общие замечания 268
Инвенции и симфонии 269
Хорошо темперированный клавир, том I 274
Хорошо темперированный клавир, том II 286
Циклы сюит 299
Клавирные упражнения, часть I 307
Клавирные упражнения, часть II 319
Клавирные упражнения, часть III 320
Клавирные упражнения, часть IV 321
Отдельные пьесы 324

Приложение Б. Таблицы темпов, трелей, апподжиатур, артикуляции тональностей в произведениях Баха 335
Таблицы темпов 336
Таблица трелей 360
Таблица апподжиатур 362
Артикуляционные таблицы 365
Таблица тональностей 377

Библиография 379

Указатель клавирных и органных произведений Баха, упоминаемых в книге 385

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 3 января 1992 г.

Исследование

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Редактор *В. Панкратова.* Худож. редактор *А. Головкина.*
Техн. редактор *С. Буданова.* Корректор *В. Голяховская.*

Н/К

Подписано в набор 02.11.91. Подписано в печать 26.10.93. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура тиде. Печать офсетная. Объем печ. л. 24,5. Усл. п. л. 24,5.
Усл. кр.-отт. 24,5. Уч.-изд. л. 27,12. Тираж 5000 экз. Изд. № 14047. Заказ № 1284

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Министерства печати и информации РФ,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.