

КАК
ИСПОЛНЯТЬ
БАХА



УДК 786
ББК 85.315.3
К19

К19 Как исполнять Баха. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 208 с., ил.

ISBN 978-5-89817-201-5

Можно ли клавирные произведения Баха играть на концертном рояле? Как найти ключ к баховскому тексту? Как звучали произведения композитора на современных ему инструментах и как решить проблему стиля? На эти и многие другие вопросы даст ответы настоящий сборник, в который вошли работы крупнейших пианистов и педагогов — Н. Форкеля и Э. Данрёйтера, П. Бадура-Скоды и В. Гизекина, Р. Киркпатрика, Э. Бодки и многих других. Всемирно признанные исполнители-баховеды — Г. Гульд, Ф. Бузони, А. Любимов и В. Ландовска — делятся своими секретами интерпретации.

Статьи, многие из которых впервые переведены на русский язык, интервью и стенограммы уроков адресованы пианистам, в том числе педагогам и учащимся ДМШ, для которых баховский репертуар является своеобразной музыкальной азбукой.

УДК 786
ББК 85.315.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 978-5-89817-201-5

© Издательский дом
«Классика-XXI», 2007

Изучайте Баха, вникайте, углубляйтесь в него; пусть он будет для вас наставником. Когда вам и драматическая, и мрачная, и романтическая музыка надоест, обратитесь к Баху: в нем найдете отраду и утешение. Так в знойный день, когда вы бродите, измученные и утомленные, по городским улицам, раскаленным солнцем, зайдите в готический собор. Он стар и почернел от времени, но в нем вы найдете освежение, успокоение, и страсти ваши утихнут.

А. Рубинштейн

Мы играем не на том инструменте. Надо или на органе, или на клавесине. Фортепиано — трагедия для Баха. На органе не надо думать, как звук кончается, он за нас сделается, а здесь, на нашем инструменте, надо звук создавать. Нужно быть верным Баху, но верным и нашему инструменту. Мы, пианисты, должны все время лавировать.

Г. Нейгауз

В ПОИСКАХ ПОДЛИННОГО БАХА

От издательства

Вот уже более двухсот пятидесяти лет музыка Иоганна Себастьяна Баха — неисчерпаемый источник вдохновения для музыкантов. Ее изучение — верный путь к совершенствованию в исполнительском мастерстве.

Но каждая эпоха воспринимала баховское искусство сквозь призму собственной эстетики. Для романтизма музыка Баха — выражение беспримерного величия духа, своего рода музыкальный эквивалент удивительной готической архитектуры: собор, упирающийся шпилем в небо, сквозь витражные стекла которого льются чарующие волны света. В начале XX века внимание музыкантов было поглощено логикой и стройностью композиций немецкого мастера; разнимая их на формулы и цифровые комбинации, музыковеды и исполнители углубились в постижение глубокого религиозного и философского подтекста, упражняясь в интерпретации баховских символов и «криптограмм». А со второй половины столетия баховедение вошло в «фазу аутентизма». Это был поиск «подлинного» Баха и подлинного звучания старинной музыки, попытка очистить искусство великого кантора от позднейших наслоений и традиций и обрести некий изначальный смысл, вложенный им в свои творения.

Повышенное внимание к так называемой аутентике стимулирует особый интерес к ряду сложных исполнительских проблем — тех проблем, которые в первую очередь интересуют сегодня профессионалов, причем не только концертирующих исполнителей, но педагогов и учеников всех ступеней музыкального образования, от школ и училищ до институтов искусств и консерваторий. Играть ли музыку Баха на старинных инструментах или современном фортепиано, существуют ли «аутентичные» динамика и артикуляция, каким образом исполнять украшения — вот лишь некоторые из множества вопросов, столь существенных для всех, кто исполняет и учит исполнять Баха.

В одной небольшой книге невозможно представить все многообразие исполнительских и методических подходов к Баху за последние двести лет. И все же нам хотелось по возможности адекватно представить разные ракурсы и подходы, существующие в современной концертной и педагогической практике.

Сборник открывается разделом, посвященным самой острой на сегодняшний момент проблеме — можно ли исполнять произведения Баха на современном рояле, насколько чужд или близок этот инструмент его музыке. Иначе

говоря, вопрос можно сформулировать следующим образом: «Клавесин или рояль, или На чем нужно исполнять музыку Баха сегодня?» Разумеется, мы никогда не узнаем, что подумал бы Бах о современных инструментах и современной исполнительской практике, но, собирая по крупицам сохранившиеся сведения, отчасти возможно представить, что во времена Баха было нормой, а что — совершенно неприемлемым.

По поводу животрепещущей проблемы баховского инструментария в нашем сборнике высказываются историк фортепианного исполнительского искусства Юрий Бочаров, выдающийся пианист Алексей Любимов, стоявший у истоков аутентичного направления в России, и, конечно, знаменитый немецкий исследователь Пауль Бадура-Скода, работы которого являются краеугольным камнем в истории клавирного исполнительского искусства. Статьи Бадура-Скоды представляют собой фрагменты из его монументального труда «Interpreting Bach at Keyboard» и на русском языке публикуются впервые.

Разумеется, помещенные в этом разделе материалы не могут дать однозначного ответа и тем более «рецепта» — так на чем же именно играть Баха сегодня. Но в них представлены главные «за и против» (именно поэтому раздел озаглавлен «Pro et contra»), возникающие при выборе старинного либо современного инструмента. В конечном итоге выбор все равно остается за читателем — исполнителем и/или педагогом.

Во втором разделе сборника собраны сведения об эстетике и музыкальной практике баховской эпохи. Этот раздел озаглавлен «Vestigia semper adora» — «Всегда чти следы прошлого». Его составляют четыре работы. Фрагмент из биографии Баха, принадлежащей перу его младшего современника Иоганна Николауса Форкеля, и эссе знаменитой польской клавесинистки XX века Ванды Ландовской уже не раз публиковались на русском языке, но по-прежнему не потеряли своей актуальности. Статья современного пианиста и педагога, профессора Калифорнийского университета Виталия Маргулиса об исполнительских указаниях в клавирной музыке Баха увидела свет лишь однажды и сейчас фактически стала библиографической редкостью. Наконец, фрагмент из книги немецкого исследователя Эдварда Данрёйтера посвящен детальному рассмотрению баховской орнаментики и на русском языке публикуется впервые (именно эта глава в свое время заслужила особое одобрение выдающегося немецкого ученого, богослова и органиста Альберта Швейцера, приветствовавшего появление книги Данрёйтера).

В последнем, наиболее развернутом разделе «Verba magistri» («Слова учителя») представлены всевозможные практические рекомендации к исполнению клавирной музыки Баха. Основу этого раздела — пожалуй, за исключением фрагмента классической работы Эрвина Бодки «Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано» — составляют размышления концертирующих исполнителей, как зарубежных, так и отечественных. Среди тех, кто делится бесценным практическим опытом — Вальтер Гизекинг, Ферруччо Бузони, Глен Гульд, Ральф Киркпатрик, Самуил Фейнберг, Леонид Ройзман, Яков

Зак, Самуил Майкапар. Некоторые из этих материалов — своеобразные мастер-классы по исполнению тех или иных произведений или жанров (таковы статьи Г. Гульда о фа-минорном клавирном концерте, Л. Ройзмана об Английских сюитах, Э. Бодки об Инвенциях и Сinfониях), другие же посвящены общим вопросам артикуляции, динамики, инструментария. Ряд материалов публикуется впервые (труд С. Майкапара), в том числе — на русском языке (работы Р. Киркпатрика, П. Бадура-Скоды).

Страницы мировой бахианы поистине бесчисленны. Каждый год приносит что-то новое — открытия и идеи, методы и подходы. Сегодня невозможно представить себе концертный или педагогический репертуар пианиста без сочинений Баха. А это значит, что проблемы изучения и интерпретации его музыки по-прежнему актуальны для современного исполнителя. Некоторые из них мы постарались осветить в настоящем сборнике.

PRO ET CONTRA*

Юрий Бочаров БАХ ЗА ФОРТЕПИАНО: PRO ET CONTRA

Представьте себе весьма привычную картину: вы подходите к прилавку нотного магазина и покупаете ноты клавирных сочинений И. С. Баха или его современников. Открываете титульный лист и читаете: «для фортепиано». Еще пару десятилетий тому назад это никого не смущало. Однако теперь, когда в моду вошли старинные инструменты, все чаще можно услышать, что современное фортепиано совершенно не подходит для исполнения клавирной музыки эпохи барокко. Но насколько справедливо такое утверждение?

Как известно, весьма важная роль в процессе обучения игре на фортепиано отводится имитационно-полифоническим сочинениям. Их освоение, помимо сугубо эстетического, имеет и вполне практическое значение, вырабатывая умения и навыки, необходимые для воспроизведения сложной, многоплановой фортепианной фактуры, присущей произведениям самых разных жанров, причем не только собственно полифонических. Не случайно «полифония» — обязательный атрибут учебных программ по специальности «фортепиано» на всех ступенях обучения: от ДМШ до вуза. И так уж сложилось, что основу репертуара в этой сфере отечественной фортепианной педагогики составляют произведения И. С. Баха. Справедливо это или нет — вопрос уже не стоит: такова на сегодня объективная реальность. Однако вполне резонным в современных условиях является вопрос иного рода: правомерно ли вообще исполнять клавирную музыку И. С. Баха на современном фортепиано, если она написана композитором для иных инструментов?

* За и против (лат.).

Сторонники так называемого аутентичного (исторически-достоверного) подхода к музыкальному исполнительству, скорее всего, ответят на такой вопрос отрицательно. Уж если произведение предназначено, скажем, для клавесина, то исполнять его на современном фортепиано — инструменте, принципиально ином по манере звукоизвлечения, — не просто нарушение авторской воли, но и серьезное искажение звукового облика, а значит и содержания данного произведения. Найти убедительный контраргумент против этого не так просто. Тем более если услышишь одно и то же сочинение в одном случае на клавесине, а в другом — на рояле и убедишься в существенном различии его восприятия. Действительно, «фортепианное» исполнение воспринимается как весьма отдаленный вариант «клавесинного». Конечно, долгое время мы об этом не задумывались. Казалось, что клавишные инструменты баховских времен, за исключением органа, безвозвратно ушли в прошлое. Еще в начале XX века исполнение сочинений эпохи барокко на клавесине было экзотикой. И предпринимавшиеся в то время попытки известной пропагандистки старинной музыки Ванды Ландовской вернуть клавесину законные права на клавирную музыку Баха воспринимались явно неоднозначно. Однако постепенно интерес к клавесину возрастал, и вот уже несколько десятилетий, как он занял прочные позиции в концертных залах. Практически ни один из многочисленных и довольно популярных ныне ансамблей старинной музыки не обходится без клавесина. Огромный интерес у публики неизменно вызывают и сольные выступления клавесинистов. Естественно, что при этом возникла потребность в квалифицированных исполнителях. И, как следствие, — игре на клавесине стали специально обучать в учебных заведениях. Со временем эта практика распространилась и в нашей стране, и сегодня класс клавесина существует во многих музыкальных учебных заведениях. И весьма характерно, что в репертуаре как учащихся, так и их старших коллег — профессиональных клавесинистов, немалое место принадлежит музыке Баха.

Тем не менее, параллельно, причем с неменьшим успехом, баховские сочинения продолжают играть на рояле. Здесь уже давно сложилась своя традиция, и, следует признать, в фортепианном звучании музыка Баха впечатляет ничуть не меньше, чем в клавесинном. Достаточно вспомнить выступления многих выдающихся пианистов XX столетия, включавших в свои программы произведения этого великого немецкого композитора: как правило, их интерпретации отличались поразительной художественной убедительностью.

Однако некоторым, очевидно, этого показалось недостаточно. Возникли разнообразные «обоснования» справедливости исполнения музыки Баха на фортепиано.

Нередко в данном случае ссылаются на давно уже существующую традицию. Внешне это выглядит вроде бы убедительным, однако не секрет, что традиция сама по себе еще не есть гарантия истины.

Правда, главный козырь у «обоснователей» все же другой. Думаю, многие, кто учился в музыкальной школе, помнят, как на уроках музыкальной литературы нам пытались внушить мысль о том, что Бах якобы писал свои наиболее значительные клавирные опусы для клавесина лишь потому, что в его распоряжении не было такого совершенного, обладающего феноменальными выразительными возможностями клавишного инструмента, как рояль.

Кроме того, иногда предпринимались отдельные попытки документально доказать, что Бах в ряде случаев рассчитывал именно на фортепиано, которое, кстати, в его времена уже было изобретено. Так, к примеру, в начале 1990-х годов в музыковедческой литературе была опубликована весьма любопытная статья, автор которой, основываясь на свидетельстве, приведенном в одном из периодических изданий XVIII века, утверждал, что в 1733 году в Лейпциге на выступлениях баховского Collegium musicum, представившего клавирные концерты, солирующая партия исполнялась на инструменте, именуемом *Clavicymbel*. А за этим инструментом якобы стоит не что иное, как молоточковое фортепиано. Следовательно, исполняя сегодня клавирные концерты Баха на фортепиано, мы просто выполняем волю самого композитора¹.

Однако вышеуказанные аргументы представляются, мягко говоря, не слишком убедительными. Так, тезис о том, что Бах, стесненный ограниченными выразительными возможностями современных ему клавишных инструментов, создавал свои клавирные опусы для некоего идеального инструмента, каким стало фортепиано, не выдерживает никакой критики. Достаточно обратиться к историческим документам и свидетельствам современников композитора. Из этих источников выясняется, что Иоганн Себастьян Бах был человеком весьма практичным и вполне земным. Ему не было свойственно витать в облаках, изобретая «музыку будущего», равно как и «инструменты будущего». Он вполне обходился имеющимися в наличии исполнительскими возможностями. И потому вполне логично было бы исполнять его клавирные сочинения на инструментах, бытовавших в эпоху барокко. А если учитывать современные реалии, то прежде всего — на клавесине.

¹ См.: Badura-Skoda E. Komponierte J. S. Bach «Hammerklavier-Konzerte»? // Bach-Jahrbuch. 1991. S. 159–171.

Что же касается случаев исполнения баховских клавирных концертов на некоем новом инструменте, именуемом *Clavicymbel*, то, во-первых, нельзя однозначно утверждать, что это именно фортепиано, которое, кстати, в то время обычно именовалось иначе. Скорее всего, содержащееся в первоисточнике словосочетание «ein neuer Clavicymbel» свидетельствует просто об использовании нового клавесина (или же новой разновидности клавесина). А *Clavicymbel* в данном случае — один из возможных в то время (хотя и не типичных) латинских эквивалентов французского слова *Clavecin*. Но даже если допустить, что за этим несколько странноватым названием все же скрывалось молоточковое фортепиано, то это тоже не может служить серьезным аргументом в пользу исполнения в наши дни баховских сочинений на рояле. Ибо фортепиано второй трети XVIII века (с которым, кстати, Бах был неплохо знаком, так как лично играл на нем, будучи в 1747 году в Потсдаме при дворе Фридриха II) по характеру звучания было гораздо ближе клавесину, чем современному роялю.

Так что, как мы видим, предпринимаемые в литературе попытки оправдать правомочность исполнения клавирной музыки Баха на фортепиано ничуть не ослабляют позицию «ревнителей чистоты авторского замысла», однозначно ратующих за клавесин. Скорее наоборот.

Так кто же все-таки прав?

Парадоксальность ситуации состоит в том, что однозначного ответа здесь нет, к тому же само противоречие это оказывается мнимым.

Разумеется, значительная (вероятно, даже большая) часть клавирной музыки конца XVII — первой половины XVIII века безусловно предполагает клавесинное исполнение, в чем легко убедиться, обратив внимание на фактурные особенности произведений, а также обнаружив в них обильную, весьма прихотливую мелизматику, превосходно звучащую в клавесинном варианте. Ярчайшим примером являются сюиты (*ordres*) Франсуа Куперена Великого или же многочисленные сочинения его современников — представителей школы французских клавесинистов. Но вот с баховской клавирной музыкой дело обстоит несколько сложнее. Автор действительно сочинял ее в расчете на существовавшие в то время клавишные инструменты, при этом, как правило, не выписывая, для какой именно разновидности клавишного инструмента то или иное произведение создано. И коль скоро наиболее распространенным из них в настоящее время оказался клавесин, то аутентисты именно на нем и предлагают исполнять баховскую музыку. Но с тем же успехом ее можно исполнять и на органе — инструменте, который в первой полови-

не XVIII века также был охвачен понятием «клавир»¹. Более того, многие полифонически насыщенные клавирные произведения Баха (прежде всего, разумеется, фуги) гораздо лучше звучат на органе. По крайней мере, при этом вернее отражается вся сложность и многоплановость полифонической фактуры, которую далеко не всегда можно с достаточной полнотой воспроизвести на клавесине — инструменте, который, по большому счету, не предназначен для исполнения сложных имитационно-полифонических композиций.

Однако, как мы знаем, сложная полифоническая фактура вполне адекватно воспроизводится на фортепиано. И действительно, исполнение на фортепиано целого ряда баховских фуг, особенно выдержанных в медленном темпе, подчас создает ощущение какой-то особой философской глубины, — ощущение, которое несколько теряется, если мы слышим эти же фуги на клавесине. Можно с уверенностью сказать, что многие клавирные сочинения Баха в фортепианном звучании приобретают некое новое качество и не столько теряют, сколько приобретают в содержательном плане. И этот фактор содержательного обогащения следует отметить особо. Ибо, как известно, произведения искусства живут в веках, непременно обогащаясь новыми гранями, непременно по-новому воздействуя на зрителей или слушателей. И в этой связи исполнение клавирной музыки Баха на фортепиано можно рассматривать как некую историческую интерпретацию баховского клавирного наследия — интерпретацию, следует признать, достаточно удачную и абсолютно правомочную. Да, оригинальные сочинения приобретают при этом несколько иной облик, но не следует забывать и о том, что принципиально иными стали и сами слушатели — те, к кому и было обращено великое искусство Иоганна Себастьяна Баха.

И еще один аргумент в пользу фортепианной версии клавирной музыки Баха. Причем аргумент из арсенала сторонников аутентизма. В эпоху барокко, как известно, однозначная закреплённость музыки за определенным инструментом была весьма относительна. В трио-сонатах, например, зачастую партии скрипок могли быть поручены флейтам или гобоям. А уж клавесин и орган вообще часто взаимозаменялись, чему есть немало документальных подтверждений. Вспомним хотя бы об известном цикле из шести фуг Генделя ор. 8, который был создан (как гласит прижизненное издание) *для органа или харпсихорда* (т. е. клавесина). Иными словами, в эпоху барокко клавирные сочинения обычно были рассчита-

¹ Вспомним в этой связи, что значительную часть баховских «Клавирных упражнений» (Clavier-Übung) составляют однозначно органное сочинения.

ны на исполнение на любом имеющемся в наличии клавишном инструменте. В королевских и княжеских дворцах таким инструментом могло быть роскошное чембало (современный аналог которого по цене превышает цену концертного рояля), в домах состоятельных бюргеров — миниатюрный спинет или клавикорд. И потому в полном соответствии с этой бытовавшей во времена Баха традицией будет справедливо и сейчас подходить к клавирным сочинениям композитора подобным же образом и, в зависимости от конкретной ситуации, исполнять их как на клавесине, так и на фортепиано. Именно в этом случае, не прибегая к излишнему радикализму, мы и добьемся истинной исторической достоверности.

Алексей Любимов
БАХ ПОСЛЕ БАХА¹

— Алексей Борисович, многие годы вы были одним из тех, кто стремился вернуть слушателям музыку в ее первоизданном, историческом звучании. Сегодня вас интересуют платья Баха, а не Бах подлинный. Вам нужен Бах ненастоящий, перевернутый, искаженный следующими эпохами. Как это понять?

— Во всем, что мы совершаем с музыкой Баха, нас ведет точка зрения нашего века: будь то аутентичные реконструкции или же интерпретации с точки зрения последующих эпох. Сразу после смерти Баха эпоха галантного стиля преобразовывала Баха по своему образу и подобию. Эпоха Бетховена и ранних романтиков опять-таки переделывала Баха на свой лад, тянула одеяло на себя. И каждая из одежд Баха представляла собой не столько Баха, сколько лицо этой эпохи. Каждая эпоха старалась присвоить Баха, безусловно оценив его как вершину, крупную фигуру, но забыв о контексте его эпохи и о других композиторах. Каждый раз это было внедрение музыки Баха в чуждую ей эпоху.

— Бах для романтиков не был композитором своего времени, он был неким романтизированным гением прошлого...

— Гений старины и великая вершина. Романтики видели в нем образец для подражания, но своеобразный. Полифония Баха стала неobarочным техническим элементом, который стал обогащать творчество постполифонической эпохи. Бах притягивался к романтикам, к уровню их умелости или неумелости. Но вот наступил XX век: появилась, с одной стороны, первая реакция на романтизм, с другой — первые проявления структурализма (это было уже у Брамса, в очень малой мере у Листа, у Бузони). И вот, вместе с осмыслением двенадцатитоновой теории и техники, Бах стал вступать в музыку XX века не только как звуковой или эстетический элемент, не только как прекрасная и величественная музыка, но еще и как символ. Если романтики брали лишь звуковой аспект Баха и наряжали его в романтические одежды: дописывали аккомпанементы, переделывали его авторские тексты на свой лад (вплоть до Шенберга и Регера в XX веке, но это остатки века XIX), то тот же Шенберг

¹ Расширенная версия интервью, взятого перед концертом «Новые платья господина Баха». Печатается по изданию: Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Сборник трудов МГК. Вып. 32. М., 2001.

позже — это первое включение Баха в разряд музыкальной символики, первое после XVIII века, с тех пор, как символика была забыта. Символики как структуры: пришло понимание того, что В-А-С-Н — это тот неустрашимый символ, через который проходит история музыки. Он всесторонним образом — так уж было написано на роду Баху — включает в себя не только ряд точно прочитываемых нот и не только имя композитора, но и символическое выражение. С одной стороны, это четырехконечный крест, с другой — он являет собой тотальную хроматику. Кроме того, он содержит начало алфавита, дает ячейку, первоначальную структуру в законе о неповторяемости в серии и так далее, и так далее. Для XX века это было началом символического пути В-А-С-Н — начиная от Шенберга-Веберна-Берга, проходя через Шнитке-Денисова и многих-многих. В-А-С-Н — символ, выходящий за чисто музыкальные пределы и включающий философские аспекты, символически описывающий музыкальную вселенную, созданную темперированным строем, равно как и уровнем современной метафизики, теологии и эзотерического знания.

Но жизнь Баха в качестве В-А-С-Н — лишь один аспект его жизни в XX веке. Второй — это попытки возвращения к подлинному Баху и его исполнению, а именно аутентичное движение. Начавшись не собственно с Баха, а вообще с реконструирования исполнительского, стилистического языка барокко, оно натолкнулось на Баха и увидело в нем пример для очень многих манипуляций. Ведь и сам Бах обожал манипулировать с чужими сочинениями, как и со своими собственными. Известны его обработки Вивальди, Телемана, пьесок Куперена, известны его переработки собственных духовных кантат в светские, сольных скрипичных вещей — в оркестровые вступления к кантатам...

— *Каковы же были манипуляции аутентистов с Бахом?*

— Наш век взялся реконструировать все, что можно и что нельзя реконструировать. За композиторов стали дописывать никогда не существовавшие их сочинения, иногда по эскизам длиной не более чем в восемь тактов реконструируя сочинения длиной в 400 страниц, как это было с «Предварительным действием» Скрябина. Наш век реконструирует и то, что документально никак не подтверждено. А Бах оставил немалое количество загадок. Многие его сочинения сохранились не в первоначальном виде. Был известен концерт для двух клавесинов, неоригинальное сочинение — теперь реконструирован первоначальный вариант для скрипки и гобоя. Сохранилось несколько сольных клавесинных концертов; один реконструирован для гобоя д'амур с оркестром, другой — для скрипки, третий — для альта. Возможное существование таких оригиналов подтверждается порой лишь неадекватностью фактуры и голосоведения выбран-

ному инструменту. В числе такого рода парадоксов — всем известная Токката и фуга ре минор для органа. Многие музыковеды занимались происхождением этого загадочного сочинения и многие решили, что, во-первых, в оригинале это не органное сочинение, во-вторых, это не Бах. Полудоказано, что Баху принадлежит только органная версия некоего другого сочинения — судя по всему, для какого-то сольного струнного инструмента. Обратные версии этой токкаты и фуги уже существуют. Другой пример — Третья соната для гамбы и клавесина. Это не соната, а скрытый концерт, поскольку все сонаты у Баха четырехчастны, а эта одна трехчастна, к тому же построена по принципу противопоставления тутти и соло, что свойственно концертам. И вот английский музыковед Дональд Дрюс сделал попытку обратной реконструкции никогда не существовавшего Седьмого Бранденбургского концерта для шести струнных и basso continuo. Эту реконструкцию мы включили в свой концерт.

— *Вы говорили, что Бах стал началом всех начал в XX веке, и, видимо, это должно найти свое воплощение в конце программы, когда будет исполнено произведение Кнайфеля, которое находится в сознательном диалоге с Бахом.*

— В начале XX века было создано еще одно сочинение, которое открыло новый аспект отношения к Баху — это *Fuga ricercata*¹ в оркестровке Антона Веберна. Задачи этого сочинения были позже перехвачены у Веберна более поздними структуралистами — отсюда появились *Klangfarbenmelodie* (мелодия тембров) и пуантилизм. Но у Веберна была и другая задача — дать очень ясную картину структурной работы Баха, раскрасив шестиголосную монохромную вещь буквально разными красками, создав самую многообразную палитру, какая только была возможна (к этой раскраске прибавилась и типично позднеромантическая агогическая интерпретация). Веберн сделал попытку перенять у Баха не только тот уровень его структурной работы, который переняли додекафонисты в двенадцатитоновой технике, но поднять на этот же уровень работу с краской и музыкальным временем.

— *В этом Веберн даже опередил своего учителя.*

— Безусловно, его попытка уникальна; она имела продолжение в музыке, но по отношению именно к Баху такого рода сочинений я больше не знаю.

— *Это произведение — анализ музыки Баха, и инструментом этого анализа являются средства позднейшей эпохи. А какое же новое слово сказал Кнайфель?*

¹ Из «Музыкального приношения» (прим. ред.)

— Его сочинение «Еще раз к гипотезе» не могло появиться без сочинения Веберна, но оно выводит анализ Баха на следующий уровень, подытоживая сказанное до сих пор. Оно строго основано на тексте *b-moll'*ной Прелюдии и фуги из I тома «Хорошо темперированного клавира» и тоже раскрашивает прелюдию и пятиголосную фугу разными инструментами и человеческими голосами, причем раздвигает клавирный диапазон четырех октав, поднимая его до самих высоких флажолетов струнных и опуская до контроктавы контрабаса и низких человеческих голосов. Оно раздвигает «формат» этой фуги не только в диапазоне, но придает еще одно измерение, помимо красочно-структурного, данного Веберном: Кнайфель наделяет Баха другим временным аспектом, замедляет темп, приводя единицу времени в движение в 4—6 раз более медленное, и тем самым придает абсолютное значение каждой ноте, как единице, уже оторванной от своего контекста. Каждая звуковая единица — одна в расширившейся вселенной.

— *Значит, нет уже смысла говорить о темах Баха...*

— Нет смысла. Эта музыка так разрастается в пространстве и времени, что проникает в другие измерения, подвластные восприятию человека, заставляет слушать сразу на очень многих уровнях. В конце композитор играет длительности фуги не инструментами, а голосами природы — шумом костра, журчаньем ручейка, дуновением ветра, которые заставляют нас чувствовать, что не только люди и инструменты, но и природа поют эту фугу в размере, не вышедшем еще из-под человеческой власти. Бах пронизывает собой окружающий космос.

— *B-moll'ная прелюдия и фуга и так надмирная, а здесь дана еще под цайт-лупой.*

— С одной стороны, да. Но еще там из текста Баха выпадают отдельные ноты, как будто музыка проваливается куда-то: они есть, но реально не слышны.

— *Как будто написано: «Картина находится на реставрации»...*

— Скорее, как будто картина выступает частями из одного измерения в другое; другие части ощущаются, они есть, но мы их не можем потрогать. В диалоге с Бахом Кнайфель, конечно, написал себя в своей музыке, создал свою концепцию, но это подытоживает и наши позиции — в отношении как к Баху, так и к В-А-С-Н, к символу, который дает нам разные точки соотношения со звуковой и с незвуковой вселенной. Здесь, в контексте множественного отношения XX века к Баху — реконструкторского, академически-вульгарного, структурно-схематического, научно-исследовательского, — делается некое подытоживание.

— Говоря о Веберне и Кнайфеле, вы набрали огромную высоту, но что же побуждает вас спуститься с такой высоты и исполнять произведения эпохи романтизма, давно осмеянного XX веком, — романтизма, который наивно полагал, что сможет улучшить Баха, приписав ему фортепианную партию?.

— Конечно, на этом фоне отношение XIX века выглядит самым бедным и самым глупым: Бах — это красивая музыка, к которой можно дописать гармонии или которую можно переделать по-своему. Почему в концерте это играет наравне с другим? Но это ведь сегодняшняя наша реконструкция романтических версий Баха, так же, как сегодня есть реконструкции барочных версий Баха.

— Какое же вам дело до этой реконструкции, когда есть буквалистская версия несуществовавшего Бранденбургского концерта или, наоборот, Бах, унесенный в сугубо символическую плоскость? Почему вас интересует эта романтическая чепуха? Может быть, есть потребность в китче, хочется уйти от крайностей, внести некий момент легкомыслия по отношению к Баху? Или у романтиков все-таки было что-то ценное в отношении к Баху, чего у нас нет и что нам нужно?

— С одной стороны, это полемика. Хотелось бы перебить существующее отношение к Баху как к священной корове, до которой не дай Бог дотронуться, а играть надо либо по Гульд, либо по белым нотам уртекста, либо по сложившейся традиции Бузони или Муджеллини. Но величие музыки находится за пределами ее звуковой реализации, и Бах — ярчайший пример. Все говорят: Чакон¹ или «Хорошо темперированный клавир» — великая музыка, или тот сыграл великим образом, а этот сыграл так, что ничего не осталось. Но от того, как сыграть, музыка не может стать более или менее великой.

— Обидно слышать это из уст исполнителя.

— В интерпретации можно подходить к некоему уровню понимания, но нельзя считать, что тот или иной уровень понимания является оптимальным. Включением романтических версий я хотел просто показать разные уровни непонимания Баха. Сюда не включены версии Моцарта, Гуно, Листа, Бузони...

— *Swingle Singers...*

— ...или Modern Jazz Quartet, или Switch On Bach — просто потому, что они всем известны. Можно создать из этого популярную лекцию, но задача концерта в том, чтобы извлечь из Баха не только напряженность и суровость, которую несут нам обычно академические исполнения, но и некую

¹ Из Партиты d-moll для скрипки соло (прим. ред.).

приятность, раскованность и вольготность. А также исполнить версии, которые никогда, может быть, не звучали за последние 150 лет, но являются пусть небольшим, но новым словом в интерпретации Баха, незаполненной нишей нашего знания. Я вижу смысл этого концерта и в том, чтобы слушатели восприняли Баха как текучий процесс и лакмусовую бумажку, на которой проверяются очень многие наши отношения с музыкой, стилем, слышанием композиторской работы, и чтобы слушатели попробовали воспринять Баха не только на уровне Баха, но и на уровне В-А-С-Н.

— *Что же получается, — одного, подлинного Баха нет? Его композиций, как они были задуманы, никто никогда не услышит?*

— Нет, это неправильно. Тут я не пессимист. Каждое из этих изучений приближает нас к Баху на еще одну ступенечку. Музыковеды иногда идут впереди исполнителей — они выдают числовую символику, распределение архитектурных формул, теологических позиций библейской символики, чего очень много вообще в барокко, а у Баха особенно. Но не каждый человек будет заниматься проникновением в Баха как в ум, который соединяет многое. Находясь на одном из этих уровней, нельзя уследить за другим.

— *Подобные трактовки словно запрещают нам иные способы восприятия, кроме как чтение этих символов.*

— И одна такая трактовка исключает другую. А ведь универсальная трактовка невозможна. Этот текст настолько богат слоями, что любая его интерпретация давит одни слои, выпячивая другие. Но и многие попытки реконструкции — это лишь проекция на Баха нашего понимания культурного процесса. Этот концерт для меня — пример относительности абсолютного или абсолютности относительного в контексте истории.

Пауль Бадур-Скода
БАХ ЗА КЛАВИРОМ?

Верно ли, что Бах в 1733 году впервые увидел хаммерклавир и исполнял на нем концерт ре минор BWV 1052 для концертирующего чембало?¹

Сочинив концерт ре минор BWV 1052, Бах создал первый в истории музыкальной культуры клавирный концерт, а вместе с тем и одно из самых совершенных произведений в этом жанре. Напомним, что этот концерт — авторская переработка скрипичного концерта, к сожалению, утраченного, сочиненного, вероятно, в веймарский период (1709 — 1717). Около четверти баховских сочинений утеряно навсегда, по большей части — по вине его старшего сына Вильгельма Фридемана Баха. «Корни» скрипичного концерта уходят еще глубже — он продолжил традицию *concerti grossi* Корелли и скрипичных концертов А. Вивальди, особо ценного Бахом. Как и в вивальдиевском скрипичном концерте ля минор, крайние части основаны на противопоставлении разделов оркестрового *tutti* (иногда с участием солиста) с сольными эпизодами. В ритуальных проведениях *tutti* тема проходит в различных тональностях; к примеру, в третьей части концерта — в ре миноре, ля миноре, фа мажоре, си-бемоль мажоре и ре миноре.

Однако Бах идет несколько дальше, чем его предшественники: в его *tutti* не просто транспонируются начальные обороты темы, но происходит и ее развитие. К примеру, внутри фа-мажорного проведения в третьей части концерта есть небольшое отклонение в соль минор (т. 114). Фрагменты темы возникают в оркестровой ткани не только в моменты вступления всего оркестра; их варианты вплетаются в оркестровую ткань то в виде основного голоса, то в виде контрапункта — к примеру, в первой части имитационный диалог первой и второй скрипок оттеняет партию солиста (т. 28 — 38 и 122 — 132). Еще более важным представляется концертирующий характер богатой сольной партии. Она выступает в следующих функциях:

- в виде унисона с оркестровым *tutti* (в начале и в конце каждой части),
- как контрапунктирующий голос (1 часть — т. 104 — 109, 3 часть — т. 30 — 41),

¹ Перевод М. Толстобровой сделан по изданию: Das Orchester. 2000. № 7 — 8. S. 11 — 13.

• как виртуозное соло — сопровождает тему в оркестре (1 часть, т. 28 и далее, 45 и далее), в аккордовом сопровождении (1 часть, т. 7 и далее, т. 40 и далее, т. 45; 3 часть, т. 20 и далее), без сопровождения в виде каденций (1 часть, т. 109 и далее; 3 часть, т. 251 и далее), кантиленная мелодия на фоне оstinatного баса (2 часть).

Весьма примечательно, как Бах переделал утраченную скрипичную версию в клавирный концерт. Первым шагом стало переложение для концертирующего органа — в первых двух частях кантаты № 146 «Wir müssen durch viel Trübsal», сочиненной около 1726 года, и в увертюре к кантате № 188 «Ich habe meine Zuversicht» (третья часть концерта, около 1728 года). В обеих кантатах орган по большей части трактован одноголосно, а басовая линия усилена оркестром. Во второй части кантаты № 146 Бах сочинил великолепный четырехголосный хорал для солирующего органа — потрясающая композиторская работа! Само собой разумеется, что этот текст послужит ясным указанием для правильного исполнения обеих первых частей концерта. И в самом деле, большое скрипичное соло в первой части (т. 146 — 161) представляет собой огромное *lamento*, в то время как во второй части тема у солирующего инструмента в сопровождении 13-тактовой, периодически возвращающейся фразы в басу, выражает горечь в более мягкой, но исполненной глубочайшего страдания форме. Напротив, подпрыгивающая, энергичная ритмика третьей части, несмотря на минорную тональность, исполнена мужества и надежды.

После 1730 года последовала окончательная переработка — в клавирный концерт. Он начинает серию клавирных концертов, все они также являются переработками ранних сочинений. При изучении автографа партитуры видно, как первоначальная скрипичная запись солирующего голоса быстро преобразуется в клавирную. В дальнейшем Бах вводит очень удобно расположенный с пианистической точки зрения контрапункт, часто в имитационном стиле, превращая одноголосную партию в двух- или многоголосную. После всех этих поправок в некоторых местах партитура по нечитаемости приближается к бетховенским. Баховский дар создавать выразительные пассажи неподражаем, особенно его искусство применять диссонирующие звуки — как «соль» или «перец». Одно из таких мест (3 часть, т. 201 — 208) и вовсе напоминает Равеля!

Удивительно, но в баховском наследии подлинность этого концерта нередко подвергалась сомнению; и даже не рукописная клавирная обработка, а сама тема утраченной скрипичной версии. Еще в 1974 году Ханс-Иоахим Шульце писал издательству Peters в связи с новым изданием баховских сочинений: «Равным образом баховедение долгое время

сомневается в подлинности этого сочинения, которое не может быть оправдано ранее сочиненной и утраченной версией для скрипки. Образы и выразительность тем, по сути, уникальны среди баховских творений...»

Заметим, что столь же уникальны Гольдберг-вариации и Хроматическая фантазия и фуга. С обоими сочинениями ре-минорный концерт имеет немало общего. Так, пассаж в первой части, т. 109 – 112, буквально заимствован из Хроматической фантазии (т. 30 – 32), а ритмическая фигура последней части напоминает Хроматическую фугу. Богатые гармонии второй части и экзальтированные мелодические обороты в т. 48 и т. 59 имеют своим прообразом № 25 из Гольдберг-вариаций. К тому же почти невероятно, чтобы Бах в двух кантатах использовал темы из сочинений другого композитора.

Некоторые читатели могут удивиться, что речь идет о клавирном концерте, а не о концерте для чембало. Обозначение *pianoforte* вошло в употребление только после 1740 года. Сам термин был сокращением от *sembalo che fa il piano e il forte* и для итальянца звучал довольно комично, все равно как если бы мы называли его «сильнослабым». Речь, прежде всего, шла о «новом» чембало, или «флорентийском чембало», «клави́ре без перьев», или «клавичембало с молоточками», «недавно изобретенном чембало», на котором можно играть и *piano*, и *forte*. Немалая заслуга Евы Бадура-Скода¹ в том, что она указала на значение статьи в *Leipzig-Zeitung* от 16 июня 1733 года, где говорится о концерте, который Бах дал на новом, до тех пор никем не слышанном инструменте: «В среду, 17 июня, в саду Циммермана на *Grimmischen Stein-Wege* при участии баховского *Collegio Musico* в 4 часа пополудни состоялся прекрасный концерт, продолженный на новом клавичембало, который до сих пор никогда не слышали; он будет представлен любителям музыки и виртуозам».

Этим сенсационным инструментом мог быть только хаммерклавир. Известный баховед, руководитель Баховского института в Гёттингене, Альфред Дюрр писал в своем ответном письме Еве Бадура-Скода: «Теперь мне совершенно ясно, что в 1733 году был изобретен хаммерклавир; иначе какой же иной инструмент мог бы удостоиться такого объявления. Отсюда следует, что все баховские клавирные концерты были написаны для хаммерклави́ра. В этом свете все представляется совершенно иначе. Так, в начале до-мажорного тройного концерта BWV 1064, который обычно исполняют на чембало, никогда не слышно тему. Может, имелся в виду

¹ *Badura-Skoda E. Komponierte J. S. Bach «Hammerklavier-Konzerte»? // Bach-Jahrbuch 1991. Kassel, 1991. S. 159 – 171.*

другой инструмент — хаммерклавир? Или тема исполняется гораздо тише? Все эти вопросы теперь выглядят иначе...»

Позже другой руководитель института, Клаус Хофман, вернулся к этому вопросу в своем письме от 26 января 1988 года: «По поводу возможности одновременного использования двух видов клавира в баховских концертах для нескольких клавиров мне приходит на ум, что К. Ф. Э. Бах в своем двойном концерте Wq 47 противопоставляет чембало и клавир; не может ли это быть своего рода реминисценцией лейпцигского концерта? Об этом стоит подумать».

И по сей день мы с чистой совестью можем исполнять баховские концерты на рояле. Но нам должно быть ясно, что современный рояль массивнее и звучит ярче, чем хаммерклавир XVIII века; это же относится и к клавирным концертам Моцарта.

Пауль Бадура-Скода
И ВНОВЬ О ПРОБЛЕМЕ:
«КЛАВЕСИН ИЛИ РОЯЛЬ?»¹

Позвольте мне начать с того, что если кто-то рассчитывает, что я намерен дать предпочтение одному из двух инструментов, то он будет разочарован. Для меня, музыканта, имеющего дома инструменты и XVIII, и XX века, этот вопрос означает «оба», а не «тот или иной». Кроме того, мы играем старинную музыку не потому, что она может перенести нас в прошлое, но потому, что она приятна и занимает нас — здесь и сейчас. XX век, в отличие от XIX, увеличил число клавишных инструментов, вновь сделав нам доступными возрожденные клавесины, старинное фортепиано, орган-позитив и т. д. Это произошло не столько по каким-то историческим причинам, но лишь потому, что нам понравился звук этих инструментов. Разумеется, можно играть хорошо на любом инструменте, главное, чтобы он был хорошего качества и хорошо настроен. Было бы крайне досадно, если бы мы имели возможность играть только на малом числе инструментов. Сам Бах, написавший бессмертные творения для всех инструментов, на которых он играл, и приспособлявавший свою музыку для разных случаев в виде множества пародий и транскрипций, не имел предрассудков на этот счет.

В чем же цель исторического исследования? Здесь я могу лишь повторить то, что уже об этом говорил: музыка, исполняющаяся «корректно», в той манере, которая соответствует историческому звучанию, обычно звучит значительно лучше и понятней. С этой точки зрения исторические инструменты (или копии) имеют неоспоримое преимущество перед своими поздними родственниками, если они качественны и в хорошем состоянии. Разумеется, это преимущество не является достаточной причиной для того, чтобы исключить из исполнительской практики инструменты, созданные позже. Мы лишь задались вопросом, допустимо ли исполнение Баха на современном фортепиано.

Мнение по этому поводу менялось на протяжении всего XX столетия. В начале века современное фортепиано считалось инструментом равным клавесину, если не превосходящим его. В последние 50 лет

¹ Перевод М. Толстобровой сделан по изданию: *Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the Keyboard. Oxford, 1993.*

в баховедческой литературе негативное к нему отношение все возрастает. Его звук называют грубым и бесцветным, он считается слишком громким и пронзительным в сравнении с инструментами эпохи барокко. Более того, говорят, что он вынуждает исполнителя использовать *crescendo* и *decrescendo*, чуждые барочной эстетике.

Вернер Нойман подытожил все изменения мнений касательно рояля так:

«С 1900 года идут дебаты о том, использование какого клавишного инструмента было бы оправданно, но вкусы постоянно меняются, а теория то выступает в защиту рояля, то вновь указывает на клавесин. Так, постулат Петера Раабе¹ гласит: «Если бы Бах знал современный рояль, он не настаивал бы на исполнении своих сочинений на несовершенных инструментах, предшествовавших ему». Попытка рассматривать с этой сомнительной точки зрения клавесин, как несовершенный предшественник рояля, подкрепляется весьма спорной гипотезой, что баховские сочинения превосходят выразительные возможности инструментов того времени и были сочинены для некоего идеального инструмента будущего. Эта идея в большей степени согласуется с романтической, нежели барочной трактовкой музыки»².

Около 1970 года появилась музыковедческая точка зрения, что рояль не является более инструментом, на котором можно играть Баха. Даже сегодня некоторые музыковеды и многие клавесинисты желают запретить исполнение Баха на современном рояле и подкрепить это запрещение штрафами и тюремным заключением. Но, если мы запрещаем рояль, не будет ли логично запретить современные струнные и духовые инструменты, использующиеся в исполнении Баха в концертных залах и церквях? А заодно и женские голоса в хоре? Пойдет ли все это на пользу Баху — вопрос спорный.

Прежде чем говорить о рояле, стоит заменить без сомнения правильное положение: «У Баха были хорошие клавесины, в достаточной мере соответствовавшие его требованиям» на вопрос: «А есть ли у нас достаточно хорошие инструменты?» Ответом будет выразительное: «Нет». Несмотря на все растущее увлечение клавесинами, нам по-прежнему далеко до того, чтобы в каждом крупном концертном зале стоял хороший клавесин. По этой причине все знаменитые клавесинисты пу-

¹ Stein Festschrift, 1935.

² Neumann W. Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft // Bach-Jahrbuch, 53 (1967). S. 100 — 120.

тешествуют с собственным инструментом; эта практика вряд ли делает их кочевую жизнь проще и иногда становится неразрешимой проблемой при заокеанских поездках.

И даже там, где есть хорошие клавишины, к примеру, музейные инструменты, мы опять же сталкиваемся с тем, что инструмент может иметь прекрасный звук, но на нем нельзя исполнять Баха из-за небольшого диапазона, как у большинства старинных французских или фламандских инструментов, а также итальянских клавесинов XVI и XVII столетий. Различие между этими инструментами и немецкими клавесинами XVIII века так же велико, как и между воображаемым баховским клавесином и современным роялем. Более того, нет единого мнения на тот счет, какой тип старинного клавесина идеален для Баха, или как он должен выглядеть и звучать сейчас. Пионер клавесинного движения, Ванда Ландовска, приводившая оригинальные и звучные аргументы в пользу того, чтобы исполнять Баха на клавесине, использовала клавесин работы Плейеля, который был абсолютно неаутентичным созданием XIX века, и был так же похож на старинный инструмент, как слон на лань. Многие современные клавишины звучат как сковородки и горшки по сравнению с подлинными инструментами или хорошими копиями. Причина всех этих дефектов — техническая. Нехватка настройщиков и мастеров вынуждает концертные залы и консерватории заказывать клавишины, адаптированные к условиям современных концертов или пригодные для занятий с учениками. Их делают крепкими, чтобы они неделями не требовали регулировки, и чтобы малейшие изменения погоды не отражались на настройке. Увы, современные копии старых клавесинов часто достигают стабильности ценой красоты звука. И даже если бы мы хотели, мы не могли бы запретить исполнять на рояле Баха. Но вот вопрос: а хотим ли мы это запретить?

Исполнение Баха на современном рояле по-прежнему очень популярно, даже сегодня. Немногие пожелали бы забыть исполнение «Хорошо темперированного клавира» такими пианистами, как Эдвин Фишер, Святослав Рихтер, Фридрих Гульда, Йорг Демус, Глен Гульд и другие. Неужели мы можем назвать эти интерпретации (как считает Шмидель) «абстрактными и мертвыми»? Я очень сомневаюсь в этом. В статье, цитируемой ниже, Вернер Нойман не отрицает прав рояля:

«Для музыковедческо-социологических целей абсурдно желать запретить миллионам людей, обладающих наиболее распространенным клавишным инструментом, исполнять Баха. В концертном зале пианисты по-прежнему демонстрируют свое умение играть на этом универсальном инструменте, оправдывающем особую тональную структуру

сочинений Баха. Это занятие с исторической точки зрения может расцениваться только как транскрипция»¹.

Насколько это высказывание верно, настолько же оно ошибочно, поскольку идея «транскрипции» носит негативный отпечаток чего-то второсортного...

Большая часть нашего репертуара, исполняющегося на современном инструменте — транскрипции: от Гайдна и Моцарта до Шопена и раннего Брамса или Листа, ведь все они в свое время использовали совершенно разные клавишные инструменты. В еще более широком смысле, большая часть музыки есть транскрипция. Сам Бах был величайшим мастером транскрипций, перекладывая как свои, так и чужие сочинения. В работах Нормана Кэрелла и Георга фон Дадельсена² приведены списки сотен транскрипций и пародий.

Если Бах сам переписывал скрипичное сочинение так, что оно могло быть исполнено на органе, лютне и клавесине, а гобойную партию переделывал для флейты, клавесина или струнных, вряд ли он протестовал бы против «транскрипции» клавирной музыки для современного рояля. При исполнении любой музыки гораздо важнее музыкальность, понимание и выполнение музыкальной структуры, выбор верного темпа, стилистически грамотной артикуляции и орнаментики, учитывание аффектов, эмоционального контекста, музыкальной символики и т. д.

«Выпячивание» тембровости является исключительно современным явлением. Столетиями тембровая характеристика была вторична, этот фактор очень редко кардинально влияет на сущность музыки. А в старинной музыке довольно часто мы и вовсе не имеем понятия о том, как это пелось или игралось, и ничего не можем сказать о том, какие инструменты использовались. Баховские транскрипции должны рассматриваться в том же ключе, но, разумеется, не как *carte blanche*.

Возможность изменения динамики у современного рояля — также скорее преимущество. Во многих полифонических пьесах на современном рояле значительно легче, нежели на клавесине, выразить пластику фуигированных вступлений, начала имитаций и стретт. Выбор различных уровней громкости при одновременном исполнении нескольких голосов дает возможность достичь различной звукоокраски, недоступной на других клавишных инструментах, за исключением органа. Другая при-

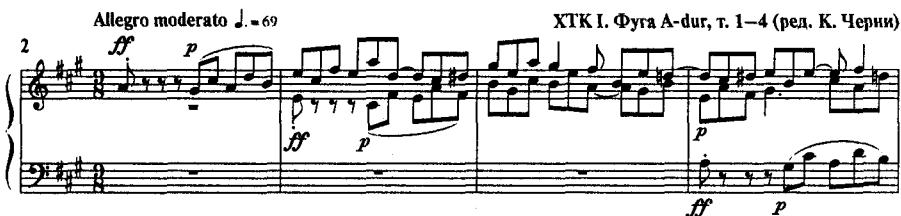
¹Neumann W. Op. zit. S. 107.

²Carell N. Bach the Borrower. London, 1967; Dadelsen G. von. Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren // Bachiana et alta Musicologica. Festschrift Alfred Dürr. Kassel, 1983.

чина, по которой я считаю, что современное фортепиано имеет право на исполнение Баха: его музыка часто содержит акценты, вызванные внутренней структурой, совершенно неисполнимые на клавесине, но вполне возможные на фортепиано, хаммерклавире и клавикорде. Типичный пример — акцентировка в теме ля-мажорной фуги («Хорошо темперированный клавир», часть I):



За первой нотой следует пауза, но она должна сохранить и передать свою энергию через паузы к следующей триольной фигуре. Струнники скорее всего сыграли бы первую ноту *marcato*. Как известно, К. Черни выразил в своей редакции «Хорошо темперированного клавира» воспоминания о бетховенском исполнении. Я не уверен, что динамика, предложенная Черни, действительно исполнялась Бетховеном:



С точки зрения баховской стилистики, это, конечно же, преувеличение, но, с другой стороны, неплохой способ дать ясно услышать, что тема (особенно в последующих проведений) не начинается после долгой паузы.

Теперь мы можем вновь задаться старым вопросом: «Что бы подумал Бах о современном концертном рояле?» Вероятно, ответом было бы не наивное предположение, что он «нашел в нем воплощение всех своих тайных мечтаний», но и не негативное, что он «счел бы его антимузыкальным монстром». Мы можем лишь предположить, что Бах пожелал бы изучить все достоинства и недостатки инструмента. Его неоспоримое достоинство — большой динамический диапазон, возможность исполнять певучие мелодии в среднем и высоком регистрах. Недостаток — бесцветный, «серый» звук. Даже современные блестящие инструменты

Бах мог бы критиковать за звук — слишком толстый и тусклый, и к тому же неясный и глухой, особенно в низком регистре. Как и прочие исполнители XVIII века, Бах нашел бы механику слишком тяжелой.

Но он увидел бы ее гибкость и точность, возможность очень быстрых трелей и орнаментики. Претензией могло бы быть и то, что его тембр не очень хорошо сливается в ансамбле с другими инструментами и не подходит для исполнения *continuo* в оркестре. Но он не мог бы не оценить, что инструмент обладает огромными возможностями для виртуозной и выразительной игры. Возможно, он счел бы его пригодным для исполнения большинства «клавирных» сочинений из-за динамической силы.

Какая роль могла быть отведена современной педали? Исполнение всего сочинения без педали, лишь при помощи артикуляции и пальцевого *legato*, сегодня выглядит старомодно и неверно. Когда звук вдруг «обрывается» демпферами, возникает сухой стук, которого нет в инструментах XVIII века — клавесидах или фортепиано. У больших клавесинов интервал между отпущенной клавишей и моментом затухания резонирующей струны достаточно велик. В сочинениях с арпеджированными трезвучиями, например, звук хорошего клавесина похож на звук современного рояля с небольшой педалью. Было бы ошибкой пытаться играть «клавесинно» на современном фортепиано, как и играть «рояльно» на клавесине. Пианисты, исключая педаль, подобны скрипачам, не играющим *vibrato* — педализация на фортепиано дает эффект вибрации. Но исполнителям барочной и предклассической музыки хорошо известен тот факт, что скрипичное *vibrato* использовалось уже в XVIII веке, особенно исполнителями-виртуозами. Джеминиани описал этот прием в своем знаменитом трактате 1751 года, рекомендуя использовать его «так часто, как это возможно»¹.

Я всегда учитываю то, что на ранних фортепиано все гармонии чуть смешивались. Этого эффекта можно достичь, удерживая педаль в течение продолжительного времени. Бах и его современники часто сочиняли пьесы *alla musette* — с педальным органическим пунктом в басу, имитирующим звук волынки или колесной лиры. Таковы *Gavotte II ou la Musette* из Английской сюиты № 3 BWV 808, *Gavotte II* из Английской сюиты № 6 BWV 811 и *Minuet II* из Партиты №1 BWV 825. Сплошная педализация на рояле, возможно, была бы ближе к оригиналу, чем звучание клавесина. Здесь нет необходимости осторожничать с педалью!

¹ The Art of Playing on the Violin. L., 1751. P. 8.

В отличие от звуковых идеалов XIX и XX столетий, инструменты XVIII века имели звук более яркий, но ясный и прозрачный, тоньше и тише. Впрочем, когда музыка является поэзией звуков, слушатели стремятся забыть об инструменте и об исполнителе, поскольку музыка говорит на уровне более глубоком, чем просто сенсорное восприятие звука. Всякий раз, когда я слушаю исполнение Эдвином Фишером прелюдии си-бемоль минор из I части «Хорошо темперированного клавира» — музыка проникает мне прямо в сердце.

Итак, нисколько не желая умалить значения поиска верного инструмента, хочу заключить, что тембр не является наиболее важным компонентом старинной музыки. Бах и сам переписывал свои сочинения для различных инструментов, не принимая во внимание оригинальную звучность. И, в конце концов, важен не голос или инструмент, а дух, исходящий от певца или исполнителя. «Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150).

VESTIGIA SEMPER ADORA*

Иоганн Николаус Форкель О БАХОВСКОЙ ИГРЕ НА КЛАВИРЕ¹

О том, как Иог. Себ. Бах играл на клавире, с неизменным восхищением отзывались все, кому посчастливилось его слышать, и всякий, кто претендовал на то, чтобы считаться хорошим музыкантом, завидовал ему. Легко представить себе, что его игра, вызывавшая всеобщее восхищение и зависть, должно быть, очень заметно отличалась от манеры игры его современников и предшественников. Но до сих пор никто еще с достаточной ясностью не показал, в чем же, собственно, состояло это отличие.

Если десять одинаково подвинутых, хорошо подготовленных музыкантов возьмутся за исполнение одной и той же пьесы, то звучать она будет у всех по-разному. У каждого будет своя манера извлекать звуки из инструмента, а сами звуки будут воспроизводиться с большей или меньшей степенью отчетливости. Отчего же возникают эти различия в звучании, коль скоро все десять исполнителей обладают достаточной подготовкой и необходимыми навыками? Исключительно от различий в способе артикуляции, а ведь артикуляция в музицировании — это то же самое, что произношение в речи. Дело в том, что непременным условием совершенства в музыкально-исполнительском искусстве является предельно отчетливая артикуляция — подобно тому как совершенная речь или декламация немыслима без отчетливого произнесения слов. Невнятная игра, как и невнятная речь, не принесет слушателю удовлетворения. Непростительно заставлять его напрягать внимание только для того, чтобы уловить, что именно играется или произносится. Предметом внимания слушающего должны быть не отдельные звуки или слова, а мысли

* Всегда чти следы прошлого (лат.).

¹ Печатается по изданию: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха. Пер. с нем. В. Ерохина. М., 1987.

и их взаимосвязь. Но для этого требуется высокая степень отчетливости и «произнесения» музыкальных звуков, равно как и слов.

Меня всегда удивляло, что К. Ф. Э. Бах¹ в своем «Очерке истинного способа игры на clavire» не счел нужным подробно описать эту особую отчетливость артикуляции; ведь его собственной игре это качество было присуще в наивысшей степени. Важно, однако, что в этом как раз и состояло главное отличие баховского способа игры на clavire от того, как играли на этом инструменте все остальные музыканты. Правда, в главе, посвященной общим вопросам clavирного исполнительского искусства, автор упомянутого трактата поделился с читателем следующими наблюдениями: «Некоторые играют слишком вязко, как будто у них пальцы склеены друг с другом; они передерживают клавиши. Другие, во избежание этого, укорачивают каждый звук, словно играют на раскаленной клавиатуре. И то, и другое не годится. Лучше всего — золотая середина». Но он так и не объяснил нам, каким же все-таки образом достигается эта самая золотая середина. Попытаюсь внести в это дело ясность, хотя я, конечно, отдаю себе отчет в том, что такие вещи с трудом поддаются описанию вне непосредственного обучения.

Баховский, себастьяновский способ держать руку на клавиатуре предполагает, что все пять пальцев согнуты так, чтобы кончики их образывали прямую линию и занимали такое положение относительно плоскости клавиатуры, что когда надо взять тот или иной звук, ни одному пальцу не приходится дотягиваться до соответствующей клавиши: каждый палец уже находится непосредственно над той клавишей, по которой ему предстоит ударить. При таком положении руки 1) ни один палец не падает на клавишу и (что бывает не менее часто) не устремляется к ней в некоем броске, а опускается на нее с известным ощущением внутренней силы и власти над движением, 2) сила, или тяжесть, переносимая таким путем на клавишу, остается неизменной, причем палец отнюдь не снимается с клавиши движением вверх, а соскальзывает с ее переднего края благодаря тому, что исполнитель плавным, но быстрым движением тягивает кончик пальца вовнутрь согнутой кисти, к ладони, 3) и когда надо перейти с одной клавиши на другую, сила, или тяжесть, удерживавшая предыдущую клавишу в нажатом положении, мгновенно перемещается — в момент описанного соскальзывания — на другой палец, так что, с одной стороны, никоим образом не может возникнуть разрыв между предшествующим и последующим звуками, а с другой — предотвращает

¹ Карл Филипп Эмануэль Бах (1714 — 1788) — композитор, сын И. С. Баха.

ся их наложение друг на друга, то есть их совместное звучание в пределах какого бы то ни было промежутка времени, вследствие чего звуки не удлинняются и не укорачиваются (о чем как раз и говорит К. Ф. Э. Бах), а имеют ровно такую протяженность, какую они должны иметь.

Многочисленные преимущества описанного положения руки и связанного с ним способа артикуляции дают о себе знать не только при игре на клавикорде, но и при исполнении на фортепиано и на органе. Перечислю важнейшие из этих преимуществ. 1) Благодаря согнутому положению пальцев любое их движение приобретает легкость и непринужденность; исполнитель не барабанит, не производит невнятного шума и не спотыкается, как это часто бывает с теми, кто играет вытянутыми или недостаточно согнутыми пальцами. 2) Втягивание кончиков пальцев (движением к себе), сопряженное с мгновенной передачей силы одного пальца другому, обеспечивает наивысшую степень отчетливости при извлечении отдельных звуков, вследствие чего при таком способе игры любой пассаж звучит блестяще, гладко и округленно, словно каждый звук — жемчужина; пассаж воспринимается слушателем без малейшего затруднения. 3) Скольжение кончика пальца по клавише с неизменным ощущением тяжести позволяет струне вибрировать на протяжении необходимого промежутка времени; каждый звук становится благодаря этому не только более красивым, но и более продолжительным. Пользуясь этим методом, даже на таком незвучном инструменте, как клавикорд, можно играть напевно и связно. Есть во всем этом и еще одно огромное преимущество: исполнителю не приходится затрачивать ненужные усилия, движения его лишены какой бы то ни было скованности. По свидетельствам очевидцев, восторгавшихся игрой Баха, движения его пальцев были поразительно легкими и незаметными, их едва можно было уловить. Двигались только передние фаланги, тогда как кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла свою округлую форму; пальцы лишь слегка приподнимались над клавишами, как будто играют сплошные трели, а когда тот или иной палец совершал необходимое движение, все остальные оставались неподвижными. И совсем уже никаких движений он не делал корпусом — лишние движения делает тот, кто не приучил свои пальцы двигаться легко и непринужденно.

Можно, однако, владеть всеми описанными здесь приемами и все же быть плохим исполнителем, подобно тому как человек может иметь идеально чистое и красивое произношение, но быть плохим декламатором или оратором. Чтобы быть хорошим исполнителем, надо, помимо всего сказанного, обладать многими другими качествами — Бах был наделен ими в наивысшей степени.

Пальцы у нас от природы неодинаковы по величине. Неодинаковы они и по своей силе. Из-за этого многие исполнители предпочитают всюду, где только возможно, пользоваться лишь более сильными пальцами. Это ведет к неровности при извлечении нескольких сменяющих друг друга звуков. Мало того, отдельные места, в которых не приходится выбирать между разными аппликатурными вариантами, оказываются при таком подходе попросту неисполнимыми. Иог. Себ. это скоро почувствовал и, дабы избежать подобных заблуждений, стал писать для себя специальные инструктивные пьесы, безупречное исполнение которых требует неперемennого употребления всех пальцев обеих рук в разнообразнейших позициях. С помощью подобных упражнений все пальцы обеих рук приобрели у него одинаковую силу и применимость, так что он мог с одинаковой легкостью и чистотой исполнять обеими руками не только двойные ноты и любые пассажи, но и двойные трели, не говоря уже о простых. Ему оказались подвластными даже такие места, в которых одни пальцы играют трель, а другие пальцы той же руки продолжают вести мелодию.

Ко всему этому присовокуплялась еще и придуманная им новая аппликатура. До него, да и в годы его юности, играли скорее в гармоническом складе, нежели в мелодическом, и к тому же далеко не во всех 24 тональностях. Поскольку клавикорд был еще «связанным», то есть на одну струну приходилось по нескольку клавиш, всеобъемлющая чистота темперации была на нем недостижима; поэтому играли лишь в тех тональностях, в которых звучание было достаточно чистым в условиях общепотребительной в то время настройки инструмента. Этим объясняется то, что даже самые сильные исполнители того времени применяли большой палец только в случаях крайней необходимости (при растяжках). Бах же сочетал мелодию и гармонию таким образом, что даже средние голоса были у него не просто сопровождающими, а напевными; он расширил употребление тональностей как путем отхода от церковных ладов (все еще очень широко распространенных в те времена не только в духовной, но и в светской музыке), так и путем сочетания диатоники и хроматики, и научился темперировать свой клавир так, что на нем можно было чисто играть во всех 24 тональностях. Вследствие всего этого он непременно должен был изобрести и новую, соответствующую его нововведениям аппликатуру, и особенно поразмыслить над иным, более широким использованием большого пальца. Некоторые утверждают, что Куперен в своем труде «*L'art de toucher le Clavecin*» («Искусство игры на клавесине»), вышедшем в 1716 году, учил еще до Баха такому употребле-

нию большого пальца. Но, во-первых, Баху к этому времени было уже более тридцати лет, и он давно уже применял свою новую аппликатуру, а во-вторых, аппликатура Куперена все-таки отличается от баховской, хотя и сходна с ней в отношении более частого, чем прежде, использования большого пальца, — именно всего лишь *более частого*, ибо в баховской аппликатуре, в отличие от купереновской, большой палец стал основным, поскольку без него совершенно невозможно обойтись в так называемых трудных тональностях; Куперен же не применял ни таких разнообразных пассажей, ни таких трудных тональностей, какими пользовался Бах, и, следовательно, не имел столь настоятельной необходимости в постоянном употреблении большого пальца. Стоит только сравнить баховскую аппликатуру в том виде, в каком ее обобщил К. Ф. Э. Бах, с рекомендациями Куперена, как сразу же обнаружится, что с баховской аппlikатурой легко и гладко получаются все, в том числе самые трудные и самые полногласные места, а с купереновской — разве что его собственные сочинения, да и то, надо сказать, с трудом. Впрочем, Бах знал и ценил произведения Куперена и многих других французских композиторов-клавесинистов того времени, так как на этих сочинениях можно было научиться приятной и изящной манере игры. Однако он считал их слишком манерными, потому что в них слишком много украшений — почти ни одна нота не обходится без мелизмов. Кроме того, мелодии, имеющиеся в этих сочинениях, представлялись Баху недостаточно содержательными.

Легкие, непринужденные движения пальцев, красивое звукоизвлечение, отчетливость и связность сменяющих друг друга звуков, преимущества новой аппlikатуры, одинаковая развитость и натренированность всех пальцев обеих рук и, наконец, большое разнообразие мелодических фигур, которые в каждом из баховских сочинений применяются новым, необычным образом, — все это привело в конце концов к такой высокой степени мастерства и, можно даже сказать, к такому всемогуществу, к такой безраздельной власти над инструментом, что в игре на клавире для него теперь не было почти никаких трудностей. Как в свободной импровизации, так и при исполнении своих сочинений (в которых, как известно, все пальцы обеих рук заняты непрерывно, выполняя столь же своеобразные и необычные движения, сколь своеобразны и необычны мелодии, содержащиеся в этих сочинениях), Бах, по свидетельствам очевидцев, чувствовал себя так уверенно, что никогда не брал ни единой неверной ноты. Он обладал также столь поразительным умением читать с листа и правильно исполнять чужие клавирные сочинения (правда, все они были легче, чем

что собственные), что однажды (это было еще в Веймаре) он сказал одному из своих знакомых, что может с первого раза сыграть любую вещь без пианинки. Но — он заблуждался. Не прошло и восьми дней, как тот же самый знакомый доказал ему это. Однажды утром, пригласив Баха к себе на завтрак, он положил на пюпитр своего инструмента вместе с другими сочинениями одно, которое с первого взгляда могло показаться совсем незначительным по трудности. Бах явился и, по своему обыкновению, сразу же сел за инструмент, чтобы поиграть, а заодно и просмотреть лежащие на пюпитре ноты. Пока он перелистывал и проигрывал эти пьесы, хозяин дома вышел в соседнюю комнату, чтобы распорядиться насчет трапезы. Через несколько минут Бах дошел до пьесы, специально предназначенной для того, чтобы он расстался со своими заблуждениями, и начал ее играть. Но, едва начав, остановился. Он просмотрел то место, которое у него не получилось, снова начал играть и снова споткнулся на том же самом месте. «Нет! — крикнул он, отходя от инструмента, своему другу, который исподтишка посмеивался над ним в соседней комнате. — Не все можно сыграть сразу! Не все!»

Не менее удивительной была его способность читать партитуры и с первого взгляда воспроизводить их на клавире во всех существенных чертах. Да и отдельные партии, разложенные перед ним, он с такой легкостью охватывал взглядом, что мог сразу же сыграть на клавире все в целом. Этим своим умением он часто пользовался, когда кто-нибудь получал, скажем, новое трио или квартет для смычковых инструментов и хотел услышать, как это звучит. Бах был способен, кроме того, мгновенно сыграть по предложенному ему басовому голосу, подчас плохо цифрованному, целиком все трио или квартет; мастерство его доходило до того, что он мог, когда бывал в хорошем расположении духа и чувствовал приток сил, без всякой подготовки добавлять к трем голосам четвертый, иначе говоря, с первого взгляда превращать трио в квартет. В таких случаях он пользовался двумя мануалами и педалью, то есть двойным клавесином с педальной клавиатурой.

Из струнных клавишных инструментов он больше всего любил клавикорд. Так называемые крыловидные инструменты, то есть клавесины, правда, тоже допускают известные градации звучания, но Бах считал их лишенными живой души. Что же касается фортепиано, то инструменты этого рода при его жизни только-только стали появляться и были уж очень неподатливы, а потому не могли удовлетворить его. Как бы то ни было, клавикорд представлялся ему наилучшим инструментом для занятий, равно как и вообще для музицирования, и самым подходящим инстру-

ментом для выражения 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.

Никто не мог заменить на его клавесине пришедшие в негодность перышки новыми так, чтобы он остался доволен, — он это делал сам. Он всегда сам настраивал свой клавесин и свой клавикорд и был в этом настолько искусен, что настройка никогда не занимала у него более четверти часа. При его способе настройки все 24 тональности были в его распоряжении, и, импровизируя, он делал с ними все, что ему было угодно. Он так же легко и естественно переходил в самые далекие тональности, как и в наиболее родственные; создавалось впечатление, будто он остается все время в одной-единственной тональности. Резкость переходов была ему чужда; даже хроматизмы были у него чрезвычайно плавными и текучими, как будто он и не выходил за пределы диатоники. Так называемая Хроматическая фантазия (теперь она уже напечатана) может служить прекрасным подтверждением моих слов. Все его свободные импровизации, по словам многих, были такого же свойства, но в них было еще больше непринужденности, блеска и выразительности.

Играя свои пьесы, он обычно брал очень оживленный темп, но умел, помимо этой живости, привнести в исполнение столько разнообразия, что каждая пьеса звучала под его пальцами подобно живой речи. Когда надо было передать сильные аффекты, он делал это не посредством чрезмерного усиления удара по клавишам (как делают многие), но с помощью гармонических и мелодических фигур, то есть обращаясь к внутренним силам искусства. Что ж, интуиция вела его верным путем. Разве мы сможем выразить сильную страсть, если станем так барабанить по клавиатуре, что из-за сплошного грохота и стука никто не в состоянии будет различить ни единого звука, не говоря уже о том, чтобы отличить один звук от другого?

Ванда Ландовска

БАХОВСКИЕ КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ¹

Из всех мастеров прошлого Бах сегодня самый почитаемый. В современных исполнениях его клавирных произведений основная проблема заключается в выборе инструмента.

Баховские органные произведения, если не считать транскрипций, принадлежат, безусловно, органу. Однако упор на силу и мощь звучания, характерный для XIX столетия, привел к изменениям или к тому, что многие считают усовершенствованиями в конструкции сегодняшних инструментов. В книге о Бахе Швейцер в 1905 году констатировал, что «произведения Баха вряд ли выигрывают при исполнении на современном органе. Основные регистры на нем приобрели слишком большое значение по сравнению с микстурами; их слишком много, и в то же время у них слишком форсированное звучание. Регистры миксур баховского времени, равные по количеству с основными регистрами, были мягче, чем наши современные микстуры, и производили напряженное, хотя и утонченное, звучание, которое великолепно освещало рисунок фуги». На сегодняшних органах эти фути, по мнению Швейцера, становятся тяжеловесными и массивными; так произошло бы с гравюрами, будь они репродуцированы углем.

Но на каком инструменте — клавесине, клавикорде или органе — должны исполняться другие клавирные произведения Баха?

Осмелюсь кто-нибудь задать такой вопрос около 1900 года, над ним бы только посмеялись. «Что?! Отдавать предпочтение старинным инструментам вместо нашего современного рояля? Чистейшая глупость! Как истинный провидец, Бах, конечно же, предвидел современное фортепиано и, имея в виду именно этот инструмент, писал свои великолепные произведения, неисполнимые на этих "старых ящиках"». Времена изменились. Сегодня эта проблема горячо и страстно дискутируется вдумчивыми музыкантами и музыковедами. Опубликовано большое число серьезных, основательных исследований на эту тему. Однако мы все еще встречаемся с живучими банальностями, распространявшимися на протяжении всего XIX столетия виртуозами, инструментальными мастерами и фортепианными учителями. Антон Рубинштейн оказался единственным пред-

¹ Печатается по: Ландовска В. О музыке. М., 2005. Пер. с англ. А. Майкапара. С. 93 — 102.

ставителем своего поколения, который не разделял, казалось, всеобщей страстной влюбленности в современные инструменты при исполнении старинной музыки. «Я думаю, что инструменты всех времен имели звуковые краски и эффекты, которые мы на нынешних инструментах не можем передать, что сочинения тогда задумывались для существовавших инструментов и только на них могли произвести полное впечатление; следовательно, сыгранные на нынешних инструментах, они, скорее, теряют»¹. Движимый самыми лучшими намерениями, Антон Рубинштейн отыскивал средства добиться звучаний исчезнувших эпох. «Генделя и в особенности Баха я старался бы *регистровать* на нашем нынешнем фортепиано посредством разнородного аншлага, туше и педали»². «Если Ф. Э. Бах написал книгу о выразительном исполнении на клавире, выразительное исполнение на тогдашних инструментах было возможным; мы только не можем себе таковое представить на том, что ныне известно под именем *клавесин, клавикорд, клавишембало, спинет* и т. д. [...], и кроме того, нам совершенно неизвестно главное — способ употребления этих инструментов»³.

Утверждая это, он, конечно, преувеличивал: в XVII и XVIII столетиях было не только много гениальных музыкантов, тогда жили замечательные теоретики. Сокрушаться следовало бы уж скорее о том, что документов осталось слишком много, ведь целой жизни не хватит, чтобы изучить и половину их. Теперь мы начинаем приобретать более точное знание всех этих инструментов и даже открывать способ пользоваться ими. И если мне все еще приходится встречаться с обвинениями, подобными тому, какое было сделано после одного из моих концертов: «Клавикорд Ванды Ландовской — это не чембало, как она его анонсировала, а просто спинет», то уж по крайней мере образованные музыканты не сваливают в одну кучу клавикорды, клавесины, спинеты и других преданных друзей величайших мастеров прошлого.

Каков же, собственно, был инструмент, для которого Бах писал свои клавирные произведения?

Доклад, прочитанный профессором Бухмайером на Баховском фестивале в 1908 году, положил начало полемике по этому вопросу — несомненно, чересчур резкой; она и до сих пор еще далека от завершения. Бухмайер хотел доказать, что любимым инструментом Баха был клавикорд. Он утверждал это, основываясь на той любви, которую Кунау, Фишер и Маттезон проявляли к этому инструменту, и на слабом их интере-

¹ Рубинштейн А. Литературное наследие. М., 1983. Т. 1. С. 154.

² Там же. С. 155.

³ Там же. С. 154.

...к клавесину. Он строил свои аргументы на идеях, сформулированных Форкелем и Шпиттой, первыми биографами Баха. При всем моем восхищении познаниями и талантом Бухмайера я никогда не могла бы разделить его взглядов. Что же касается его аргументации, то она всегда казалась мне недостаточной и совершенно неубедительной.

Да, действительно, Маттезон рекомендует клавикорд для *галантных* пьес, но его собственные сюиты совершенно иные, чем баховские. Кроме того, он вовсе не был противником клавесина, как пытаются нас уверить. Что же касается И. К. Ф. Фишера, то он написал в своем посвящении, что его пьесы сочинены для «клавикордиума или инструмента». Под «инструментом» он имел в виду именно клавесин. Чтобы развеялись все сомнения на этот счет, надо лишь обратить внимание на титульный лист тома сочинений И. К. Ф. Фишера, где большими буквами написано: «Пьесы для клавесина».

Даже если признать, что некоторые баховские предшественники предпочитали клавикорд всем другим инструментам, где доказательно, что и Бах разделял тот же взгляд?

Профессор Бухмайер придал большое значение указанию, имеющемуся на титульном листе баховских Инвенций и Симфоний: «...главным же образом приобрести манеру игры *cantabile*...» Он видит здесь неопровержимое доказательство того, что пьесы эти предназначались для клавикорда, поскольку данный инструмент обладал более певучим, чем клавесин, тоном. Ничто, однако, не мешает видеть в этом доказательство противоположного. Бах был не единственным, кто писал в то время выразительную музыку. Сколько произведений французских и итальянских композиторов, написанных, безусловно, для клавесина, имеют названия типа «Нежные жалобы», «Владычица сердец», Канцона и т. д. Можно ли подвергать сомнению баховские артистизм и вкус, когда он заставлял клавесин выразительно петь, как то делали Рамо, Куперен или Фрескобальди? И раз сердце Баха предавалось не только сладким грезам, но также откликалось на силу и страсть, то почему же надо настаивать на том, что «робкий, меланхолический и бесконечно нежный клавикорд» (и только он!) был его любимым инструментом, единственным доверенным его сердца?

Любовь Карла Филиппа Эмануэля Баха к клавикорду, хотя и сильно преувеличенная в свидетельстве Форкеля, — факт; но предполагать на этом основании, что отец разделял чувства сына, в высшей степени нерезонно: две их специфические эпохи несли с собой две совершенно различные эстетические концепции. Клавикорд во времена Карла Филиппа Эмануэля стал выразителем «галантного» стиля, из которого строгая полифония

постепенно исчезала. Будь Карл Филипп Эмануэль фанатичным поклонником клавикорда, разве мог бы он написать столько концертов, ясно оговаривающих: «Концерты для солирующего клавесина» («Concerto per il cembalo concertato»)? А коль скоро они написаны для клавесина, то и его восемьдесят каденций (Wq 120) не могли быть задуманы для другого инструмента. Вплоть до 1781 года в камерной музыке Карла Филиппа Эмануэля мы находим сонаты для облигатного клавесина и скрипки или альт, флейты, а также трио и квартеты с облигатным клавесином. Самая первая среди его сольных пьес была написана семнадцатилетним музыкантом в 1731 году и собственноручно им награвирована — она имеет заголовок «Менуэт для клавесина». Его сонаты, опубликованные между 1742 и 1744 годами, названы «Сонаты для клавесина». Только дойдя до 1765 года, мы находим слово «клавир», хотя в 1770 году Карл Филипп Эмануэль опубликовал еще и «Шесть сонат для клавесина дамам на пользу». В 1780 году в его изданиях появляется слово «фортепиано» (fortepiano). Более того, разве не Карл Филипп Эмануэль установил в своем «Опыте...», что клавикорд подходит только для сольной игры, что пианофорте может выстоять лишь в компании с несколькими инструментами и что один клавесин обладает необходимой силой, дабы вести диалог с оркестром?

После смерти Иоганна Себастьяна была составлена опись его имущества. Вот раздел, описывающий музыкальные инструменты, находившиеся в его доме:

1 фанерованный клавесин (по возможности должен остаться в семье)	80 талеров	
1 клавесин	50 «	
1 таковой же	50 «	
2 таковых же	50 «	
1 таковой же, малый	20 «	
1 Lauten Werck (лютневый клавесин)	30 «	
1 таковой же	30 «	
1 штайнеровская скрипка	8 «	
1 скрипка похуже	2 «	
1 таковая же, малая	1 «	8 грошей
1 альт	5 «	
1 таковой же	5 «	
1 таковой же	— «	16 «
1 басок	6 «	
1 виолончель	6 «	
1 таковая же	— «	16 «

I виола да гамба	3	«
I лютия	21	«
I маленький спинет	3	«

Итого 371 талер 16 грошей¹

Итак, пять клавесинов и один спинет, не говоря о трех педальных клавесиных, которые Бах самолично перед смертью передал Иоганну Кристиану. Каждый, кто намеревается убедить нас в том, что любимым инструментом Баха был клавикорд, должен задуматься: в данной описи нет никаких следов этого инструмента. С другой стороны, заметьте, что общая стоимость баховских клавесинов составляет треть стоимости его имущества (окончательная оценка его составила 1122 талера и 16 грошей).

Есть одна старая история, очень популярная в XVIII столетии. Шел солдат лесом, присел отдохнуть под деревом, вынул из вещевого мешка хлеб и сыр и только собрался съесть их, как увидел двух волков, по голодным взглядам которых понял, что они намереваются принять участие в трапезе. Дабы не дать им приблизиться вплотную, он бросил волкам несколько кусков, но вскоре еда у него кончилась. Не зная, как отделаться от хищников, решил солдат сыграть на волынке. И только он начал, как волки, напугавшись, пустились наутек. «Знай я, что эта музыка им так понравится, — подумал успокоенный солдат, — они получили бы ее до еды!»

Если маленькие волчата, жаждущие растерзать мой клавесин, не удовлетворены теми крупными, которые я только что им бросила, и припасла и несколько мелодий для волынки, которые заставят их закуситься, — это баховские аутентичные заголовки.

При жизни Бах опубликовал всего несколько сборников произведений, экземпляры которых, проверенные и исправленные им самим, находятся нынче в Британском музее. Второй том этих публикаций имеет очень точное указание: «Концерт в итальянском вкусе и Увертюра на французский манер для клавесина с двумя клавиатурами». В данном случае не возникает сомнений, что Итальянский концерт и Французская увертюра написаны для клавесина.

В четвертом томе мы находим не менее точную рекомендацию: «Ария с орнаментированными вариациями для клавесина с двумя клавиатурами».

¹ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Пер. с нем. В. Ерохина. М., 1980. С. 76 — 77.

Говорят, что Английские сюиты не подходят для клавесина. Однако автограф, владельцем которого, согласно Е. Науманну¹, стал Й. Хаузер в Карлсруэ, имел следующий заголовок: «Шесть сюит с их прелюдиями для клавесина, сочинены И. С. Бахом».

Автограф Французских сюит, находящийся в Берлинской библиотеке, озаглавлен: «Шесть сюит для клавесина, сочинены И. С. Бахом». Дальнейшее подтверждение своей мысли мы находим в Клавирной книжечке Анны Магдалены, датированной 1722 годом, где Бах написал собственной рукой над третьей сюитой: «Для клавесина, И. С. Б.». Над четвертой сюитой имеется: «Сюита in Dis (в ре-диез мажоре) для клавесина», а над пятой — «Сюита для клавесина ex G (в соль мажоре)».

В Нотной тетради Анны Магдалены 1725 года мы также читаем:

«XXX. Сюита I для клавесина И. С. Баха. XXXI. Сюита II для клавесина И. С. Баха.

XXVII. Соло для клавесина».

Когда видишь столь определенное свидетельство, столь точные рекомендации самого Баха, все дискуссии относительно упомянутых произведений становятся для меня пустым звуком.

Что касается Партит, то на их счет информация у нас отсутствует, хотя сам Шпитта заявлял, что они написаны для клавесина, а не для клавикорда. Они были опубликованы при жизни Баха в первом томе «Клавирных упражнений». Слово «клавир», как мы уже видели, было общим термином, который применялся к любому клавишному инструменту. Но во втором томе мы находим пьесы для «клавесина с двумя клавиатурами», а третий том составляют пьесы, предназначенные для органа. Поскольку Бах требовал клавесина для Французских и Английских сюит, нет причин предположить, почему Партиты, характер и форма которых столь близки Французским и Английским сюитам, должны были бы адресоваться другому инструменту.

Автограф Хроматической фантазии утерян, но мы отнюдь не удивляемся, найдя в старой сохранившейся копии, датированной 6 декабря 1730 года, следующий заголовок: «Хроматическая фантазия для клавесина И. С. Баха».

Первая страница автографа фантазии до минор тоже утеряна, но на одной старой копии мы находим указание: «для клавесина».

Токката ре мажор в копии Сары Леви имеет название «Токката-чембало» [т. е. клавесин. — *прим. пер.*]. Токката соль мажор в копии Гербера озаглавлена «Концерт, или Токката для клавесина». Что

¹ Bach-Gesamtausgabe (BGA) Band 45.

касается Увертюры фа мажор, то в копии гамбургского органиста Вистфала она озаглавлена «Увертюра для клавесина».

В сонате № 1 соль мажор и в сонате № 3 соль минор для клавесина и виолы да гамба мы находим заголовок, написанный баховской рукой: «Соната для клавесина и виолы да гамба». В других автографах читаем:

«Соната для облигатного клавесина и поперечной флейты».

«Шесть сонат для концертирующего клавесина и скрипки соло».

«Соната для одной поперечной флейты и облигатного клавесина».

«Концерт для концертирующего клавесина».

В основном все концерты и вся камерная музыка имеют — либо в автографе, либо в первых копиях — указание на клавесин, который обнаруживается в качестве аккомпанирующего инструмента и в кантатах. В «Страстях по Иоанну» басовой арии «Betrachte meine Seele»¹ может аккомпанировать либо орган, либо клавесин. В трио из «Музыкального приношения» *continuo* было выписано Кирнбергером для клавесина.

Далее, в каких же из крупных баховских клавирных произведений ясно не указан клавесин? В двух- и трехголосных инвенциях и в «Хорошо темперированном клавире». Но в этих произведениях нет ни упоминания клавикорда, ни малейших следов *Bebung*, который обозначался таким знаком: . Однако многие современные «исправители» продолжают способствовать распространению и утверждению ошибки Форкеля и Шпитты (Бузони среди них), и идут настолько далеко, что фальсифицируют заголовок цикла «48», именую это произведение «Хорошо темперированным клавикордом»².

Баховское аутентичное название само по себе является красноречивым выражением того, что его заботило. Хорошо известно, что в течение многих лет теоретики и музыканты искали разрешения дилеммы равномерной темперации. Бах знал работы Веркмейстера на эту тему. Еще в Кётене он на досуге много думал о современных технических идеях. Знакомство с теорией Веркмейстера привело к решению проблемы, которая долго его занимала. Риман высказывал предположение, что Баха влекла идея выявить характерные особенности всех тональностей. Конечно, Бах не просто пассивно воспринял тезис Веркмейстера, это противоречило бы его натуре. Природный дар Баха, вникавшего в мельчайшие детали исследования независимо от его направленности, побуждал композитора

¹ «Смотри, душа моя» (нем.).

² По совету Ванды Ландовской Е. Кальмус в преддверии 1950 года вернулся к первоначальному оригинальному названию — «Хорошо темперированный клавир» (прим. Дениз Ресто — составителя книги Ванды Ландовской «О музыке»).

использовать любую проблему физического или акустического порядка, или такую, которая связана с инструментальной техникой. Он знал, как воспользоваться открытиями теоретиков, и в первую очередь сосредоточился на музыкальном аспекте. Возможность писать в неизведанных тональностях должна была лишь стимулировать его изобретательный ум, и, можно быть уверенным, отнюдь не ради доказательства правдивости утверждения, что он написал «Хорошо темперированный клавир». Кроме того, для тех, кто знаком и с клавикордом, и с клавесином, все аргументы теоретического или исторического порядка абсолютно излишни. Для них одного взгляда достаточно, чтобы определить, для какого из двух инструментов написана пьеса.

Взглянем, к примеру, на первую прелюдию (до мажор) из I тома с ее ломаными аккордами, на вторую (до минор) и шестую (ре минор) — возбужденные и бурные, требующие звучности большого струнного оркестра; на третью (до-диез мажор) с ее арпеджированными аккордами *à la française*¹, восьмую (ми-бемоль минор) с ее французским ритмом и огненной живостью аккордовых колонн, тринадцатую (фа-диез минор) — пастораль, требующую регистра, который напомнил бы гнусавое звучание гобоя; двадцать первую (си-бемоль мажор) с ее тремолами *à la Rameau*². Во втором томе присмотритесь к шестой прелюдии, в которой Бах демонстрирует великолепный эффект перекрещивания рук на двух клавиатурах; к двадцатой, вновь с перекрещивающимися разделами, на сей раз *legato*, — разве все это не типично клавесинное письмо? Эти прелюдии используют золотистую пыль и светящиеся грани разнообразных звучностей или сверкающую виртуозность и смелые скачки на двойной клавиатуре клавесина; они были бы абсолютно невозможны на одной, и при том слабой, клавиатуре клавикорда.

Что касается фуг, то третья (до-диез мажор) и восьмая (ре-диез минор) — сопровождающая ее прелюдия, кстати, написана в ми-бемоль миноре — будто прославляют победу равномерной темперации; пятая (ре мажор) требует величественной полноты скопированных клавиатур. И вновь-таки для жалобной темы восьмой фуги необходима ясная звучность верхней клавиатуры, тогда как тема в обращении в такте 44 наилучшим образом выявляется на шестнадцатифутовом регистре с его таинственной серьезностью. Фути четвертая (до-диез минор) и двадцать вторая (си-бемоль минор) начинаются как бы с колокольных звучностей

¹ Во французском стиле (франц.).

² В стиле Рамо (франц.).

и развиваются в полнозвучные хоры. Фуга ми-бемоль мажор из II тома подобна хору *a cappella*. Что за кислые физиономии являли бы они собой на «робком и меланхоличном» клавикорде! Рубинштейн был абсолютно прав — баховские клавирные произведения требуют различных регистров. Могут ли они быть клавикордными? У этого инструмента нет ни одного регистра. Не сам ли Моцарт писал отцу в письме от 27 июня 1781 года: «В доме, где я обитаю, два флюгеля — один для игры в галантном стиле, а другой инструмент на протяжении всего своего диапазона снабжен нижней октавой, как тот, что был у нас в Лондоне, и, следовательно, звучит как орган. Так что импровизирую и исполняю фуги я на этом инструменте».

Как же мог «Хорошо темперированный клавир» — богатый, красочный и все время меняющийся, с широкой полифонией своих фуг — быть заключенным в ограниченную сферу клавикорда, при том что Бах располагал клавесином? Клавесин с его разнообразием регистров способен создавать и острые линии, и приглушенный шепот, блестящие звучания и флейтообразно-мелодичные, быстро сменяющиеся оттенки, и величавую полноту. Эти прелюдии и фуги просто немыслимы на слабом клавикорде. Они настоятельно требуют клавесина и его архитектурных планов звучания, его широких воздушных горизонтов, оставляющих нам свободу конструировать широкие арки, внутри и между которыми голоса движутся, плывут, сходятся, расходятся и вновь встречаются с абсолютной свободой.

У моды на клавикорд, как и у его звучания, было нежное и скромное сияние. Зачем приписывать ему высокопарные и кичливые стремления? Почему не позволить его *Bebung* постепенно угасать в лунном свете юношеского романтизма?

Я вижу улыбочки некоторых профессионалов: «Какая разница, писал Бах для клавесина или для клавикорда? Все это педантизм!» (Для неражых педант уже тот, кто моет руки.) «Что нам за забота, — говорят они, — для какого инструмента писал Бах? Ведь пока, во всяком случае, мы играем его на рояле?»

Одни интерпретаторы во главу угла ставят виртуозность, другие — выразительность, но мало кто уделяет внимание характеру, окружению, особым звучаниям и стилю эпохи. Едва ли существует специализация в области интерпретации, и мы вынуждены довольствоваться сельскими докторами, лечащими все недуги: Скарлатти, Брамса, Кабесона, Баха, Бетховена, Шумана, Генделя или Шопена, вплоть до самых новейших. Но времена изменятся, они уже меняются. Почувствовав богатство рамы времен Людовика XV, мы воздержимся помещать в нее примитивную картину, точно так же мы не повесим гравюру XVIII столетия в окружении пред-

метов в стиле эпохи гражданской войны, даже если она сама по себе очень красива. Раньше или позже мы поймем, что истинный характер и подлинную красоту музыкального произведения можно уловить только при исполнении его на том инструменте, который вдохновил создателя.

Много путешествуя, я заметила, что противников клавесина можно найти главным образом среди пианистов. Их нежелание принять возрождение клавесина зиждется отнюдь не только на трудности приобретения дорогого инструмента, сложности овладения им и изучения его специфической техники. Имеются более глубокие и серьезные причины. Когда с детства слышишь определенные пьесы в исполнении на фортепиано и уши за долгую жизнь привыкли к звучанию этого инструмента, вполне естественно, что поначалу испытываешь своего рода шок, открывая те же пьесы в совершенно иных звучаниях. Слишком пораженные этими серебристыми тембрами, этими металлическими аккордами, ослепленные этим светящимся блеском и этой таинственностью жужжания клавесина, современные уши не способны следить за мелодической идеей и ощущать ее выразительность. Наш вкус, направляемый главным образом привычкой, поначалу восстает. Но я могла бы назвать среди сегодняшних наиболее горячих поклонников клавесина многих, кто сначала противился ему. И вот потому-то во мне рождается скепсис, когда кто-нибудь очень серьезно говорит, что предпочитает фортепианное звучание клавесинному. Может ли этот человек быть уверенным, что его вкус не изменится и что завтра его предпочтение не будет направлено в другую сторону? Должна ли я оставаться во власти настроения или фантазии каких-то музыкантов или критиков? Желание доказать, что тон фортепиано сам по себе лучше звучания клавинофорда, столь же бесполезно, как и отстаивание превосходства флейты над скрипкой. Клавинофорда, клавесин, старинное пианофорте, как и наше современное фортепиано, — все это великолепные инструменты. Только играть следует на каждом из них те произведения, которые ему принадлежат. Если обращаться с этими инструментами умело, каждый из них выявит свою, лишь ему свойственную красоту и выразительность.

Примечание Дениз Ресто. Одним из первых музыковедов, принявших тезис Ванды Ландовской, был Георг Кинский. Во втором томе своего труда «Музыкально-исторический музей Вильгельма Хейера в Кельне» (Кельн, 1912) он писал: «Фраза относительно Баха в I томе (глава третья, с. 23) должна быть вычеркнута. Кампания Ванды Ландовской, артистки и музыковеда, доказала, что "Хорошо темперированный клавир", как и все крупные клавирные произведения Баха, был сочинен не для клавинофорда, а для клавесина».

Виталий Маргулис

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УКАЗАНИЯХ В КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ И. С. БАХА¹

При изучении уртекстов клавирной музыки Баха обращает на себя внимание тот факт, что в некоторых пьесах исполнительских ремарок много, в иных очень мало, а в огромном большинстве сочинений их совсем нет. Почему Бах во многих случаях не указал, как нужно исполнять эту музыку, — вот один из первых вопросов, который слышит педагог от ученика, впервые столкнувшегося с уртекстом. Исполнители и исследователи исполнительства тоже не могут обойти эту проблему. Стремясь решить ее, исследовательская мысль шла в двух основных направлениях. Представители первого считают: в нотном тексте Баха и его современников, как правило, не фиксировался исполнительский замысел, не обозначались темп, характер исполнения, динамика, фразировка, артикуляция. Поэтому требовались дополнительные разъяснения, исходившие от самого композитора. Куперен предпочитал делать их письменно², Бах, по словам А. Швейцера, — устно. «Бах сам не пометил фразировку и лиги в своих клавирных произведениях, с одной стороны, потому, что тогда это не было принято, ибо не существовало музыкантов-исполнителей в нашем смысле слова; с другой же стороны, Бах имел в виду почти исключительно исполнение своих сыновей и учеников, хорошо знакомых с его принципами»³.

Представители второго направления придерживаются противоположного мнения: в нотном тексте Баха зафиксирована вся необходимая информация, в том числе и исполнительская. Но это как бы текст на старинном, забытом языке. Нужно восстановить его, и тогда никакие дополнительные сведения не потребуются.

¹ Печатается по изданию: Советская музыка. 1974. № 8. С. 68 — 72.

² Куперен к нотным текстам давал «код», содержащий их конкретную расшифровку: таблицу украшений, взаимосвязи аффекта и артикуляции и т. д. Вероятно, он предполагал, что без этого существующего вне нотного текста разъяснения, находящегося то в предисловиях к изданиям, то в книге «Искусство игры на клавесине», правильное прочтение текста невозможно.

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2004. С. 264.

Разберемся подробно в каждом из этих направлений. Широко распространенное, поддерживаемое рядом авторитетных исследователей мнение, что во времена Баха произведения для клавира исполнялись самим композитором или его учениками и что, следовательно, исполнительские указания, передаваемые устно, не нуждались в записи, недостаточно подтверждается фактами. Именно во времена Баха происходил процесс размежевания деятельности исполнителя и композитора. Музицирование становилось настоячивой потребностью духовной жизни людей, и композитор, он же исполнитель, уже не мог удовлетворить требованиям музыкальной практики, играя только свои произведения. Вчитываясь в раздраженные слова Куперена, можно понять, что они адресовались не ученикам, а исполнителям, не имеющим непосредственного контакта с автором. «Я всегда удивляюсь тому, что некоторые музыканты неправильно исполняют украшения, заключающиеся в моих пьесах. И это несмотря на то, что я старательно снабдил эти украшения обозначениями, смысл которых мной разъяснен в специальном руководстве под названием "Искусство игры на клавесине"». Эта небрежность непростительна. Никто не имеет права на произвольное изменение авторских украшений. Я настаиваю на том, чтоб мои пьесы исполнялись точно. Если же исполнители не будут выполнять буква в букву все мои предписания, без малейшего уклонения от них, — пьесы не произведут должного впечатления на слушателей, обладающих хорошим вкусом»¹.

Характерна в этом смысле и деятельность Баха. Многочисленные баховские переложения произведений Вивальди, Марчелло, свидетельствуют не только о его любознательности, но и о новых потребностях в практике музицирования. Известно, что и его пьесы, например *Партиты*, игрались многими клавесинистами. И. Форкель, получивший сведения из самых надежных источников — от сыновей Баха и его учеников, пишет об исполнителях *Партит*: «Тот, кто умел безупречно исполнять несколько пьес из этого сборника, мог в свое время добиться большого успеха в свете»².

Сопровождение нотных текстов специальными примечаниями, как это имело место у Куперена, не превратилось в правило, на которое можно было бы указать как на особенность нотной записи того времени. Таким образом, попытка объяснить отсутствие исполнительских указаний возможностью внетекстовой информации не подтверждается фактами.

¹ Куперен Ф. Предисловие к третьей тетради клавесинных пьес (цит. по предисловию А. Юровского к изд.: Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина. М., 1937. С. X).

² Forkel I. Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. S. 50.

Рассмотрим теперь другую точку зрения. Здесь отдельные исследователи пошли по пути изучения нотации тех времен и установили, что в самом тексте содержатся определенные указания на способ исполнения. Возьмем, к примеру, вопрос об определении темпа. В трактатах И. Ф. Кирнбергера, Ж.-Ж. Руссо, К. Ф. Э. Баха мы встречаем указания на определение темпа в зависимости от способа нотации. Исследования, посвященные данной проблеме, сделаны Ф. Дорианом и особенно Ф. Ротшильдом.

Известно, что в старину существовала определенная система, позволявшая установить темп пьесы в зависимости от размера такта, единицы времени такта и длительности нот. Однако теория эта разбивается при соприкосновении с музыкой Баха. В его пьесах, где все названные компоненты совпадают, рукой композитора проставлены разные темпы. Если следовать теории Ф. Ротшильда, то в «прокрустово ложе» одного темпа попадут баховские пьесы разного характера. Например, все перечисленные компоненты совпадают в трехголосном и шестиголосном ричеркарах из «Музыкального дара», хотя насыщенность гармонии не позволит играть шестиголосный ричеркар в том же темпе, что и трехголосный.

Обратимся также к проблеме определения характера исполнения. Согласно теории аффектов, выбор тональности определялся задуманным настроением пьесы. Маттесон, например, был убежден, что каждая тональность выражает определенный круг эмоций, и дал такую таблицу:

c-moll	— приятен и печален;
d-moll	— имеет в себе нечто умиротворяющее, успокаивающее, текучее;
Es-dur	— патетичен;
F-dur	— пригоден для выражения наиболее красивых чувств;
f-moll	— глубокий и тяжел, подвижен;
A-dur	— пригоден для выражения печальных страстей;
a-moll	— сдержанный и плавный;
B-dur	— величествен;
H-dur	— резок, неприятен;
h-moll	— невесел и меланхоличен ¹ .

Согласно данной теории, композитору и не нужно было прибегать к обозначениям *con brio* или *mesto*, все решала избранная им тональность.

¹ См.: Друксин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960. С. 76.

Однако и эта теория в применении к трактовке произведений Баха оказывается несостоятельной. Даже две прелюдии и фуги одной тональности очень редко связаны общим настроением, а сюита или партита, где общность тональности служит связующим элементом, содержит пьесы, которые должны отличаться друг от друга именно разными аффектами. Характерно, что Куперен обнаруживает странную неосведомленность, когда пишет: «В сочиненных мною пьесах для скрипки, клавесина и других инструментов я имел в виду выразить различного рода чувства. И так как не существует никаких знаков для соответственных указаний исполнителю, я попробовал устранить этот недостаток посредством различных указаний, например: «*tendrement*», «*vivement*», в соответствии с характером и содержанием пьесы»¹.

Согласно анализируемому мнению, артикуляция тоже была как бы «вмонтирована» в нотный текст, и это обстоятельство ускользает от современных исполнителей. У К. Ф. Э. Баха есть, правда, очень общее определение связи артикуляции с темпом: «Оживленность *Allegro* выражается обыкновенно маркированными (*détaché*), нежность *Adagio* — выдержанными и связанными нотами»².

Американский исследователь творчества И. С. Баха Э. Бодки указывает на разработку Купереном и Марпургом взаимосвязи между темпом, аффектом и артикуляцией и приводит соответствующую таблицу³. Вероятно, к представителям второго рассматриваемого направления принадлежит и Я. Мильштейн, который пишет: «По-видимому, как и в вопросах динамики, темпа, он [Бах] считал, что его артикуляционные намерения должны быть понятны исполнителям и без специальных обозначений, что эти намерения вытекают из самого характера произведения и его нотной записи»⁴.

В нашу задачу не входит подробный анализ достоинств и недостатков названных теорий. Для нас важно то, что представители как первого, так и второго направлений, говоря о причинах отсутствия исполнительских указаний у Баха, сходятся в одном: таковых в его сочинениях и не должно быть.

Если это верно, то исполнительские ремарки должны были бы отсутствовать во всех сочинениях Баха, что не соответствует истине: в его хоровой, оркестровой, скрипичной и виолончельной музыке такие ре-

¹ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. 1717 (цит. по предисловию А. Юровского к изд.: Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина. С. 7).

² Bach K. Ph. E. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Berlin, 1753. S. 118.

³ Bodky E. Der Vortrag der Klavierwerke von I. S. Bachs. Tutzing, 1970. S. 214, 217, 218.

⁴ Мильштейн Я. Хорошо темпированный клавир И. С. Баха. М., 2004. С. 77.

марки встречаются в большом количестве. Как уже говорилось, в уртексте баховских клавирных пьес изредка мы находим элементарные указания, такие, как *forte*, *piano*, редкие лиги, обозначения темпов типа *Allegro*, *Andante* и т. д.; в сочинениях же других жанров содержатся такие ремарки, которые пианисту, знакомому только с клавирной музыкой Баха, могут показаться необычными¹.

Уже отмечалось, что и среди клавирных пьес есть такие, в которых композитор выразил свою волю достаточно подробно. К примеру, в Итальянском концерте и Французской увертюре им сделано большое число динамических указаний, обозначений темпов, артикуляции, расшифровок украшений (в данном смысле обе пьесы занимают равное положение с хоровой, оркестровой, виолончельной, скрипичной музыкой). Чем же это объясняется?

В отличие от других клавирных сочинений Баха, Итальянский концерт и Французская увертюра написаны не для клавира вообще, а для клавесина с двумя мануалами, то есть для конкретного инструмента с определенными возможностями динамики, регистровки, манерой звукоизвлечения. Когда знаешь инструмент, на котором будет исполняться сочинение, легко давать те или иные рекомендации. Так обстоит дело с пьесами для голоса, скрипки, виолончели, а также с произведениями для клавесина с двумя мануалами. Указания *forte*, *piano*, встречающиеся в Итальянском концерте, невыполнимы и не нужны на одномануальном клавикорде или спинете, которые не имеют регистра октавного удвоения.

Интересной иллюстрацией высказанного положения может служить Бранденбургский концерт № 5, в партитуре которого значится концертирующий клавесин, причем тип его не уточняется. Динамические ремарки расставлены Бахом самым тщательным образом. Указания даны для каждого инструмента отдельно, что естественно в полифонической музыке с ее разновременным проведением мотивов в разных голосах.

¹ Указания динамики: *pianissimo* в кантатах BWV 34, 88, 114, 115, Мессе h-moll и т. д.; *sempre piano* в кантатах BWV 100, 125, 249, Бранденбургском концерте № 1. Мы уже не говорим о чрезвычайно часто встречающихся ремарках *forte* и *piano*. Указания темпов: *a tempo* в кантате BWV (№ 4), BWV 101 (№ 3), *Allegro ma non presto* в кантате BWV 15 (№ 5), *animoso* в кантате BWV 71. Указания на характер исполнения: *con moto* *lento* в «Страстях по Луке» (№ 76); *dolce* — кантата BWV 221, соната для скрипки соло BWV № 1015 и т. п. Указания артикуляции: ремарки *staccato*, *pizzicato*, различные лиги настолько часты, что нет возможности перечислить пьесы, где они встречаются. (Ремарки цит. по изданию Баховского общества. Нумерация дана по Bach-Werke-Verzeichnis В. Шмидера, 1971.)

Здесь мы находим прямо-таки ювелирную запись динамики, которая могла бы стать школой по изучению баховских динамических указаний. И вот при таком обилии ремарок для концертирующего клавесина Бах не проставляет ни одного динамического указания, даже тогда, когда в *tutti* для каждого из инструментов отдельно указывается *forte* или *piano*.

Следовательно, именно в неопределенности инструмента, называемого клавиром, следует видеть причину отсутствия исполнительских указаний в большинстве клавирных произведений Баха. Видимо, не случайно сама эта проблема не встает в связи с музыкой для скрипки, виолончели, оркестра или хора. Дело здесь не в способе нотации, а в инструменте.

То обстоятельство, что понятие «клавир» вмещало в себя все типы клавишных инструментов — клавесин, клавикорд, орган и фортепиано, — наложило отпечаток на практику музицирования времен Баха. В то время существовали многочисленные дома, где любимым занятием в часы досуга было музицирование. В одних домах играли только на одном инструменте — клавикорде или клавесине (причем клавесин мог быть одно- или двухмануальный, а мог быть и двухмануальный с педалью) или органе-позитиве. В других — на двух и более инструментах разных типов. У Баха, как известно, в конце жизни было пять клавишных инструментов. Посмертная опись имущества Баха свидетельствует о том, что все они были разными. Правда, описывается, к сожалению, только их внешний вид.

1 фанерованный клавесин

1 клавесин

1 то же

1 то же

1 то же маленький¹.

Если под словами «то же» подразумеваются клавесины, то думается, что это были инструменты разной конструкции, с разными регистровыми и механическими устройствами. Столь, казалось бы, достоверный документ, свидетельствующий о том, что среди имущества Баха оказалось пять клавесинов и ни одного клавикорда, подвергается сомнению в исследовании Э. Бодки. По его мнению, «без тщательного осмотра и без заглядывания под крышку нельзя утверждать, является ли построенный в четырехугольной форме инструмент клавикордом или спинетом»².

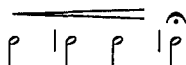
¹ Цит. по посмертной описи имущества Баха, приведенной в: Bach-Dokumente. Т. II. Leipzig, 1969. S. 490.

² Bodky E. Der Vortrag der Alter Klaviermusik. Berlin, 1932. S. 88.

Сейчас трудно представить, как сильно отличались друг от друга два клавесина примерно одного типа, изготовленные пытливым мастером, постоянно вносящим в новый инструмент те или иные усовершенствования. Даже два рояля, выпущенные одной и той же фирмой с соседними номерами, бывают непохожими друг на друга по своему звучанию, хотя они и конвейерные братья. Что же можно сказать о клавесинах, которые изготовлялись разными мастерами, хранившими в секрете достижения своего производства. «Поразительна настойчивость, с которой инструментальные мастера работали в этом направлении, — пишет М. Друскин. — Так, например, известный фламандский мастер, родоначальник целой школы Руккерс на рубеже XVI и XVII веков разработал до 70 типов одних только клавесинов! А ведь рядом с клавесином развивались и спинет, и вирджинал, и клавикорд, т. е. клавирные инструменты с частными или более существенными различиями, как в механике, в характере звучания, так и в способах игры»¹.

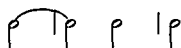
Делать исполнительские указания в пьесах, предназначенных для столь разнообразных инструментов, значило бы дезориентировать большинство музицирующих. В каждом доме стоял иной инструмент, и владелец его знал, как на нем играть. Клавирные пьесы Баха, за исключением тех, где он точно указал инструмент, можно было исполнить на любом из клавиров, но звучали они по-разному. Это «по-разному» не нарушало замыслов Баха, это «по-разному» предполагалось Бахом, именно так исполнял свои сочинения на различных инструментах и он сам.

Очевидно, что от выбора инструмента зависели темп, артикуляция, украшения и т. д., а также в какой-то мере характер музыки. Возьмем, к примеру, вопрос артикуляции. Должны ли быть разными средства артикуляции при исполнении одной и той же темы или мотива на разных клавишных инструментах? Так, кульминационный звук мотива на клавикорде мог быть выделен с помощью обыкновенного акцента или вибрации (*Bebung*) — особого средства, которым располагал клавикорд. Вибрируя пальцем, получали эффект, близкий к скрипичной вибрации. На клавесине же или органе звук можно выделить, отделив его от остальных звуков, идущих на *legato*, цезурой. Вот как это могло выглядеть на клавикорде:



¹ М. Друскин. Цит. соч. С. 29.

А вот как на клавесине и органе:



или



Выделить ударный звук можно было и агогикой, оттягивая ударный звук от предударного. Следовательно, динамические обозначения для клавикорда невыполнимы на клавесине, а указания для клавесина не дают возможности использовать основные средства клавикорда.

Как известно, при игре на клавесине часто применяются украшения. На клавикорде украсить звук можно было с помощью вибрации — драгоценного и специфического свойства, замена которого трелями или иными украшениями оказывалась не всегда оправданной¹. Число украшений при исполнении пьесы на органе и клавесине было, разумеется, разным.

Влиял ли выбор инструмента на меру движения? Да, несомненно, влиял. Способность передавать мелодическую фигурацию или связывать протяженные звуки во фразу на разных инструментах была различной. Если сыграть на органе быструю фигурацию в темпе, в котором она хорошо прослушивается на клавесине, то получится сплошная звуковая «клякса». Для того чтобы эта фигурация прозвучала на органе ясно, темп, по сравнению с клавесинным, должен быть замедлен. Возьмем иной аспект. Звуки темы, исполняемой на органе в медленном темпе, благодаря негаснущему звучанию без труда соединяются во фразу. В этом же темпе на клавесине они образуют намеченный пунктиром «скелет» темы. Для объединения возникающих звуковых точек во фразу темп, по сравнению с органным, необходимо несколько ускорить. Таким образом, отсутствие исполнительских ремарок в клавикордных сочинениях Баха было необходимым условием существования музыки для неуказанного инструмента, свидетельствовало о вариантности прочтения нотного текста применительно к различным клавишным инструментам.

Возникает вопрос: можно ли говорить о данной теории применительно к органу? Мысль об исполнительских указаниях в органных пьесах должна была вызывать у композитора еще большую растерянность,

¹ На «связанном» клавикорде, имевшем преимущественное распространение во времена Баха, невозможно было исполнять многие украшения, которые так хорошо звучали, по словам К. Ф. Э. Баха, на более поздних «свободных» клавикордах.

чем при сочинении пьес для клавесина или клавикорда. Ведь в одном случае органист мог играть на позитиве-органе с одной клавиатурой и тремя регистрами, а в другом — на органе-колоссе с тремя и более клавиатурами и огромным числом регистров. Применив изложенную гипотезу об исполнительских указаниях Баха к органной литературе, можно скорее предположить, что в данном жанре исполнительские ремарки должны почти полностью отсутствовать. И действительно, их здесь еще меньше, чем в музыке клавирной.

Правильность высказанной гипотезы подтверждается и тем обстоятельством, что в клавирной музыке современников Баха исполнительские указания столь же (если не более) редки, как и в музыке Баха¹.

Теперь следует рассмотреть, не опровергаются ли полученные выводы теми редкими ремарками, которые все же содержатся в клавирных пьесах с неуказанным инструментом. Такие указания можно разделить на несколько групп.

Первая группа — это ремарки, косвенно указывающие на определенный тип инструмента. К примеру, указания *forte* и *piano* в Хроматической фантазии и фуге позволяют предположить, что она была задумана для клавесина с двумя мануалами или органа, хотя сам Бах инструмент не оговорил. Те же соображения относятся к Прелюдии *dis-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира». Характер обоих произведений подтверждает подобные предположения.

Вторая группа — ремарки, имеющие уже сложившуюся традицию записи. Сюда относятся, во-первых, темповые обозначения в сонатах, концертах и в какой-то мере в токкатах, не зависящие от инструмента, будь то клавир или скрипка, орган или лютня, оркестр или виолончель. (В сонатах и концертах Вивальди, Корелли, от которых Бах воспринял эти формы, темпы всегда проставлялись.) Во-вторых, указания, имеющие общемusыкальный смысл: некоторые артикуляционные лиги, перенесенные из практики смычковых инструментов, украшения, имеющие мелодическое значение и т. д.

Третья группа — ремарки случайные, закономерный смысл которых, вероятно, так никогда и не будет раскрыт. Действительно, трудно сказать, почему Бах поставил в Гольдберг-вариациях указание темпа только в одной вариации — № 15. Почему из 96 пьес «Хорошо темперированного клавира» только в одной проставлены динамические указания? Почему

¹ См. уртексты клавирных сочинений Д. Скарлатти, Г. Генделя и других современных Баху композиторов.

в одних прелюдиях и футах даны указания темпов, а в других нет? Чем объяснить, что только в четырех из 30 инвенций и симфоний обозначены лиги?

Наиболее интересна четвертая группа — редкие, противоречивые ремарки, отражающие поиски Бахом новых типов исполнительских указаний. Исследование названной группы дает нам важный ключ к дешифровке уртекстов клавирных сочинений Баха и позволяет сделать практические выводы о способах их выполнения и об исполнительских тенденциях в баховской музыке. Но это уже тема специального исследования.

Таким образом, подтверждается не только возможность, но и необходимость разных трактовок одного и того же сочинения в связи с тем, что оно могло быть воспроизведено во времена Баха на разных инструментах. Это в свою очередь дает исполнителю ясные творческие ориентиры в поисках интерпретации музыки великого композитора.

Эдвард Данрёйтер

ОРНАМЕНТИКА У И. С. БАХА¹

Опираясь на наиболее часто цитируемые примеры из сочинений современников и предшественников И. С. Баха, отметим несколько правил исполнения основных украшений.

1. Баховская орнаментика «диатонична» — т. е. она использует только звуки основного лада. Хроматические звуки возможны лишь при модуляции или в случае возникновения недопустимых интервалов. Увеличенные интервалы в украшениях недопустимы, но в нем могут использоваться уменьшенные интервалы в виде хроматического опевания (например уменьшенная терция как *es-d-cis-d*).

2. Украшение исполняется за счет длительности основной ноты. На клавишных инструментах — органе, клавесине, клавикорде и др. — украшение и все приходящиеся на ту же долю звуки или аккорды должны браться одновременно; если аккорд исполняется арпеджио, украшение становится частью арпеджио.

3. Вся орнаментика, как выписанная специальными знаками, так и предполагающаяся долго тянущимися нотами, должна укладываться в такт, трактоваться как неотъемлемая часть мелодики и исполняться в соответствии с пульсацией (без метрических или темповых изменений). Орнаментика, встречающаяся в речитативах, в паузах или в каденциях, может исполняться в свободной манере (в произвольном темпе и метре).

4. Трели — долгие трели значительно чаще, чем короткие — начинаются с верхней ноты, особенно в том случае, если основная нота была взята непосредственно перед трелью. Это традиционное для всей барочной музыки правило нарушается у Баха лишь тогда, когда трель начинается *ex abrupto*², после остановки, или если мелодия должна быть «разорвана». К примеру, если предшествующая нота выше, чем начало трели.

Если трель стоит над нотой с точкой, следует помнить, что в этом случае короткая нота, следующая за ней, исполняется обычно чуть короче, чем написано.

Трели и морденты над долгой нотой, залигованной с другой, более короткой нотой той же высоты, заканчиваются до наступления последней, и без завершающих нот.

¹ Редактированный перевод фрагмента книги «Музыкальная орнаментика» сделан М. Толстобровой по изданию: *Dannreuter E. Musical Ornamentation. Part 1. Novello & Co. London, 1893.*

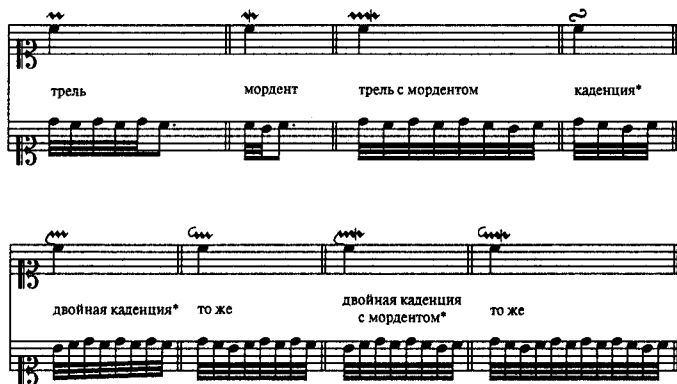
² *Ex abrupto* (лат.) — букв. «с обрыва», внезапно, без подготовки.

Скорость и число биений в трели или продленном морденте — на усмотрение исполнителя. Заключительная нота в трели, если это специально не указано, может быть добавлена или опущена по выбору исполнителя; как правило, таковая требуется в конце арии или инструментальной пьесы.

5. Форшлаг (апподжиатуры) чаще используются короткие, чем длинные. Долгая апподжиатура (довольно редкая у Баха) перед нотой в двухдольном метре занимает почти половину длительности основной ноты; перед нотой в трехдольном — две трети. Длительность апподжиатуры зависит от темпа движения, от гармонической основы и преобладающей ритмики. Все долгие апподжиатуры исполняют с ударением, а основная нота, следующая за ними, берется более мягко.

Ниже приведена таблица орнаментики, собственноручно составленная И. С. Бахом для его сына Вильгельма Фридемана. Она содержит те украшения, которые сам Бах считал пригодными для употребления, но не является исчерпывающей.

Описание различных знаков, показывающее, как точно исполнять различные «манеры»¹:



¹ Клавирная книжечка для Вильгельма Фридемана Баха, начата в Кётене 22 января 1720 года.

* Термин «каденция» означает то же, что и доппельшлаг, двойная каденция — трель с форшлагом, восходящий и нисходящий акценты — то же, что форшлаг или апподжиатура.



Полный список баховской орнаментики и обозначений:

Трель долгая (Triller) , , иногда t , $t\text{tr}$, реже t_r ,  или $+$ (в рукописных копиях)

Трель короткая, пральтриллер (Prall-Triller, Praller) 

Трель с приставкой сверху 

Трель с приставкой снизу 

NB. Иногда трель, с приставкой или без нее, имеет завершающие ноты, обозначаемые перпендикулярным штрихом у правого края значка:   . Не следует путать этот знак с обозначением долгого мордента, в котором штрих располагается в центре или слева:  или .

Мордент короткий 

Мордент долгий 

Форшлаг сверху, короткий (Vorschlag)  

Форшлаг снизу, короткий  

Нахшлаг (Nachschlag) знак  помещается после ноты:  или 

Доппельшлаг (Doppelschlag)  

Шлейфер (Schleifer) , реже 

Аншлаг (Anschlag) 

Арпеджио Разновидность двойной апподжиатуры

 или обратное 

Аччакатура 

Двойные знаки

Комбинация апподжиатуры и мордента  

Комбинация апподжиатуры
и трели



Комбинация допелльшлага
и пральтриллера



Комбинация арпеджио и ачча-
катуры



Трели

Трель, начинающаяся с верхнего вспомогательного звука, обозначается, как говорилось выше, $\sim$, $\sim$, t , t

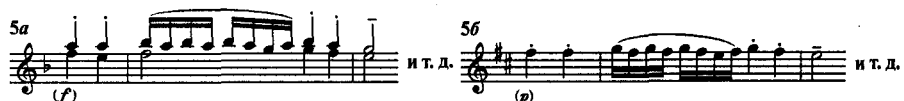


Скорость биений может быть тридцатьвторыми или быстрее, число биений зависит от желания исполнителя.

Трель всегда начинается сверху, если основная нота была взята непосредственно перед ней:



Таким образом следует исполнять, например, начальные такты в обоих Гавотах из Английской сюиты ре минор:



Вспомогательная нота, с которой начинается трель, может быть пропущена, если одновременно с ней в той же руке исполняется мелодическая линия и одновременное их исполнение очень сложно или вообще невозможно. Бах собственноручно выписал подобную трель в № 28 из Арии с вариациями (так называемые «Гольдберг-вариации»):

ХТК I. Фуга a-moll, т. 51–52

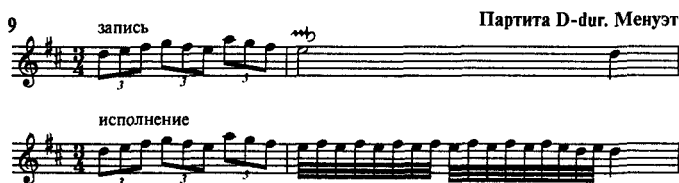
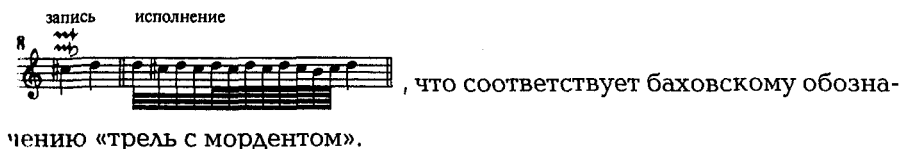


Завершающие ноты в трели обычно выписаны в нотах. Если же они не выписаны специально, исполнитель может добавить их по своему усмотрению:

ХТК I, Фуга a-moll, т. 51–52



Завершающие ноты в трели могут также не выписываться нотами, а обозначаться перпендикулярным штрихом справа: 



Этот вид трели может дополняться вступительными нотами: 

В диатоническом восходящем ряду трелей к ним добавляют завершающие ноты — они помогают объединить все трели в одну мелодическую линию. В восходящей хроматической последовательности трелей завершающие ноты также могут добавляться по желанию исполнителя. Если исполнение быстрой трели слишком сложно, ее можно играть с меньшим числом биений, но каждая из трелей должна начинаться с верхней ноты. Нисходящий хроматический ряд трелей не нуждается в завершающих нотах.

В следующих случаях трели должны начинаться с основной ноты.
а) Начало ex abrupto.



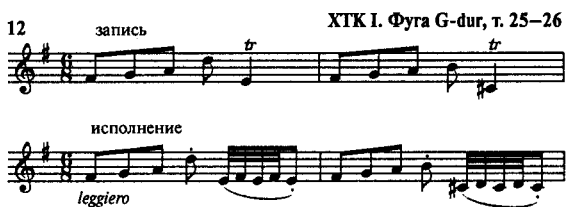
б) Начало трели после паузы или после *staccato*.



В этом случае трель должна начинаться с основной ноты, иначе мелодическая линия будет нарушена, смазана.

в) Если трель или репетиции входят в саму тему. Прелюдия фа-диез мажор («Хорошо темперированный клавир», II том), т. 7, 12, 13, 19.

г) Если в мелодии есть скачок и трель должна подчеркнуть остроту интервала, как например скачок на септиму в фуге соль мажор («Хорошо темперированный клавир», I том), т. 25 – 26:



д) Если начало трели с верхнего вспомогательного звука нарушит движение баса.



Трель над нотой с точкой, если не предполагается завершающих нот, заканчивается до или в момент окончания основной длительности («до точки»); короткая нота, следующая за трелью, теряет часть своей длительности и исполняется как бы чуть позже (или после короткой паузы):



15 запись Партита В-dur. Куранта, т. 21–22

исполнение

Трели над долгими нотами не имеют завершающих нот, но заканчиваются около «последней длительности» (или непосредственно на ней):

16 tr ХТК II. Фуга G-dur

исполнение

Трель перед паузой занимает лишь часть длительности основной ноты, к ней не добавляют завершающие ноты, как в данном случае.

17a запись Партита В-dur. Аллеманда, т. 11–12

исполнение

Вот кстати, неплохой способ наглядно показать, как движение мелодии в данном случае обуславливает начало трели с основной ноты:

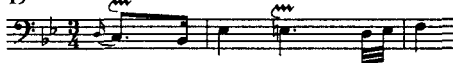
17б

Если после трели над нотой с точкой следует небольшая пауза и две завершающие ноты, как в Увертюре из Партиты си минор, т. 8, трель должна остановиться чуть загодя до паузы:

18

Трели со вспомогательными нотами снизу:

19 запись Партита B-dur. Сарабанда, т. 25–27



исполнение



или



20 запись



исполнение



Итальянский концерт. Andante
♩ (число биений произвольно)

rit.

Трели с вспомогательными нотами сверху:

Партита h-moll. Увертюра, т. 19–20

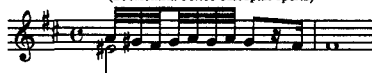
21

запись



исполнение

(возможна более быстрая трель)



22

ХТК II. Фуга D-dur, т. 22



Трели, возникающие в нисходящей диатонической линии не должны дополняться завершающими нотами. Исключение составляет тот случай, когда следующая за трелью нота служит завершением мелодической линии:



Если трель стоит над нотой после лиги, лига должна быть слышна. Трель над долго выдержанной нотой, слиговой с более короткой (той же высоты) должна остановиться до наступления последней, без ускорения и без завершающих нот:



Значок трели может объединяться с апподжиатурой (соответствует французскому термину «акцент» (accent) в таблице, составленной Бахом:  или, гораздо чаще у Баха, 



Впрочем, короткие трели часто подразумевают подобное сочетание, особенно если это завершение части или какого-либо раздела, как, например, в Прелюдии из Партиты си-бемоль мажор, т. 18:

28 запись (**) исполнение

или в прелюдиях и фугах из «Хорошо темперированного клавира» (I том) — fuga до мажор (т. 13), завершение фуги фа мажор, прелюдия фа-диез минор (т. 12 и 18), прелюдия ля мажор (т. 14).

Ритмическое оформление трели во многом зависит от контекста и от решения исполнителя, например:

29 запись исполнение а) б) в) ХТК II. Прелюдия Fis-dur, т. 44

30 запись исполнение а) б) в) ХТК I. Фуга Fis-dur, т. 1

31 запись ХТК II. Прелюдия cis-moll, т. 55

исполнение а) б) в)

Автор, однако, вполне согласен с выбором Франца Кролля, издателя 48 прелюдий и фуг для Баховского общества, который наиболее удачным считает третий вариант.

Медленные трели, как правило, полностью выписывались, как это имеет место в Инвенции фа минор (т. 3, 7, 11 и 19):

32

Пральтриллер и прочие короткие трели

13 запись Инвенция h-moll

исполнение

Акцентироваться может и первая нота, и третья. Чаще всего в этом украшении подчеркивается первая нота, особенно в подвижном темпе. В более спокойном темпе ударение может падать на третью ноту:

34 запись Партита D-dur. Ария

исполнение

Некоторые быстрые трели выписаны в нотах, как, например, в фуге ля минор («Хорошо темперированный клавир», I том), т. 17:

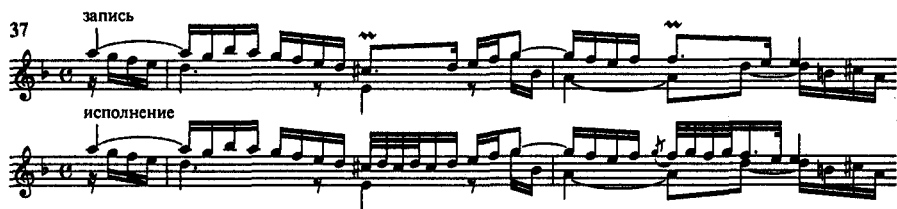
35

Если над основной нотой есть значок пральтриллера, он будет начинаться с вспомогательной ноты:

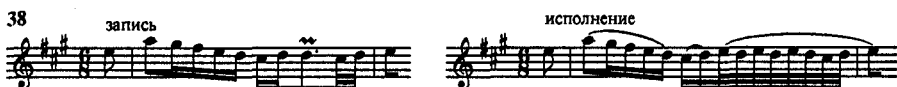
36 запись Партита a-moll. Бурлеска

исполнение

Тот же значок иногда может использоваться для обозначения короткой трели, как в Аллеманде из Французской сюиты ре минор (т. 10 и 11):



Он обозначает трель еще и в том случае, если основная нота появляется после завершающих нот, как в Жиге из Английской сюиты ля мажор:



а также в Куранте из Английской сюиты соль минор (т. 5, 19, 22, 25), и в целом ряде подобных случаев.

Французское украшение *tremblement*¹ в баховских автографах часто записано теми же значками, что и трели, и во многих современных изданиях ошибочно заменено на трель. Однако это украшение несколько отличается от обычной трели, оно выглядит как маленький праль-триллер, без завершающих нот. К. Ф. Э. Бах отмечал, что «на клавиесине или клавире» с тяжелыми клавишами число биений можно сократить». Согласно его указаниям, в Маленькой прелюдии фа мажор следующий фрагмент должен исполняться так:



Пральтриллер удлинняет предшествующую украшению основную ноту:



Аналогично — в Аллеманде из Партиты до минор (т. 9 и 10).

¹ Букв. «биение», «колебание» — что-то вроде короткой трели.

Мордент

Мордент, как и пральтриллер, позаимствован из лютневой музыки, и акцент в нем падает на первую ноту. Впрочем, обратный вариант акцентировки также возможен и часто встречается в сочинениях Баха и его современников.

Короткий мордент:



Лучшим «справочником» по баховской практике использования мордентов могут служить его инвенции, особенно Инвенция ми мажор, где большинство украшений выписано.

Долгий мордент — встречается достаточно редко. Как и трель, долгий мордент над нотой с точкой заканчивается вместе с основной длительностью (перед наступлением «точки»):



Долгий хроматический мордент, так называемый *battemens* — выписан в Прелюдии ля минор («Хорошо темперированный клавир», I том):

46



Комбинация апподжиатуры и мордента встречается в Инвенции ре мажор, т. 3:

47a



исполнение



Заключительное украшение в данном примере может исполняться как нахшлаг:

47b



Форшлаг или апподжиатура (предъем)

Короткий форшлаг — нисходящий или восходящий, диатонический:

48



Старинное обозначение форшлага в виде небольшой дуги или петельки, двойные дуги встречаются несколько чаще, чем одинарные, одинарная, как правило, исполняется *legato*. Определенный беспорядок и путаница в написании форшлагов есть во всех печатных изданиях, даже в «Клавирных упражнениях», собственноручно откорректированных Бахом. В современных изданиях все крошечные «закорючки» были заменены на маленькие лиги, часто в сочетании с маленькими нотками:

49



В большинстве случаев подобные обозначения принято исполнять согласно правилам, изложенным у К. Ф. Э. Баха, где каждый форшлаг имеет указание реальной его длительности. Однако это правило применимо лишь к сочинениям К. Ф. Э. Баха и никого более. И. С. Бах для обозначения короткой апподжиатуры обычно использует маленькие петель-

ки. Долгий форшлаг он в большинстве случаев выписывает нотами, обычно в пьесах особо экспрессивных, вроде Сарабанды из Партиты соль мажор, где украшение напоминает французское *Port de voix coulée*¹ — долгая шлодждиатура.

Все форшлагы, в равной степени короткие и длинные, исполняются на счет длительности основной ноты:



Оригинальная нотация в прелюдии до-диез мажор («Хорошо темперированный клавир», II том) выглядит следующим образом:



Исполнять следует так:



Форшлагы в виде нисходящих полутонов — прелюдия си мажор («Хорошо темперированный клавир», II том), т. 23 — 25:



исполняются



¹ Текущее несение голоса.

или с микропаузами:



Долгий форшлаг

В баховское время существовали два термина для обозначения форшлага — апподжиатура (украшение) и предъём (Vorhalt) — обозначение диссонанса.



Я предпочитаю этот вариант исполнения все прочим, наиболее часто встречающимся (см. ниже), поскольку именно он звучит так, как должен звучать долгий форшлаг, образуя диссонанс с басом.



Аналогично исполняется долгий форшлаг в прелюдии ля мажор («Хорошо темперированный клавир», II том), т. 19:



Комбинация апподжиатуры и трели записывалась значком , соответствовавшим французскому *trille appuyé*⁴ или *accent und trillo* из Баховской таблицы.

55 запись  исполнение

ХТК I. Прелюдия cis-moll, т. 29



Комбинация апподжиатуры и короткой трели  — Сарабанда, Дубль из Сюиты ля минор, т. 2 и 3 (в издании Баховского общества, т. XXXVI):

56 запись  исполнение



См. также Менуэт из Французской сюиты до минор (в издании Bischoff).

Комбинация апподжиатуры и мордента  встречается, например, в Сарабанде из Сюиты ми-бемоль мажор, т. 4; в Инвенции ре мажор, исполняется как .

Комбинация апподжиатуры и арпеджио:

57 запись  исполнение или

Хроматическая фантазия, т. 49, 50



⁴ Опертая трель — начинается с задержанного первого звука с ускорением к концу.

Короткие и длинные форшлаги — Партита соль мажор, Сарабанда:

58a



вариант исполнения:

58b



Вторая часть этой Сарабанды в издании 1731 года выглядит так:

59a



и т. д.

Значок $\frown$ в т. 4 и 6, использованный Бахом, взят им, вероятно, из таблиц украшений д'Англебера или Дьепара, которые используют его для обозначения полутонного мордента или апподжиатуры. Возможный вариант исполнения выглядит так:

59b





Нахшлаг

Украшение в виде небольших дуг, подобно форшлагоу, но помещенное после ноты, часто в небольших последованиях нисходящих терций или секунд:



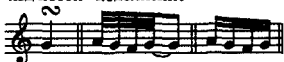
Пример Б чаще всего записывается как В. Подобного рода украшения часто встречаются во французской музыке, а также имеются в трактатах Квантца, Марпурга и Л. Моцарта. Бах редко использует их, но они присутствуют в ряде его сочинений.

Выписанный нахшлаг из двух нот — в прелюдии ля-бемоль мажор («Хорошо темперированный клавир», II том):

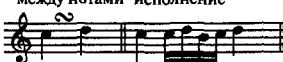


Доппельшлаг

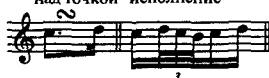
62a
над нотой исполнение



62b
между нотами исполнение



62в
над точкой исполнение

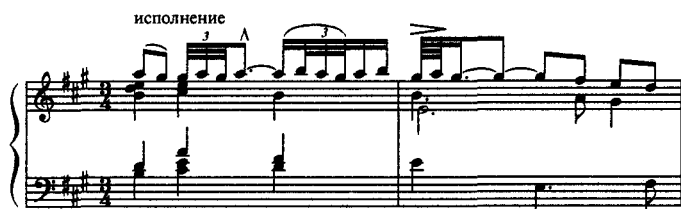


У Баха это украшение начинается с верхней вспомогательной ноты, оно всегда диатонично. Хроматические украшения этого рода — скорее

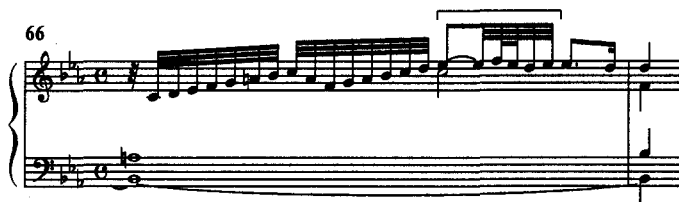
исключения, они встречаются крайне редко и всегда полностью выписаны в нотах. Как и трель, доппельшлаг останавливается перед точкой:



Все прочие ритмические варианты этого украшения Бах, как правило, выписывает в нотах



Пример доппельшлага, выписанного в нотах и ритмически измененного — в прелюдии ми-бемоль мажор («Хорошо темперированный клавир», I том), т. 9:



Хроматический вариант этого украшения выписан в прелюдии си минор («Хорошо темперированный клавир», II том):

67



Комбинация дoppelшлага и пральтриллера в сочетании с аппо-
жатурой — очень редкое.

Маленькая прелюдия до мажор (из цикла «Шесть маленьких
прелюдий»), т. 4:

68

запись



исполнение



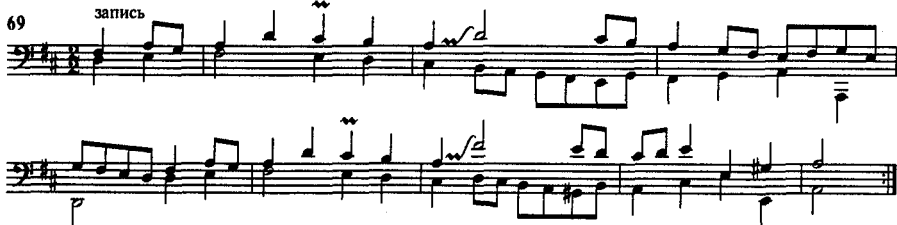
Шлейфер

Украшение, также заимствованное из лютневой практики. На лютне оно звучит как глиссандо на струне, обозначается .

Гавот II из Партиты си минор (издание Баховского общества, т. III):

69

запись



исполнение



Т. 2

исполнение



Т. 6

Иногда это украшение выписывалось в тексте маленькими нотка-
ми и даже включалось в мелодику, как, например, в Партите ми минор:

запись

70

Tempo di Gavotta



исполнение



и т. д.

Более продолжительный вариант шлейфера выписан в нотном тексте в Жиге из Партиты си минор.

Аншлаг — украшение очень редкое, как правило выписывается в нотах и не имеет специального обозначения. Один из примеров — фрагмент из «Гольдберг-вариаций»: вариация 25, т. 14 и 21:



Арпеджио

Могло исполняться и снизу вверх ($\uparrow$), и сверху вниз ($\downarrow$). Оба варианта, и нисходящий, и восходящий, мы найдем выписанными в Маленькой прелюдии ре мажор (№ 3):



В некоторых случаях над аккордами, которые должны исполняться арпеджированно, Бах помечал: «arpeggio».

Если к арпеджио добавляется апподжиатура, она исполняется как один из звуков в арпеджио, ее длительность будет равной всем остальным длительностям в арпеджио:



Аччакатура

Значок $\diagup$, обозначающий это украшение, был изъят в издании Партит и Сюит Баховского общества. Он имеется в издании Bischoff.

Кроме того, у Баха часто встречаются арпеджио с выписанными аччакатурами:

Партита ми минор, Токката, т. 2 и 90: (в первом такте простое арпеджио, в втором — с аччакатурой)



Другой вариант имеется в Скерцо из Партиты ля минор:



Диссонирующее созвучие на второй доле — одна из форм аччакатуры; аналогичные встречаются в сонатах Д. Скарлатти. Исполняться подобное созвучие должно следующим образом:



Арпеджио в сочетании с аччакатурой:

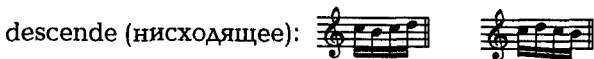




Аналогично — Маленькая прелюдия ля минор из «Клавирной книжечки В. Ф. Баха» в издании Баховского общества, т. XXXVI.

Гроппо

Синонимом этого украшения в баховское время было *circulo-mezzo*. Объяснение можно найти в музыкальном словаре И. Вальтера (1732), друга И. С. Баха, где описаны *gropo ascende* (восходящее) и *gropo descende* (нисходящее):



Вальтер пишет: «Это украшение часто применяется в качестве предпоследних звуков¹ в каденции, вроде завершения у трели». Современный итальянский термин *gruppetto* использует старинную форму нисходящего гроппо.

Точка у Баха

В баховское время двойные точки не использовались повсеместно, и одна точка использовалась для удлинения ноты не столь точно математически (более свободно), сколь сейчас. Бах, Гендель и их современники часто ставили точки, имея в виду удлинение чуть более или чуть

¹ В оригинале *penultimate*.

мнее чем ровно половина длительности. Подтверждением этому могут служить собственноручно выправленные Бахом гранки «Искусств и фуги», где для обозначения  Бах использует фигуру . Аналогичные примеры — Увертюра и Партита си минор из второй части «Клавирных упражнений», фуга ре мажор («Хорошо темперированный клавир», I том)

ХТК I. Фуга D-dur, т. 3

78 запись и т. д.

исполнение и т. д.



79 запись



исполнение Синфония Es-dur, т. 9



80 запись



исполнение Французская сюита d-moll. Жига



Правило Л. Моцарта: «Точка всегда должна длиться чуть дольше», — отражает реальную исполнительскую практику его и чуть более раннего времени. Но у коротких нот точка часто длится чуть меньше. Очень часто в баховских сочинениях встречается особая запись триолей:

$$\overbrace{\text{musical notation}}^3 = \text{musical notation}$$

81 запись



исполнение Партита а-молл. Аллеманда, т. 2



В комментариях Агриколы, одного из баховских учеников, к переводу трактата Този «Введение в искусство пения» есть следующие указания: если фигура начинается с короткой ноты, а затем следует нота с точкой, то первая нота должна исполняться как можно короче, а нота с точкой — продолжительнее:



первая нота акцентируется, в то время как нота с точкой исполняется как можно мягче, и обе ноты объединяются (исполняются *legato*).

Пример расшифровки баховских украшений

Инвенция фа минор (издание Баховского общества, т. III):



Эрвин Бодки ИСПОЛНЕНИЕ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА НА ФОРТЕПИАНО

Вопрос, волнующий каждого пытливого пианиста: 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?

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 незнакомо 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 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 эф-

* Слова учителя (лат.).

¹ Печатается по изданию: Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Перевод А. Майкапара. М., 1993. С. 90 — 98.

фекте *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».

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» Я. 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, что композитор имел в виду под «*fortissimo*» (насколько оно меньше громopodobного *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 утешения души знатоков и истинных любителей» — как говорится в излюбленной форме баховских посвящений), 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 большие трудности. В силе остается тот очевидный факт, что *crescendo* и *diminuendo* на органе и клавесине тех-

нически 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 лишиться 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*, соло гобоя д'амур в арии «Phoebus, deine Melodie» из кантаты «Phoebus und Pan», написанное столь необычным образом, доказывает, что использование *crescendo* не было чуждым ему.



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, являются абсолютно небаховскими:



Впервые, как известно, они были применены мангеймским оркестром. Небольшие же *crescendi* и *diminuendi* ни в коем случае не следует опускать при исполнении клавишинных 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 решающий момент в переносе клавишинных 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.



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



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 88 и 89, должны звучать иначе (см. примеры 90 и 91), и только такты, аналогичные примеру 92, должны звучать как написано.

88 Ч. I, т. 1-2

89 Ч. I, т. 31

90

91

92 Ч. I, 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 великолеп-

ной пьесы, в которой сопоставление различных звуковых масс является *sine qua non*¹ 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.

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 négligéable*², — 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. 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 дубли-

¹ *Sine qua non* (лат.) — неперемнное условие (прим. пер.)

² *Quantité négligéable* (фр.) — величина, которой можно пренебречь (прим. пер.)

рует 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.

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. 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 скелет 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 органнх произведений, сделанные Листом, Таузигом и Бузони, 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. По сути дела, вклад пианистов-профессионалов в распространение баховских клавирных произведений, за некоторыми исключениями, был очень мал. Часто ли мы слышим замечательные прелюдии и фути 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 девяносто 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 произведений, 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 архитектуру 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 архитектуры, то эти исследования, являющиеся краеугольным камнем их внутреннего развития и роста, помогут в их трансформации из «любителя» в «знатока».

Вальтер Гизекинг

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАХА НА КОНЦЕРТНОМ РОЯЛЕ¹

Художественно безупречная интерпретация может быть достигнута лишь тогда, когда исполнитель стремится воплотить выразительные намерения композитора, то есть следовать его указаниям; истина эта очевидна, и ее вряд ли надо повторять. Но хорошие интерпретации неизменно представляют собой исключения из правила, согласно которому великие произведения искусства существуют, по-видимому, в первую очередь для того, чтобы их искажали; но так как, говоря более оптимистически, хотелось бы, чтобы хорошее исполнение встречалось все чаще, да будет мне разрешено начать со старой истины, которую часто высказывают и почти никогда не подвергают сомнению, но так редко по-настоящему понимают.

Конечно, не так-то просто правильно распознать намерения композитора, тем более в произведениях, созданных в далеком прошлом и возникших притом из предпосылок, не соответствующих особенностям современного музицирования. Современное произведение почти всегда написано в ныне принятом интерпретационном стиле и уж во всяком случае задумано для наших теперешних инструментов. А как музицировали лет двести тому назад, никто точно не знает; поэтому всегда дискутируют о том, каково наиболее правильное исполнение музыки, написанной за столетия до наших дней. К тому же, на протяжении каждого исторического периода проявляется тенденция толковать значительные произведения прошлого на собственный, обусловленный именно данным временем лад; и чем крупнее и универсальнее композитор, тем легче перекрасить его музыку по вкусу времени и выделить в ней те особенности, которые оказываются свойственными современному — подчас более ограниченному и мелкому — направлению. Поэтому безупречно правильная интерпретация старинной музыки почти всегда остается недостижимым идеалом.

Необходимо, однако, стремиться к тому, чтобы достичь хотя бы какого-то синтеза традиций и ощущения современности, познания стиля и живого чувства. Ни интеллектуальные усилия, ни погружение в мир

¹ Статья написана в 1941 году. Печатается по изданию: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. М., 1975. С. 237 – 241.

эмоций не приведут к идеальной интерпретации. Только интуиция, которая стоит над разумом и чувствами и которая может направить как мысль, так и восприятие, способна помочь познанию того, что было создано в прошлом, за сотни лет до наших дней.

Поскольку считают, что я не лишен музыкальных способностей полагаю, что я вправе судить о том, какое воздействие оказывает подобная интуиция на мою работу. Я стремлюсь описать здесь свое понимание музыки Баха, поэтому не стану ни излагать результаты критических исследований стиля, ни знакомить с сомнительными выводами романтических мечтателей. Скажу по-другому: я попросту стремился — практически, серьезно и интенсивно — как можно правильнее и как можно лучше играть Баха. И думаю, что понимание, интуитивно вызываемое во мне нотным текстом баховской музыки, до некоторой степени оказывалось правильным. Ибо у меня нет оснований сомневаться в том, что интуитивное познание, которое бесчисленное множество раз безотказно и верно функционировало при исполнении современной музыки и музыки различнейших других стилей, изменяет мне, когда я обращаюсь к Баху.

Возможно, что самостоятельно мыслящему музыканту легче почувствовать музыку своей эпохи (в отношении публики дело обстоит как раз наоборот!); но если я, беря как пример одно из значительнейших сочинений нашего времени, фортепианный концерт Пфифцнера, интуитивно верно понял (воспринял) его (я горжусь тем, что Пфифцнер неоднократно говорил мне это), то не будет излишней смелостью предположить, что и в интерпретации другой музыки я не окажусь полным профаном.

К сожалению, этот превосходный метод обучения не может быть всеобщим...

Можно научить и можно научиться вдумчивому и серьезному музицированию. И тому, кто хочет в наши дни исполнять клавирные произведения Баха как можно более содержательно, я могу дать ряд советов.

Исполнительские указания, за немногим исключением, проставлены не самим Бахом, поэтому их нельзя считать обязательными. Все наиболее распространенные издания, как правило, отредактированы весьма опытными музыкантами, и если исполнитель значительно уменьшит различия всех динамических уровней, то есть снизит динамическую шкалу приблизительно на пятьдесят процентов, то эти указания могут, пожалуй, послужить отправной точкой для исполнения. Не подлежит никакому сомнению, что Бах писал клавирные пьесы для инструмента, звучность которого была значительно более слабой. У Баха нет никаких «монументальных» сочинений для клавира! (Быть может, единственное

исключение — «Хроматическая фантазия»). На мой взгляд, она имеет несколько двойственный характер, и это мешало мне до сих пор исполнять ее публично. Вариации Гольдберга — ряд мелких пьес, они не могут в этом смысле называться «монументальным» произведением).

Что касается пьес для клавира, то у Баха не существует и *fortissimo* в сегодняшнем понимании этого слова.

Когда Бах хотел достичь полнозвучия, он писал не для клавира, звучавшего в то время нежно, а для инструментов, на которых можно было добиться *fortissimo*.

Вообще ошибочно предполагать, будто выразительные возможности кого-либо из великих композиторов прошлого были существенно стеснены инструментами, по нашим понятиям несовершенными: каждый из них точно знал, что именно можно поручить определенному инструменту. Бах, обладавший совершенной композиционной техникой, безусловно никогда «не инструментовал фальшиво». Значит, если исполнять клавирную музыку Баха в соответствии с его пониманием, всякое *fortissimo* следует исключить.

У Баха не существует и педальных эффектов; к правой педали пианисту лучше всего вовсе не прикасаться! Даже самое осторожное использование педали ведет к неясностям, которые изменяют и искажают звуковую картину. Аккорды надо выдерживать пальцами, а не ногой. Как исключение можно едва заметно прикасаться к педали для того, чтобы окрасить отдельные звуки и арпеджированные пассажи.

Отчетливейшее, ясно слышимое голосоведение — одно из наиболее важных выразительных средств баховской музыки. Эта отчетливость не имеет ничего общего с сухостью или отсутствием выразительности, наоборот, она создает предпосылку к тому, чтобы отдельные голоса — и тем самым все произведение — обрели живую выразительность. Каждый голос следует играть с присущим ему выражением, то есть осмысленно его нюансировать, но всегда очень сдержанно в смысле динамических оттенков. Однако если пианист владеет совершенной выровненностью звукоизвлечения и звуковедения, ему потребуется лишь что-то незначительно подчеркнуть и оттенить, чтобы рельефно показать тематическое строение и благодаря этому достичь наибольшей выразительности именно в характере баховской музыки.

Бах не был романтиком даже и тогда, когда весьма темпераментно музицировал: некоторые выразительные средства в ту пору еще не существовали или не использовались и, попросту говоря, не свойственны баховской музыке. Поэтому и в темпе нужно избегать любых преувеличе-

ний, особенно в отношении замедлений. Надо помнить о том, что звук старинных клавишных инструментов был короток и лишен протяженности; а потому следует выбирать простой и естественный темп: в *Adagio* он определяется неизменно плавным, часто даже танцевальным характером баховской клавирной музыки, а в *Presto* связан с тем, что необходимо играть отчетливо. Я еще раз подчеркиваю: играйте просто и естественно. Но даже тот, кто стал бы исполнять Баха в стиле Шопена или, что похуже, с опереточными *rubato*, все же не смог бы окончательно «задушить» красоту этой музыки — и даже сквозь транскрипцию для аккордеона или оркестра мандолин еще будет «просвечивать» совершенство великого творения. Я не в состоянии, однако, ничем помочь «коллеге», который не может обойтись без эмоциональных преувеличений и калечит этим беззащитные клавирные произведения Баха. Для романтической экзальтации существуют иные, чудесные пьесы, и они задуманы так, чтобы играть их чувствительно. К сожалению, так порой «трактуют» и музыку Баха.

Из-за такого рода сентиментализации невыносима большая часть обработок баховских органных произведений, и мне непонятно, почему многие пианисты предпочитают исполнять в концертах подобные транскрипции вместо подлинного Баха. Вне сомнения, обработки, к примеру Листа и Бузони, очень хороши и впечатляющи; и тот, кто изучает баховскую оргannую музыку в переложении для фортепиано (поскольку так мало других возможностей услышать эти замечательные произведения), несомненно, обогащает свои музыкальные познания.

Нередкая привычка удваивать — то есть играть в октаву — басы (в ряде изданий так и напечатано!) и таким путем имитировать оргannую педаль также проистекает из ошибочной установки — раздвинуть звучность баховской клавирной музыки до органной; но тем самым достигается лишь огрубление, и, следовательно, искажение музыки; этот путь я безоговорочно отклоняю.

Может возникнуть предположение, что (ввиду моей строгой требовательности соблюдать чистоту стиля и объективность трактовки) я окажусь приверженцем чембало. Конечно, «старые» инструменты дают возможность внешне приблизиться к относительно точному исполнению старинной музыки, но звук чембало и клавикорда совершенно недостаточен — об этом говорит мой опыт — для современных концертных залов, да и вообще для больших помещений. Такое стрекотанье и дребезжанье, в отличие от звука современного рояля, неплохо сливается со звучанием смычковых инструментов, но артистического удовольствия ушам моим оно пока не доставляло.

Если бы многие милейшие музыкантши, мои коллеги, не предпочитали играть на этих инструментах, я позволил бы себе проявить язвительность и заметить, что только те исполнители избирают для себя чембало, чья техника недостаточна для игры на фортепиано. Но, пожалуй, такое утверждение было бы неучтивым, к тому же по отношению к дамам...

Так играйте же Баха на наших чудесных роялях, но с мудрой сдержанностью — избегайте эффектов, несвойственных музыке Баха: октавного громохання, педальных излишеств и иных проявлений преувеличенной чувствительности! Скромная простота и безупречная ясность представляются мне наивысшими и удивительнейшими преимуществами мира баховских звуков, мира столь прекрасного и многообразного, что всегда будет вызывать наше восхищение как величайшее проявление человеческого гения.

Самуил Фейнберг

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА¹

Cis-moll'ная прелюдия Баха представляет собой одно из самых чудесных произведений, созданных композитором. Для того чтобы представить себе содержание этой прелюдии, или, как Бах называл ее, «симфонии», надо представить себе то настроение, в котором Маргарита слушала мессу в «Фаусте», представить себе предел человеческого отчаяния и самобичевания; только тогда это произведение может дойти по-настоящему до сознания слушателей. Я считаю, что детям это произведение не надо давать играть, но, к сожалению, когда я посещал детские музыкальные школы, убедился в том, что педагоги дают детям именно это произведение, которое недоступно для их сознания.

Я лично начал знакомиться с произведениями Баха больше пятидесяти лет тому назад и с тех пор сыграл их большое количество.

Прошло 207 лет со дня смерти Баха.

Если мы пойдем вглубь истории, то вспомним, что в 1850 году при содействии Шумана и Мендельсона было создано Баховское общество и эти композиторы многое сделали для пропаганды произведений Баха. И только сто лет тому назад все крупные произведения Баха начали звучать на эстраде.

А если пойти еще дальше вглубь истории, мы увидим, какое огромное влияние имели произведения Баха на творчество новых композиторов. Это было время, когда Бетховен играл эти произведения, когда он проходил их со своим учеником Черни.

Представление о том, что Баха раньше не знали, что он не пользовался никакой популярностью, — это, конечно, неверное представление. Многие его произведения лежали в сундуках в лейпцигской церкви святого Фомы. В то время знали, главным образом, клавир. Но за пятьдесят лет, которые прошли с того времени, когда произошло мое знакомство с произведениями Баха, когда я впервые играл в трех концертах все фуги из «Хорошо темперированного клавира», уже за эти пятьдесят лет можно видеть, какой огромный сдвиг произошел в смысле отношения к творчеству Баха.

¹ Стенограмма беседы. Печатается по изданию: Пианисты рассказывают. Вып. 2. М., 1984. С. 226 — 234.

Когда я играл эти фуги — это мое предприятие казалось очень смелым в то время, потому что Баха тогда играли на эстраде сравнительно редко. И хотя тогда появилась замечательная пропагандистка произведений Баха Ванда Ландовская, если взять программы концертов, которые были пятьдесят лет тому назад, мы увидим, что фортепианные произведения Баха не исполнялись.

Известный пианист Гофман играл Баха, но это был Бах — Лист. Я вспоминаю, как Гофман играл *g-moll'*ную фугу, но все это были переложения органных произведений. В своих двух концертах, которые он дал в Москве в 1911 — 1912 годах, он исполнял хоральные прелюдии (в частности, прелюдию *G-dur*) Баха, и это было все, что он играл из произведений Баха.

Таким образом, можно заметить, что за эти пятьдесят лет очень сильно изменились программы пианистов и характер исполнения. Сейчас Бах является одним из самых популярных композиторов и после Бетховена занимает второе место.

Когда к нам приехал превосходный пианист Гульд, он поразил нас, главным образом, исполнением произведений Баха. Никто до сих пор не осмелился во главу угла своей программы поставить произведения Баха. Поэтому представление о том, что произведения Баха устарели, является совершенно необоснованным. Наоборот, Бах как бы помолодел на наших глазах. Он становится нам все ближе, доступнее и понятнее.

Какие же черты творчества Баха могут служить основанием для утверждений о том, что его произведения в какой-то мере устарели?

Прежде всего, конечно, нужно обратить внимание на то, что баховский инструментарий был иным, чем современный рояль, на котором исполняют произведения Баха. В то время основным инструментом был орган, а для интимного музицирования существовали разного вида клавесины. Один из них был в Московском камерном симфоническом оркестре, правда, этот инструмент не очень удачный, он тусклый и маловыразительный. Очевидно, те клавесины, на которых играли во времена Баха, были лучшего строя. Правда, я слышал, что сейчас многие фортепианные фабрики выпускают новые клавесины усовершенствованного механизма, даже с металлической рамой для того, чтобы было лучшее звучание.

И наконец, тогда были клавикорды, которые служили только для домашнего музицирования.

Клавесин в отличие от рояля снабжен щипковым механизмом, который затрагивает струны, настроенные на одну и ту же высоту. Таким образом, его звук резко отличается от звука рояля. На рояле один и тот же звук можно сыграть *forte* и *piano*, а на клавесине этого сделать нельзя.

Это приближает клавесин к органу. Небольшие нюансы, которые мы привыкли давать на рояле, для клавесина недоступны: я говорю о большом *crescendo* и ослаблении звука.

Существует музейно-охранительный взгляд на творчество Баха, считается, что его произведения на фортепиано не могут звучать так, как этого хотелось бы автору, что нужно исполнять их на тех инструментах, для которых они написаны, то есть на клавесине и клавире. Кстати, нужно сказать, что эти произведения написаны не только для клавесина, но и для органа. У Баха есть много произведений без участия педали. Конечно, эти произведения можно играть на рояле. Есть некоторые произведения Баха, которые лучше могут быть исполнены на органе, на котором можно добиться длинного звука, или их можно исполнять в хоре.

Если взять фугу из второй тетради «Хорошо темперированного клавира» (показ), то это безусловно такая фуга, которая лучше всего будет звучать в хоре. Если же взять известную простенькую фугу до минор (показ), то это фуга интимного характера. Ее играли на клавесине и на клавикорде. Можно ее играть и на рояле, но это фуга более интимного характера.

Если попытаться типизировать фуги из «Хорошо темперированного клавира», то прежде всего бросается в глаза некоторая диспропорция между первыми прелюдиями и дальнейшими его произведениями. Бах пишет, что эти произведения им написаны для клавесинистов во всех тональностях мажорного и минорного строя.

Некоторые представляют себе, что Бах изобрел эту идею игры во всех тональностях, но это не совсем верно. Я вспоминаю фантастическую биографию Баха, написанную Одоевским. Одоевский пишет, что Бах первый изобрел соединение различных признаков. Но так как это биография «фантастическая» — я этому не очень верю.

Попытка типизировать произведения Баха заставляет нас обратить внимание на некоторое различие в начальных и в дальнейших его произведениях. Если мы возьмем первую прелюдию¹ — это как бы небольшой этюд. Это один из первых этюдов для фортепиано, который имел законченный художественный характер (показ). Это типичный этюд для фортепиано, где сохраняется одно и то же движение, причем он написан с расчетом на небольшую подвинутость тех, кто будет упражняться на этом этюде.

Вторая прелюдия (показ) — тоже превосходный этюд. Если мы посмотрим третью прелюдию — тут движение, напоминающее менуэт (показ), и играть ее надо в более медленном темпе.

¹ Здесь и далее подразумеваются прелюдии и фуги из I части «Хорошо темперированного клавира».

И после этих произведений вдруг неожиданно появляется величественная фуга — самая величественная, какая только существует в истории музыки. Это знаменитая *cis-moll'*ная фуга (*показ*). Конечно, такую фугу играть на рояле для Баха было бы гораздо интереснее, чем сыграть ее на клавесине. И в концертах, которые давали в церкви на органе, вероятно, Бах играл эту фугу наряду с самыми значительными произведениями для органа.

Дальше Бах продолжает ту линию, которая была вначале, то есть создание хороших, приятных упражнений для молодежи. Таковы ре-мажорная и ре-минорная фуги. Следующая, *Es-dur'*ная прелюдия представляет собой двойную фугу. Это небольшое произведение с первой и второй темой.

Моей задачей не является описание всех прелюдий и фуг Баха. Я хотел только указать на то, что можно разделить эти произведения на разные группы.

Было бы печально, если бы Бах ограничил себя в этом цикле только чисто педагогическими целями. Очевидно, тут есть и педагогические, и художественные, и концертные замыслы, которые были очень широки и разнообразны.

Несколько слов относительно исполнения. Говорить об исполнении этих произведений и играть совершенно невозможно, потому что своей игрой начинаешь подчеркивать только что сказанное положение, или наоборот — игра не соответствует тому, о чем я высказывался как об очень желательном. И вот это несоответствие мешает игре.

Я не собирался сегодня играть. Вообще я избегаю по некоторым причинам эстрадных выступлений. Но дома я записал на магнитофоне мое исполнение, которое носит домашний характер. Это утро, проведенное за роялем с Бахом. Тут, конечно, могут быть не те ноты, случайные ошибки, так что вы меня простите. Кроме того, такая домашняя запись, конечно, отличается от высококачественной записи, которую делают в Доме звукозаписи. Но я решил специально для нашей беседы кое-что записать из своего исполнения Баха.

Я могу сказать несколько слов относительно исполнения произведений Баха. Существуют два полюса в отношении пианистов, играющих произведения Баха. Одни пианисты считают, что его произведения нужно исполнять сухо, без особой выразительности, без особых чувств, так как это очень структурные произведения, и творческий и художественный метод построения произведений у Баха — архитектурный. Конечно, доля истины в этом есть. Поэтому если мы будем перегру-

жать отдельные моменты переживаниями, мы тем самым нарушим архитектурно-строительный строй произведения, логику замысла.

Но вместе с тем мы знаем, что Бах брал за основу такие мелодии, которые нельзя сыграть без выразительности, без настроения, без чувств. Если мы возьмем фугу ля минор (*показ*), то эта мелодия безусловно представляет собой нечто близкое к народной песне. Поэтому думать о том, что такую мелодию нужно играть невыразительно и сухо, неверно.

Но есть и такие фуги, где тема носит чисто архитектурно-строительный характер, и придавать ее исполнению особую эмоциональную выразительность было бы нежелательно, и вряд ли это соответствовало бы ее строю. Вот, например, фуга си-бемоль мажор (*показ*).

Наконец, в каждой отдельной фуге есть моменты и те, и другие.

Замечательный немецкий теоретик Курт пишет о творчестве Баха в большой работе, посвященной контрапункту¹. Есть в этой работе и отрицательные моменты, но есть мысли, мимо которых нельзя пройти. Он говорит о том, что в творчестве Баха есть момент индивидуально-выразительный и есть формы общего движения. И вот это различие «индивидуального» построения и форм общего движения необходимо соблюдать пианисту. Возьмем самую известную фугу — фугу соль минор (*показ*). Даже после моего исполнения у вас уже должно создаться впечатление о том, что я вам сказал. Я бы хотел, чтобы вы поняли, что в этой теме есть «индивидуального» и что есть форма общего движения. Вот этот момент (*показ*). Тут очень выразительно видно это индивидуальное в теме, а это (*показ*) — форма общего движения. Как видите, при исполнении я тут выделил индивидуальное, а «форме общего движения» придал характер цемента, который соединяет то индивидуальное, что есть в этой фуге.

К сожалению, иногда можно услышать такое исполнение этой фуги, где делается особо эмоциональный напор на том, что является формой общего движения, то есть играют так (*показ*) и подчеркивают те элементы, которые будут все время повторяться.

Какую цель должен преследовать пианист, исполняя произведение того или иного автора?

Одна из основных целей — показать то, что имеется в произведении нового и значительного и сгладить то, что автор меньше всего хочет выделить, на чем он меньше всего хочет сосредоточить внимание. А часто бывает так, что исполнитель обращает внимание слушателя на то, на

¹ Имеется в виду труд Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (1917; рус. пер. — М., 1931).

чем автор не хотел бы сосредоточить внимание. И тогда получается незлойливое исполнение.

Мне трудно найти сразу примеры отличия «индивидуального» от «формы общего движения». Но это можно заметить почти в каждой фуге, где так или иначе это проходит.

Иногда исполнение Баха требует рельефности в характеристике темы. Одна из основных задач при исполнении произведений Баха заключается в том, чтобы как можно более рельефно охарактеризовать те элементы, которые имеются в произведении. Иногда рельеф можно показать несколько резче, это необходимо, потому что иначе сочетание голосов — полифония — пропадет. Например, в фуге ля минор эти два акцента совершенно необходимы, чтобы перекрещивание голосов было доступно для слушателя.

Я не могу согласиться с Бузони, который считает, что ля-мажорная фуга — это лирическое произведение, которое нужно ярко играть. Наоборот, это фуга, которая требует наиболее отчетливой характеристики (*показ*).

Сейчас я покажу вам на магнитофоне свое домашнее исполнение (*прослушивание инвенции фа минор в магнитофонной записи*).

Это та инвенция, которую я не рекомендую давать ребятам, потому что она недоступна детскому исполнению.

Те удвоения, которые я делаю, — это не так плохо и не так зазорно. Некоторые считают, что если кто-то делает удвоения — это нарушает баховский стиль. Нет, Бах сам это предвидел, и на клавесине это вполне возможно. На каждом клавесине делают это удвоение. Тут это удвоение — в басу, а на клавесине можно удвоить в другом голосе.

Сейчас я покажу вам далеко не совершенное исполнение ля-мажорной инвенции (*прослушивание магнитофонной записи*).

Я был недоволен тем, как я сыграл эту инвенцию, и записал ее во второй раз. Но это еще хуже.

Сейчас я покажу вам инвенции си минор и ми-бемоль мажор (*прослушивание магнитофонной записи*).

Обратите внимание на расшифровку украшений. Мне кажется, что такая расшифровка — неплохая. Я расшифровываю иначе, чем в некоторых изданиях. У Бузони это иначе звучит.

Как вы знаете, в «Хроматической фантазии» есть аккорды, и весь вопрос в том, как их исполнять. Эту фантазию обыкновенно играют так (*показ*). Но это не единственный способ исполнения, потому что заголовок «фантазия» предполагает инициативу со стороны самого исполнителя. Я исполняю это таким образом (*показ*). Думаю, что я этим не нарушаю стиль Баха и для особых нареканий здесь не может быть повода.

У меня был такой случай с учеником из консерватории. Он играл в этой фантазии мой вариант. Я думал, что мне за это достанется, что консерватория займет охранительную позицию, но никто этого не узнал... *(прослушивание «Хроматической фантазии» в магнитофонной записи).*

Вот еще две маленькие фуги *(прослушивание магнитофонной записи).*

Есть еще запись — две хоральные органные обработки. Я их вам сыграю на рояле. *(Исполняет.)*

Сейчас, когда наши ученики играют фуги Баха, желательно, чтобы они играли по изданию Муджеллини, где мы имеем хорошую расшифровку украшений и тем. Музгиз издал собрание Черни, но там много отступлений и неоправданных искажений текста. Превосходное издание — Бузони.

Вопрос. А какие издания инвенции вы считаете хорошими?

— Я играл больше всего авторский текст. Бах не ставил оттенков в своих произведениях.

В издании Штейнгрейбера выправлены ошибки, которые были сделаны, но здесь мелкий шрифт и добавлены некоторые оттенки. Это издание трудно достать. Оно взято из библиотеки консерватории.

Вопрос. О тех изданиях инвенции, какие имеются в обиходе, что вы можете сказать?

— Я когда-то играл по Бузони, там есть интересные расшифровки. Ценным изданием я считаю издание Гольденвейзера, который очень точен в тексте.

[...]

С места С. Е. Фейнберга просят сыграть еще.

С. Е. Фейнберг. Когда-то в консерватории я играл все инвенции, но теперь я их не помню.

С места. Мы просим вас, Самуил Евгеньевич, еще раз встретиться с нами и поделиться своими знаниями.

С. Е. Фейнберг. Мои знания очень ограничены... Я хочу сказать о том хорале, который я вам играл. Это один из основных лютеранских хоралов. Бах написал много обработок на эту тему. Он характеризует их различно: есть у него хоралы в лирическом плане, а есть в другом настроении, в другой трактовке одной и той же темы. Это одна из тех пьес, которая мною обработана. Она очень полезна для левой руки, и я очень рекомендую давать ее ученикам. То, что в ней есть некоторые трудности, это вы заметите по моему исполнению, где не все благополучно *(показ)*. Вот хорал на ту же тему, который может быть использован для левой руки *(показ)*. И вот последняя удачная запись соль-мажорной прелюдии и фуги *(прослушивание магнитофонной записи).*

Вот те мои мысли о Бахе, которыми я хотел поделиться.

Ферруччо Бузони ИСПОЛНЕНИЕ ПРЕЛЮДИЙ БАХА¹

№ 1

...Чувство (в музыке) требует... двух спутников: вкуса и стиля... Все остальное есть изображение чувства, которое должно именовать слезливостью и напыщенностью. И прежде всего требуют его (чувства) явственной очевидности! Оно должно быть подчеркнуто, чтобы каждый его заметил, увидел и услышал. На глазах у публики оно проектируется на полотне в сильном увеличении, так, что навязчиво и расплывчато пляшет перед глазами.

Ибо и в жизни практикуются больше внешние проявления чувства в выражениях лица и словах; реже и подлиннее то чувство, что обходится без слов, и наиболее ценно чувство, которое таится.

Под чувством понимают обычно *нежность, болезненность и безудержную экспансивность*.

Чего только еще не содержит в себе чудо-цветок — чувство! Сдержанность и бережность, самопожертвование, силу, активность, терпение, великодушие, веселость и тот всемогущий разум, от которого, в сущности, происходит чувство...

То, о чем беспокоится профан, посредственный художник, есть лишь чувство в мелком, в детали, на коротких дистанциях.

Чувство в большом профаны, полухудожники, публика (и, к сожалению, также критика!) смешивают с недостатком чувства; ибо все они не способны *слушать большие куски как части еще большего целого*...

Неправильно расточать чувство на незначительное и побочное...

(Из статьи «Offene Entgegnung», 1909)

№ 2

Сколь бы удивительной — многим даже коробящей — ни показалась сперва надпись «без особой выразительности»², тем не менее мы вставили ее с полной сознательностью. Достаточно уж часто грешат

¹ Пер. с нем. Г. Когана. Фрагменты комментариев к изданию «Хорошо темперированного клавира» под редакцией Ф. Бузони. Печатается по изданию: *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып. 1. М., 1962. С. 150–157.

² *Largetto, senza troppa espressione* — примечание Бузони к прелюдии XVI («Хорошо темперированный клавир», I том).

чрезмерным чувством, особенно там, где не хватает истинного выражения. Поэтому по временам представляется не лишним принимать меры к подавлению чувствительного пыла...

(Из комментариев к первому тому «Хорошо темперированного клавира»)

№ 3

...Я бы предостерег ученика от того, чтобы чересчур буквально следовать за моей «интерпретацией». Момент и индивидуум имеют свои собственные права. Мое толкование может служить хорошей путеводной нитью, которой не имеет нужды придерживаться тот, кто знает иной хороший путь.

(Из предисловия ко второму изданию инвенций Баха, 1911)

№ 4

...«Традиция» есть гипсовая маска, снятая с жизни, маска, которая, пройдя через поток многих лет и через руки бесчисленных ремесленников, в конце концов позволяет скорее только догадываться о своем сходстве с оригиналом...

(Из кнур «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst»)

№ 5

Фортепиано располагает некоторыми свойствами, благодаря которым оно имеет преимущество перед органом: ритмическая определенность, значительная точность вступления, большая вескость и отчетливость в пассажах, возможность изменения туше, прозрачность в сложных построениях, быстрота, где таковая требуется, более простой, всегда готовый аппарат, всецело находящийся под рукой. Длительность звука на фортепиано при искусном обращении, во всяком случае, менее ограничена, чем приписывают этому — в данном отношении оклеветанному — инструменту. К тому же бас очень звучен, и звук его с помощью ловкого, незаметного повторного удара может быть произвольно продлен...

(Из приложения к первому тому «Хорошо темперированного клавира» Баха, 1897)

№ 6

Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали.

Если педализация подчас необходима уже в клавирных произведениях Баха, то в переложениях его органных сочинений она незаменима. Правда, в клавирных произведениях часто бывает закономерна лишь та педализация, *которой не слышно*. Мы подразумеваем применение педали для связывания отдельных звуков, двух аккордов, для выделения задержания, для сохранения звучания какого-либо голоса и т. д.: род деятельности демпферной системы, не порождающий никаких педальных *эффектов* в собственном смысле этого слова. Необходимая в связном многоголосном построении, такая педализация правомерна и там, где, вообще говоря, соблюдается предписание: «*без педали*». В этих случаях нога как бы заменяет недостающий палец.

(Что неупотребление педали есть часто лучшее ее употребление, — это положение следовало бы принять к руководству не только при исполнении Баха, но и при *фортепьянном исполнении вообще*.)

Где только возможно, предпочтительно выдерживать звуки рукой вместо педали.

«Шумовые» педальные эффекты в пианистическом духе выпадают из стиля.

Там, где аккорды (компактные или арпеджированные) берутся на педали, следует снимать руки одновременно с педалью. Неопределенные отзвуки противоречат природе органа.

В местах, долженствующих подражать великолепию «полного органа», не следует скупиться на педаль. При проходящих нотах, апподжиа-турах и. т. п. поднятые демпферы не коробят слух. Вспомните, что созвучающие при полном органе «микстуры» содержат квинту и октаву, даже терцию и септиму каждого взятого звука. Создать на фортепиано приблизительную иллюзию этой звуковой смеси (звукового хаоса) может как раз только педаль...

О *второй* (левой, сурдинной) педали, которая обозначается также термином *una corda*, нужно с самого же начала сказать, что ею можно пользоваться не только для крайней степени *pianissimo*, но и при *mezzo forte*, и при всех промежуточных динамических оттенках. Может даже случиться, что некоторые фразы *без левой педали* будут исполняться тише, чем другие с нею. Здесь принимается в расчет не степень силы, а своеобразие звучания...

Вступление органного педального голоса в экспозиции фуг, как правило, выгодно поддержать второй педалью. Вообще экспозиция, а также интермедии по большей части хорошо уживаются с левой педалью...

(Из приложения к первому тому «Хорошо темперированного клавира»)

№ 7

...Бесконечно дробимая шкала оттенков нюансировки, которой в лучшем случае располагает современный пианист, не вполне применима при передаче баховских пьес. Чередование оттенков должно скорее происходить здесь как бы *толчками*, словно в результате смены регистров; к тому же в большинстве случаев одна и та же звуковая окраска должна выдерживаться, не изменяясь, на протяжении всего построения...

(Из примечания к прелюдии VIII первого тома
«Хорошо темперированного клавира»)

№ 8

...Необходимое для «исполнителя-бахиста» упражнение состоит в том, чтобы учиться исполнять одной рукой два голоса в *различных степенях силы*...

Ученик, которому впервые выпадает задача овладеть трехголосным контрапунктическим построением — и по сему случаю исполнять одной рукой два голоса, — сначала часто недооценивает значение выдержанных нот. Поэтому он должен быть призван к строгому самоконтролю в отношении *выдерживания «лежащих звуков»*...

(Из примечания к трехголосной инвенции № 1)

№ 9

...Каждая из равноправных тем должна соответственно пользоваться равными правами в исполнении. Но так как при стремлении выявить одновременно все голоса легко могло бы случиться, что один из них лишь бессмысленно заглушал бы другой, то полезно применить известный «дипломатический» прием, который автор издания обобщает приблизительно в следующих правилах: на выделение *сопрано*, которое благодаря своему положению всегда звучит острее, следует обращать меньше внимания; с другой стороны, [...] тема, отличающаяся впечатляющим ритмическим обличьем, должна все время явственно выделяться. Таким образом, при исполнении особенный вес придается лишь одному голосу, в то время как в остальных только *характерные моменты* требуют усиленного подчеркивания... Но там, где названная тема появляется в верхнем голосе... на исполнителя ложится задача овладеть пластически раздельным проведением нижних голосов в левой руке...

(Из примечания к трехголосной инвенции № 9)

№ 10

...Когда движущийся голос наталкивается в своем ходе на *слигованную* (выдерживаемую) ноту другого голоса, из-за чего возникает унисон, то, из внимания к движущемуся голосу, звук, о котором идет речь, должен быть *повторен*.

*(Из примечания к фуге IV первого тома
«Хорошо темперированного клавира»)*

Леонид Ройзман

ЗАМЕТКИ О НЕКОТОРЫХ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. БАХА, ОСОБЕННО О ТОККАТАХ¹

Есть музыка, которую схватишь тотчас, и другая, которой надобно учиться, как мы учились Моцартовой и Бетховеновой музыке. Если бы мы не знали наизусть Себастьяна Баха — не остановил ли бы он нас на каждом шагу?

*В. Огоевский — М. Глинке
1847 год*

Немного найдется в истории нашего искусства музыкантов, подобных Иоганну Себастьяну Баху по сочетанию в одной личности высочайших творческих достижений, гениальных открытий, с трудолюбием «студииоза», буквально всю свою сознательную жизнь не просто любившего учиться, а наслаждавшегося самим процессом учения, неустанно искавшего «пути в незнаемое»...

Еле угадываемая в темноте фигурка мальчика-сироты, тайком от педантичного брата-воспитателя переписывавшего при свете луны сочинения итальянских и французских мастеров, — и скорбный облик мудрого старца, ослепшего и умирающего после неудачной операции, но диктующего людям последний свой хорал, последнюю музыкальную мысль...

Между этими столь различными образами лежит жизнь великого труженика, искателя, творца.

Недаром И. С. Баху так полюбился термин «инвенция», употребленный им дважды: как заглавие известного сборника «15 двухголосных инвенций» для клавира и как название нескольких, менее популярных, скрипичных пьес. *Invenire* — находить, вводить; *invenio* — открывать, узнавать, придумывать; наконец, *inventio* — изобретение, идея, затея, внезапная мысль. Таково значение этих латинских терминов. К ним очень близко стоят аналогичные итальянские: *venire* — приходить, приезжать; *in-venire* — вводить, приводить; и, опять-таки, *invenzione* — выдумка,

¹ Печатается по: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М., 1976. С. 119–155.

находка, «придумка». Если вдуматься в смысл этих слов, они начинают восприниматься как девизы всего баховского творчества: в самом деле — новизна, внезапная идея, открытие, но подготовленные поисками, изысканиями, привлечением самого интересного из наследия других мастеров...

Издавна инвенциями называли пьесы, в которых хотели подчеркнуть элементы новизны. Едва ли не первому пришла в голову мысль воспользоваться таким термином К. Жанекену (Clement Janequin, 1475—1560), выпустившему в 1555 году две тетради своих *Chansons* под общим заголовком: «*Inventions musicales*». Его примеру последовало множество композиторов. Пожалуй, Бах более других ценил скрипичные инвенции старшего своего современника Франческо Бонпорти (Francesco Antonio Bonporti, 1672—1749. *Invenzioni a violini solo*, 1713); во всяком случае, Бах многие из этих пьес собственноручно переписал.

Вообще, любопытно, что выдающиеся музыканты, поэты, художники никогда не боялись подражать в молодую пору своей творческой жизни хорошим образцам. Во времена итальянского Возрождения на этом принципе, собственно, строился весь процесс обучения художника: находясь несколько лет в мастерской учителя, молодежь настолько вживалась в манеру его письма, что наиболее способным мастер доверял отделку деталей собственной картины... И что же? Оказывался ли этот период ученичества губительным для собственной художественной индивидуальности молодого человека? Отнюдь! Выйдя из-под опеки учителя, питомцы оказывались в ту эпоху порой такими яркими и самобытными гениями, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело... И в XIX столетии в искусстве нисколько не стыдились слова «подражание». Достаточно вспомнить пушкинские стихотворения: «Подражание Байрону», «Подражание Данте», «Подражание Анакреону», «Подражание Парни», «Подражание Шенье», «Подражания Корану»... Наконец, и в недавнее время, Маяковский, по его словам, «начал с подражания К. Бальмонту, потом он подражал У. Уитмену и Саше Черному, но это не помешало ему стать самим собой»¹.

Подражание — не копирование; будущий художник подражает тем мастерам, которые ему близки по духу, направленности творчества, вкусам. Как ни парадоксально, но боятся периода подражания и выступают за максимальную «охрану» собственной индивидуальности преимущественно те натуры, которые этой индивидуальностью обладают в весьма незначительной степени. Они и боятся ее потерять...

¹ См.: Глазков А. Воспоминания, заметки, записки о В. Э. Мейерхольде // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 302.

Бах этого не боялся. Он всю жизнь (не только в молодости) с невероятным, на взгляд современного человека, терпением переписывал, вчитывался и вслушивался в строки музыкальных произведений своих предшественников и современников.

Давно замечено, как живо интересовала И. С. Баха французская и итальянская музыка. Пьесы Ф. Куперена существуют в баховских копиях, одна из пьес французского композитора вписана в домашний музыкальный альбом баховской семьи — «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах». Для объяснения основных видов мелизмов Бах воспользовался таблицей расшифровки д'Ангелебера (1689)¹. Таблицу Куперена он знал также, разумеется, но достаточно внимательно взглянуть на таблицы обоих французских мастеров, чтобы заметить почти полное тождество между известной баховской таблицей объяснения мелизмов, набросанной композитором для девятилетнего сына Вильгельма Фридемана, и выбором украшений и толкованием у д'Ангелебера. А вот с рекомендациями Куперена Бах большей частью не согласен: это доказывает лишь то, что великий композитор весьма критически выбирал себе образцы для подражания.

Итальянские симпатии Баха проявились прежде всего в выборе тем для органных фут («на тему Дж. Легренци», «на тему А. Корелли»), в многочисленных клавирно-органных транскрипциях оркестровых концертов А. Вивальди, в создании собственного «Итальянского концерта». Гораздо меньше прослежены нити, связывающие бесконечную любознательность Баха с музыкой Англии. Между тем ученики и почитатели Баха, назвавшие его большие клавирные сюиты «Английскими» (это название во второй половине XVIII столетия было уже повсеместно распространено), имели на то веские основания. Дело тут, конечно, не в «хрестоматийном» анекдоте о знатном англичанине, будто бы заказавшем эти шесть сюитных циклов. Оставим этот рассказ на совести первого биографа И. С. Баха².

Позднейшие исследователи ставят под сомнение правдоподобие этого сообщения хотя бы потому, что если бы данные сюиты были написаны для одного реально существовавшего лица, то трудно представить себе, чтобы совершенно не сохранилось никаких подробностей, связанных с этой историей. Ведь сохранились же они в связи с созданием Арии с тридцатью вариациями («Гольдберг-вариации»)!

¹ См.: Ройзман Л. И. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов (XVII — первая половина XVIII столетия) // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М., 1965. С. 101.

² См.: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1974. С. 56.

листе одного из автографов сюиты A-dur сохранилась надпись по-французски: «Fait pour les Anglois» («Сделано для англичан»). Однако подлинность баховской руки в этом случае не установлена, так что вполне возможно, что эта надпись могла быть сделана много позже неизвестным лицом.

В то же время, как нам кажется, название «Английские сюиты» возникло применительно к данному циклу сюит «с прелюдиями к ним» не случайно.

Стиль этих пьес казался музыкантам баховского круга близким произведениям, пришедшим из Англии. Действительно, нельзя не поразиться, например, сходству прелюдии из Английской сюиты A-dur (идущей в размере $12/8$) с эпизодом в *fis-moll* из клавирно-органной токкаты A-dur Г. Пёрселла (идущем в размере $18/16$). Долгое время эта токката даже считалась произведением И. С. Баха и поэтому была напечатана в томе № 13 (с. 250) издания старого Bachgesellschaft (Баховского общества). На самом же деле, как это было твердо установлено, данная токката A-dur принадлежит перу Генри Пёрселла (1659 — 1695), и ее можно найти в полном собрании сочинений этого композитора¹.

Не лишено оснований и предположение, что Английские сюиты могли получить свое название в отличие от других, так называемых Французских — более миниатюрных и лишенных вступительных прелюдий. Здесь напрашивается параллель с восемью большими сюитами для клавира Г. Ф. Генделя, изданными в Англии в 1720 году. Не вызывает сомнений, что Бах был знаком с этими сочинениями; его могла увлечь генделевская идея открыть каждый сюитный цикл большой прелюдией концертного характера. Во всяком случае, Бах в своих «сюитах с прелюдами» (как он их сам называл) этой идеей воспользовался.

Музыка Генделя в глазах баховских современников в Германии была, конечно, английской, и баховские сюиты со схожим построением вполне могли по ассоциации получить название «Английских».

Чрезвычайно любопытно еще одно свидетельство увлечения Бахом «английской» струей в сюитном жанре: сходство между отдельными местами в баховских Английских сюитах и в сюитах французского композитора Фр. Дьепара просто поразительно! Но Дьепар (род. ок. 1670 года) жил в Лондоне с 1707 года и работал у Генделя чембалистом в оперном оркестре до своей смерти (ок. 1740 года). Бах настолько заинтересовался сборником сюит Дьепара («Six Suites de Clavessin par

¹ См.: Purcell society's edition. The works of Henry Purcell, vol. VI. London, 1882. P. 42. Авторство приписывалось И. С. Баху, так как эта пьеса существует в виде рукописи, переписанной его рукой (см.: Sietz R. Henry Purcell. Leipzig, 1955. S. 187).

Fr. Dieupart...», год издания неизвестен), что, по своему обыкновению, собственноручно скопировал одну из них.

Французские и Английские сюиты были созданы между 1720 и 1722 годами; установить «приоритет» того или иного собрания пока не удалось. Однако их контраст явно задуман. Шесть «Французских сюит» — их Бах называл «Suites pour le Clavecin» («Сюиты для клавира») — нежнее, ажурнее, акварельнее Английских; они явно предназначались для исполнения в интимной обстановке домашнего музицирования. Естественно предположить, что Французские сюиты были задуманы для клавикорда, тогда как Английские («Suites avec preludes») — для чембало. Это подтверждается, между прочим, и соответственными авторскими ремарками в первой и третьей сюитах (в одном из автографов).

Термин «сюита» в применении к музыкальному произведению впервые встречается во Франции в сочетании с названием старинного танца bransle (бранль). В 1557 году в Париже вышла тетрадь пьес под названием «Premiere suytte de bransles» («Первая сюита бранлей»).

Слово «suite» лежит в основе русского слова «свита». «Сюитой» стало называться последование нескольких различных по характеру танцев, следующих друг за другом и связанных между собой только единой тональностью. В старинной клавирной сюите долгие годы соблюдался определенный порядок доследования частей, который мы встречаем уже у И. Я. Фробергера (1616 — 1667): аллеманда — куранта — сарабанда — жига. Именно это характерное чередование является, по И. Маттесону, определяющим для сюиты: «Аллеманда [...] перед курантой, так же как эта перед сарабандой и жигой, — вот какое последование мелодий именуют названием сюита»¹, — читаем в знаменитом трактате «Совершенный капельмейстер».

Однако сюиты только такого «состава» писали, кроме Фробергера, лишь немногие композиторы; назовем, например, И. Г. Буттштета (1666 — 1727).

Постепенно сюита, иначе называемая «лессон» (Lesson), «ордр» (Ordre), «партита» (Partita) или «парти» (Partie), начала обрастать дополнительными частями. Даже И. Кригер (1651 — 1735), издавший свои сюиты в 1697 году, ввел уже некоторое разнообразие в основную схему. Об этом оповещало само заглавие сборника: Sechs Musicalische Partien, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen und Gigueen, nebst eingemischten Boureen, Minuetten und Gavotten («Шесть музыкаль-

¹ Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. Новое издание: Kassel, 1954. S. 232.

ных сюит, состоящих из аллеманд, курант, сарабанд, дублей и жиг с при-
совокуплением буррэ, менуэтов и гавотов»). У очень многих композито-
ров появляется вступительная часть нетанцевального характера, пред-
варяющая серию сюитных танцев. Эти пьесы назывались иногда
симфониями (Sinfonien), иногда сонатами (Sonaten), а порой увертюрами
(Ouvverturen) или прелюдиями (Praeludien).

Как замечает И. Г. Вальтер (1684 — 1748) в «Музыкальном словаре»,
увертюра «открывает дверь в анфиладу танцев сюиты...»¹. Среди пьес
танцевального характера появляются в ряде сюит и «нетанцевальные»
части — например ария и другие.

Сравнивая клавирные сюиты Генделя с «Английскими сюитами»
Баха, нельзя не заметить, что творческая почва, на которой «произрос-
ли» эти столь различные по стилю произведения, вскормлена, в сущнос-
ти, одними и теми же источниками. Хотя у Генделя каждая сюита обла-
дает довольно свободным и совершенно индивидуальным построением,
в то время как баховские Английские сюиты отличаются весьма стро-
гой и четкой формой, одинаковой для всех сюит (прелюдия и пять танце-
вальных частей), — у обоих композиторов явственно ощутимы следы
изучения наследия немецких, французских и английских авторов.

В клавирных сюитах Баха (также и в партитах, и в сюитах для вио-
лончели solo) традиции немецких предшественников великого компо-
зителя, французских мастеров, творчество которых Бах так длительно
и любовно изучал, — сочетаются с многими характерными особеннос-
тями камерной и оркестровой музыки итальянцев.

Наиболее явственно итальянские влияния сказались в жиге из пер-
вой английской сюиты; она написана в ритме и движении тарантеллы.

Собственно, «чистыми» сборниками танцев из всех перечисленных
собраний являются только Французские сюиты (кроме арии, в них от-
сутствуют пьесы нетанцевального характера). Нет во Французских сю-
итах и вступительных частей, в то время как Английские сюиты и сюиты
для виолончели solo начинаются с больших прелюдий, предваряющих
собственно сюитный цикл. В партитах мы сталкиваемся с разнообра-
зными типами вступления: прелюдиями, преамбулами, симфониями, фан-
тазиями, увертюрами, токкатами и т. д.

Строение Английских сюит Баха поражает выдержанностью еди-
ной конструктивной схемы на протяжении всего цикла. Свободные,

¹ *Walther J. G. Musicalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. Leipzig, 1732. Новое издание: Kassel, 1953. S. 45.*

концертного характера прелюдии писали и И. Кригер и И. Кунау (1660—1722), но лишь Баху суждено было создать блестящие шедевры в этом жанре. Прелюдии из Английских сюит имеют, в сущности, совершенно самостоятельный характер; их большие размеры, концертный стиль, ярко индивидуальная характерность каждой связывают прелюдию с последующими частями сюиты только единой тональностью. Недаром в одном рукописном источнике встречаются прелюдии из Английских сюит (№ 2—6), собранные вместе в отдельный сборник.

Форма этих прелюдий — то развернутая трехчастная с репризой (в № 2, 5 и 6), то напоминающая построение итальянских *Concerti grossi* (в № 3 и 4) — помогает созданию впечатления законченности, обособленности и самостоятельной значимости этих пьес.

Владел ли Бах английским языком — неизвестно; во всяком случае, он не пользовался им при записи собственных произведений для клавира. Что же касается французского, то в Английских сюитах (не говоря уже о Французских) все названия частей и все словесные авторские указания даются Бахом именно на этом языке (некоторые исключения делаются композитором только для итальянского — как международного). Подобные случаи в баховской практике не так уж редки: достаточно вспомнить органную Фантазию *G-dur* (BWV 572), первая, вторая и третья части которой сохранили авторские ремарки, сделанные опять-таки по-французски!

В среде пианистов бытует много причудливых и искаженных представлений о том, что является «стильным» в исполнении «клавирного Баха». То пианист, прослышав, что на клавесине обрывистый способ звукоизвлечения (перо ведь дергает струну!), начинает при исполнении на фортепиано злоупотреблять артикуляционным приемом острого *staccato*. Такого «стилиста» не смущает, что при этом баховские мелодические линии превращаются в частокол остро атакованных отдельных звуков, не только не образующих осмысленную музыкальную мысль, но нередко разрушающих всю красоту и пластику искусной полифонической ткани.

То, желая наилучшим образом передать характер клавесинного звучания, пианист почти не расстаётся с левой фортепианной педалью, избегая вводить в действие правую. Медленные части сюит исполняются порой на фортепиано неопертым, вяло бесстрастным, «отвлеченным от всего земного» звуком, быстрые же — «пробегаются *à la perpetuum mobile*, причем забота исполнителя ограничивается областями метрики и моторики.

Две группы исполнителей «соревнуются» между собой; каждая считает, что находится ближе к «подлинной» интерпретации Баха. Первые чувствуют себя освобожденными от любых обязательств по отношению

к музыке Баха. «Поскольку, — говорят они, — Бах весьма скупко проставлял в нотной записи оттенки, знаки артикуляции и другие указания, постольку мы можем варьировать их сообразно своему желанию». Эти пианисты ни на что не ссылаются, ничего не объясняют, ни на что не опираются; они просто утверждают: «Я так чувствую». Их оппоненты преисполнены важности: «Существует традиция...» — задумчиво и глубокомысленно изрекают они. А далее делают что хотят, поскольку эта загадочная «традиция» известна лишь им одним... Музыканты подобного типа очень любят оперировать категорическими оценками: «Это настоящий Бах» или «Это не Бах!» Как хорошо, что такой артист, как Э. Гилельс, с присущей ему прямоотой и точностью, высказал свое мнение по данному поводу: «Мне всегда претят разговоры о "настоящем" Моцарте, "настоящем" Бетховене и тому подобное. "Расшифровка" музыки может быть самой различной, важнейшим условием при этом оказывается проявление действительно хорошего вкуса»¹. Семьюдесятью годами ранее К. Дебюсси возмущенно восклицал по адресу «авторитетных» знатоков «подлинного» Бетховена: «Откуда берется у этих господ такая уверенность? Вот уж загробные любезности, которые чрезвычайно удивили бы меня со стороны Бетховена!»²

Между тем, не пытаясь найти «универсально-правильную» трактовку клавирных сочинений И. С. Баха, можно лишь одно сказать весьма определенно: разрешение проблемы «действительно хорошего вкуса» (выражение Э. Гилельса) при исполнении Баха лежит на пути изучения исполнительской практики прошлого, анализа баховского текста и художественно-образного содержания конкретных образцов музыки композитора, его предшественников и современников. Некоторые особенности изложения фактуры, своеобразие записи размера в начале произведения, разбросанные тут и там отдельные лиги и другие артикуляционные знаки — эти и им подобные «мелочи» могут многое подсказать наблюдательному взгляду.

Проблема исполнения клавирных произведений Баха на современном фортепиано всегда останется проблемой, которую каждый исполнитель и педагог будет решать в меру своих знаний и представлений о стиле великого полифониста. Однако нельзя не согласиться со словами Д. Б. Кабалевского: «Самое страшное для баховской музыки — это бесстрастное прикосновение к ней, подход к ней с холодным рассудком, с сухой акаде-

¹ «Аппассионата» (мысли мастеров) // Советская музыка. 1970. № 4. С. 84.

² Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964. С. 20.

мичностью. Тогда от Баха остается одна оболочка и бесследно исчезает жизненность его творений. Они становятся мертвыми рационалистическими схемами, и неискушенные люди, услышав такого Баха, в таком исполнении, говорят: это скучная, формальная музыка, в ней нет души»¹.

Итак, не в том дело, чтобы «рассудку вопреки, наперекор стихиям» пытаться тешить себя иллюзией сходства того или иного звучания фортепиано с звуковой палитрой клавишно-щипковых инструментов; совершенно прав профессор Веймарской Высшей музыкальной школы И. Э. Келер, когда пишет: «...чембало — это вовсе не предшественник нашего фортепиано, а вполне законченный и самостоятельный инструмент, отвечающий духу времени»². Наоборот, — не в поисках несуществующего внешнего сходства между чембало и фортепиано, а в постижении глубинных законов музыкального мышления эпохи лежит «секрет» естественно-правдивого исполнительского вживания в круг образов баховской музыки и ее творческой интерпретации на фортепиано.

В последнее время, когда у нас появилось сравнительно много клавишинов в концертных залах и в учебных заведениях, когда ежегодно все новые и новые органы устанавливаются на эстрадах консерваторских залов в крупных городах страны, пианисты, не долго думая, с легкостью садятся за эти инструменты и часто совершенно без специальной подготовки аккомпанируют на них в концертах, а то и исполняют сольные номера. Лишь немногие из этих «смелых» пианистов осознают, что совершенно естественная сейчас тенденция к объединению всех клавишных инструментов снова в одну «семью» (как это было в XVII — XVIII столетиях) в руках одного исполнителя совсем не снимает индивидуальные особенности техники игры на каждом из упомянутых инструментов и сложный процесс освоения совершенно различных игровых навыков. Бытующий, к сожалению, взгляд среди пианистов (и руководителей концертных организаций), что «лишь бы были клавиши, а играть на них каждый сможет», говорит лишь о слишком пока примитивном знакомстве с элементарными истинами.

Современному музыканту понятна мысль, побудившая в XIX столетии Р. Шумана «вписать» в музыкальную ткань «Венского карнавала» мотив «Марсельезы». Столь же ясно символическое значение средневекового мотива «Dies irae», несущего определенную смысловую нагрузку.

¹ Цит. по: Келер И. Заметки об исполнении музыки И. С. Баха // Советская музыка. 1956. № 12. С. 67.

² Там же. С. 68.

ку, независимо от того, появляется ли эта мелодия в произведении Г. Берлиоза или С. Рахманинова, Ф. Листа или Н. Мясковского... Мотив главной партии Пятой симфонии Л. Бетховена своим настойчиво-грозным метроритмическим рисунком ассоциировался у многих слушателей с образом «судьбы, стучащей в дверь». Пьеса Ф. Листа «Sposalizio» поражает не только чисто музыкально-художественными достоинствами, но и скрупулезно точной «описательностью» всех деталей картины Рафаэля того же названия. (Разумеется, для этого надо хорошо знать значение и смысл изображенного Рафаэлем апокрифического варианта легенды об обручении девы Марии.)

Можно бесконечно увеличивать число примеров, которые известны любому музыканту, но не всегда они осознаются как случаи использования в музыкальном произведении тех или иных образов, символов или идей, заимствованных композитором из жизни, литературы или из смежных искусств.

Напрасно еще до сих пор некоторых исследователей пугают слова «символика», «символизм» в применении к музыке И. С. Баха. Если не вкладывать в эти понятия мистико-религиозное содержание (что, очевидно, и делают как раз вышеупомянутые исследователи), — то ничего не может быть наивнее, проще и выразительнее тех «символических» приемов, которые порой применял Бах в своих произведениях. Самое интересное, что подобный язык был понятен слушателям той эпохи! И мы только мало-помалу учимся раскрывать значение целого ряда эпизодов у композитора, расшифровывая их «символический» смысл. «Живописное видение» у музыкантов было характерно для большинства композиторов эпохи барокко; достаточно вспомнить клавирные «Библейские сонаты» предшественника Баха в должности кантора лейпцигской Томаскирхе Иоганна Кунау. Автор «иллюстрировал» звуками отдельные эпизоды из «Ветхого Завета» и местами сам раскрывал «символику» своей музыки, снабжая те или иные места литературным текстом.

Баху и его многочисленным родственникам было близко искусство живописи. В баховском роду было три художника, для которых живопись являлась профессией; рисовали же многие. Нам неизвестно, умели рисовать Бах, но что перед мысленным взором композитора часто вставляли живописные картины и что эта способность служила ему одним из стимулов для музыкального вдохновения — доказано давным-давно еще А. Пирро, А. Швейцером, А. Шерингом, а в более позднее время Б. Яворским и К. Гейрингером¹.

¹ См.: Geiringer K. Symbolism in the music of Bach. Washington, 1956. P. 1, 3, 4 и многие другие.

Такой же способностью обладал и Гендель. Это было подмечено еще младшими современниками композитора. Так, Джеймс Бетти (1735–1803) в книге «Очерки о поэзии и музыке» обращает внимание на то, что в песне Генделя «Есть ли страсть, которую музыка не может передать» на словах: «изумление пало на их лица» аккомпанирующая виолончель внезапно *падает* из быстрого движения на высоких нотах на очень длительную и низкую ноту. В другом месте, где говорится о глубине страдания и высоте страсти, слова «глубина» и «высота» трижды повторяются в разных регистрах, причем ноты к первому сочетанию слов движутся все ниже, а ко второму — все выше... «Можно было бы привести еще много подобных примеров из произведений этого великого композитора»¹, — заключает свою мысль автор.

Так же много, если не больше, материала дает в этом смысле музыка Баха, особенно вокальная и органная.

Ограничимся одним примером из вокальной музыки, одним — из органной. В «Кофейной кантате» Баха (кантата № 211), в том месте, где отец запрещает дочери носить широкий кринолин, он, обращаясь к ней, поет:



Интервал ноты — редчайший случай в вокальной практике эпохи барокко — понадобился автору именно в месте, где говорится о «нынешней широте» ненавистных отцу юбок... В сборнике хоральных прелюдий для органа, так называемой «Органной книжечке» («Orgelbuchlein»), имеется обработка хорала «Zehn Gebot» («Десять заповедей»). Мотив контрапункта, образованный композитором из мелодии *cantus firmus*'а, проходит ровно десять раз; более того, сама хоральная прелюдия написана в двухчастной форме, что напоминало современным композитору слушателям, воспитанным на изучении Библии, о двух скрижалях, на которых эти десять заповедей были записаны, согласно легенде.

Числовая символика баховского времени присваивала каждой букве латинского алфавита определенное число. Приведем таблицу числовых значений первых восемнадцати букв: A = 1, B = 2, C = 3, D = 4, E = 5, F = 6, G = 7, H = 8, J = 9, K = 10, L = 11, M = 12, N = 13, O = 14, P = 15, Q = 16, R = 17, S = 18.

Таким образом, фамилия BACH, согласно этой таблице, могла быть обозначена числом 14 (2 + 1 + 3 + 8). А вместе с инициалами композитора:

¹ Цит по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. М., 1971. С. 649.

J. S. Bach — число, символически выражавшее то же понятие, равнялось уже 41 (обращенное 14!). И нет ничего удивительного, а тем более униженного для великого композитора, что он хорошо помнил значение этих чисел и пользовался ими в своей музыке, когда хотел особенно «утвердить» свою волю, свою личность. Наиболее характерным примером является последняя обработка для органа хора «Перед твоим троном, Господи, я стою»¹, которую Бах диктовал перед смертью своему зятю И. Хр. Альтниколю (1720 — 1759). Нетрудно заметить, что фигурация в верхнем голосе, окружающая тему хора, содержит в первой фразе ровно 14 звуков, в то время как вся мелодия в целом состоит из 41 звука: композитор, воспитанный на догматах лютеранского вероучения, как бы хотел этим сказать, что он, Бах, И. С. Бах, готов теперь покинуть земную обитель и предстать перед судом Всевышнего.

Не только числам, выражавшим буквы своего имени и фамилии, придавал значение Бах. Например, возьмем слово «Credo» («Верую»). По числовой символике это слово можно обозначить числом 43. И вот в Мессе h-moll, в первом хоре (№ 12) на текст «Credo in unum Deum» слово «Credo» звучит 43 раза. Данный хор и следующий (№ 13), на текст «Credo in unum Deum Patrem omnipotentem»², вместе составляют всего 129 тактов (то есть три раза по 43 такта!).

Увлечение «магией чисел» было характерно для всего XVIII столетия. Знаменитый Д. Казанова (1725 — 1798), итальянский авантюрист и безусловно образованный человек своего века, даровитый мемуарист и откровенный враг венецианских инквизиторов, заточивших его в тюрьму, — определил дату своего побега оттуда (блестяще им осуществленного!) с помощью гаданья по поэме Л. Ариосто «Неистовый Роланд». Ноискал Казанова «нужную» ему строку в книге на основе все той же числовой символики! Это было в 1757 году — всего через семь лет после смерти Баха и еще при жизни Генделя³.

Музыканту XX столетия для рельефной и образной интерпретации музыки, созданной двумя столетиями ранее, не мешает ознакомиться с некоторыми из этих несколько наивных приемов, дань которым в своем творчестве отдавал и Бах, раньше всего в силу особенностей полученного воспитания.

Бах нередко прибегал к использованию буквенной, числовой или «живописной» символики, когда хотел путем опосредованного воздей-

¹ «Vor Deinem Thron tret' ich hiermit» (BWV 668).

² Верую во единого Бога-Отца, Вседержителя.

³ См.: Casanova G. Erinnerungen. B. 4. Berlin. S. a. S. 121.

ствия на слушателя «заразить» его эмоционально или увлечь конкретно-образной ситуацией.

Почему мы задержали внимание читателя на таких как будто малозначительных подробностях, как применение Бахом тех или иных видов символики? Так ли это уже важно для современной интерпретации баховских прелюдий и фуг, сюит или токкат? Нам думается, важно. Надо решительно поставить под сомнение абстрактно-отрешенный стиль исполнения творений Баха, при котором «интерпретатор» как бы отходит в сторону, заставляя сам инструмент (будь то клавесин, орган, фортепиано или скрипка) играть... Безвольно, безучастно, отрешенно следя за арабесками голосов, создающими звуковые «узоры» на полифонической ткани, исполнитель подобного типа пытается внушить слушателю, что такой характер исполнения как нельзя больше соответствует баховскому замыслу. Ничего не может быть ошибочнее! Этот «сильный и ученый мастер фути»¹ был полнокровно живущим человеком, которому «ничто человеческое не было чуждо». Любивший жизнь во всех ее проявлениях, отец девятнадцати детей, высокообразованный эрудит (круг его друзей в Лейпциге составляли профессора университета, где он сам состоял музикадиректором), — Бах даже свои религиозные представления облекал большею частью в музыкальные образы потрясающей драматической силы, проникновенной лиричности, глубокого раздумья. Это было искусство чувств, а не мимолетных настроений, искусство оратора, а не чтеца, искусство дерзкое, зовущее вперед, а не усаждавшее слух знакомыми перепевами бытовавших в его эпоху интонаций... За это и порицали его некоторые современники, вроде издателя еженедельника «Критический музыкант» И. А. Шейбе (1708 — 1776), упрекавшего Баха в 1737 году «в неестественности, высокопарности, трудности» его музыки, в том, что он якобы «затемняет ее красоту сложностями письма»². И какие основания полагать, что композитор, создавший в «Страстях по Матфею» или в Мессе h-moll образы необычайной выразительности и рельефности, вызывающие ассоциации с творениями Микеланджело (1475 — 1564), — в своих клавирных сочинениях ставил перед собой задачу сочинять эмоционально-выхолащенные экзерсисы, демонстрирующие чисто формальное, пусть и виртуозное, мастерство автора?! Между тем итальянская и частично немецкая редакторские школы (Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Э. Петри и другие) делают акцент именно на эту сторону

¹ Burney Ch. A General History of Music. Vol. 2. New-York, 1957. P. 96.

² Цит. по: Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV — XVII веков. Ренессанс — барокко — классицизм. М., 1966. С. 264.

баховского творческого процесса. Удивительно ли, что пианисты, изучившие их редакции, хорошо разбираются в форме сочинения, в тех или иных полифонических тонкостях, примененных композитором, но эмоционально-образное содержание музыки остается подчас для них «за глухой стеной». Наряду с формальным анализом, а еще лучше — прежде чем приступить к анализу формальных особенностей пьесы, — исполнителю необходимо постараться проникнуть в художественно-образный строй данного сочинения. Для этого мало знать, что в трехголосной симфонии *a-moll* три темы; нужно попытаться представить себе их характер и сопоставить с аналогичными эпизодами в других баховских произведениях (вернейший и наиболее объективно-достоверный путь, ведущий в мир образов музыки Баха), определить для себя ту гамму чувств, которая присуща каждой теме. Такие поиски приведут пианиста к художественно-смысловому пониманию темы как образа, наделенного конкретными, только ему присущими психологическими чертами. И тогда первая тема упомянутой симфонии приобретет торжественный, самоуглубленный, величавый характер, вторая станет подобна трубной призывной фанfare, а третья начнет напоминать веселый перезвон колоколов. Отсюда родится потребность в различной артикуляции — глубокого *legato* для первой темы, *portamento* — для второй, задорного *staccato* — для третьей. Отсюда следует искать динамический план всей пьесы, проанализировав ее формальное строение, особенности движения голосов и так далее. Даже аппликатура должна быть определена, исходя из найденной внутренней характеристики тем, а не в поисках абстрактного «удобства» исполнения.

Разве воспоминания о первой фразе арии тенора из «Рождественской оратории» (ч. 1, № 15) Баха, ее певучести и литературной программе не помогут педагогу-пианисту подсказать ученику верный характер исполнения менуэта *d-moll* из «Нотной тетради А. М. Баха», начало которого буквально совпадает с музыкой арии? И разве нельзя сказать, что таким приемом Бах прибег к своеобразной «подсказке», символически «засекретив» характер (а значит, и все детали исполнения) менуэта *d-moll*? Или роль мотива нисходящей хроматически заполненной кварты (в *a-moll*: *a-gis-g-fis-f-e*), «проходящей через века, подобно теме "Dies irae"»¹? Конечно, только понимая значение и эмоционально ощущая характер этого символа (или музыкальной «формулы»), можно исполнительски убедительно интерпретировать и фугу *d-moll* И. Пахельбеля, и «Хроматическую фантазию» Я. Свелинка, и канцону И. С. Баха — пьесы, в основу которых положен этот мотив.

¹ Берков В. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. Из истории гармонии. М., 1972. С. 8.

Когда Бах в последней части «Искусства фуги» (Contrapunctus 18) вводит в качестве второй темы мотив *b-a-c-h*, то, разумеется, он делает это не потому, что его просто заинтересовала возникшая музыкально-абстрактная комбинация звуков; композитор обращался к современникам и потомкам как бы от своего имени — от имени «BACH»'а — и был уверен, что эта буквенная символика будет понята. Не вина композитора, что ему не удалось закончить свое грандиозное произведение. Однако бессмертный символ (мотив *b-a-c-h*) был не только понят, но на протяжении двух столетий — вплоть до наших дней — продолжает вдохновлять музыкальную фантазию композиторов, создавших и создающих бесчисленное количество произведений на тему *b-a-c-h*! Среди этих сочинений можно найти более талантливые и менее талантливые, но их роднит одна общая черта: стремление трактовать данную тему серьезно, придать ей величественный характер, полный глубокого чувства собственного достоинства. Такая трактовка вытекает из отношения к образу великого творца, художника, поэта, вся жизнь которого была отдана музыке.

Но как формировалось конкретно-реалистическое мышление композитора, как выкристаллизовывалось в его музыкальном сознании оригинальное, только ему присущее совершенное соответствие между образным содержанием и адекватной формой?

В этом смысле поучительный материал представляют ранние клавирные произведения Баха, его токкаты, к рассмотрению которых мы и переходим.

Ознакомимся вкратце с добаховским периодом развития токкаты.

Слово «токката» происходит от латинского *tangere* — трогать, ударять, касаться. От того же корня и с тем же значением образовался итальянский глагол *tastare*, *tossare*, испанский *tocar* и французский *toucher*. Отсюда же немецкое существительное *die Tasten* — клавиши музыкального инструмента, на которых играют при помощи прикосновения или удара. Однако переводить итальянское *tossare* только лишь как «играть на клавишах», «касаться клавиш» — как делает Г. Келлер¹ и ряд советских музыковедов — исторически неточно, так как первоначально этот термин означал «прикосновение», игру на любом музыкальном инструменте. Более ранние случаи применения слова «токката» связаны даже с музыкой для ансамбля духовых инструментов: один из самых ярких подобных примеров встречается в интродукции к «Орфею» К. Монтеверди.

¹ Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950. S. 62.

Первыми токкатами для сольного инструмента явились четыре пьесы для лютни композитора Франческо да Милано (Francesco da Milano, 1497 — 1543), помещенные в его сборнике: *Intavolatura di liuto*, lib. I (Firenze, 1536).

Лишь постепенно токкатами стали называть эпизоды, а затем и отдельные пьесы, предназначенные для исполнения исключительно на клавишных инструментах. В период позднего Ренессанса (или раннего барокко) в Италии тяготение к камерной кантате проявилось также в создании драматических диалогов, когда два певца чередовались в пении речитативов или образовывали даже короткие дуэты. Диалоги часто прерывались инструментальными ритуринами или «токкатами», как называл их П. Квальяти (Paolo Quagliati, 1555 — 1628); они представляли собой небольшой эпизод для *continuo solo*¹. Партия же *continuo* поручалась всегда либо органу, либо чембало. Так токкаты прочно и уже навсегда связали свою историю с семейством клавишных музыкальных инструментов.

В 90-х годах XVI столетия появилось несколько сборников токкат, представлявших собой уже сольные пьесы для клавишных инструментов. Среди них достойны быть отмеченными *Toccate, Ricercare e Canzoni francese* [...] С. Бертольдо (Sperandio Bertoldo, ок. 1530 — 1570), изданные в Венеции в 1591 году; двумя годами позже увидели свет *Intonazione* Андреа Габриэли (Andrea Gabrieli, ок. 1520 — 1586) — пьесы, довольно значительные по величине и являющиеся, в сущности, настоящими токкатами с типичными для эпохи Ренессанса в Италии, характерными чертами². Шагом по сравнению с сочинениями А. Габриэли явились токкаты Аннибале Падовано³ (Annibale Padovano, ок. 1527 — 1575) — второго органиста собора св. Марка в Венеции (служил в 1552 — 1566 годах). У него впервые после вступительной «заставки» в обычном стиле подвижной, быстрой токкаты следует часть, написанная в полифонической манере, а все сочинение заканчивается снова оживленными пассажами.

Особенное значение в истории данного жанра приобрели композиции Клаудио Меруло (Claudio Merulo, 1533 — 1604). Его первый выпуск токкат вышел в свет под названием: *Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Coreggio, organista del sereniss. Sig. Duca di Parma e Piacenza. Libro primo*. In Roma, app. Simone Verovio, 1598 (Нетрудные токкаты для органа Клаудио Меруло из Корреджо, органиста его светлости великого герцога Пармы и Пьяченцы. Часть первая. В Риме, у изда-

¹ См.: Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New-York, 1947. P. 33.

² См.: Reese G. Music in the Renaissance. New-York, 1954. P. 539 — 540.

³ Впервые изданы в 1604 году.

теля Симона Веровио, 1598). Второй выпуск был издан там же в 1604 году. К. Меруло писал разнообразные токкаты: некоторые по типу трехчастных пьес А. Падовано, но с яркими, снабженными блестящими пассажами частями, обрамляющими середину, характер которой по сложности полифонической разработки материала был близок ричеркару. Встречаются у Меруло и многочастные токкаты, в которых ричеркаром является четвертая часть, а финал написан в ярком, блестящем стиле.

Знаменитый трактат Дж. Дируты (Girolamo Diruta, 1550 — год смерти неизв.), посвященный методическим вопросам, связанным с техникой игры на органе и клавишно-струнных инструментах, «Il Transilvano» («Трансильванец»), вышел в 1593 (ч. 1) и 1609 (ч. 2) годах. Среди музыкального материала, опубликованного в этом руководстве, встречается много токкат как самого Дируты, так и некоторых его современников: Дж. Гуами (Gioseffe Guami, ок. 1540 — ок. 1612), Л. Луццаски (Luzzasco Luzzaschi, 1545 — 1607), П. Квальяти (P. Quagliati).

Токкаты Дж. Дируты состоят преимущественно из быстрых последований, напоминающих рисунком мелодической фигурации структуру скрипичных пассажей. И дирутовские токкаты, и пьесы того же названия перечисленных выше авторов являются как бы образцами записанных импровизаций органистов и чембалистов своего времени. Ведь именно импровизация солиста (лютниста, чембалиста, органиста) и породила такие рапсодические формы инструментальной музыки, как токката, *intonazione*, прелюд или преамбула, фантазия и другие.

Немецкий историк К. Ф. Вейцман считает, что клавирная токката «с ее "разбитыми" аккордами, быстрыми пассажами и оживленной фигурацией первоначально предназначалась для чембало с его быстро затухающими тонами, — и лишь впоследствии была перенесена на орган»¹. Это суждение не соответствует действительной исторической картине, так как первые клавирные токкаты сочинялись композиторами для всех клавишных инструментов, в число которых входил и орган (будь то большой церковный инструмент или маленький одномануальный домашний позитив). Поэтому выяснить, на каком именно клавишном инструменте была сыграна «первая» токката, — задача столь же неблагоприятная, сколь и вообще невыполнимая. Такая кажущаяся для нас несколько странной «неразборчивость» в выборе конкретного инструмента, для которого предназначалась данная пьеса, имеет свои исторические корни в самом процессе возникновения жанра сольных произведений для клавишных

¹ Weitzmann C. F. Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. Stuttgart, 1879. S. 7.

инструментов. Фундамент этой, в свое время новой, самостоятельной отрасли музыкального творчества образовали разнообразные переложения вокальных сочинений (арий, песен, фрагментов из мотетов) для клавишно-струнных инструментов, для органа и для лютни. При этом технические возможности клавишных — органа, клавесина и клавикорда — породили импровизационные приемы прелюдирования, с характерными, быстрыми пассажеобразными ходами и связками, нередко построенными на звуках чередующихся «разбитых» аккордов или гаммообразных последовательностей различной конфигурации.

Хотя основные различия между техникой игры органиста и чембалиста были впервые отмечены уже в 1593 году Дж. Дирутой в упоминавшемся выше трактате, музыкальная практика еще долгие годы не проводила глубокого водораздела между создаваемыми для каждого из этих инструментов произведениями. Конечно, можно согласиться с определением М. Букофцера, считающего, что «токката же, как пьеса, "играемая на инструменте" ("touch piece"), характеризуется рапсодическим строением (делением на многочисленные разделы), выдержанными аккордами, произвольными потоками пассажей, "разбитой" фигурацией, опирающейся на мощные органные пункты и внезапно сменяющейся футурованными эпизодами»¹.

Однако нельзя не заметить, что четкого различия между такими формами инструментальной музыки, как токката, ричеркар, фантазия, прелюдия и т. д., XVI и XVII столетия еще не знали. Наоборот, весьма часто мы встречаем проникновение черт, как будто свойственных одной из этих форм, в другие. Например, Фантазия Дж. Габриэли «del VI tono» имеет заключительную часть, которая могла бы вполне именоваться токкатой. Один из ричеркаров этого же композитора начинается длинной токкатообразной темой, а пьесы, названные самим автором «токкатами», целиком состоят из беглых пассажей различного строения и мелодического рисунка. Иногда же эта бьющая через край радость мироощущения прорывается потоком быстрых гамм и арпеджио в начале и в конце сочинения, середина тогда пишется в серьезной контрапунктически-изошренной манере. При ознакомлении с ранними образцами английской клавирной музыки композиторов XVI столетия также обращает на себя внимание отсутствие устоявшихся признаков, характерных именно для токкаты, ричеркара, канцоны или фантазии, и недостаточно выявленное чувство формы. Некоторые фантазии написаны

¹ Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. P. 102.

в блестящем токкатном стиле, иные же сочетают в себе черты итальянского ричеркара, канцоны и токкаты¹.

Зародившись в Италии в конце XVI столетия, жанр токкаты, предназначенной для исполнения на клавишных инструментах, сохранился до наших дней, пройдя длительный и сложный путь развития. Несмотря на всю изменчивость и неопределенность начальных форм, уже в XVI столетии в большинстве итальянских токкат представляется возможным выделить один неперенменный, почти обязательный признак этого рода пьес: наличие ярко звучащих, энергичных пассажных последований, охватывающих нередко весь диапазон клавишных инструментов того времени. При этом, как бы сложно ни строился тот или иной пассаж, его смысловое содержание заключалось не в движении, как таковом, а в речитативно-драматической манере произнесения той или иной музыкальной фразы. В совершенно свободную, по полету фантазии, форму токкаты (в начальный период развития) стали постепенно вторгаться элементы, скрепляющие ее импровизационную прелюдийность. Появляются эпизоды полифонического склада, имитационного характера изложения. Токкатные «рулады», гаммообразные или арпеджиообразные, а порой смешанного типа пассажи, почти всегда состоят из звуков равной длительности; они построены часто на повторении фигур (иногда же и на точных секвенциях). Изложение обычно остается гомофонным, и это обстоятельство уже дает основание для развития в дальнейшем контрастно-конфликтной ситуации, в которой указанные эпизоды противопоставляются другим частям произведения, разработанным в полифонической манере.

Сходство токкаты XVI — XVIII столетий с такими жанрами клавирной музыки, как прелюдия, фантазия или каприччио, отмечают многие не только специально музыкальные, но и общего типа словари, — начиная от американских *New Webster's International Dictionary*, *Encyclopaedia Britannica* и кончая нашей Большой советской энциклопедией. Однако подобная констатация не помогает уяснить картину; ведь все эти прелюдии, фантазии, каприччио и токкаты в указанный исторический отрезок времени были столь разнообразны, разнолики, так причудливо и вольно «сконструированы», что чем богаче и глубже познается клавирное наследие крупнейших по значению национальных школ, тем меньше остается надежд на возможность систематизации огромного количества пьес по определенным, только данному жанру присущим признакам. Любопытно, что одно из русских справочных изданий середины прошло-

¹ См.: Reese G. Music in the Renaissance. P. 541, 860.

го века нашло в клавирных токкатах отличительную общую черту, которая обычно редко подчеркивается исследователями: «Токката отличается от сонаты тем, что большею частью составляет одну пьесу»¹, — читаем мы в «Энциклопедическом словаре Крайя». Автор данного определения противопоставляет здесь клавирные сонаты, с совершенно законченными и отделенными друг от друга частями, многчастным же токкатам, в которых различные части, как правило, слитно переходят одна в другую, составляя одно целое.

Музыкант нашего времени, обращаясь к токкатам XVII — XVIII столетий, должен постараться отрешиться от привычных ассоциаций, связанных с токкатами, созданными композиторами XIX — XX веков. Это оказывается далеко не простым делом; даже столь эрудированный и не нуждающийся в рекомендациях музыкант, как Ферруччио Бузони, в предисловии к изданным им в своей редакции трем баховским токкатам писал: «Под названием "Токката" было принято обозначать пьесы весьма различного содержания, сильно отличающиеся друг от друга по форме... Общее многие токкаты имели лишь одно: то, что они состояли из пестрого ряда небольших эпизодов малой формы, и еще: что они предполагали виртуозный и бравурный стиль исполнения»².

Такие эпитеты, как «виртуозный» и «бравурный», если и приложимы к фортепианным токкатам Шумана, Равеля или Прокофьева, то совсем неприменимы к эпохе XVII — XVIII столетия. Из-под пера того же Ф. Бузони несколько ниже приведенного места возникает действительно прекрасное определение старинной клавирной токкаты: «Из импровизации и глубокого размышления, внезапного озарения и детальной разработки рождается токката; то подчеркивая законченность, то эмоциональное богатство, то форму; где задерживаясь, где внезапно обрываясь, легко, как бы играючи переходя от одного состояния к другому. И чаще всего без претензии на создание чего-то грандиозного»³.

Импровизационность, как источник рождения токкаты, подчеркивал еще И. Маттесон (Johann Mattheson, 1681 — 1764), писавший, что под токкатой подразумевается вообще любое произведение для клавишных, если оно представляет собой композиторски оформленную импровизацию, в которой используются и демонстрируются как игровые возможности инструмента, так и исполнительские достижения клавириста.

¹ Край К. Справочный энциклопедический словарь. Т. 10. СПб., 1848. С. 317.

² Busoni F. Einleitung zum Band XVIII Joh. Seb. Bach. Klavierwerke. Neue Ausgabe von Ferruccio Busoni, Egon Petri und Bruno Mugellini. Leipzig. [1916], Breitkopf und Hartel. № 4318.

³ Там же.

Вклад каждой значительной национальной композиторской школы в развитие жанра токкаты был своеобразен и самобытен; гениальный итальянец Дж. Фрескобальди (Girolamo Frescobaldi, 1583 – 1643) создал несколько типов токкат: некоторые из них игрались исключительно на органе, так как им надлежало звучать в различные моменты католической службы. Другие, предназначавшиеся для любых клавишных инструментов, являлись интродукциями или «интонациями» (Intonazione) и имели целью ввести певцов в необходимую ладотональность. Фрескобальди писал также и краткие рапсодические токкаты, игравшие роль прелюдий перед большими, крупными сочинениями. Наконец, композитор является автором токкат различной величины, имеющих самостоятельное значение.

Токката приобрела у Фрескобальди драматические контрасты, усиленные смелыми диссонирующими гармониями и весьма «дерзкими» для своего времени жесткими переченьями. Композитор придал токкате выразительность, сделал ее проводником больших человеческих чувств.

Сам Фрескобальди в предисловии к собранию своих токкат (для органа или чембало) дал такую характеристику сочинений этого жанра: «Современные токкаты полны различных пассажей и разнообразных выразительных эпизодов... Если одной руке исполнителя поручена трель, а другая в то же время исполняет пассаж, — то следует играть не "ноту против ноты", а так, чтобы трель звучала бы быстро, тогда как пассаж — спокойно и выразительно»¹.

Знаменитый нидерландский органист и чембалист Я. П. Свелинк (Jan Pieterzoon Sweelinck, 1562 – 1621), автор многочисленных токкат, фантазий и вариаций, через своих учеников, композиторов северной Германии, наметил пути, по которым пошло развитие клавирной музыки, достигшее апогея в творчестве Баха. Токкаты Свелинка носят следы влияния венецианской школы. Они обычно начинаются с выдержанных гармонических последований, а затем растекаются потоком рапсодических пассажей, но их бег дисциплинирован четким ритмом фигурации английского стиля. Части контрастного характера порой заключают в себе короткие фуигированные эпизоды в манере К. Меруло.

И. Фробергер (Johann Froberger, 1616 – 1667) избрал для своих токкат сверкающий блеск концертного стиля; они надолго остались

¹ Цит. по предисловию Дитгарда Гельмана к изданию: *Sweelinck J. P. Ausgewählte Werke für Orgel und Klavier (Cembalo)*. Herausgegeben von Diethard Hellman. B. 1. Edition Peters, № 4645a. Leipzig, 1956. S. VIII.

образцом для последующих композиторов. Известно, что Бах особенно любил токкаты Фробергера¹.

Токкаты Д. Букстехуде, равно исполнимые на органе и на pedalном чембало², обнаруживают исключительную смелость гармонии; стремительные pedalные soli (исполняемые ногами), кружево мелодической фигурации выявляют в композиторе музыканта, наделенного богатой силой воображения. Многие прелюдии и фуги Букстехуде названы так в поздних списках и под этими названиями известны современным музыкантам; между тем автор именовал их токкатами.

Они построены, большею частью, таким образом, что начальные эпизоды (называемые нередко «прелюдиями») идут в активном, быстром движении и предваряют фугу или фугато; затем вставка импровизационного характера приводит ко второй фуге, а пассажное прелюдирование заканчивает произведение. Переходы от части к части следуют непосредственно (*attacca*), и исполнитель должен обладать тонким чувством формы, чтобы слушатель воспринял сочинение как единую токкату, а не как цикл «прелюдия-фуга», который выкристаллизовался несколько позже, главным образом в творчестве Баха.

Говоря о музыкальной культуре XVI – XVIII столетий, известный знаток старинной музыки В. Гурлитт писал: «Вместе с органом, в эпоху барокко, клавикорд и клавишембало составляли одно семейство, носящее собирательное название "клавир"; все перечисленные инструменты находились между собой в теснейшей взаимосвязи также и в отношении своей литературы. Под названиями "клавирное искусство" и "клавирная музыка" для клавиристов и любителей подразумевалась вся барочная музыка, создаваемая для совокупности клавишных инструментов (*instrumenta clavicalia*). Английское выражение "Keyboard music" («Музыка для клавишных») сохранило до значительно более позднего, чем эпоха барокко, времени идею единства музыкальных произведений, создававшихся для всех вообще клавишных инструментов»³.

¹ См.: *Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. P. 108.

² Чембало, на котором кроме мануалов (клавиатур для рук) имелась еще и pedalная клавиатура (для ног), объемом от двух до двух с половиной октав. Заметим, кстати, что клавиши pedalной клавиатуры никогда «педалями» не называются! (Распространенная ошибка в литературе на русском языке.)

³ *Gurlitt W. Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte // Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. vom 27. bis 30. Juli 1926. Augsburg, 1926. S. 18.*

Добавим, что немецкий термин «Gemeinschaftliche Literatur für Klavier und Orgel» («Общая литература для клавира и органа») подразумевает в данном случае под «клавиром» клавишно-струнные инструменты (второе значение термина). Музыкальная литература подобного рода создавалась во всех европейских странах на протяжении трех столетий (XVI – XVIII века).

В. Апель обращает внимание еще на одну деталь, которая может помочь в определении «адреса» тех или иных произведений интересующей нас эпохи. Он пишет, что в тех случаях, когда композитор пользовался написанием слова «клавир» через заглавную букву «К»: *Klavier*, он подразумевал клавишно-струнные инструменты¹; когда же заглавие сборника содержало это слово, написанное через букву «С»: *Clavier*, — то музыка предназначалась для всех вообще клавишных, включая и все виды органа².

Так как Бах во всех известных автографах клавирных сочинений писал слово «*Clavier*» именно через «С», то, несмотря на всю разницу в звучании органа, чембало или клавикорда, есть все основания полагать, что автор предоставлял исполнителям самим решать, на каком именно клавишном инструменте данная пьеса должна прозвучать наилучшим образом.

Разумеется, подобное «комплексное» толкование термина «клавир» не было изобретением Баха. В XIV – XV столетиях вообще не указывались (не назывались) инструменты; мы сами должны по записи определять, идет ли речь о вокальном или об инструментальном сочинении. В XVI столетии заглавия музыкальных произведений выглядят уже несколько точнее. В Италии А. Габриэли адресует свои пьесы (1595): «*Per ogni sorte di stromenti da tasti*» («Для любого из клавишных инструментов»). В XVII столетии «*per cembalo et organo*» писали и издавали свои сочинения Дж. Фрескобальди (1628), Б. Стораче (B. Storace, 1664), Г. Строщи (G. Strozzi, 1687). В Германии Б. Шмид (B. Schmid) снабдил в 1607 году собрание клавирных пьес ремаркой: «*Auff Orgeln und Instrumenten zu gebrauchen*» («Играть на органе и инструментах» [подразумевается «клавишно-струнных». — Л. Р.]). Немецкий исследователь убедительно доказывает, что распространенное в нотах, изданных в Германии, замечание: «*fürs Clavier*» — многозначимо в вышеуказанном смысле³. В том же XVII столетии И. Фробергер прибавил к заглавию своих токкат, изданных в 1695 году, следующие слова: «*per gli amatori di cembalo,*

¹ Такое понимание термина (включая и фортепиано) характерно для XIX – XX столетий.

² См.: *Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700.* Kassel, 1967. S. 4.

³ См.: *Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700.* S. 3, 4, 5.

organi et instrumenti» («для любителей чембало, органа и [клавишных. — Л. Р.] инструментов»). А в первой половине XVIII столетия Г. А. Зорге сопроводил изданный им в 1739 году *Clavier-Übung* замечанием: «Можно слушать с удовольствием как на органе, так и на клавишембало, и на клавиорде». Таким образом, и такие баховские сочинения, как «Хорошо темперированный клавир» и «*Clavier-Uebung*» (а В. Гурлитт считает, что сюда следует причислить также «Инвенции и симфонии»), — предназначались для всех клавишных инструментов в совокупности¹. Исходя из этой предпосылки, можно без особых затруднений разобраться, почему во многих рукописных копиях клавирных токкат Баха около заглавия проставлено слово *manualiter*. Поскольку считается, что указание «играть на мануалах» (*manualiter*) ставилось Бахом исключительно в произведениях, предназначенных для исполнения на органе, постольку некоторые исследователи (например, Г. Келлер в предисловии к своей редакции баховских клавирных токкат²) не могут прийти к определенному выводу, почему этот термин появился на страницах клавирных сочинений, которые и без этого указания исполняются на мануалах. Келлер выдвигает два объяснения: либо, пишет он, данным обозначением клавирные токкаты Баха «четко противопоставляются его органному токкату, либо же автор этим как бы говорит, что и данные токкаты могут быть исполнены на органе, однако без применения педальной клавиатуры — только на мануалах»³. Действительно, многие хоральные органные обработки, вышедшие из-под пера Баха, имеют в скобках, под первой строкой хорала обозначение *manualiter*⁴. Поэтому второе предположение Келлера имеет все основания быть признанным удовлетворительным. Клавирные токкаты могли в представлении композитора звучать и на чембало, и на органе... Но в данном случае исполнителю-органисту предписывалось воздержаться от типичной для большого органа густо-

¹ См.: *Gurlitt W. Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte // Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Augsburg, 1926. S. 19.*

Поэтому А. Ф. Гедике, основатель и глава московской советской органной школы, исполнявший в своих органных концертах в Большом зале Московской консерватории некоторые прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, был не так уж неправ, как полагали его не слишком исторически осведомленные критики.

² См.: *Keller H. Vorwort zum Urtextausgabe: Bach. Sämtliche Toccaten. Edition Peters, № 4665. Leipzig, [1956].*

³ Там же.

⁴ См. пятый, шестой и седьмой тома органных сочинений Баха в издании Peters.

ты и полнозвучия басов, ограничившись более ясной и прозрачной звучностью мануальных регистров.

Однако возможно и третье объяснение, о котором Келлер не упоминает.

Среди большого разнообразия видов клавишно-струнных музыкальных инструментов, бытовавших в XVII и XVIII столетиях, немалое распространение имели и чембало с педальной клавиатурой (устроенной совершенно аналогично органной ножной клавиатуре)¹. В квартире Баха в Лейпциге наряду с клавикордами и обычными клавесинами находились и педальные чембало (*Pedalcembalo*). Известно, что Гендель также имел дома клавичембало с двумя мануалами и педальной клавиатурой. Этот инструмент был выставлен в 1859 году на Генделевском фестивале в Лондоне. Там его видели Д. В. Стасов и А. Г. Рубинштейн².

Из всего сказанного можно сделать вполне логичное предположение, что указанием *manualiter* автор подчеркивает желание слышать свои клавирные токкаты в звучании чембало, но без применения педальной (ножной) клавиатуры.

Так или иначе, одно является несомненным: ремарка композитора напоминает о педальной (ножной) клавиатуре чембало или органа как раз для того, чтобы исключить ее использование. Применительно к современному фортепиано это означает рекомендацию выбора прозрачной легкой звуковой палитры, без излишне грузных басов и без преувеличенно объемного звучания.

В датировке баховских клавирных токкат специалисты расходятся. Г. Келлер полагает, что первые токкаты созданы Бахом в период его жизни в Арнштадте (1703—1707), а Токкаты *c-moll* и *fis-moll* — во время пребывания в Веймаре³.

Согласно А. Швейцеру, Токкаты № 1—4 и Токката *G-dur* (№ 7) были написаны в веймарский период; № 5 и 6 — несколько позже⁴.

Принятый в международной практике в качестве классического каталога-справочника труд В. Шмидера⁵ указывает на Токкату *G-dur* как на са-

¹ Педальная клавиатура у клавишно-струнных инструментов известна уже с 1511 г., когда о ней упоминал в своем труде Себастиан Вирдунг (см.: *Weitzmann C. F. Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*. S. 254).

² См.: Музыкальная летопись. Сб. 1. Пб., 1922. С. 90, примечание.

³ См.: *Keller H. Die Klavierwerke Bachs*. Leipzig. S. 62—63; см. также: *Keller H. Vorwort zur Urtextausgabe: Bach I. S. Sämtliche Toccaten*. Edition Peters, № 4665.

⁴ См.: *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах*. М., 2004. С. 246—247.

⁵ См.: [*Schmieder W.*] *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Herausgegeben von Wolfgang Schmieder. Leipzig, 1950.

мую раннюю (сочинена в 1709 году); Токкаты d-moll, e-moll, a-moll и D-dur Шмидер относит к 1710 году. Таким образом, сочинение этих пяти токкат падает на пребывание в Веймаре. Токкаты же fis-moll и c-moll (по Шмидеру) относятся уже к 1720 году и написаны, следовательно, в Кетене.

Выше уже говорилось, что одной из наиболее своеобразных черт клавирных токкат XVII—XVIII столетий является импровизационность, смелое прелюдирование, выраженное в свободных различного рода пассажах. Нельзя не заметить, что у Баха во многих клавирных произведениях, не названных токкатами, вкраплены эпизоды, носящие определенно токкатообразный характер. Достаточно вспомнить заключительные такты прелюдии D-dur (первый том «Хорошо темперированного клавира»), прелюдии e-moll и B-dur (там же), вторую половину прелюдии c-moll (там же), многие эпизоды в «Хроматической фантазии» и так далее.

Большинство токкат Баха для клавира носят явственный отпечаток молодости автора; в них разлив творческих сил и полет фантазии композитора не заключены еще в строгие и литые формы позднего периода его мастерства. Эти черты недостаточной зрелости особенно заметны в фугах Токкат g-moll, D-dur и c-moll. В поздние годы Бах таких пространных и широко развернутых клавирных фуг уже не писал. С другой стороны, эти полотна набросаны рукой столь гениального музыканта, замыслы этих токкат отличаются такой смелостью и размахом, а диапазон воплощенных в музыке чувств и страстей так обширен и разнообразен, что недостаток строгой соразмерности частей по отношению к целому, преобладание страстной непосредственности высказывания над логической последовательностью мысли — оборачивается в токкатах едва ли не достоинством, неповторимым очарованием, свойственным именно данным произведениям великого композитора и никаким иным. Богатство художественных образов, неисчерпаемое разнообразие чувств в большинстве речитативных эпизодов (чего стоят в этом смысле эпизоды Adagio в Токкатах d-moll и e-moll), блестящее владение техникой полифонических форм от варьированного ричеркара до двойных фуг с изобретательным применением разнообразных контрапунктических приемов перевоплощения темы и сопутствующих ей голосов, сочетание в токкатах энергически-подвижных и кантабильных эпизодов, импровизационная свобода исполнения (подчеркнутая автором неоднократным указанием *con discrezione*) — придают каждой токкате свежий, неповторимо своеобразный облик и особую художественную прелесть.

В клавирных токкатах Бах развивал старинную форму, изобретенную основопологателями этого жанра А. Падовано и К. Меруло. Бах явил-

ся завершителем этого типа клавирных токкат, представляющих собой неразрывную цепь разной величины контрастных по темпу и музыкальному характеру эпизодов.

Все клавирные баховские токкаты имеют один общий принцип построения: начало в виде гомофонной, часто одноголосной импровизации и заключение в виде широко развернутой фуги.

Иногда между начальным эпизодом и первой фугой (или фугато) Бах помещает ариозо; эта идея, вероятнее всего, почерпнута у его немецких предшественников — Г. Муффата и Д. Букстехуде.

В органных же токкатах Бах не только подвел итог всем достижениям своих предшественников, но и явился провозвестником дальнейшего пути, по которому пошло развитие фортепианной и органной токкаты. Его Токката F-dur для органа (сочиненная первоначально отдельно от фуги) может быть названа «прародительницей» токкат XIX — XX столетия, для которых, при всей их художественной неравноценности и разнотильности, характерно мерное непрерывное движение ровными, быстро чередующимися длительностями. Если композиторы ранга К. Черни писали на этой основе ремесленно-инструктивные фортепианные токкаты, то такие композиторы, как Р. Шуман, М. Равель или С. Прокофьев, следуя тому же принципу, создавали высокохудожественные произведения. Подобным путем шли и композиторы-органисты: на Западе, например, Ш. Видор (финал из Симфонии для органа F-dur), у нас — Г. Мушель (финал из «Сюиты на узбекские темы»).

Трудно сказать, почему именно лишь одна из черт старинной токкаты оказала столь плодотворное влияние на последующее развитие этого жанра концертных пьес для клавирных инструментов. Быть может, здесь сыграло известную роль возникшее (начиная с К. М. Вебера) увлечение пьесами типа *Perpetuum mobile*, в которых, однако, самой идеей произведения, «темой его творческого задания» (по выражению Б. Л. Яворского) являлась не мотивно-секвенционная энергия, а само движение как таковое.

Клавирные токкаты Баха долгое время оставались для широких кругов пианистов малоизвестными произведениями; Ф. Бузони, желая приблизить молодого пианиста к постижению заключенных в этих сочинениях красот, писал: «Позволим же каждому находить в токкате то, что ему подскажет сердце. Теснее всего соседствует токката с импровизацией. А импровизация ближе всего подходит к самой сущности искусства»¹. Наконец, Келлер сорока годами позже Бузони дал баховским

¹ *Busoni F. Einleitung zum Bd. XVIII Joh. Seb. Bach. Klavierwerke. New Ausgabe von Ferruccio Busoni, Egon Petri und Bruno Mugellini. Leipzig [1916], Breitkopf und Hartel, № 4318.*

точкам для клавира совершенно справедливую оценку, утверждая, что эти пьесы «пожалуй, самые значительные клавирные произведения периода его (Баха. — Л. Р.) Sturm und Drang»¹.

Вряд ли имеет смысл сравнивать такие полярные по своей сущности баховские произведения, как токкаты и цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клавир». Эти сочинения представляют собой разные полюсы безбрежного океана баховской творческой фантазии. Пианисту можно рекомендовать поиски совершенно различных подходов к решению исполнительских задач в указанных случаях.

Токкаты следует играть свободнее (кроме строго полифонических эпизодов), как бы импровизируя, чутко реагируя на изменения характера и темпа, иногда указанные самим автором в рукописях словами *Adagio* или *Presto*, иногда подсказанные редактором. Речитативные части (а также ариозо) отличаются особенно богатыми интонационно-динамическими оттенками.

Для убедительной интерпретации токкат Баха с их неопределенно-импровизационным построением, обилием эпизодов, стремящихся как бы под влиянием центростремительных сил «разрушить» целое, способствовать его распаду, требуется значительное усилие исполнительской воли, направленной к объединению формы через увлеченно-углубленный диалектический подход к творческой характеристике единичного и всеобщего, отдельного и целого, разнообразия деталей и формирующей силы, образующей из этих деталей монолит.

Другим важным элементом, характерным для исполнительского стиля предбаховской и баховской эпох, была интенсивность выражения заключенных в музыкальном произведении мыслей и чувств. Пластичность и упругость полифонической ткани, которую составляют несколько переплетающихся в причудливом узоре самостоятельных мелодических линий, только тогда предстают перед слушателем во всем живом разнообразии, когда исполнителю удастся передать ощущение драматургического единства сложной фактуры, несущей в себе интенсивный заряд внутреннего напряжения как источник динамического развития мысли композитора.

При исполнении подвижных, а иногда и просто быстрых фуг в баховских токкатах надо опасаться этюдно-механического штампа. Еще хуже, когда при этом ссылаются на «традицию» исполнения Баха «в одном темпе»... В. Мейерхольд однажды на репетиции мудро заметил:

¹ Keller H. Vorwort zum Urtextausgabe: Bach. Sämtliche Toccaten. Edition Peters, № 4665.

«Не путайте понятия "традиция" и "штамп". Штамп — это обесмысленная традиция»¹. Выдерживая единый темп в быстрых фугах Баха, нельзя забывать, что, когда сочинялись эти произведения, «век моторики» еще не наступил; зато «век риторики» был в расцвете. Искусство произнесения слова, звука, мотива, фразы стояло на большой высоте. Трудно лучше сформулировать требования к актеру или музыканту-исполнителю, имеющим дело с литературным или музыкальным текстом, чем это сделал только что упоминавшийся нами замечательный режиссер: «Чем стремительнее текст, тем четче должны быть перегородочки-переходы от одного мотива к другому, от одного ритма в другой. В противном случае теряется мотивация и пропадает живое дыхание мысли»².

Удивительно, как перекликаются эти слова с мыслями, высказанными музыкантом, жившим двумя столетиями ранее: «...требование хорошего исполнения — ясность и отчетливость. То, чего мы не понимаем, не может воздействовать на сердце. Надо четко выделять каждую музыкальную фразу, каждую отдельную ноту; упражняться в раздельном извлечении звуков... не лепетать, когда требуется ясная речь, и внимательно следить за плавностью исполнения»³.

К исторически оправданному характеру интерпретации музыки XVII — XVIII столетий нас приблизит не внешнее «приукрашивание», расцвечивание отдельных эпизодов эффектно-блестящими красками, или перегруженное, шумное исполнение, обильно «сдобренное» употреблением правой фортепианной педали.

Клавириста в ту эпоху не столько заботила колористическая сторона исполнения (то есть какой именно регистр или краска будут выбраны для данного эпизода), сколько выявление сущности произведения, развертывание напряженной линии драматургического действия, рождаемого и диктуемого конкретно-образным замыслом композитора.

В Первой токкате (d-moll, BWV 913⁴) особенно ощутима внутренняя связь с органом; три начальные такта вступления типичны для баховских органнх solo на педальной (ножной) клавиатуре. Действительно, на память приходит начало органной Прелюдии c-moll (BWV 549),

¹ См.: *Гладков А.* Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде // Тарусские страницы. С. 303.

² Там же.

³ Слова И. А. Шейбе (1708 — 1776) цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. С. 339.

⁴ Здесь и далее ссылки даются на издание: *Бах И. С.* Токкаты для фортепиано. Редакция Л. И. Ройзмана. М., 1973.

последняя строка отдельной органной Фуги c-moll (BWV 575) и многие другие аналогичные примеры (когда у М. Регера возникла мысль переложить эту токкату для органа, ему не пришлось столкнуться при этом с большими трудностями: пьеса почти не требовала «переложения» — ее фактура легко «ложится» на орган).

Расположение токкат в этом издании соответствует хронологическому порядку их создания. Токката d-moll в одной из рукописей (автографы токкаты до нас не дошли) названа *Toccata prima*. В раннем издании (Hoffmeister und Kuhnel, Leipzig, 1801) эта токката также открывает сборник. Исключение в издании под редакцией автора настоящей статьи сделано только для Токкаты G-dur, которая, хотя и сочинена раньше всех остальных, помещена в конце сборника. Основанием для этого служит то обстоятельство, что пьеса в одном из манускриптов названа «концерт или токката» и действительно гораздо ближе примыкает к жанру трехчастного концерта (с самостоятельными, законченными частями), чем к токкатам.

Ариозные части токкаты, особенно вторая, полны светлой грусти, трогательны своей наивной простотой. Это едва ли не самые сильные страницы всего произведения.

Изменения фактуры и тем более текста (!), предлагаемые Э. Петри в его редакции, разумеется, никак не могут быть приняты.

Как это нередко встречается у предшественников Баха (например, у Фробергера), вторая fuga в Токкате d-moll построена на использовании тематического материала первой. Рекомендуемые Э. Петри купюры с последней четверти т. 49 до последней четверти т. 66 и в т. 182 — 206 поражают своей нелогичностью. Петри в комментариях вообще чрезвычайно критически относится к данной токкате, находя очень много мест и эпизодов, свидетельствующих якобы о незрелости ее автора; при этом Петри совсем не обращает внимания на выдающиеся достоинства сочинения.

Токката e-moll (BWV 914), по меткому наблюдению Ф. Бузони, состоит как бы из двух следующих друг за другом прелюдий и фуг. Вступительная прелюдия должна прозвучать величаво и широко, несколько напоминая органную Прелюдию f-moll (BWV 534). Первое фугато (на две одновременно звучащие темы) очень выразительно и серьезно по настроению. *Adagio* представляет собой как бы перенесенную на клавиры вокально-симфоническую сцену из баховских пассионов или кантат. Речитативные реплики контрастно-драматического плана сменяются *tremolando* струнных (т. 81). Подобные трели на «разбитых» аккордах Бах поместил и в органной Маленькой прелюдии e-moll (BWV 533). Конечно, это ариозо не может идти в размеренно-ровном темпе. Чувство

времени подчиняется здесь декламационной силе выразительности музыки. Соблюсти при этом меру — задача не из легких.

Заключительная фуга с темой, изложенной по фактурным контурам удивительно органно, требует единого, выдержанного на всем своем протяжении (до т. 137) ровного темпа; единицей мышления при этом должен быть полутакт (а не четверть). Аналогия между этой фугой и отдельной органной фугой e-moll (BWV 575), которую проводят Ф. Шпитта, а за ним Келлер¹, никак не может быть признана убедительной. Сходство здесь лишь внешнее, формальное. Музыкальные идеи, лежащие в основе этих двух пьес, совершенно различны: в фуге из Токкаты e-moll непрерывность потока шестнадцатых «сплетает» из многих мотивов звуковую ткань произведения; в органной же фуге «зерно» художественного замысла заключено в гениально найденной прерывистости пауз, заполняемых репликами контрастных по звучанию второстепенных голосов. Фуга из токкаты своей мотивной структурой (нисходящий хроматизм темы) скорее близка Прелюдии для органа a-moll (BWV 543) и теме фути из Большой органной прелюдии и фути e-moll («Riesenfuge» — «Фуга-великан», BWV 548).

По мнению А. Швейцера, Токката g-moll (BWV 515) «самая интересная»². Четыре вступительных и четыре заключительных такта пассажно-прелюдийного характера образуют своеобразную рамку пьесы, состоящей из трехцветного раздела («медленно — подвижно — медленно») и большой жигообразной фути.

Вступительный поток триолей, которым начинается токката, представляет собой темпераментный речитатив. Он прозвучит значительнее, если исполнитель возьмет не слишком быстрый темп; на это, собственно, указывает и сам композитор, выставив вначале размер $24/16$!

Чем больше числа, составляющие числитель и знаменатель размера, тем весомее подразумевается произнесение каждого звука и тем более сдержанный и неторопливый темп должен быть взят (при непрерывной концентрации воли пианиста и интенсивности произнесения отдельных фраз драматического речитатива). Первое небольшое ариозо не лишено некоторой величественности и чувства собственного достоинства; его гордая неспешная «поступь» (размер $3/2$) приводит к веселому, чуть легкомысленному двойному фугато. Контрасты звучностей (перемена мануалов на двухмануальном клавирном инструменте) в ряде случаев указаны автором (*piano*, *forte*).

¹ См.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 65.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 250.

Для каждой из двух тем артикуляция должна быть различной. Закljučающее этот триптих ариозо возвращает нас к плавной поступи первой медленной части; однако здесь больше разнообразия в метроритмической сфере, речитативы богаче и выразительнее.

Фу́га, идущая в пунктирном ритме, своими необузданными скачками приближается по характеру к темпераментной жиге; она очень велика по протяженности и требует от пианиста большого запаса исполнительской выдержки и энергии.

Токката D-dur (BWV 912) является как бы «младшей сестрой» известной органной прелюдии и фу́ги той же тональности (SWV 532), существующей в транскрипции для фортепиано Ф. Бузони. В одном из рукописных списков клавирная токката D-dur названа *Fantasia con Fuga*. Такое название не очень оправданно: несмотря на то, что заключительная фу́га (шестая часть Токкаты) занимает по величине почти половину всего сочинения, она столь органично связана с предыдущими частями, создающими характерное для пьес этого жанра импровизационное переплетение разнообразных эпизодов, — что данное произведение имеет все основания рассматриваться в качестве полноправного члена семейства токкат.

Первые вступительные такты Токкаты D-dur носят яркий, призывный, торжественный характер. Эти фанфарные реплики напоминают трубную звучность *Gloria D-dur* из Мессы h-moll (№ 4). Allegro, следующее непосредственно за вступлением, полно юмора и динамических контрастов. Частая передача тематического материала из партии одной руки в партию другой предвосхищает техническую манеру письма Бетховена в финале фортепианной Сонаты As-dur op. 26. Небольшое Adagio (подобно Adagio из Токкаты e-moll, BWV 914), с его выразительными интонациями вокального характера, прерываемыми *tremolando* на разбитых аккордах, переносит нас как бы в атмосферу оперного спектакля или ораториального действия.

Келлер в своей редакции клавирных токкат дает ничем не обоснованный совет превращать в Adagio метрическую фигуру  в . Подобная нивелировка различных длительностей создает единообразную цепочку метроритмических пунктирных звеньев, обедняет выразительность речитативов, придавая им оттенок механической размеренности. Так же как и в аналогичном случае в начальных тактах симфонии из клавирной Партиты c-moll (BWV 826), где композитором выписан подобный метрический рисунок, его изменение было бы совершенно произвольным нарушением авторского замысла. Это легко доказать хотя бы ссылкой на эпизоды из баховских сочинений, где такой однообразный пунктирный ритм выписан самим композитором, — например,

в главной теме тройной органной Прелюдии Es-dur (BWV 552). Бах был чрезвычайно точен в области графической фиксации своих замыслов, и совершенно излишне усердие со стороны редакторов «расшифровывать» ясно изложенные автором намерения!

Шестикратное повторение одного и того же мотива в Adagio Токкаты D-dur (т. 71 — 73) не покажется монотонным, если исполнитель воспользуется «свободой выражения», которую сам композитор рекомендует несколько далее во втором речитативном эпизоде, указав: *con discrezione*.

После Adagio особенно сосредоточенно и самоутлубленно должно прозвучать фугато на две одновременно звучащие темы, идущее в спокойном, текучем движении. Предшествующий заключительной большой фуге речитативный эпизод снова снабжен авторским указанием: *con discrezione*. Этот термин не только предоставляет право исполнителю варьировать темп, ровность и быстроту произнесения мелодических фраз по своему усмотрению (что в XIX столетии стало обозначаться повсеместно термином *tempo rubato*), но и проявлять свободную фантазию в выборе любых других средств выразительности. С первого же звука, которым начинается тема энергичной фуги, устанавливается определенный, подвижный, но вместе с тем сдержанный темп: указание размера $6/_{16}$ говорит о подчеркнуто четком «выговаривании» каждой шестнадцатой, хотя мыслить исполнителю следует, ощущая единицей движения целый такт¹.

В т. 76 — 78 фуги Петри и Келлер по аналогии с т. 26 — 28 приписывают в своих редакциях средний голос; принцип добавления голоса или видоизменения фактуры по аналогии с другим подобным же местом в сочинении (очень любимый большинством редакторов) никогда не следует возводить в догму. Живая мысль композитора не подчинена никаким школьным правилам и вполне допускает изложение аналогичных эпизодов в несколько видоизмененном фактурном оформлении. Так и в этом случае, отсутствие во всех рукописных источниках среднего голоса в т. 76 — 78 вполне может быть объяснено слишком откровенно звучащими параллельными квинтами *do—соль* и *си—фа-диез*, которых композитор желал избежать.

Токката c-moll (BWV 911) сочинена, так же как и Токката fis-moll (BWV 910), десятью годами позже предыдущих. Вступление, начинающееся с энергичного возгласа и мелодически рельефного ослепительно-

¹ Темп фуги желательно определить заранее по заключительному эпизоду (см. с. 54 указ. изд.); появление тридцатьвторых не должно сопровождаться замедлением темпа, что неизбежно случится, если исполнитель с самого начала фуги будет играть слишком быстро.

яркого одноголосного речитатива, должно сразу обратить на себя внимание слушателя ораторским пафосом, интонационной выразительностью разнообразных по величине и значению мотивов. Следующий эпизод *Adagio* насквозь полифоничен; по остроумному сравнению Э. Петри, в подобного рода многоголосных изложениях не только важны отдельные нити, но и вся ткань в целом. Продолжая эту удачную метафору, стоит прибавить, однако, что любясь тканью, исполнитель не имеет права забывать, что она состоит все же из нитей... Хотя тема присутствует в каждом такте и при этом почти каждый раз в другом голосе, совсем необязательно «выделять» и демонстрировать слушателю любое ее проведение. Однако так же ошибочен совет Петри играть во всем *Adagio* наиболее ярким звуком исключительно сопрановый голос. Эта надуманная манера помешает осуществлению намерения композитора — передать на клавире тихую, прозрачную, трепетную звучность четырехголосного хора, в котором ни один голос не является главным, но слышна «жизнь» каждого и ощущается общее возвышенное настроение музыки.

После остановки на половинной каденции упруго и смело начинает свой бег фуга, размеры и масштаб которой не могут быть сравнимы ни с одной из созданных Бахом до той поры! Фуга из Токкаты *c-moll* состоит как бы из двух половинок, причем вторая половина представляет собой двойную фугу: к основной теме композитор присоединяет еще одну, которую нельзя, однако, назвать «новой»¹, так как она возникла из материала темы фугато во вступлении (см. т. 6 — 10). Эффект «эхо», рекомендуемый в проведении основной темы фути в редакциях К. Черни, Ф. Кролля и Г. Бишофа (повторение первого мотива на *piano*), нельзя считать удачным предложением, и Э. Петри в своей редакции совершенно прав, когда пишет о «беспокойном», даже истерическом воздействии», которое производит этот динамический эффект на громадном протяжении всей фути при столь многократном повторении темы.

Всего две лиги поставил Бах при проведении темы — в т. 13 и 22 от конца². Однако этого совершенно достаточно, чтобы стала ясной желательная автору артикуляция темы. Лишний раз мы убеждаемся, как много (а не мало — по распространенному мнению) писал Бах в тексте своих произведений!³

Небольшой речитативный эпизод перед второй половиной фути следует исполнять, сознательно нарушив ровную пульсацию единого темпа

¹ Что делает Г. Келлер. См.: Keller H. Die Klavierwerke Bachs. S. 68.

² См. с. 66 указ. изд.

³ См. артикуляцию фути в Токкате *c-moll* в указ. изд.

первой половины. Это как бы эпизод «от автора», передышка перед еще более искусной полифонической разработкой материала фуги, подводящей всю токкату к апофеозу, близко напоминающему конец отдельной органной фуги *c-moll* (BWV 575). Подобная аналогия требует мощного, могучего заключения вплоть до последнего звука *go*. В то же время возможно исполнение, при котором два последних такта в токкате (после остановки на субдоминантовом квартсекстаккорде) прозвучат на уходе, быстром (*Presto*) растворении звучности в пространстве. (Именно так многие органисты исполняют конец фуги из органной Токкаты *C-dur*, BWV 564).

Петри в своей редакции настойчиво рекомендует купюру во второй половине фуги, пытаясь малоубедительными аргументами обосновать эту «операцию»...

Токката *fis-moll* (BWV 910) в одном из рукописных списков соединена с известной органной хоральной прелюдией И. С. Баха и озаглавлена *Toccata ex fis manualiter, et Fantasia super: Valet will ich dir geben, pedaliter di J. S. Bach* (Токката *fis-moll* для мануалов и Фантазия на хорал «Примите последний мой привет», — с применением педальной /ножной/ клавиатуры, И. С. Баха). Таким сочетанием подчеркивается родственная близость этой токкаты органу.

Вступление импровизационного характера приводит к медленной части редкой красоты и концентрации чувства. Хроматически нисходящий мотив символизировал задолго до Баха в западной музыке настроения скорби, страдания, мучительной душевной боли. В баховской музыке это символическое значение сохранилось за подобными нисходящими по полутонам мотивами полностью. Примеров тому много, сошлемся лишь на некоторые: басовый голос Прелюдии *a-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (тема начинается со второй четверти такта); «Crucifixus» из Мессы *h-moll*; бас из Кантаты BWV 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», на тему которого Лист написал свои знаменитые вариации для органа и (отдельно) для фортепиано; траурный эпизод («Лamentации друзей») в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» и т. д.

Атмосфера таинственности и проникновенной теплоты окутывает последние три такта перед фугой *Presto e staccato*. Проставленные в большинстве рукописей в виде клиньев знаки *staccato* (на нотах темы фуги) означают подчеркнутое, решительное исполнение каждого звука приемом глубокого *portamento* (менее острого, чем в тех случаях, где *staccato* поставлено в виде точек). Фуга, заключающая токкату, образована из материала медленной части; однако следует предостеречь от слишком медленного темпа и преувеличенно «выразительных» оттенков. И тем,

и другим, как ни странно, грешит редакция Э. Петри (темп *Andante sostenuto* и необычайно мелкая динамика). В исполнении фуги непременно должно ощущаться движение; в артикуляции темы следует учитывать единственную авторскую лигу¹: тогда контраст между большей частью темы, исполняющейся *portamento*, и двумя заключающими тему слиговыми звуками поможет преодолеть некоторую ее статичность.

Токката G-dur (BWV 916) конструктивно делится на три самостоятельные, законченные части.

Начало первой части напоминает токкату лишь одnogолосным изложением в первых тактах (и аналогичных); традиционному баховскому построению токкат соответствует также третья часть — фуга. Более всего Токката G-dur напоминает по форме органную Токкату C-dur (BWV 564). Особенно сходны вторые и третьи части обеих токкат (*Adagio* и фуга), хотя каждая из них обладает собственным индивидуальным характером. В обоих случаях *Adagio* весьма тесно связаны с соответствующими фугами и полностью отделены от первых частей.

Первая часть клавирной Токкаты G-dur обладает ярко выраженным стилем итальянского инструментального концерта (которому Бах отдал дань, осуществив ряд транскрипций произведений этого жанра итальянских и немецких композиторов для клавира solo, а также создав оригинальный «Итальянский концерт»). С первого же звука музыка идет в чрезвычайно точном, «дисциплинированном» движении (в XIX столетии такой ритм, построенный на ровной, единого темпа пульсации, обозначали термином *tempo giusto*), с типичными для концертов итальянских авторов противопоставлениями коротких эпизодов *Tutti* и *Solo*.

В крайних частях этой токкаты бьет через край жизненная энергия, музыка почти ощутимо передает радость бытия. Интересно, что схожие по настроению сочинения написаны Бахом в той же тональности: укажем на Прелюдию и фугу G-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира», на первую часть органной Фантазии G-dur (BWV 572) и т. д.

Надо признать, что музыкальная общественность братских социалистических стран (особенно ГДР) опередила нас в смысле принципиально нового, современного подхода к распространению передовых взглядов на культуру баховских изданий. Широкое признание получили там редакции музыкантов, стоящих на позициях новой школы (К. Зольдан, Г. Келлер), что имеет громадное значение для воспитания вкуса у многочисленных учащихся и молодых пианистов. Общим для этого редакторского

¹ См. с. 70, последний такт указ. изд.

направления является верно поставленная и осуществленная цель: стать в силу своего разумения возможно более точными толкователями намерений композитора, а не демонстраторами собственных взглядов на редактируемую музыку.

Противоположных взглядов придерживался, например, Петри, чьи редакции некоторых произведений Баха (например, Французских сюит) продолжают у нас регулярно переиздавать (последний раз — в 1972 году). Выдающийся в свое время пианист, Петри по существу не редактировал токкаты Баха¹, а создал концертные их обработки. Причем эпитет «концертные» употребляется нами в понимании, характерном для первых десятилетий XX столетия. «Пышное» изложение, многочисленные удвоения голосов, изменение фактуры в направлении охвата всей фортепианной клавиатуры, напоминающее фортепианные транскрипции органных произведений или переложения оперных партитур, проставленная в нотах густая, почти сплошная педализация...

Конечно, Э. Петри отразил в своих редакциях установки школы Ф. Бузони, предпочитавшего и на фортепиано слышать как бы «органного» Баха и поэтому искавшего различные возможности для передачи на фортепиано органной мощи, полнозвучия, гудящих, низких органных басов. Но не следует забывать, что, кроме больших церковных или концертных органов с двумя-тремя мануалами и самостоятельной педальной клавиатурой, в XVIII столетии были широко распространены и маленькие позитивы с одним мануалом и педальной (ножной) клавиатурой, не имевшей собственных регистров (а иногда и без педальной клавиатуры совсем). Звучность этих инструментов была ясная, прозрачная, легкая. Если же представить себе звучание клавикордов или чембало, то пьеса, сочинявшаяся для них и сыгранная на фортепиано без всякого изменения фактуры, уже прозвучит как своеобразная транскрипция, обрастая богатым обертоном «облаком»; поэтому она не нуждается в дополнительных фактурных «ревизиях».

Между тем «остановиться» на интерпретаторских взглядах Бузони, Петри или каких-либо других выдающихся интерпретаторов клавирных произведений Баха прошедшей эпохи — значит воскликнуть sacramентальное: «Остановись, мгновение, — ты прекрасно!» Эти слова — смерть для живого, вечно текучего родника искусства. Как бы ни были талантливы работы редакторов, их художественная ценность преходя-

¹ См.: *Bach Joh. Seb. Klavierwerke. Bd. XVII. Neue Ausgabe von Ferruccio Busoni, Egon Petri und Bruno Mugellini. Toccaten fis-moll, c-moll. D-dur, d-moll (Egon Petri). Breitkopf und Hartell, № 4317 [1922].*

ща, и постепенно их редакции становятся достоянием библиотечных полков... Один из парадоксов искусства гласит: «Гений вечно с нами, а его интерпретаторы сменяют друг друга». Отражая вкусы данной эпохи, взгляды определенного времени, они не могут (и не должны!) претендовать на стабильность своих суждений и рекомендаций. «Neue Bachbewegung» («Новое баховское движение»), у истоков которого стоял еще А. Швейцер, породило новую поросль пианистов-бахистов, таких как С. Е. Фейнберг, С. Рихтер, Т. П. Николаева у нас, Э. Фишер, Г. Гульд — на Западе. Соответственно коренным образом изменилась исполнительская трактовка баховского наследия у дирижеров, органистов; естественно, что та же метаморфоза произошла в редакторских взглядах. Необходимо дать им в нашей стране «зеленую улицу»! Ибо, как сказал поэт:

Порой и мысль, достойная овации,
Погибнуть может от интерпретации...¹

¹ Эпиграмма польского поэта Витольда Деглера (перевод И. Лабковского).

Эрвин Бодки

СПЕЦИАЛЬНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАХА¹

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 произведение. 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 (если речь идет о клавесинной пьесе) оправданной регистровки.

[...]

Проблемы динамики разрешаются, как правило, вместе с выбором инструмента. В произведениях, относимых к клавикорду, *crescendo* и *diminuendo* совпадают со сгущением или разрежением фактуры. В клавесинных произведениях звучность террасной динамики будет зависеть от особенностей регистров, выбранных для двух клавиатур.

[...]

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*, *pottato*, *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.

¹ Печатается по изданию: Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. Пер. с англ. А. Майкапара. М., 1993.

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

Орнаментика ♪ в теме представляет собою пограничный случай. Ландсхоф называет его «праллером», что противоречит употреблению этого термина К. Ф. Э. Бахом, и в такой степени принимает на веру его исполнение в качестве «перевернутого мордента» (по-видимому, исходя из свидетельства Кребса), 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 — *ссс 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.

Орнаментика: ♪ в т. 3 и аналогичных местах может исполняться только как «перевернутый мордент».

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.

Орнаментика: длинные ноты в т. 26, 28 и 30 должны быть украшены трелями.

Символика: миниатюрная Gloria (обратить внимание на мотив «падающие октавы»).

Инвенция № 4 d-moll

Темп: ♩ = ок. 60.

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.

Это первая инвенция, в которой используется удержание противосложений.

Инвенция № 6 E-dur

Темп: ♩ = ок. 40 (♩ = 120)

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.

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. Пьеса не дает никакого основания злоупотреблять в ней сверхбыстрым темпом.

Артикуляция: *leggero* для восьмых, *leggerissimo* для шестнадцатых.

Хотя эта инвенция, быть может, ближе к клавесинному стилю, чем любая другая, *leggero* и *leggerissimo* великолепно звучат на клавинофорте, если выполнены *con delicatezza*.

Инвенция № 9 *f-moll*

Темп: ♩ = ок. 60.

Этот сравнительно медленный темп необходим для того, чтобы выявить богатство баховской (аутентичной) артикуляции (Черни советует ♩ = 116!).
[...]

Противосложение облигатное.

Инвенция № 10 *G-dur*

Темп: ♩ = ок. 100.

Артикуляция: жигообразный мотив может исполняться целиком *leggiere* 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.

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.

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; в противоположность Бишофу (♩ = 116), который на сей раз превосходит Черни (♩ = 104).

Артикуляция: *leggiere* для шестнадцатых, *non legato* для восьмых.

Инвенция № 14 *B-dur*

Темп: ♩ = ок. 60.

Артикуляция: тридцатьвторые — *legato*, шестнадцатые — *non legato*, восьмые — легкое *tenuto*, четверти — *tenuto*.

Инвенция № 15 *h-moll*

Темп: ♩ = ок. 80

Орнаментика: ~ в теме может исполняться только как «перевернутый мордент» [...].

Синфония № 1 C-dur

Невозможно не заметить той тематической связи, которая имеется между синфонией 1 и инвенцией 1. Первые четыре ноты синфонии 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 синфонии 15 с инвенцией 15, то с еще большим основанием убеждаемся в том, что это есть скрытое символическое «послание» от инвенции к синфониям. Когда же мы находим, что первые четыре ноты темы первой фуги C-dur ХТК I — 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.

Артикуляция: *legato*.

Орнаментика: трели в т. 6 и 10 должны начинаться с короткой остановки в главной ноте перед тем, как начинается биение с верхней ноты.

В связи с архитектурой следует упомянуть, что подавляющее большинство синфоний имеет «фугообразное изложение». Однако поддержка основной темы басовым голосом убеждает в том, что итальянская трио-соната также играла роль прародительницы этого жанра.

Синфония № 2 c-moll

Темп: ♩ = ок. 80.

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.

Синфония № 3 D-dur

Темп: ♩ = ок. 80.

Артикуляция: шестнадцатые — *quasi legato*, восьмые — *non legato*, даже для интервалов секунды, что явствует из последующего добавления апподжиатур.

Синфония № 4 *d-moll*

Темп: ♩ = ок. 60.

Артикуляция: все восьмые — *legato*, за исключением широких интервалов в теме, шестнадцатые — *quasi legato*.

Наиболее примечательна чудесная гармонизация нисходящей хроматической гаммы в двух последних тактах.

Синфония № 5 *Es-dur*

Темп: ♩ = ок. 60 (Черни ♩ = 100!).

[...]

Красота этой уникальной пьесы — дуэта с аккомпанементом, состоящим из непрерывно повторяемой басовой фигуры, — полнее всего раскрывается в орнаментальной версии.

Синфония № 6 *E-dur*

Темп: ♩ = ок. 80.

Артикуляция: от начала до конца *legato*, за исключением, конечно, скачков в т. 38.

Обратить внимание на чудесные столкновения между первоначальным наложением темы и ее обращением, которые впервые появляются в т. 17 и доходят до кульминации в т. 35.

Синфония № 7 *e-moll*

Темп: ♩ = ок. 60.

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».

Синфония № 8 *F-dur*

Темп: ♩ = ок. 80.

Артикуляция: 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).

Синфония № 9 *f-moll*

Темп: ♩ = ок. 40.

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 клавишине варварством.

Синфония № 10 *G-dur*

Темп: ♩ = ок. 80.

Артикуляция: четверти — *tenuto*, остальные — *quasi legato*.

Синфония № 11 *g-moll*

Темп: ♩ = ок. 40 (♩ = 120).

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.

Синфония № 12 *A-dur*

Темп: ♩ = ок. 60.

Орнаментика: в заключительной каденции должна быть добавлена трель.

Ощущается явное внутреннее родство с инвенцией *A-dur*.

Синфония № 13 *a-moll*

Темп: ♩ = ок. 40.

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.

Синфония № 14 *B-dur*

Темп: ♩ = ок. 60.

Артикуляция: бас в первом из трех последних тактов (по сути *continuo*) должен исполняться легким *tenuto*; остальное: восьмые — *pol legato*, шестнадцатые — *quasi legato*.

Синфония № 15 *h-moll*

Темпы: ♩ = ок. 80.

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.

ГЛЕН ГУЛЬД КОММЕНТИРУЕТ

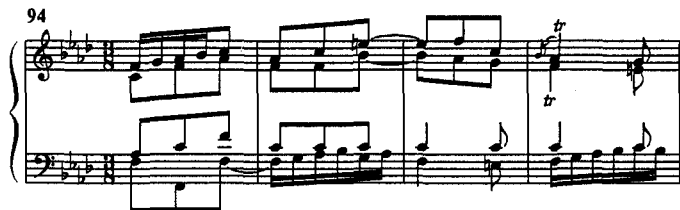
Бах. Концерт № 5 фа минор для клавира с оркестром¹

Концерт Баха появился в качестве клавирного произведения в Лейпциге около 1730 года. Но это почти наверняка транскрипция ранее созданного скрипичного концерта. Если оригинал действительно принадлежит Баху (вопрос в значительной мере спорный), то он, по-видимому, сочинен в Кетене десятилетием раньше.

Не так уж много усилий приложил Бах, чтобы переработать этот материал и приспособить его для клавира соло. В первой части на протяжении всех сольных пассажей правая рука воспроизводит характерную скрипичную фигурацию, в то время как левой поручена партия *continuo*, играющая важную роль в первоначальной скрипичной версии. В сущности, это постоянное дублирование виолончельной партии оркестра без всяких попыток как-либо украсить ее в сольных эпизодах. Только на фоне органного пункта, тянущегося на звуке *do* (т. 96 — 101), в партии левой руки слышится напоминание об основном ритмическом рисунке первой части. Для сравнения: транскрипция скрипичного Концерта ля минор, сделанная для клавира (Концерт для клавира с оркестром соль минор), — это плод бурной фантазии.

Вторая часть позволяет сольному инструменту проявить себя в восхитительной кантилене, чудесно укладывающейся под пальцами пианиста и щедро орнаментированной; трудно представить себе, что она предназначалась для какого-то другого, не клавишного инструмента.

Финальное *Presto* с его блестяще сплетенной темой *tutti* и безупречным ответом — главной темой солиста — самая удачная и смелая из всех частей (примеры 94 и 95). К тому же это *Presto* в высшей степени характерно для стиля барочного концерта, который достиг своего зенита в творчестве Баха и Перголези.



¹ Печатается по изданию: Майкапар А. Глен Гульд комментирует // Музыкальная жизнь. 1990. № 3. Пер. с англ. А. Майкапара.

95 Оркестр

Соло

Сейчас нам легко превратно истолковать суть барочного концерта. Вряд ли мы преуспеем в анализе принципов его формы, если будем искать аналогий со стилем классической сонаты. Если судить по этой мерке, то создается впечатление, будто барочный концерт избегает гармонического развития, что ему недостает кульминационных точек, что он лишен разделов с четко очерченными заключениями — всего того, что имеется в сочинениях, написанных в сонатном стиле. Кроме того, с точки зрения солиста, концерты Баха, если сравнивать их с бравурными концертами XIX века, предстают всего лишь первыми робкими уступками проявляющемуся «я» виртуоза.

Барочный концерт подчинялся столь же незыблемым принципам гармонии, как и классический концерт, но принципы эти были иными. С точки зрения формы, крайние его части близки стилю «кантаты-арии». Контраст динамических уровней — самая суть идеи концерта — здесь не менее очевиден, но достигается он скорее прямыми, нежели окольными средствами. Вместо тонких градаций модуляции, мы имеем здесь непосредственное противопоставление фактуры и динамического уровня. Оба нотных примера иллюстрируют контраст плотной массивной гармонии (*tutti*) и тонко сплетенных нитей стреттного контрапункта (*solo*). Как видно из этих примеров, существенная составная часть модуляции — контраст звуковых областей — отсутствует. Когда Бах модулирует, это значит, что большая часть материала должна быть представлена в новой тональности или тональностях, поскольку его модуляция сплошь и рядом является как бы сложносоставной, где несколько родственных областей образуют одно большое гармоническое отклонение (я коснулся этого аспекта баховской гармонической техники в аннотации к его Концерту ре минор).

Из этого следует, что поскольку в барочном концерте изменение тональности не означает появление новой темы, действующие здесь принципы формообразования используют более ограниченный тематический словарь. Существенной особенностью баховских двутемных построений является не столько индивидуализированность, сколько взаимозависимость этих тем.

Яков Зак

СТЕНОГРАММЫ УРОКОВ: ТРИ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ¹

Бах. Прелюдия и фуга *fis-moll*
«Хорошо темперированный клавир», I том

Советую вам и всем молодым пианистам изучать прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха по редакции Муджеллини. Муджеллини романтизирует Баха, тем не менее его редакция очень полезна в плане тематического разбора. Уртекстом, выбранным вами, могут руководствоваться зрелые музыканты, для которых тщательный анализ и сравнение редакций — пройденный этап, которые решают проблемы звука, темпа, динамики, штрихов самостоятельно.

Я предпочитаю редакцию Муджеллини редакции Черни, допускающему нарушения мелодического и гармонического свойства, и редакции Бартока, ничем не мотивирующего странное, на мой взгляд, распределение прелюдий и фуг по трудности.

Редакция Бузони двух томов «Хорошо темперированного клавира» и инвенций Баха, а также разбор фуги из Сонаты *op. 106* Бетховена — труд в высшей степени достойный и любопытный. Однако его подход кажется мне слишком индивидуальным. В частности, Бузони преувеличивает роль *non legato* и кое-где убирает трели. В фуге *си мажор I тома*, например, можно избежать трели, в фуге *фа-диез минор* отказ от трели наносит теме ущерб.

Прежде всего обратите внимание на то, что темп прелюдии — *Allegro*, а не *Presto*. Вы играете слишком быстро, причем пульс разный, то тяжелый, то рыхлый, и унисоны вызывают сомнение. Вы пытаетесь исправить ритм и достигаете ровности ценой акцентирования сильных долей. Такой ритм далек от идеала; недостаточно играть ритмически точно, надо играть стройно. Стройность — превосходная степень точности. Вы же играете дисциплинированно, по-военному.

Во-вторых, штрихи *legato* и *staccato* не отработаны. Вы должны выявить принципиальное различие легатных и стаккатных интонаций и противопоставить их. Шестнадцатые объединены долгими лигами.

¹ Печатается по изданию: Зак Я. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1980.

Каждая восьмая исполняется легкой рукой, но движением в клавиши. Представьте себе размер $\frac{8}{8}$, а не $\frac{4}{4}$:



Известно, что Г. Г. Нейгауз получил в подарок от своего учителя Годовского письмо Иосифа Гофмана. В этом письме пианист Иосиф Гофман адресовал Годовскому следующие слова: «Жмут твои обе правые руки». Добейтесь независимости рук и контрастности штрихов. Поиграйте прелюдию многократно левой и правой рукой отдельно.

Фуга. Эта fuga не из числа самых проблемных фуг Баха. Великих интонаций и стонов в ней нет, но она полна живого чувства, поэтому звучание должно быть интенсивным и выразительным. Трели не быстрые, на *diminuendo*. Последняя нота трели — это ее разрешение. Угасающее, без толчка или опоры, завершение трели как бы освобождает пространство для следующей темы:



Дуоли противосложения надо играть с полным сочувствием кисти, чтобы избежать твердых звуков. Вы можете помочь себе педалью, однако секундное следование не предполагает большой педали.

Берегите секунды в полифонии Баха:



Звуки двух верхних голосов *go-guez* — *ре* и во втором случае *ля* — *си* образуют секунды. Сыграйте *ре* и позже *си* чуть мягче, тогда возникнет звучание секунды; если же вы возьмете *ре* и *си* громко, то сыгранные раньше звуки среднего голоса *go-guez* и *ля* погаснут, исекунда не прозвучит. Вспомните обжигающие интонации секунд Рахманинова, и пусть вас не смущают такие сопоставления.

Бах. Прелюдия и фуга *dis-moll* «Хорошо темперированный клавир», II том

Договоримся сразу: счет не $\frac{4}{4}$, а $\frac{16}{16}$. У вас эта прелюдия звучит еще моторно. Не надо печатать квартоли, играйте мелодию. Здесь шестнадцатые объединены долгой лигой. Не толкайте первую ноту лиги. Вы играете аппликатурой, которая хороша для Листа, но не для Баха. Советую вам взять первый палец на *си-guez*. Основной мотив прелюдии надо уметь рисовать, он устремлен кверху, и этот верхний поворот мелодии сыграйте чуть-чуть ярче. Кверху — ярче: это вечная истина; и не удивляйтесь тому, что я повторяю ее почти на каждом уроке, а будьте мне благодарны за то, что я имею терпение ее повторять:



Восьмые ноты вы играете очень хорошо, прекрасным штрихом. Морденты должны быть выражением волевого каприза, звук более чем-бальным. Во втором мотиве тридцатьвторых я хотел бы услышать не бойкую речь, а тщательно проинтонированную мелодию:



Интонация в музыке и в исполнительском искусстве имеет не меньшее, если не большее значение, чем динамика. Пианист может играть на рояле очень хорошо, но в интонационном смысле — никак. Интонация — это витамин исполнения. Витамин — производное от слова *vita*, то есть дающий жизнь, оживляющий, одухотворяющий, сообщающий исполнению индивидуальность.

Фуга, *Andante con sentimento doloroso* — одна из самых лучших скорбных фуг Баха:



Каждая тема имеет свой мелодический профиль, нос или подбородок. В этой теме есть две квартовые интонации, выразительность которых создает ее рельеф, рисунок. Играйте квартовые ходы с выражением, без акцента на вторую ноту. Шестнадцатые в противосложении — легатные, объединены лигами-куполами. Не пройдите мимо интонационного, интервального богатства фуги, ее драгоценных гармонических сдвигов.

Прелюдия и фуга g-moll «Хорошо темперированный клавир», II том

Эту прелюдию не надо раскрашивать мелкими динамическими оттенками. Она требует общего динамического плана: сначала — *forte*, вторая половина прелюдии начинается на *piano*, причем это *piano* должно звучать как органная регистровка, и в самом конце опять *forte*.

Звуковое соотношение голосов не должно быть таким контрастным. Вы играете верхний голос *forte* и средний — *piano*. Оба

голоса должны звучать в рамках одного *forte*. Поработайте над голосоведением, найдите разные градации одного *forte*.

Бах любит большие длительности, и мы всегда любимся образованием разных интервалов на фоне длинной ноты. Особенно остро звучит в таких случаях секунда; сохраните, уберегите ее.

Теперь — что касается ритма: ни в коем случае не играйте тридцатьвторые ноты как форшлагги, считайте каждую восьмую на два.

И в последнем такте, когда вы на фоне долгого *соль* делаете *ritenuto*, сохраните ритмический рисунок. Известный дирижер Голованов пятьдесят процентов времени уделял отработке ритма ♩.

Фуга. Forte, энергично. На повторяющихся нотах не делайте такого явного *crescendo*. Выразительность этой темы — вопрос не динамики, а интонации; здесь интонация подобна указательному пальцу.

Паузы в теме должны быть произнесены, изречены. Г. Г. Нейгауз говорил, что «пауза — не дырка в чулке, ее не надо штопать». Здесь пауза императивная, с «волевой начинкой». Учите тему во всех проведениях.

Противосложение исполняйте штрихом *détaché* под одной лигой. Не упрощайте голосоведение, не делайте опору в противосложении, в то время как в теме звучат повторяющиеся ноты.

Учите голоса отдельно и собирайте их на групповые репетиции.

Ральф Киркпатрик

ИСПОЛНЕНИЕ БАХОВСКОГО «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА»¹

Формирование интерпретации

Я намерен воссоздать процесс формирования интерпретации, используя в качестве примера ля-минорную прелюдию из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Я постараюсь обратить ваше внимание на все те моменты, с которыми приходится сталкиваться в процессе подготовки произведения к исполнению. Разумеется, последовательность, предложенная здесь, используется лишь для большей ясности.

Первое знакомство с пьесой должно дать представление о форме в целом. Я стараюсь также сразу создать общее представление о характере. Затем самое время подумать об *аппликатуре*. Если она не получается сама автоматически, я записываю необходимые комбинации. Если позже я обнаружу, что мною записан не самый удачный вариант, я совершенствую его. Вместе с тем я разучиваю текст до такой степени, чтобы было возможно исполнить все произведение в темпе (или нескольких темпах, один из которых я впоследствии выберу).

Потом я начинаю думать о *ритмической организации* и исследую ритмическую структуру, прорабатывая голос за голосом, начиная с баса; я отмечаю начала ритмических фраз в нотах.



¹ Перевод фрагмента книги сделан М. Толстобровой по изданию: Kirkpatrick R. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. Yale Univ. Press, New Haven and London, 1984. © Yale University Press, 1984.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated above the staves.

System 1: Measures 1-5. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The music features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more straightforward pattern in the left hand.

System 2: Measures 6-9. The right hand continues with a complex rhythmic pattern, while the left hand has a more melodic line.

System 3: Measures 10-14. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a more melodic line.

System 4: Measures 15-18. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a more melodic line.

System 5: Measures 19-22. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a more melodic line.

System 6: Measures 23-26. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. The right hand has a complex rhythmic pattern, and the left hand has a more melodic line.



Многие из них очевидны, но некоторые нуждаются в пояснении. В т. 4 и 8 присутствуют пассажи, которые скорее служат продолжением предшествующей им восьмой, чем началом новой фразы. В т. 5 я выставил лигу, которой не было в тексте издания Кролля. В начале т. 13 происходит наложение двух фраз: звук *ми* является завершением одной и одновременно началом новой. В таком случае артикуляция особенно важна. Аналогичный момент в т. 22. Т. 26: если последняя группа шестнадцатых является продолжением движения восьмыми, то новая фраза начнется со второй шестнадцатой ноты т. 27; также организована ритмика в теноре того же такта. Новый ритмический элемент, ладово и гармонически подчеркнутый, вводится в момент кульминации в т. 16–20.

Разбирая интервальный состав прелюдии, я представляю ее в виде двухголосия или в виде мелодически фигурированной гармонии. В последнем случае большинство аккордовых звуков может быть «продлено», что сведет к минимуму мелодику и выведет на первый план гармоническую основу. Если же я решу, что в данном сочинении важнее всего мелодика, я пропою каждую из мелодических линий, чтобы собственным голосом прочувствовать каждый интервал, его энергию.

В этот же момент, если не раньше, самое время обратить внимание на *гармоническую структуру* и максимально редуцировать все гармонии, сведя их к простейшим созвучиям.

103

Т. 1–8 содержат по одной гармонии на такт. Затем гармоническое движение ускоряется, в т. 9–11 на такт приходится по две гармонии. В т. 12–16 движение вновь замедляется (одна гармония в такте). В т. 17 и 19 представлено иное движение — смена гармонии происходит на вторую долю, а не на третью, как было до сих пор. В т. 20–23 вновь только одна гармония на такт, в т. 24 движение баса создает ощущение ускорения гармонического движения, а в последних трех тактах мы вновь возвращаемся к одной гармонии в такте.

Теперь мы можем обозреть все это с точки зрения *консонирующих* и *диссонирующих* созвучий. Первая фраза состоит из последовательности консонанс-диссонанс-консонанс (т. 1–4), вторая имеет то же строение. С т. 9 модель меняется и до т. 17 доминируют консонирующие со-

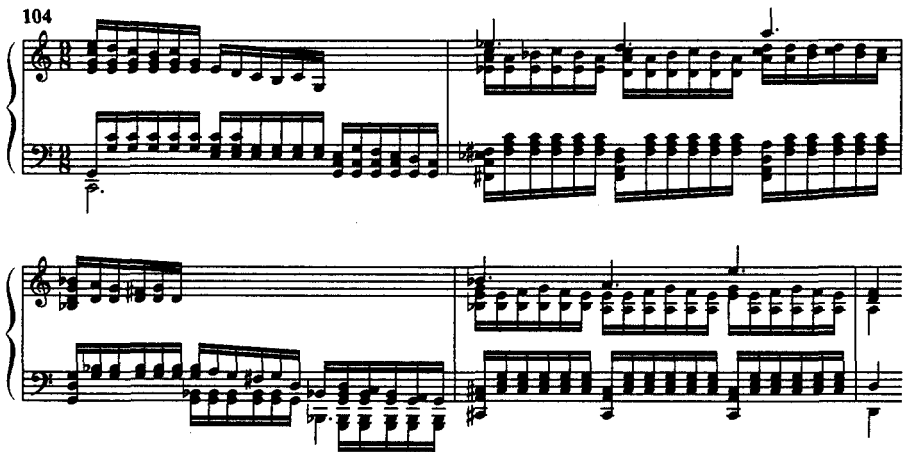
звучия. Начиная с т. 17 движение становится более интенсивным, после т. 21 использование диссонансов направлено на возвращение и закрепление первоначальной тональности ля минор.

Далее следует выявить лаговый план прелюдии. Первая фраза целиком находится в рамках ля минора (т. 1–4), последующая — в минорной доминанте (т. 5–8). Т. 9–10 начинаются отклонением в параллельный мажор, который мы покинем лишь в т. 17, где короткое отклонение в соль минор далее будет переосмыслено как субдоминанта ре минора (т. 19–20), после чего пьеса плавно подходит к заключению.

Давайте теперь посмотрим, что происходит с мелодическими диссонансами и перечениями. Мы начнем с проходящих звуков. Если вы хотите обострить последовательность в т. 4, следует выделить некоторые из проходящих нот. Первый модулирующий звук — *dis* в т. 4, кроме того, есть еще несколько экспрессивных интервалов, которые можно выделить.

Вторая фраза имеет аналогичное строение. Просматривая ее, мы обнаружим следующие диссонансы: т. 5 — *a* против *g* и *e* (реальный бас), *fis* на фоне выдержанной доминантовой педали (*e*) в басу, в т. 6 и 7 проходящие звуки в басу и сопрано. Если мы считаем, что эти звуки необходимы для большей выразительности пьесы, несколько созвучий должны быть выделены. В т. 9–12 некоторые из проходящих нот могут быть трактованы различным образом. Если мы хотим отметить разрешение в до мажор в т. 13, не следует особо выделять диссонирующие звуки в нисходящем пассаже. Они должны скорее мерцать изнутри, едва просвечивая сквозь консонирующие созвучия. Начиная с т. 17 проходящие звуки подчеркивают основную гармонию; своей напряженностью и страстностью этот момент напоминает прелюдию ля-бемоль мажор Шопена.

104



Легко сказать, что хорошее исполнение основано лишь на том, что действительно есть в музыке, но так, в каком-то смысле, было раньше..

Теперь диссонансы встречаются чаще — см., например, пассаж в т. 24, особенно если его продублировать октавами в стиле Рахманинова. Если бы некто слушал эту музыку, исполненную на фортепиано, без указания, что она сочинена Бахом, это могло бы стать очень ярким примером проявления неистовства в музыке. Что же может удержать от подобного исполнения? Из моего клавесинного и клавикордного опыта мне ясно, что эта трактовка не может быть воплощена на любом инструменте, а потому вряд ли предполагалась Бахом. Но если отринуть все преувеличения, все же актуальным остается вопрос о характере этой прелюдии. Что это — двухголосная пьеса для голоса и фagота или соло? Конечно, она выглядит как пьеса для солирующего голоса. Во всяком случае, именно такое впечатление возникло у меня при проигрывании ее на клавикорде. Теперь я хочу услышать ее в клавесинной версии. К тому же, учитывая следующую за ней фугу с массивной фактурой, сложно представить себе что-то иное.

Мелодия и артикуляция

Мелодия на клавире

Клавишные инструменты лишены многих естественных качеств, присущих прочим инструментам, особенно духовым, исполнение на которых тесно связано с необходимостью брать дыхание. Я всегда отмечал, что исполнители на одноголосном инструменте демонстрируют большую тонкость в трактовке мелодики, чем многие исполнители на клавишных инструментах. Упрощенное кнопочно-нажимательное представление о клавишных инструментах постоянно угрожает уровню исполнения и разрушает красоту мелодий, созданных композитором. Роль исполнителя, помимо всего прочего, обогатить, а не обеднить. Часто пианист руководствуется при этом не только природой своего инструмента, но и несовершенством собственного слуха. А потому существует опасность услышать тембр раньше, чем вынудить клавиш передать истинную вокальную сущность музыки. Редко кто-либо играет столь же хорошо и естественно, как он поет (я имею в виду пение в музыкальном смысле, а не исполнение профессиональных певцов).

Случается, что мелодическая линия разрушается — из-за тембра клавишного инструмента или из-за технических сложностей, ее вокальные изгибы попросту игнорируются. Часто приходится слышать, как тема фуги при первом проведении исполняется превосходно, с хорошей фра-

зировкой, но при вступлении следующих голосов этот голос остается без внимания. Постоянный вопрос — как исполнить два голоса одновременно столь же хорошо, как и по отдельности. Я часто заставляю моих учеников не только играть и петь каждый голос отдельно, но и каждый голос в сопровождении. Это помогает. Но вновь и вновь, едва голоса соединяются вместе, они больше не звучат так же выразительно и осмысленно, как если бы они звучали по отдельности. Способность слышать их уменьшается. Так бывает, если пьеса недавно разобрана или, напротив, если она игралась так долго, что вновь нуждается в разборе. Четырех- и пятиголосные фуги рискуют прозвучать так, как диктует инструмент. Если это случилось, не остается ничего иного, как идти и разбирать все вновь, и прослушивать линию за линией, ноту за нотой.

Иногда я думаю, может ли какая-либо концепция приносить больше вреда, чем понятие «поющего звука» на клавире. Звук, исходящий из барабанища, скрипящего, непокорного инструмента я призываю сделать таким, чтобы возникала музыка, но не предлагаю добиться иллюзии некоего «поющего звука». Заставить «петь» клавесин или другой инструмент, значит разместить звуки сообразно идее музыкального произведения, а не сделать их действительно поющими. С горечью я сожалею о времени, потраченном мной в юности на достижение поющего звука. Дело не в самих звуках, но в интервалах между ними, образующих мелодию. Иными словами, великое исполнение — не только в том, чтобы сыграть верные ноты, но и сыграть то, что объединяет эти ноты, то, что они означают.

Поразительно различие между мелодиями Баха и мелодиями XIX века, или даже между ними и итальянской кантиленой у кого-либо из баховских современников, вроде Генделя. Возможно, причина этого различия кроется в особой кристаллической структуре баховской мелодии. Элементы, составляющие и развивающие ее, сохраняют свою идентичность. Они не перетекают незаметно один в другой, как в импровизированных формах. Баховская мелодия строится из крупных кристаллов, к которым прирастают меньшие кристаллы, легко различимые и частично проникающие, вырастающие друг в друга.

Артикуляция, фразировка и гибкость

В предисловии к первому тому моего издания сонат Скарлатти на вопрос: «Что есть фразировка» я отвечал: «Фразировка — это объединение и организация в процессе исполнения того, что должно быть вместе, и отделение того, что должно быть в стороне. А еще это показ связей и взаимоотношений звуков; показ активности и пассивности, напряжения и разрежения. Это подобно жестам или пунктуации в пантомиме или речи».

На вопрос: «Что такое артикуляция?» я отвечаю: «Артикуляция, в том смысле, в котором я пользуюсь этим словом, это дополнение фразировки. Артикуляция — это более четкое разделение или связывание звуков».

Для большей ясности я пользуюсь понятием мелодической гибкости. В одном случае она достигается средствами артикуляции, в другом — динамикой. Большая гибкость учитывает особенности гармонии и ритмики. Представление о существовании в классической музыке прямой взаимосвязи между динамикой и звуковысотой ошибочно. Учителя из маленьких городишек внушали многим из нас: «Если мелодия идет вверх, играй *crescendo*, если вниз — *diminuendo*». Разумеется, это абсолютно несерьезно, а применительно к Баху просто недопустимо. В этой музыке немало иных факторов, гармония и динамика нередко менее значимы, чем движение мелодии. Привнесение чуждой структуры, паузы в мелодической линии, не соответствующие ее гармонической природе, применение раздутого *crescendo* и *diminuendo* в динамике — все это совершенно неверный подход к исполнению. Это больше губит, чем дает.

Мелодический разбор новой пьесы

Первый необходимый шаг в мелодическом разборе новой пьесы — спеть все и почувствовать составляющие ее интервалы, их взаимоотношение, раскрыть иерархию, где движение основной мелодии, а где украшения.

Следующий вопрос касается определения более крупных разделов в пьесе, а затем еще более крупных, и еще — от начала до конца; потом вычленение мелких деталей, все мельче и т. д. (Эти два процесса на моих уроках я уподобляю осмотру всего с точки зрения червячка и с высоты птичьего полета). Это необходимо для понимания, как звуки объединяются в группы и где границы между этими группами. Следующий вопрос касается познания высшей организации структуры фразы. Где та граница, где данная группа звуков завершается и начинается новая, или где окончание одной группы становится началом для следующей. Далее — вопрос, какие из множества тактовых черт наиболее важны, а какие вторичны. Какие из них соответствуют целой фразе, какие — запятой, какие — лишь пауза между словами или слогами?

А затем наступает синтез. После решения всех вопросов и подробного анализа следует приспособить артикуляцию и фразировку к возможностям инструмента. Это означает окончательное объединение мелодии, вычлененной из прочих музыкальных элементов и соответствующей артикуляции, зависящей не только от инструмента, но и от акустических условий и множества прочих факторов.

Инструментальный звук и «Хорошо темперированный клавир»

Тем, кто исполняет «Хорошо темперированный клавир» на клави-ре/рояле, я могу предложить ряд тезисов, которые я сформулировал в 1971 году.

1) Необходимо помнить, что большая часть этого сочинения Баха не «клавирна», она имитирует голоса, инструменты или ансамбли; и использовать ресурсы клавиря соответственным образом.

2) Следует учитывать специфику клавесина или клавикорда, которая может значительно расширить возможности обычного пианизма, но не пытаться имитировать звучание старинных инструментов.

3) С другой стороны, не следует злоупотреблять техническими возможностями современного рояля — это провоцирует на чрезмерное форсирование динамики и порождает стилистические анахронизмы.

4) Избегайте эксцентричности и погони за поверхностными эффектами.

5) Если вы полагаете сделать звук в Бахе похожим на что-то иное, то [лучше] поиграйте что-то иное.

6) Вы неизбежно будете исполнять Баха по-своему, но никогда не переставайте стремиться найти нечто «баховское» и соотносить с этим свое исполнение.

7) «Баховский стиль» недостаточно изучать по документам или историческим фактам, намного лучше опираться на пропорции и внутренние требования музыки.

8) «Баховский стиль» базируется на бесконечной вариантности возможностей.

Пауль Бадура-Скода

ПРЕЛЮДИЯ МИ-БЕМОЛЬ МИНОР

«Хорошо темперированный клавир», I том
Предварительный анализ¹

Главная задача моей книги — наметить путь к стилистической аутентичности в исполнении музыки Баха. Чисто теоретическое знание ничего не стоит, если оно не соотносено с формой в целом, если все аспекты не объединятся в исполнительской трактовке, чтобы слушатель не замечал во время исполнения долгой и утомительной работы. Конечный результат является синтезом подсознательного богатого воображения и аналитических исследований.

По этой причине я намерен показать путь достижения такого синтеза в одном из важнейших сочинений Баха. Я, конечно же, осознаю тот факт, что в исполнении сочинения, созданного столетия назад, не может быть единственной трактовки, напротив, существует масса вариантов. Но вполне возможно создать интерпретацию, соответствующую замыслу композитора. Мой аналитический этюд должен рассматриваться в этом ключе. Многое из того, что на первый взгляд будет выглядеть как субъективное мнение, основано на многолетних исторических изысканиях. И, наконец, я никого не принуждаю соглашаться с моей трактовкой. Тем не менее, синтез, который объединяет различные аспекты исполнения, такие как гармония, мелодия, ритм, аффекты в единую форму, имеет первостепенное значение.

Прелюдия ми-бемоль минор

Аффект

Одна из важнейших для исполнителя задач — определить «аффект» сочинения (здесь я пользуюсь термином баховской эпохи), понять его и донести до слушателя. Это повлечет за собой более ясное понимание структуры произведения. Структура — «носитель» информации, но нет никакой причины особым образом подчеркивать ее грани. Поясню это на сравнении с языком. Знание грамматических правил и словаря — необ-

¹ Перевод М. Толстобровой сделан по изданию: *Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the Keyboard.* Oxford, 1993.

ходимые «реквизиты» для общения, но, разговаривая, вряд ли мы думаем о грамматике, за исключением тех случаев, когда мы говорим на иностранном языке, которым не владеем в совершенстве. И даже если язык сам становится искусством — например поэзия — его структура остается неосознанной. Немногие станут изучать метр и ритм стиха перед чтением поэзии Гёте для того, что бы лучше ее понять. И так же, как в поэзии было бы ошибочно делать ясным для слушателя ритм, обращая особое внимание на окончания строк, так и в музыке будет ошибкой пытаться обратить внимание на структуру, скажем, выделяя фугированные вступления голосов. В частности, в случае с фугой орган и клавесин оказываются в невыигрышном положении сравнительно с клавикордом и фортепиано, имеющими возможность использовать динамические акценты.

Совсем иная ситуация с пассажами, где структура является носителем информации или экспрессии — подобно фугированным стреттам, где сплетение различных голосов создает конфликт, который необходимо услышать и почувствовать. То же относится к имитациям и канонам. Исполнитель, подобно иностранцу, должен изучить структуру, пунктуацию, ударения и пр. Он должен разбираться в различных музыкальных фигурах и символах. Затем он должен «забыть» о грамматике и сконцентрироваться лишь на том, как полнее передать содержание сочинения слушателям.

А потому — немного об аффектах прелюдии. Она рисует страдание и выражает его с необузданной страстью, что редко встречается в баховской музыке. Торжественный пунктирный ритм, неровная мелодика, состоящая почти лишь из скачков, и невероятно выразительная диссонансирующая гармония со множеством малых и уменьшенных септаккордов — все это придает сочинению трагический и взволнованный характер. Мы можем лишь гадать об эмоциях, вызвавших столь выразительное сочинение. В своих лекциях В. Фишер предполагал, что сочинение этой пьесы могло быть вызвано внезапной смертью первой жены Баха, Марии Барбары, глубоко его потрясшей (Мария Барбара умерла 7 июля 1720 года, в то время, когда Бах был вдали от дома, в Карлсбаде, у принца Кетенского, и была похоронена до его возвращения). Даже музыка пассионов не содержит столь глубокого страдания. Однако подобная трактовка носит на себе явный отпечаток романтической философии, и мы должны относиться к ней с осторожностью.

Учитывая аффекты, мы приходим к первому заключению. Эта пьеса не должна исполняться в мягкой меланхолической манере, медленно и *legato*. Напротив, аккорды должны звучать ритмически точно, словно в ярости; темп не должен быть слишком медленным, чтобы мелодия

не становилась плавной. Было бы совершенно неверно играть начало фраз *legato* (как, например, в редакции К. Черни). На вопрос читателя: «Почему нет?» будет ответ: «Потому, что это образец мелодики вокального характера (речитатив или ариозо), и каждому звуку соответствует ясно артикулированный слог». Мы знаем множество примеров подобных ариозо, включая «Erbarm' es Gott» из «Пассионов по Матфею» (№ 51 по новому Полному собранию сочинений Баха — NBA или же № 60 по старому, BGA) — эти слова могут послужить подтекстовкой основного мотива прелюдии.

В этом контексте исполнитель сталкивается с другой проблемой. Обычно пунктирный ритм начинается с первой доли такта, прелюдия же начинается как будто из затакта. Мелодия обрывается после первого звука, а потом продолжается в виде восходящего мотива. Это легче исполнить, подтекстовав следующим образом¹:

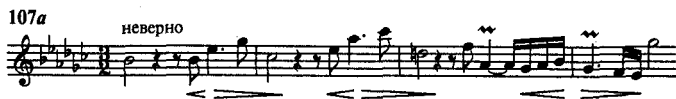


Я представляю себе эту прелюдию как драматическую арию для сопрано с солирующими скрипкой и виолончелью в качестве облигатных аккомпанирующих инструментов. Как я уже упоминал, восходящий скачок такого рода может немного укорачиваться, но не слишком коротко, чтобы солист успевал произнести слог. Вот еще два момента, которые следуют из воображаемой подтекстовки:

1. Аккомпанемент должен подстраиваться к мелодической линии, чтобы избежать неверной экспрессии.



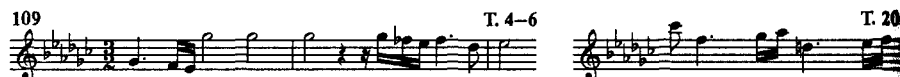
2. Октавный акцент всегда падает на конец мотива, о чем уже упоминал А. Швейцер.



¹ «О, какая страшная мука терзает мое сердце» (нем.).



Кроме того, для правильного прочтения темы очень важно рассматривать мелкие длительности как варианты основного ритма. «Основные» варианты (пример 108) превращаются в орнаментированные (пример 109). Позже добавляется еще больше шестнадцатых, так что они даже затмевают собой основную ритмическую формулу, вариант примера 110 постепенно вырастает из варианта примера 111. Это развитие извилистой мелодической линии (диминуирование) может быть объяснено тем, что неизменная мелодия будет лишком монотонна и ненапевна.



Как и в большинстве арий, эмоциональная и динамическая кульминации достигаются с наиболее высокой нотой — в т. 11 с³. Примечательно, что эта кульминация должна быть достигнута так быстро. Заключение напоминает арию Памины соль минор из оперы Моцарта «Волшебная флейта», созданную семью годами позже — то же движение от отчаяния к надежде. Да, следующая волна нарастания действительно приводит

к звуку *ses*³ (т. 28 и 35). Но, тем не менее, спад напряжения после т. 11 не будет ошибкой. Даже на клавесине завершение, с его постепенным спуском в низкий регистр создает эффект *diminuendo*, это напоминает нисходящее мелодическое движение в конце Хроматической фантазии.

То, как Бах готовит кульминацию в т. 11, также весьма примечательно. Вторая по высоте нота мельком затрагивается в т. 2, затем — в т. 8–9, и *c*³ является конечной точкой восходящего мотива. Более того, именно здесь впервые звучит уменьшенная септима. Барочное, а затем и классическое, и романтическое учение о музыкальных фигурах считает это созвучие трагическим символом, символом зла. Пример тому — возглас «Barabbam»¹ в пассионах по Матфею. Причина такой трактовки в том, что это созвучие не содержит интервала совершенной квинты, а состоит из двух пересекающихся уменьшенных (символ несовершенства, *diabolus in musica*).

Обратите внимание, как подготавливается данный аккорд при помощи двух проходящих созвучий (пример 112): *des* в предыдущем созвучии должен трактоваться как проходящий мелодический звук, а *c* в басу — гармонический проходящий. Комбинация этих двух проходящих звуков создает линейный диссонанс, редко встречающийся в музыке XVIII столетия.



Ария всегда подразумевала определенную свободу певца в выборе и добавлении украшений. В «Хорошо темперированном клавире» Баха эта возможность была предусмотрена — композитор позволял своим ученикам добавлять украшения не только в собственных автографах, но и в их копиях. К сожалению, издания уртекстов не принимают во внимание большую часть поздних копий. Наконец, в пении допускается определенная ритмическая свобода, достигающаяся использованием *rubato*.

В точности следуя основному ритму, украшения и колоратуры, помещенные в «сопрановой» и «виолончельной» партиях, должны слегка замедляться и ускоряться, т. е. звучать так, как будто они действительно импровизируются. Здесь очень важно понимать различие между агогикой (изменением темпа) и *rubato* (свобода внутри такта). Агогика также может применяться в этой прелюдии — в каденциях в си-бемоль миноре

¹ «Варавву!»

(т. 15—16), ля-бемоль мажоре (т. 19—20), прерванной каденции в т. 28—29 и в самом конце.

Орнаментика

Прелюдия — прекрасный пример смешения трех различных обозначений трели — короткая ломаная линия, длинная ломаная линия и *t* или *tr*. Короткая линия — т. 14, 19, 29 — является не пральтриллером, а длинной трелью, в то время как обозначение *tr* в т. 15 обозначает короткий пральтриллер. То, что Бах использует различные обозначения в одной пьесе — довольно необычно. Возможно, значок трели в т. 15 был добавлен позже, чтобы отметить, что такого рода каденция должна орнаментироваться.

Как я уже говорил выше, выбор украшений определяется контекстом (это правило верно не только для Баха, но и для Гайдна, Моцарта, Шопена и др.). В этой прелюдии — необычное обилие обозначений *arpeggio*. Как известно, в барочной и раннеклассической музыке аккорды могли арпеджироваться по желанию исполнителя. Аккорд, в котором все звуки берутся одновременно, производит резкий и грубый звук. Даже в эпоху романтизма (Шуман, Шопен, Брамс) довольно большое число аккордов арпеджировано.

Что в действительности должна обозначать нотация, избранная Бахом? Может быть, то, что прочие аккорды в прелюдии не должны арпеджироваться? То, что это не так, демонстрирует кода прелюдии. В т. 30—34 в автографе нет обозначений арпеджио, но они есть в других источниках — в копии Анны Магдалены Бах, у Швенке и в копии Гербера. Если же большинство аккордов арпеджировалось в любом случае, зачем было выставлять так много обозначений арпеджио? Один из возможных ответов — арпеджио играет важную роль в сочинении, и Бах не пожелал оставить этот момент на волю исполнителя. Там, где арпеджио не проставлено, особенно в первых трех тактах, там они необязательны, и исполнитель имеет выбор — играть полные или арпеджированные аккорды.

Информации об использовании арпеджио в XVIII веке довольно мало, да и сами обозначения еще не были окончательно зафиксированы. Только в сопровождении речитативов арпеджирование аккордов рекомендовалось настоятельно, даже если оно не было обозначено, но применительно к клавесину, а не к органу.

Есть ли какие-либо доказательства, что Бах допускал свободное арпеджирование в других сочинениях? Разумеется, да. В начале Сарабанды ми минор из Партиты BWV 830 Бах выписывает атчакатуры в аккордах без обозначения арпеджио. Но атчакатура (не входящие в аккорд

проходящие ноты) может быть исполнена только арпеджированно. Необычный аккорд в т. 28 в Скерцо из Партиты ля минор, BWV 827, имеет смысл только при арпеджировании.

Дальнейшими, косвенными доказательствами могут служить начала сочинений из второй части «Клавирных упражнений»: Итальянский концерт (BWV 971) и Французская увертюра (BWV 831), начинающиеся с четырехголосного аккорда *forte* в левой руке. Из них лишь Французская увертюра содержит знак арпеджио. Но ввиду явного сходства не совсем ясно, почему начальный аккорд Итальянского концерта не должен также арпеджироваться. Впрочем, можно представить себе начальный акцент как некое «оркестровое» *tutti* и исполнять его, не арпеджируя.

И, наконец, вернемся к аффекту и эмоциональному содержанию прелюдии. После страстного восхождения в т. 11, 19—20 и 26—29 энергия иссякает. Последние четыре такта в низком регистре не в силах породить крупные скачки в мелодии, заключение — это своего рода смирение с неизбежным. На фортепиано это подразумевает *diminuendo*, на клавесине можно использовать верхний мануал. Завершение этой прелюдии также обнаруживает внутреннее родство с Хроматической фантазией BWV 903 — та же нисходящая мелодическая линия в последних тактах и завершающий мажорный аккорд.

Особые обозначения:

	неакцентированная нота
	<i>tenuto</i> или слабый акцент
	не очень короткое <i>staccato</i> (типа <i>détaché</i>)
	<i>ritardando</i> (слабое, маркированное)
	<i>accelerando</i>
	в начале несколько медленнее, чем <i>accelerando</i>
	с большим ударением
<i>rubato</i>	ритмическая свобода между долями (внутри такта)
<i>simile</i>	аналогичное исполнение в будущем

Все динамические обозначения авторские, все они в большей степени субъективны и пригодны для инструмента, чутко реагирующего на прикосновение — клавикорда, старинного и современного фортепиано. Текст основан на издании BGA (ред. Ф. Кролля) и Peters (ред. А. Крейца).

вариант:  и т. д.

$\text{♩} = 54-60$



poco f *più f*

mp *p* *mp*

вариант: 



meno f

mf



mf

Такт 9 и последующие. В редакции Грипенкерля Хроматической фантазии (BWV 903), по некоторым сведениям, восходящей к урокам В. Ф. Баха, имеются безударные группы из трех шестнадцатых в речитативе. Первая из этих трех нот всегда сокращалась до тридцать второй: вместо $\text{♪} \text{♪} \text{♪} - \text{♪} \text{♪} \text{♪}$. Это ритмическое изменение, которое наверняка не предполагало буквального исполнения. Это просто способ констатации того факта, что первая нота не должна акцентироваться, будучи затактовой по отношению ко второй. На клавишине это достигается незначительным сокращением начальной ноты. Аналогично построенные легкие доли в es-moll'ной Прелюдии, даже если исполняются чуть позже, чем предусмотрено, должны звучать легко и немного быстрее, чем написано.

leggiero *f subito* *mp* simile

tr *mp* marcato

Такт 13. Верхняя строчка, последние шесть нот. Возможный вариант исполнения согласно копии Кирнбергера:

Такт 15. Апподжиатура, которую, вероятно, предполагал Бах, типичное *coulé*, — была внесена В. Ф. Бахом в копию, принадлежащую Анне Магдалене. То же касается апподжиатур в т. 24 и 38 (апподжиатура к т. 24, вероятно, может быть опущена).

Musical score for a piece by Paul Badura-Skoda. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction and a vocal entry. The piano part includes a 5-measure rest, a 7-measure rest, and a 3-measure rest. The vocal part enters at measure 17 with the text "Гербер:". The score includes dynamic markings "poco a poco cresc.", "simile", and "sempre f". The piano part has a 5-measure rest, a 7-measure rest, and a 3-measure rest.

Поскольку при жизни Баха не было общепринятым обозначать дважды пунктированные ритмы двумя точками, последняя нота трели в автографе обозначена как четверть as^2 , хотя предполагается что она берется позже. В копии, выполненной Гербером, она нотирована верно — как восьмая, хотя ей предшествует лишь одна точка. Подобная неполная нотация встречается повсюду у Баха — например в Сарабанде из Партиты № 1, т. 26.

20-22. Musical score in G major, 3/4 time. Measures 20-22. Dynamics: *p*, *f*. Markings: *simile*.

23-24. Musical score in G major, 3/4 time. Measures 23-24. Dynamics: *p*, *f*. Markings: *tr*.

25-27. Musical score in G major, 3/4 time. Measures 25-27. Dynamics: *p*, *f*.

Такты 20 – 22, 24 – 27. Ломанные линии введены В. Ф. Бахом. Фразировка мотива , часто исполняемая затактово, не согласуется с манерой исполнения «в долю», которая преобладала в XVIII веке. Этот принцип артикуляции предпочитали и в послебаховскую эпоху — например Моцарт:  (см. II часть его фортепианного Концерта C-dur (K. 467) или I часть Сонаты для двух фортепиано C-dur (K. 521))

вариант:

27

(tr)

29

f

meno f

31

(*mp*)

mf

(*cresc.*)

espressivo e rubato

Такт 28. Этот знак трели, возможно, введен В. Ф. Бахом.

Такты 30–34. Знаки арпеджио в этих тактах, разумеющиеся само собой, не представлены в автографе, хотя появляются в нескольких авторитетных копиях, выполненных людьми из баховского окружения.

вариант:

mf (*P*)

ritard. e dim.

lunga

p

Такт 39. Вариант: последняя восьмая es¹ на месте d¹ (копии Альтникола, Кирнбергера, Швенке и т. д.; аутентичность под вопросом).

Самуил Майкапар

РАЗБОР ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ БАХА

Биографы сообщают, что Бах имел обыкновение играть «Wohltemperiertes Klavier» целиком. И если всматриваться в него сквозь призму этого сообщения, то фуги одна за другой начинают казаться короткими для самостоятельных баховских единиц; некоторые прелюдии теряют убедительность вступлений и занимают места интермеццо, а те моменты, где фуги образуют со своими прелюдиями острые углы контрастов, порознь кажутся резкими и неоправданными в своей эпизодичности, смягчаясь и обосновываясь лишь при огляде всей линии бесчисленных контрастов тома. И «Wohltemperiertes Klavier» срастается для сознания в художественно-логическое целое, главными скрепителями которого делаются первая прелюдия и первая фуга: прелюдия сильнее всех остальных выражает идею вступления, а фуга не может на двух страницах израсходовать потенциальной энергии своих огромных богатств, и хотя формально она вполне закончена, психология требует продолжения, а так как продолжение всегда должно соответствовать началу, то в данном случае чередование прелюдий и фуг — подобное чередованию слабых и сильных долей такта — в высшей степени логично. И раздробленность «Wohltemperiertes Klavier» кажется делом условий, похожих на те, которые раздробили концерты на ряд первых частей и ряд финалов с медленными вступлениями.

Я не думаю восставать против этого дробления, его причины должны быть всеми уважаемы, но было бы ценно, если б кто-нибудь, не дожидаясь 1935 года, взялся исполнять «Wohltemperiertes Klavier» по-авторски. Это было бы, пожалуй, выше, чем, например, цикл из всех сонат Бетховена, так как последний есть насильственная концентрация мгновений творческой жизни, биографическая фильма, пущенная в какое-то огромное число раз скорее, чем это естественно, а «Wohltemperiertes Klavier» — просто сюита из фуг, как бывают сюиты из танцев. Она не имеет обычного единства тональности, но его место занимает единство тонального пути (хроматизм). А технические условия пианизма эпохи Баха и относительно слабый звук инструмента делают не странным, что Бах для финала своего труда избрал трехголосную жигу на тему пословицы «Ende gut — alles gut» (фуга си минор из II части).

Прелюдия № I

Гуно был проникновенен, избрав первую прелюдию в качестве фона для фигуры молящейся француженки, но проникновенен был и Шопен,

почувствовавший в столетнем произведении свежесть и жизнеспособность эстетического преломления экзерсиса в *C-dur*, что видно из этюда ор. 10, № 1. Каково же истинное содержание прелюдии, толкуемое так противоречиво, но в то же время убедительно? Упражнения органиста церкви (Св. Фомы в Лейпциге) или синтез соединимого только в музыке, ценный своей непереводаемостью на языки других искусств, своей чисто музыкальной природой? Элементы прелюдии суть: неразрывно связанный с идеей начала в музыке до мажор, затем гармония, близкая по стилю к церковно-органной, и гармоническая фигурация, носящая при быстром темпе экзерсисный, а при медленном аккомпанементальный характер. Первое и последнее придают музыке яркий вступительный характер при любом темпе, так как аккомпанемент возбуждает жажду мелоса, а экзерсис, расшевеливающий пальцы перед исполнением серьезной и ответственной пьесы, в высшей степени типичен для старинных прелюдий. Лично мне верным темпом первой прелюдии кажется *Moderato*, при котором фигурация является средней этюдоаккомпанементальной. Быстрый темп противоречит духу гармонии, а продолжительный аккомпанемент недостаточно естественен.

Пятиголосная гармония прелюдии есть редкий пример гармонии, не возглавляемой мелодией, как при гомофонии, и не образовавшейся в процессе сплетения голосов контрапункта, как при полифонии, а независимой, солирующей и как бы порождающей саму полифонию, давая ростки мелодических линий, которые особенно заметны там, где одна из нот аккорда диссонирует с созвучием остальных, как *do* второго такта, переходящее в *si* третьего. А когда после ряда медленных скачков верхнего голоса над спокойствием нижнего (т. 5—8) появляются такие же скачки в нижнем голосе под спокойствием верхнего (т. 9—11), то перед нами зачаток двойного контрапункта. Но сейчас, в прелюдии, ему еще не время развиваться, и малейшее подчеркивание его исполнителем вырвет росток из земли, с детским желанием помочь его росту.

Из других мест прелюдии отмечу, во-первых, заключительные такты, где перенос правой руки вверх создает синтез регистров начала и конца прелюдии, завершая ее как бы своеобразным «тутти», а во-вторых, тональность *c-moll*, т. е. минор, одноименный с основным строем пьесы (т. 23 и 24). Вообще такой одноименный минор встречается на каждом шагу у любого композитора, но обычно в нем пишутся или самостоятельные части пьесы, как отдельные вариации, трио танцев и т. п., или кусочки, имитирующие собой то, что было перед тем в главной тональности. Такие места как бы объясняют слуху, в чем именно сходство и различие

одноименных тональностей, родство которых поэтому не только ощущается, но и понимается. Бах же в разбираемой прелюдии и во многих других применяет гораздо более редкий случай введения одноименного минора среди фразы путем модуляции. Здесь минор уже не имитирует, а продолжает мажор. Это затрудняет сопоставление тональностей, что в свою очередь затрудняет нахождение внешних признаков тонального родства, но так как они есть, то родство ощущается, привлекая и заинтересовывая своей неразжеванностью. Иногда Бах модулирует в одноименный минор непосредственно из главной тональности, иногда же через какую-нибудь другую, даже не родственную минору в первой степени, что еще осложняет тональные соотношения. (В первой прелюдии модуляция в *c-moll* сделана через *F-dur*.)

Закончу несколькими статистическими данными: из 36 тактов прелюдии 23 заполнены септаккордами и их обращениями, причем два из них (т. 27 и 31) обогащены задержаниями (нота *go*), два — органичными пунктами, не входящими в состав аккордов (т. 29 и 35 — ноты *соль* и *go*) и один вспомогательной нотой (*си* — т. 24). А трезвучиями с их обращениями заполнены только 13 тактов, причем один из них обогащен вспомогательной нотой, которая делает квартсектаккорд похожим на терцквартаккорд. Трезвучие в мелодическом положении основного тона применено только для завершения прелюдии (т. 36).

Фуга № I

Все мелодические элементы темы первой фуги, а именно: кусочки гаммы до мажор и простейшие кварто-квинтовые скачки, говорят слово «первая», а самый контраст плавности и скачков договаривает «фуга», придавая теме характерную для полифонических мелодий рельефность. Те же два слова слышатся в ритме темы, который в начале ее очень прост (♩ ♩ ♩), а затем из-за ряда ритмических контрастов становится, как и мелодия, рельефным, что тоже очень характерно для полифонии. Полифонический характер темы, кроме того, подтверждается ее свободой от метрического принципа формы песни.

Но сказанное не исчерпывает разбора темы: она имеет еще очень важный момент — мелодическую связь с прелюдией, в которой крайние, наиболее доступные слуху голоса гармонии движутся, как и тона фуги, или абсолютно плавно, по секундам, или кварто-квинтовыми скачками, причем первыми из скачущих нот прелюдии являются: *ми*, *ля*, *ре*, *соль* (т. 4 — 7 прелюдии)! Самая фуга выражает связь с прелюди-

ей и по своей тематической насыщенности, что утоляет жажду, вызванную безмелосной прелюдией.

Троякую ценность имеет конец темы фути и продолжающее его начало противосложения: 1) шестнадцатые как бы приводят в ритмическое равновесие предшествующие им восьмые и тридцатьвторые, 2) неотделимость противосложения от темы, удлиняя последнюю, создает первый легкий намек на будущее *stretto* (спутник кажется вступающим до окончания вождя), 3) огромное значение для развития фути лежит в сходстве конца темы с ее началом. В первый момент это сходство мало заметно, так как конец темы проводит собой начало в обратном направлении (сверху вниз), вдвое скорее и на терцию выше, но в том же такте повторения этого кусочка делают его особенности уже более доступными сознанию, в четвертом эти особенности еще ярче, так как противосложение, вернее, сделанная из темы часть его, проходит здесь в верхнем голосе и в обратном направлении, так как повторяющиеся кусочки ее соответствуют началу темы в прямом направлении. Описываемая часть противосложения суммирует здесь конец и начало темы, она — блестящий момент развития, но роль ее пока еще вполне сопровождающая. Расцвет противосложения проходит в т. 12 и 13, где оно имитативно проводится в двух верхних голосах, борясь за первенство с создавшей его темой. Но прекрасные минорные диссонансы, которыми насыщены эти такты, не делают борьбу драматичной, она рассчитана, дисциплинирована, как и вся fuga, содержанием которой представляется мне утверждение принципа дисциплины, как первоосновы творческой психологии композитора-полифониста.

На границе т. 13 и 14 происходит крепкий каданс в а-moll со всеми характеристиками кадансов эпохи: трелью на вводном тоне, задержанием, разрешающимся в терцию доминантового трезвучия, и предъёмом. Это — конец первой части фути. Но каданс не может преодолеть инерции движения, он не останавливает музыку, не отрывает первую часть от второй, создавая лишь психологическую люфтпаузу — миг отдыха, необходимый для восприятия еще более сложной музыки.

Впервые имитации противосложения появляются в 6-м такте и, как кажется, рожают первое из многочисленных и многообразных *stretto* (т. 7 и 8). В верхнем голосе этого *stretto* — вождь, а в нижнем — отстоящий на одну четверть спутник. Через полтора такта оно проводится в двойном контрапункте, т. е. вождь снизу, а запаздывающий спутник сверху. Этим же *stretto* в первоначальном его виде открывается и вторая часть фути, но здесь к нему присоединяется в конце третий голос, из-за которого голос, вступивший в 14-м такте вторым, не может доиграть темы,

так как вышли бы параллельные октавы. Но отсутствие конца почти незаметно, благодаря тому, что в этот момент вступает с темой верхний голос. Он доводит ее до половины и затем сейчас же повторяет квартой выше, что кажется прибавлением пятого голоса, так как до сих пор тема появлялась у голосов, вновь вступающих.

Отсюда начинается четырехголосное *stretto* — кульминационный пункт развития. В этом *stretto* интересно отметить, как наглядный пример эстетической самокритики Баха, крошечное нарушение темы в басу: удлинена первая нота *re* на «три» 17-го такта; если бы Бах повторил ее на «и», *stretto* стало бы точным, но самый факт повторения выпадал бы из стиля мелоса первой фуги, где сколько-нибудь заметные повторения нот использованы лишь в виде предъёмов и к тому же возле трелей-посредников между повторениями нот и мелодическим движением. В 19-м такте крайние голоса делают каданс в *D-moll-dur*, одновременно с которым средние опять начинают *stretto*, открывающее последний отдел фуги — путь к статике финального аккорда. Три органных пункта возрастающей длительности и некоторое тематическое разрежение — вот то, что характеризует этот период, обратный нарастанию. *Stretti* продолжаются, но они уже только двухголосные и, за исключением первого из них, менее тесны, что как бы приближает их к простым проведениям: второй голос вступает не тотчас за первым, а позже, в т. 7 первый голос больше играет тему один, а самое *stretto* короче. Это особенно ярко в *stretto* т. 21 и 22.

Последнее *stretto* фуги опять теснее, и даже с намеком на трехголосное, но оно не должно удивлять непоследовательностью в уменьшении сложности, так как подобные колебания всегда в той или иной степени сопровождают эволюции произведения и сообщены музыке ее психологической природой.

Что касается органных пунктов, то прежде всего, сообщая их адреса: один занимает вторую половину 19-го такта и одну шестнадцатую в 20-м, другой — вторую половину 21-го такта и первую 22-го, последний указания не требует. Короткость первого органного пункта не делает его незаметным: он возникает в момент кадансового устоя баса и очень подчеркивается, когда доминант-аккорд соль мажора переходит на «раз» 20-го такта в тонику, а бас остается на своем *re*. Необходимо указать на интересное, но нередкое гармоническое явление, внешне выражающееся в том, что между органным пунктом на доминанте и его разрешением в тонику бас играет ряд нот малой длительности, которые образуют с остальными голосами ряд аккордов. Их величина так несоизмерима с органным пунктом, что если среди них проскальзывает тоника, то она не кажется раз-

решением органного пункта, массив которого остается в сознании неразрешенным, пока бас не возьмет тонику достаточно крепко. Поэтому и первый и второй органные пункты в разбираемой фуге психологически длиннее: первый тянется до второго, а второй до третьего.

С 20-го такта снова фигурирует сделанное из темы противосложение, только оно уже не в виде ломаной линии из секвенциальных повторений элементов темы, а в виде гаммы, сплошность которой, вуалируя этот элемент, делает противосложение менее тематическим, что соответствует общему характеру конца фуги — упрощению. В т. 25 и 26 противосложение взято в первоначальном виде, но оно, как и последнее *stretto*, не диссонирует больше сложностью в силу той же естественности эволюционных колебаний и, кроме того, благодаря заключительному *ritardando*, распределяющему сложность данного места на большее количество времени. Вообще, конец фуги без длительного замедления Черни совершенно немыслим. Он представляет пример того своеобразного нагромождения, которое композиторы могут делать благодаря психологической необходимости исполнителей реагировать на близость конца и сообщать о ней, делая *ritardando*.

Цикл развития фуги описан. Я сделаю теперь разбор гармонии некоторых ее мест.

1) На «раз» последнего такта взята IV ступень после V, что редко делается из-за тяготения доминанты к тонике, но такое соединение противоестественно только при трезвучиях, когда субдоминанта представляет устой, но не тот, который по смыслу должен следовать за доминантой. Секстаккорд IV ступени уже гораздо уместнее: он, как всякий секстаккорд, неустойчив, и эта неустойчивость — залог дальнейшего движения — не отнимает надежды, что разрешение в конце концов произойдет. У Баха же применен квартсекстаккорд IV ступени. Аккорд этот не только неустойчив, но отдельные ноты его, как и вообще в квартсекстаккордах, звучат элементами мелодической фигурации, напоминая, в зависимости от гармонических, мелодических и ритмических условий момента, то задержания, то вспомогательные или проходящие ноты, причем одна из нот квартсекстаккорда обычно воспринимается как устойчивый звук. Поэтому звучность квартсекстаккордов почти всегда соединяет в себе характеры двух ступеней: той, обращением которой является данный аккорд, и той, которая будет образована разрешениями его фигурационных нот с устойчивым его тоном. При границе заключительных тактов первой фуги условия, определяющие звучность квартсекстаккорда (т. е. гармонические, мелодические и ритмические) очень необычны, сложны, и зритель-

ное впечатление от этого места не совпадает со слуховым. С виду кажется, что связанное дугой *фа* есть задержание, а *до* верхнего голоса левой руки — устой-тоника, разрешающая вводный тон *си*. Но для слуха, по крайней мере моего, с половины предпоследнего такта до заключительного аккорда тянется доминантовая гармония, а отдельные ноты квартсекстаккорда звучат так: *фа* — ярким представителем этой длящейся гармонии — септимой доминант-аккорда, а *ля* и *до* — очень медленными проходящими нотами на сильной части такта. Характер проходящих нот создают в данном случае два явления: во-первых резкий и продолжительный диссонанс на «три» предпоследнего такта, который, подчеркивая это «три», делает его более сильным, чем последующий «раз», а во-вторых, мелодика этого места, которая, как и во всей фуге, сделана из темы, тема — из гаммы, а ноты гаммы всегда кажутся проходящими от тоники к тонике. Ход второго голоса — *соль*, *ля*, — имитируя верхний голос, приобретает смысл гаммы и распространяет его на параллельный с ним ход третьего голоса *си*, *до*. Что же касается разрешения проходящих нот, то оно, на взгляд отсутствующее, происходит в высшей октаве, куда *до* и *ля* переносятся гаммой верхнего голоса; там они идут для слуха в сексту *ре* и *си*, восстанавливая доминантовую гармонию, и затем окончательно разрешаются в *ми* и *до*.

Прелюдия № II

Как ни велика разница понятий этюда и импровизации, они имеют и глубокое сходство в способности их, дополняя друг друга, создавать переход от музыкально-пассивного состояния исполнителя, не начавшего играть, к художественному действию при исполнении. Этюд оживляет руки, импровизирование дает возможность ощупать регистры инструмента, свыкнуться с ним и разгорячить фантазию. Этими свойствами обладает как подлинная импровизация, так и музыка, ей подражающая. Играя такую музыку, можно исследовать инструмент, не боясь, что что-нибудь прозвучит слишком резко или слабо, так как идеальный план взаимоотношений вообще в импровизации немислим, а фантазию возбуждает здесь необходимость *rubato*, требующая при игре известного творчества.

Свойства импровизационной музыки сделали ее обычным фактором прелюдий к фугам, но в противоположность другому прелюдийному фактору — этюду, естественно сочетающемуся почти со всякой фугой. Импровизационная музыка, если она сколько-нибудь развита, логична только перед фугой длинной и относительно виртуозной. Короткие и нетрудные фуги, будучи доступными всякому, играющему на данном инструменте, спо-

способны обнаруживать ложность импровизации, так как не вызывают в сознании образа композитора-концертанта, который мог бы свободно сочинять перед публикой, а кроме того, короткое произведение не мыслится как вполне самостоятельный концертный номер, как артистический «выход», требующий предварительного ознакомления с инструментом.

Понятно, что в прелюдиях анализируемого труда Баха, фуги которого неединны, а иногда и нетрудны, импровизационной музыке уделено очень мало места, тогда как этюд развит очень широко. Конечно, непосредственной причиной этого была педагогическая цель, преследуемая, как известно, Бахом, но важно то, что и помимо ее преобладание этюда над импровизацией не лишено, в данном случае, смысла. Есть и другая важность, заключающаяся уже в самом этом преобладании: оно не отнимает возможность понимать «*Wohltemperiertes Klavier*» как сюиту: этюд хорош и между фугами, где он приносит отдых от полифонии, но нисколько не противоречит ее духу, благодаря общей с ней идее дисциплины, а импровизация в большом количестве разрушила бы эту идею. И Бах в своей «сюите» пользуется импровизационной музыкой крайне осторожно, применяя ее, если не считать седьмой прелюдии, только для психологического перехода от некоторых сильно этюдированных прелюдий к их фугам. Бах как бы дает играющему миг свободы, чтобы собраться с мыслями перед изложением такой ответственной, в этом смысле, вещи, как fuga.

Первый раз импровизация применена в конце второй прелюдии (4-й такт от конца). Она состоит из удобных для сосредоточения мыслей ферматных аккордов и несложных пассажей *rubato*, смягчающих контраст статики этих аккордов с предшествующим — красивым, темпераментным этюдом, звучащим местами как пророчество о создателе длинного ряда *c-moll'*ных шедевров, от трио *op. 1* до сонаты *op. 111*.

Фуга № II

Чем самостоятельнее голоса в полифоническом произведении, тем труднее оно воспринимается. Нелегко в процессе слушания расплести сложный контрапункт на отдельные мелодические ленты, а если контрапункт понятен и без такого анализа, значит, голоса его сильно соподчинены и он похож на мелодически развитую гармонию. Нелегко также воспринимать произведение залпом, а это постоянно приходится делать с полифонией, так как повторения кусков пьесы и кадансы, т. е. все то, на чем можно передохнуть, избегаются полифонистами, как моменты, уменьшающие самостоятельность голосов: ведь при кадансе все голоса,

как один, кончают, а при повторении — начинают с известного места (партитурная буква).

Благодаря сложности восприятия полифония есть одно из лучших средств приводить слушателей в напряженное состояние всевозможных оттенков, и если автор хочет изложить на языке полифонии сюжет требующий по смыслу легкого восприятия, он должен упростить этот язык, ограничивая свободу голосов, ярким примером чего и является вторая фуга, которая, несмотря на тройной контрапункт ее проведений, слушается очень легко.

Тема второй фуги построена по метрическому принципу формы песни и как ни чужд истинной полифонии этот принцип, совершенно исключаящий сплошность музыки, Бах подчиняет ему в значительной степени и саму вторую фугу. В первых восьми тактах соотношение проведений и интермедии образует двухчастную форму песни: проведение вождя есть первое предложение первого периода, проведение спутника — второе предложение первого периода, а интермедия и следующее проведение — второй период, в котором первое предложение, как всегда в этой форме, несколько контрастирует с первым периодом, а второе разрешает нужный для создания разнообразия диссонанс отступления от первоначальной музыкальной мысли.

Остальная часть фуги представляет развитие путем модулирующих вариаций второго периода. Это сначала идет очень последовательно, затем несколько расплывается. Так, интермедия, начинающаяся в 17-м такте, — уже не двутакт, а трехтакт из двух полуторатактов; но разве это не то, что известно под словом «расширение», — те же секвенции и, видимо, те же цели: создать рост и нарушить метрическую схему, которая уже помогла усвоить материал и больше не нужна, облегчая воспринимать воспринятое. В 4-м такте от конца все голоса одновременно смолкают и после генеральной паузы ($1/8$) вновь вступают также одновременно, чтобы хором исполнить каданс с-moll.

Так утверждает себя особенность второй фуги — гомофония. Но не в присутствии ее заключается непосредственная ценность фуги; ценно равновесие гомофонических явлений с явлениями полифоническими — ценен синтез двух противоположных начал, светлый и ясный от гомофонии и имеющий сущность жизни — противоречия от полифонии. Эти противоречия выражаются главным образом в шуточном старании противосложений уничтожить границы кусков фуги, что делается первый раз в начале третьего такта, где противосложение, продолжая шестнадцатые конца вождя, хочет слить два предложения вместе. Таких случаев в фуге

много, но все это — только острые шутки противосложений, границы остаются прочными, а сами шалуны после таких проделок принимаются усердно аккомпанировать теме, давая понять, что все было не всерьез.

Из того, что не относится к основной идее второй фуги, хочется отметить три вещи: связь с прелюдией, переченья в упоминаемой уже интермедии с 17-го такта и органный пункт (25-й такт).

Первое выражено тем, что и прелюдия, и фуга испещрены одинаковыми мелодическими частицами из трех нот: устойчивой, вспомогательной и повторяющей первую, второе, т. е. переченье, в высшей степени характерно для Баха и для полифонии вообще, как одна из форм свободы голосов — альтерационная независимость, интерес органного пункта (*соль*) в том, что он, подобно двум органным пунктам первой фуги, ощущается слухом дольше, чем звучит: на бумаге он всего $\frac{1}{4}$ такта, для слуха же более полутора тактов. И это вполне понятно: когда V ступень до минора на «три» 25-го такта переходит в тонику, басовое *соль* остается неразрешенным, на следующую шестнадцатую оно повторяется, и от него идет гамма, как ряд проходящих нот к другому *соль* («раз» 26-го такта), где возобновляется V ступень и господствует до начала темы, — а, пожалуй, и во всем 26-м такте, о чем говорит видимое нежелание Баха дать на «раз» 27-го такта субдоминантовое созвучие *ля-бемоль* и *фа*, которое произошло бы, если б Бах не изменил противосложения; вероятно, для Баха мимолетные *до* в конце 26-го такта не звучали разрешением органного пункта, и избегнутое субдоминантовое созвучие претило, как взятое непосредственно после V ступени.

Фуга № III

Главный интерес третьей фуги для меня — в родстве ее материала с материалом прелюдии и в развитии последнего через это родство. Ближайшими родственниками прелюдии являются конец темы фуги и извилистая линия противосложения, сочетание которых почти цитирует прелюдию. Родство с ней начала темы более дальнее, но откиньте вспомогательные ноты первого такта фуги (*ля-диез* и *фа-диез*) и останутся ноты до-диез-мажорного квартсекстаккорда, которым начинается правая рука прелюдии и который так рельефен в левой руке 65-го, 66-го, 69-го, 70-го, 89-го, 90-го, 93-го и 94-го тактов прелюдии, причем во всех этих тактах ноты квартсекстаккорда проводят в том же порядке, как и в начале темы: *соль-диез*, *ми-диез*, *до-диез*, тактовая черта и *соль-диез*. Если же не откидывать вспомогательных нот, то разработка противосложения в течение первых двенадцати тактов фуги обнаруживает происхождение начального момента темы от извилин шестнад-

цатых прелюдии, родивших и противосложение. Нельзя не радоваться тому, что начало темы менее родственно прелюдии, чем конец: сочинить похожее на что-нибудь начало слишком просто, а заставить естественно вытекать похожее на это «что-нибудь» продолжение из начала нового труднее.

Проведение третьей фуги, как и проведение второй, написано в тройном контрапункте, но он, как таковой, здесь менее совершенен. По крайней мере для самого Баха, который нарушает его, изменяя второе противосложение в тех случаях, когда оно проходит в нижнем голосе. В первой интермедии (7-й такт) появляются изменения элементов начала темы с имитациями: скачок вверх и спуск по гармоническим нотам. Кроме того, в этой интермедии стоит отметить, что задержания — *re-guez*, *la-guez*, *sоль-guez* — разрешаются не в рядом с ними лежащие ноты аккордов, а в другие, что бывает относительно редко.

В 10-м такте происходит довольно обычное в фугах, но очень ценное явление, а именно: не связанное соотношением тональностей изменение самого начала темы. Причина общности такого отступления лежит в том, что начало пьесы и ее продолжение — две вещи разные, в частности они находятся под противоположным влиянием инерции и не одинаковы по запоминаемости. Инерция делает естественным сокращение первой ноты темы среди фуги, а память так сильно запечатлевает начало темы, что если оно нигде в фуге не изменяется, это надоедает, и фуга, прозвучав, кажется состоящей из длинного ряда начал, соединенных туманными пятнами всего остального, почти вытесненного из памяти этими торжествующими началами.

С 12-го такта, в котором правая рука окончательно устанавливает связь начала темы с прелюдией, начинается второй отдел первой части фуги — минор. Он имеет два проведения темы, интермедию и кончается постлюдией с кадансом в ми-диез миноре (21-й и 22-й такты). Здесь «минор» приобретает вес противопоставления основному мажору, и происходит первое проявление огромного сходства третьей фуги с формой сонатного Allegro: «минор» соответствует побочной партии, а его постлюдия — заключительной. Отсутствие в «миноре» нового тематического материала не нарушает соответствия, так как в сонатах современника Баха Скарлатти побочная партия часто делается из материала главной, а реже это бывает и в сонатах более поздних, как, например, в первых частях «Аппасионаты» и d-moll'ной сонаты Бетховена.

С 23-го такта до половины 42-го идет вторая часть фуги, вполне соответствующая сонатной разработке. Тут и мажор, и минор, и типич-

ная разработочная подвижность, достигаемая в данном случае некоторой пестротой музыки. Из мест разработки особенно интересен конец¹, где тема развивается с сопровождением фигурации, очень похожей на фигурацию левой руки с 63-го до 71-го такта прелюдии. В общих фигурациях перед нами равномерно повторяющаяся нота органного пункта на доминанте и другие ноты из мажорной гаммы в промежутках. Благодаря сходству фигурации и тому, что начало темы фути своими гармоническими нотами тоже родственно указанному месту прелюдии, конец разработки звучит как блестящее развитие этого места.

В 42-м такте начинается третья часть фути — реприза. Побочная партия в ней отсутствует, но это не делает репризу непохожей на сонатные, так как и в них одна из партий иногда выпадает, если на то оказываются причины: так, в репризе первой части сонаты b-moll Шопена нет главной партии, повторение которой было бы излишним и надоедливым после того, как она фигурировала почти сплошь в разработке; по этой же причине отсутствует первый период побочной партии в репризе известной увертюры Вебера к «Оберону» (увертюры пишутся почти исключительно в форме сонатного Allegro); в первой части сонаты Шопена b-moll полная формальная реприза противоречила бы смелой импровизационности этой части. Правда, ей противоречит и требование Шопена повторять экспозицию, но требовать — это одно, а делать — совершенно другое: требуя, легко было отдать дань классической форме, а каково отдавать ее, тратя при сочинении репризы хотя бы малое количество творческой энергии, чтоб исказить собственное произведение. Причиной сокращения реприз Скарлатти было то, что обе партии делались часто из одного материала; это же мы имеем и в разбираемой третьей футе Баха.

Вторая половина баховской репризы, как всегда в сонатах, перетранспонирована против точного повторения, чтобы конец пришелся в основной тональности пьесы. В данном случае транспонировка выражается спуском на квинту. Момент спуска, т. е. модуляция, происходит в первой половине 48-го такта. Во второй его половине левая рука продолжает квинтой ниже повторять экспозицию, а правая не сразу следует ее примеру, так как во время модуляции образовался новый мелодический кусочек, который был бы чем-то случайным, если б не получил никакого развития, и вот нижний голос правой руки во второй половине 48-го такта имитирует этот кусочек, срачивая проявлением имитации 48-й такт с имитативным же продолжением. В нем хочется отметить отклонение в ре-диез минор, которое, как отступление от

¹ С начала третьей страницы фути.

точного повторения экспозиции, внешне сводится к превращению всех *go-guez* 50-го такта в *go-gubль-guez*, но внутренне очень освещает минором вторую половину фуги, а пожалуй, и намекает на побочную партию.

Я не сказал еще о начале репризы, где тема проходит прямо с противосложением, а не одна, как в экспозиции. Последнее создало бы разрыв полифонической ткани, из-за чего одноголосные проведения внутри фуги крайне редки, и даже в фугах с двумя темами вторая обычно не проводится без противосложения. На «три» 3-го такта от конца прерванным кадансом на IV ступени кончается последнее проведение, а затем происходит соответствующее, по своему значению, 21-му и 22-му тактам заключение, уже с полным и чисто аккордовым, без всякой фигурации, кадансом: секстааккорд I ступени, секстааккорд II, доминант-аккорд и трезвучие I ступени.

Так кончается фуга, но так не может кончиться ее разбор: все сказанное неразрешенным диссонансом ждет финального аккорда — сопоставления третьей фуги со второй, обе они представляют полифоническое преломление форм, рожденных, вскормленных и развитых гомофонией, и в обеих них фактором, роднящим полифонию и гомофонию, служит тройной контрапункт, явление которого имеет в себе, хотя это и может показаться парадоксальным, антиполифонический момент — повторения.

Прелюдия № IV

Четвертая прелюдия, первая из медленных, представляет тонкий переходный момент от умеренно веселого шелеста третьей фуги, в мягких тональностях которой шелестеть может не только *piano*, но и хорошее *mezzo-forte*, к глубокой и величественной четвертой фуге. С третьей прелюдией связана простотой духа, с четвертой минором, темповым родством и близостью первого полутакта темы прелюдии со второй темой фуги.

Короткая тема прелюдии, из которой сделана вся ее мелодика, при первом появлении в меццо-сопрановом регистре (1-й такт) немного напоминает об этом голосе, так как ее диатонизм, совпадение высшей ноты с сильнейшей и остановка на этой ноте, как бы вызванная утомлением от скачка, — все это в природе голоса. Но другие голоса для темы прелюдии тяжеловаты, и поэтому в дальнейшем тема уже чисто инструментальна.

Прелюдия начинается имитативными проведениями темы, покоящимися на мягкой и скромной от простоты гармонии: I, IV, V ступени. Затем наступает как бы интермедия с вариантом темы в верхнем голосе. Благодаря сочетанию гамм, арпеджированных секстааккордов, секвенции равномерного ритма вариант этот менее выразителен, чем тема, и от этого

интермедия еще спокойнее всего предшествующего. Гармоническое ложе интермедии менее просто, чем прежде, но это не диссонирует осложнением, уравниваясь отступлением контрапункта, а кроме того, бо́льшая, по сравнению с началом, сложность продолжения слишком обычна, чтобы быть заметной. В 8-м такте тема появляется в прежнем виде, и в 9-м начинается развитие ее половин. Здесь происходит легкое отклонение от спокойствия; оно тоже мало заметно благодаря нормативности, но все же заметно настолько, чтобы сделать желанным восстанавливающий полный покой сладкий каданс с точкой на «раз» 14-го такта.

Отсюда идет вторая и последняя часть прелюдии. По построению и расположению моментов в ней есть большое сходство с первой, но она гораздо шире ее. Для характеристики этой части скажу, что подобная ей могла бы заменить собой разработку с репризой в сонатном Allegro или второй и третий периоды трехчастной песни, и заменить не так, как второй период двухчастной песни, одно предложение которого часто развивает первый период, а другое повторяет его кусок, но заменить путем сосуществования двух процессов: развития и повторения, из которых сначала преобладает первый, а затем второй.

Вторая часть открывается новыми вариантами темы (14-й такт), образовавшимися от слияния основного ее вида с вариантом пятого такта: начало от темы, а арпеджированный секстаккорд (*си, ре-диез, соль-диез*) и равномерный ритм от интермедии. С 14-го до 20-го такта преобладает разработанность, репризность же выражается лишь в парности тактов, соответствующей парности их в начале прелюдии.

С 20-го такта начинается «интермедия». Она значительно сложнее интермедии первой части, но с этого места процесс репризирования начинает брать верх, между прочим, потому, что с 22-го такта до конца прелюдии музыка вращается в основном в *cis-moll*!!! (*ре-бикар* в 24-м такте есть понижение II ступени гаммы). После интермедии, как и в первой части, идет развитие половин темы; как и там — с нарастанием (к «трем» 25-го такта) и спадом. Но вместо каданса происходит в 30-м и 31-м такте вторичное нарастание такого же типа, и тогда только — некоторый склон к кадансу. Некоторый — потому, что каданс здесь не окончательный, не успокоительный, а прерванный, причем не VI ступенью, как это предполагает термин, а квинтсекстаккордом IV ступени с повышенными основным тоном и терцией. Он подразумевается с начала 5-го такта от конца (прекрасное *forte* Черни) и полностью берется на «четыре». Этот и следующий такты состоят из нот *соль-диез-минорной* гаммы, но тональность остается прежней: нота *до-диез* в 5-м такте от конца звучит после V ступени *до-диез* минора как тоника, и

остальные ноты приобретают до-диез-минорный характер, чему очень способствует то, что уменьшенные септаккорды сами по себе атональны. Только 3-й такт от конца может, пожалуй, вызвать спор о тональности куска, но модуляции нет и здесь, так как слух уже воспринял ноты соль-диез минора, как ноты видоизмененного до-диез минора, и аккорд: *re-guez*, *фа-губль-guez*, *ля-guez* и *до-guez* кажется септаккордом II ступени в *cis-moll*.

Заключительный каданс похож на оба предшествующие каданса прелюдии, особенно если во второй половине предпоследнего и на «раз» последнего такта выделять, как мелодию, нижний голос правой руки. Для большей законченности я держал бы *до-guez* весь последний такт, оправдывая такое отступление предположением, что Бах мог отказаться от выдержанной ноты во избежание аппликатурной трудности, которая уничтожается, если, взяв *до-guez* правой рукой, передать его затем в левую.

Фуга № IV

В одной из немногочисленных статей, которыми петербургская печать реагировала в свое время на приезд гениального Milhaud¹, автор, высказывая ряд иронических предположений о творческом процессе современных французских композиторов, писал, что если композитор трезв, то будто бы процесс этот вяло начинается игнорированием одинокого бемоля в *фа* мажоре музыки Клементи и выражается в наложении целого ряда подобных изменений, превращающих Клементи в политональную музыку современности.

Здесь не место разбирать это предположение, но если спустить на полтона *си-guez* и *фа-губль-guez* в начале четвертой фуги, то два первых проведения ($6\frac{1}{2}$ т.) станут близкими к так называемому строгому стилю контрапункта, эпоха которого завершилась двумя композиторами XVI века: итальянцем Палестриной и нидерландцем Орландо Лассо. *Си-guez* и *фа-губль-guez* рожают дальнейшую модернизацию строгого стиля, а с ней и новый стиль — свободный, но не порывающий со строгим, инструментальный, но находящийся под влиянием инструмента строгого стиля — хора. Особенно вокальна третья тема фуги, благодаря повторениям одной ноты в небыстром движении, что доступно мелодической природе инструмента лишь при *staccato* и *полу-staccato*, так как даже в случае возможности повторять ноту *legato* (педаль) это звучит в инстру-

¹ Дариус Мийо (Milhaud, 1892 – 1974) — французский композитор и дирижер (прим. ред.).

ментально-мелодическом отношении бедновато, и голосоподобность становится наиболее впечатляющим моментом. Приведу три доказательства:

1) Лядов и Скрябин, находившиеся под огромным влиянием Шопена, не отразили в своем зрелом мелосе довольно характерных для Шопена повторений нот. Это не могло быть случайно и не было: и Лядов и Скрябин чуждались романса — единственной вокальной формы, возможной в духе шопеновских кантилен. Почти не писал романсов и Шопен, но из его полонезов видно, что он не избегал поручать роялю не фортепианные по происхождению идеи, переводя их на интимный, чуждый какой бы то ни было броскости язык, а Лядов и Скрябин часто пользовались оркестром, оставляя за фортепиано лишь нераздельно ему принадлежащее¹.

2) Повторения нот широко использованы Чайковским в его канцонетте из скрипичного концерта и в «Грустной песенке» для фортепиано ор. 40, не говоря уже о «Песнях без слов» Мендельсона, где множество этих повторений кажется, при доброжелательном отношении к автору, милой наивностью, а при недоброжелательном — дешевым средством экспрессии, аналогичным по вокализации мелодии предосудительному *glissando* от ноты к ноте у скрипачей и виолончелистов.

3) Фортепианно нелепая, благодаря тем же повторениям, мелодия «Романса» Es-dur Рубинштейна ор. 44 вызвала превращение пьесы в вокальную. Правда, счастливая судьба подвергала ее и другим превращениям — до оркестровки включительно, но все это бывает часто, а переложение для голоса — большая редкость.

Одним из богатств четвертой фуги является гибкость регистровки, в органном значении этого слова, чем фуга много обязана числу голосов (5), которые, то выпадая, то вновь вступая, дают возможность без мелодических скачков быстро менять расположение аккордов и регистры, уже в обычном смысле. Вот простой пример: в трехголосном сочинении композитор, желая после аккорда *ми—соль—до* дать этот аккорд октавой выше, должен перенести все голоса на октаву, а при пяти голосах скачков не будет, если первый аккорд поручить трем нижним голосам, а затем повести ноту *до* на терцию вверх и присоединить два верхние голоса: *соль* и *до*.

Благодаря использованию описанных свойств многоголосья, оно чувствуется в четвертой фуге повсюду, хотя сумма всех пятиголосных кусков есть двадцать шесть и пять восьмых такта из 115 тактов фуги. Среди пятиголосных мест примечателен по регистровке кусок с 30-го до половины 35-го такта, где происходит переход от суровых терций нижних голосов к полной прозрачности.

¹ «Табакерка» и «Про старину» Лядова оркестрованы автором.

С гармонической стороны особенно интересна первая часть фуги. В 10-м такте при соединении неполного трезвучия VI ступени до-диез минора (ля — *go-guez*) с неполным же секстаккордом мелодической IV ступени (ля-диез — *фа-guez*) образуется резкий диссонанс от проходящей ноты. В 20-м такте проходящие ноты баса дают диссонансы на «два» и «три», а кроме того связывают несоединимые без них аккорды: секундаккорд V ступени соль-диез минора с неполным трезвучием I ступени. Обычно такой секундаккорд переходит в секстаккорд I ступени, так как диссонирующий бас секундаккорда требует разрешения, т. е. перехода в одну из рядом лежащих нот, ведь сущность разрешения не в смене консонансом диссонанса, а в эволюции звуков. 20-му такту подобен 13-й, но диссонансы в нем мягче. В 23-м такте на «два» верхний голос берет вспомогательную ноту *фа-guez* и, как бы принимая ее за ноту аккорда, ведет от нее проходящую ноту *соль-guez* и ля. И действительно, *фа-guez* в качестве аккордовой ноты предъёмного характера образовала бы секстаккорд с нотами левой руки, если бы задержалась или повторилась на «три»; но она не держится и не повторяется, а лишь остается до известной степени в сознании, как естественное дополнение к нижним голосам. Резкий диссонанс от проходящей ноты имеется в 30-м такте, а на «раз» 32-го такта секстаккорд VII ступени си мажора (*go-guez* — *ми* — *ля-guez*) красиво и необычно разрешается в квартсекстаккорд IV ступени. Благодаря сходству VII ступени с доминант-аккордом, $\frac{3}{4}$ которого она собой представляет, квинтовый тон VII ступени (в данном случае *ми*) звучит диссонирующей нотой и требует, почти всегда, разрешения аккорда в тонику, что Бах и делает на «два» 32-го такта. Но на «три» квартсекстаккорд IV ступени возобновляется и получает, в смысле разрешения предшествующего такта, преобладание над I ступенью.

В третьей части крайне свежа модуляция из до-диез минора в ми минор. Эти тональности родственны благодаря теснейшему родству с ми мажором, однако модуляции такие у Баха редки: *соль-бекар* противоречит *соль-guezу*, входящему в тонику и доминанту до-диез минора. Это может не показаться причиной, ввиду любви Баха к переченьям, но между переченьями контрапунктическими и модуляционными огромная разница: в одном случае происходит альтерационное несовпадение изгибов мелодических линий, что вполне возможно и в одной тональности, например, при столкновении нот, характерных для восходящей минорной мелодической гаммы в одном голосе с нотами, характерными для той же нисходящей гаммы в другом, а модуляционное переченье (второй случай) есть значительный отход от основной тональности. И то, и другое имеет одинаковое право на существование, но можно, любя одно, не любить другое, не нуждаясь в средствах выражения, которые это другое даст.

Последний гармонически любопытный момент происходит на «раз» 4-го такта от конца фуги, где к разрешению V ступени до минора в I ступень до-диез мажора присоединяется нота ля и придает аккорду фа-диез-минорный характер. Но любопытно не это, а то, что именно такой случай почти не фигурирует в литературе, тогда как очень похожее на него сопоставление двух доминант-аккордов в квартовом соотношении встречается на каждом шагу у Баха и классиков (Гайдн, Моцарт, Бетховен. При таком сопоставлении доминант-аккордов три ноты второго (допустим, фа-диез-минорного) тоже разрешают первый в до-диез мажор, а нота си превращает разрешение в неустой фа-диез минора. И причину неодинаковой употребительности похожих приемов остается видеть в том, что хотя при сопоставлении доминант-аккордов второй из них и политонален по смыслу, но строение его просто и привычно, а баховское «раз» диссонирует, как настоящая политональность.

Разберу теперь наиболее интересные проявления основной идеи формы четвертой фуги — ее сплошности.

1) Будучи мелодически несамостоятельными, 2-я и 3-я темы похожи на яркие противосложения, и места, где они проходят без первой темы, кажутся чем-то средним между проведениями и интермедиями, что уничтожает контраст чередования этих явлений. Это же можно сказать и о тех проведениях первой темы, где она вступает не после паузы и с сильно сокращенной первой нотой.

2) Первому появлению третьей темы предшествуют ее кусочки: в 40-м и 46-м тактах введен ее конец, совпадающий оба раза с тем же моментом первой темы, что и в дальнейшем; в 41-м и 42-м тактах третья тема проходит, можно сказать, целиком, только повторения ноты заменены выдержанной нотой. Мне кажется, что третья тема зарождается в 36-м и 37-м тактах у баса, удваивающего в терцию первую тему; не есть ли сочетание первой темы с третьей вариант этих терций, и не есть ли сама третья тема вариант первой. Появление второй темы не подготовлено ее кусочками, но прозрачность и спокойствие 36-го такте и следующих знакомы по 23-му и следующим, а в 26-м такте как бы готова вступить и вторая тема (восьмая).

3) Границы чувствующихся в фуге трех частей хорошо скрыты, и если первую границу можно, не без основания, установить в 35-м такте, то вторая очень неопределенна. Там, где ее проводит ритм прекращением сплошного движения восьмыми, начало третьей части не ощущается, так как e-moll'ное проведение первой темы звучит вторым оборотом секвенции верхнего голоса, началом которой становится для слушателя предыдущее cis-moll'ное проведение. Оно, по-моему, и открывает третью часть,

но это в высшей степени спорно. Остается еще рассмотреть развитие *stretto* фуги. Их зачаток образуется в 54-м — 56-м тактах в виде *stretto* из первой темы верхних голосов, которое почти незаметно из-за нехарактерного для темы мажора и потому, что оба голоса начинают тему одновременно, только верхний тянет первую ноту $4/4$, а второй $2/4$. *Stretto* из третьей темы в 64 — 66-м тактах уже гораздо рельефней и развитей, здесь тема целиком проходит у двух голосов и начинается у третьего. В следующем *stretto* (т. 84 — 87) та же тема полностью проходит у трех голосов, а с 92-го такта начинается сплошная цепь *stretto*, к которой скоро присоединяется цепь *stretto* из первой темы. Изменение конца третьей темы в этом месте и превращение ее квартового хода в квинтовый в 98-м и 99-м тактах нисколько не умаляют главного значения *stretto* как фактора тематического развития и, в частности, тематической насыщенности, но восхищать как фокус *stretto* с подобными нарушениями, конечно, не может.

После 99-го такта начинается медленный переход от многоголосных *stretto* к их противоположности — к заключительному аккорду. Из форм выражения этого перехода я укажу только на проведение третьей темы терциями в 107-м и 108-м тактах и на тождественное, по смыслу, проведение ее кусочков квартсекстаккордами и секстами в 100-м такте. При таких мелодических удвоениях и утроениях ноты мелодии становятся тяжеловеснее, а голоса теряют независимость, в чем и состоит широко использованная Бахом и другими авторами ценность этого приема в заключительных частях фуг.

Содержание

В поисках подлинного Баха. От издательства.....	4
---	---

PRO ET CONTRA

<i>Юрий Бочаров</i>	
Бах за фортепиано: pro et contra	7
<i>Алексей Любимов</i>	
Бах после Баха. Расширенная версия интервью, взятого перед концертом «Новые платья господина Баха»	13
<i>Пауль Багура-Скога</i>	
Бах за клавиром?	19
<i>Пауль Багура-Скога</i>	
И вновь о проблеме: «клавесин или рояль?»	23

VESTIGIA SEMPER ADORA

<i>Иоганн Николаус Форкель</i>	
О баховской игре на клавире	30
<i>Ванда Ландовска</i>	
Баховские клавишные инструменты	37
<i>Виталий Маргулис</i>	
Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха	47
<i>Эдвард Данрёйтер</i>	
Орнаментика у И. С. Баха	57

VERBA MAGISTRI

<i>Эрвин Бодки</i>	
Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано	83
<i>Вальтер Гизекинг</i>	
Интерпретация Баха на концертном рояле	93

<i>Самуил Фейнберг</i>	
Об интерпретации произведений И. С. Баха	98
<i>Ферруччо Бузони</i>	
Исполнение прелюдий Баха	105
<i>Леонид Ройзман</i>	
Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах	110
<i>Эрвин Бодки</i>	
Специальные рекомендации по интерпретации клавирных произведений Баха	148
<i>Глен Гульд комментирует. Бах. Концерт № 5 фа минор для клавира с оркестром</i>	156
<i>Яков Зак</i>	
Стенограммы уроков: три прелюдии и фуги	159
<i>Ральф Киркпатрик</i>	
Исполнение баховского «Хорошо темперированного клавира»	164
<i>Пауль Багура-Скода</i>	
Прелюдия ми-бемоль минор. «Хорошо темперированный клавир», I том. Предварительный анализ	173
<i>Самуил Майкапар</i>	
Разбор прелюдий и фуг Баха	187

ISBN 978-5-89817-201-5



9 785898 172015

Учебно-методическое издание

Серия «Мастер-класс»

КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА

Составитель

Марина Сергеевна Толстоброва

Редактор Е. Пташук

Выпускающий редактор В. Виленская

Корректоры: Н. Шантырь, Е. Двоскина

Компьютерная верстка: М. Коротовских

Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 15.08.07. Формат 60х88 1/16.

Бумага офсетная №1. Гарнитура BaltikaС. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 12,6+0,5 вкл. Тираж 1500 экз. Заказ 6507.

Наши издания можно приобрести

через веб-сайт www.classica21.ru

или воспользовавшись

услугами отдела «Классика — почтой».

Заявки направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937

E-mail: info@classica21.ru

Интернет: www.classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

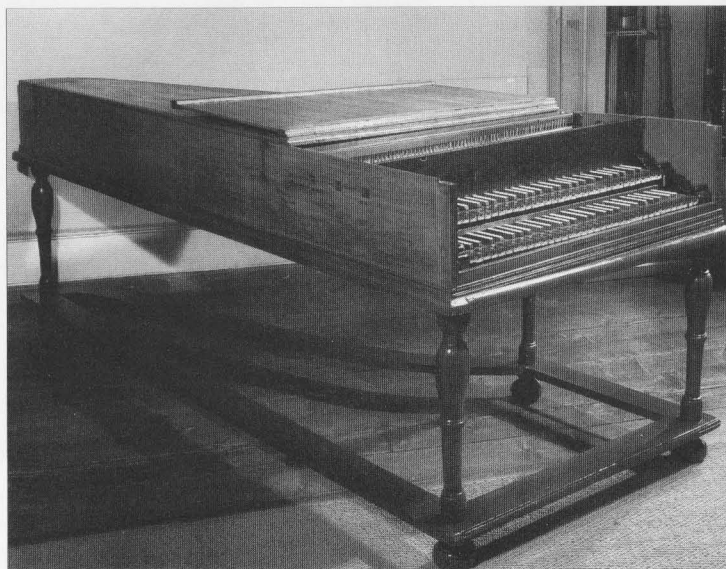
**Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403**



Портрет И. С. Баха веймарского периода



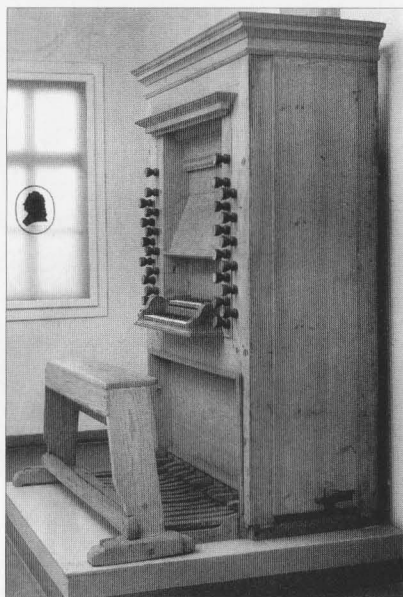
Немецкий клавикорд. Первая половина XVIII в.



Клавесин, приписываемый И. Х. Харрасу. Тюрингия, 1712



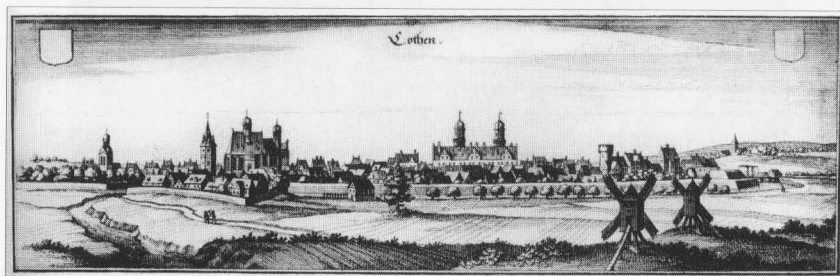
Клавир работы Г. Зильбермана, на котором И. С. Бах играл
во время визита в Потсдам. 7 мая 1747 г.



Баховский орган в Новой церкви в Арнштадте



Вид Веймара. 1650



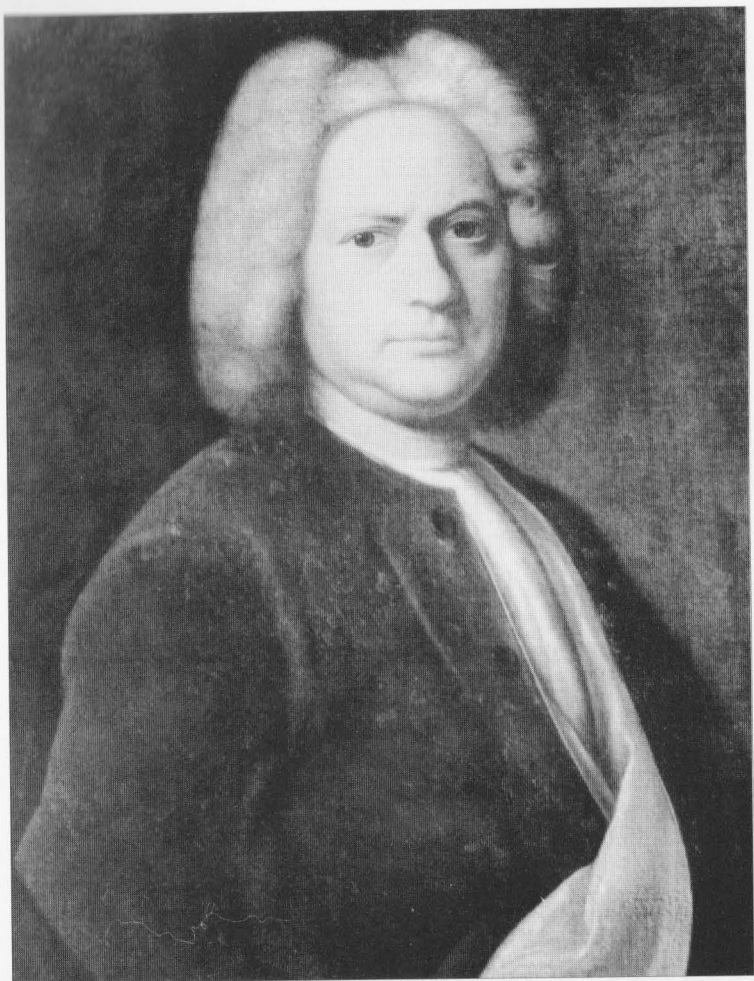
Вид Кётена. 1650



Князь Леопольд Ангальт-Кётенский



Фуга с-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира».
Страница автографа



И. С. Бах. С портрета работы Я. И. Иле. Ок. 1720